Артем Скворцов

Самосуд неожиданной зрелости

Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции

Артем Скворцов

Самосуд неожиданной зрелости

Творчество Сергея Гандлевского
в контексте русской
поэтической традиции

Москва
ОГИ
2013

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
С42

Автор выражает благодарность К. Р. Нигматуллину
за всемерную помощь в издании этой книги

Рецензенты: *к. ф. н. Д. П. Бак, д. ф. н. Н. Б. Иванова*

Скворцов А. Э.

С42 Самосуд неожиданной зрелости. Творчество Сергея Гандлевского в контексте русской поэтической традиции / Артем Скворцов. — М: ОГИ, 2013. — 222 с.

ISBN 978-5-94282-688-8

Монография представляет собой первый в филологии опыт всестороннего описания и анализа творчества Сергея Гандлевского. Основное внимание в книге уделяется поэзии автора, а его проза и эссеистика рассматриваются как дополнительные и вспомогательные элементы поэтической деятельности.

Предложенная методика анализа творчества современного автора предполагает совокупное восприятие формальных и содержательных особенностей его поэтики, а также аналитическое рассмотрение конкретной художественной системы на широком историко-культурном фоне для выявления и истолкования ее подтекстового пласта.

Книга адресована специалистам-филологам, студентам и всем, кто интересуется поэзией и нынешним состоянием отечественной культуры.

УДК 82.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-94282-688-8

© А. Скворцов, 2013
© ОГИ, 2013

Содержание

Предисловие 7
Введение 13

§ 1. Восприятие творчества С. Гандлевского критикой и литературоведением 21
§ 2. Формальные особенности поэтики 25
2.1. Метрика 25
2.2. Ритмика 27
2.3. Акцентуация 36
2.4. Фоника 38
2.5. Рифма 39
2.6. Строфика 44
2.7. Графика 46
2.8. Композиция 47
§ 3. Стилистика 50
3.1. Лексика и фразеология 50
3.2. Языковая игра 55
3.3. Заглавия 57
3.4. Синтаксис 59
§ 4. Основные мотивы 62
§ 5. Работа с подтекстом 67
5.1. Микроцитатность из классической поэзии 70
5.1. Микроцитатность из современной поэзии 92
5.3. Макроцитатность 123

§ 6. Роман «<НРЗБ>» и его связь с поэзией С. Гандлевского 134
§ 7. Лирический герой. 149

Заключение 158

Приложения
№ 1. Стиховые формы С. Гандлевского 162
№ 2. Аллюзии С. Гандлевского 166
№ 3. С. Гандлевский — Л. Рубинштейн: одна параллель 181
№ 4. Об одной редкой рифме у В. Петрова 181
№ 5. О влиянии К. Случевского на В. Ходасевича 182
№ 6. О влиянии К. Случевского на А. Ахматову 188
№ 7. М. Лермонтов — Г. Горбовский: одна параллель 189

Библиография
Источники 191
Теоретическая, научно-критическая и справочная литература 198
Электронные ресурсы 215

Справка об авторе 221

Бухгалтерия и поэтический размах сочетались на замусоленных страницах в таких пропорциях, что вывести формулу этой скрупулезно вычисленной сумятицы взялся бы разве что беззаботный болван с ученой степенью.

Сергей Гандлевский, «<НРЗБ>»

Предисловие

Предмет книги — целостный анализ творчества **Сергея Марковича Гандлевского** (р. 1952) в его органической связи с предшествующей поэтической традицией, преимущественно отечественной.

В монографии анализируется рецепция современным автором наследия русских поэтов XIX—XX веков, среди которых не только наиболее репрезентативные фигуры русской поэтической культуры (А. Пушкин, Е. Баратынский, В. Ходасевич, О. Мандельштам etc.), но и немало авторов второго и третьего ряда.

Вторая компонента этого поэтического контекста — конкретные жанры и отдельные индивидуальные темы, сквозные образы и мотивы широкого круга предшественников автора, с которыми он выстраивает те или иные отношения.

Наконец, третья составляющая контекста традиции — устойчивые стиховые формы с их семантическими ореолами и набор ритмико-синтаксических, лексико-фразеологических и стилистических клише, накопившихся в отечественной поэзии.

С. Гандлевский в той или иной степени работает со всем перечисленным стиховым материалом. Как отмечает М. Вахтель, «когда стихотворение воспринимается на фоне традиции, его порождающей, то обнаруживаются устойчивые связи между формальными признаками (метрикой, строфикой, рифмовкой) и семантикой (жанром и темой). <...> выявление так называемого метрического ореола стихотворного размера <...> преображает разрознен-

ные стихи в ряд родственных между собой произведений. Другими словами, закономерность (традиция) заменяет случайность (хаос). <...> Тому, кто сумеет различить метрический ореол стихотворения, русская поэтическая традиция предстанет во всей своей полноте» (Вахтель 1996: 60, 78).

Для проблематики работы в равной степени важны как индивидуальный художественный мир в качестве уникального эстетического объекта, так и сложный по составу историко-культурный стихотворный пласт XVIII—XX веков, поскольку современность рассматривается не только на фоне традиции, но и как очередной виток традиции. С одной стороны, такой подход способствует более полному выявлению генезиса и типологии творчества поэта, с другой — в некоторых случаях благодаря изучению значительных достижений современной поэтической практики возникает возможность по-новому осмыслить классические стихотворные ряды.

Проблема отношения сочинителей к наследию предшественников зачастую воспринимается исследователями неисторично. Распространено мнение, что одни «работают с традицией», другие «не работают», словно возможность использования первоисточников — личное дело каждого пишущего. В действительности дело обстоит иначе. Воздействие на любого автора литературного контекста и в синхронном, и в диахронном аспекте носит характер объективного закона искусства. Об этом говорили и сами поэты, и филологи: «Установление литературного генезиса поэта, его литературных источников, его *родства* и происхождения сразу выводит нас на твердую почву. На вопрос, что хотел сказать поэт, критик может не ответить, но на вопрос, откуда он пришел, отвечать обязан...» (Мандельштам 1990 (2): 188 — *курсив авт.*).

В середине 1920-х годов под впечатлением филологических штудий Б. Эйхенбаума и других формалистов А. Ахматова проницательно заметила: «<...> теперь уже так много выясняется в области взаимовлияния [sic] одного поэта на другого, того, о чем десять лет тому назад и не задумывались просто <...>, что, <...> конечно, не попрекать поэтов этими заимствованиями придется, а просто изменить взгляд на сущность поэтического творчества» (цит. по: Ронен 2000б: 422, ср. также аналогичное мнение европейских классиков разных эпох, Гете и Элиота — Эккерман 1981: 162, Элиот 1986: 476—483).

Закономерно, что в те же годы М. Гершензон в незавершенной работе с характерным названием «Плагиаты Пушкина» впервые специально отметил в качестве одной из доминантных черт поэтики главного русского классика гиперцитатность: «Прежние исследователи <...> обнаружили у Пушкина, даже в поздние периоды его творчества, немало поэтических реминисценций, преимущественно, правда, из французских поэтов. Он несравненно обильнее черпал у своих русских предшественников и даже современников, и мы еще далеки от правильных представлений о размерах этой его практики, — о количестве и бесцеремонности его заимствований» (Гершензон 1926: 117 — *орфография авт.*).

Таким образом, сущность поэтического творчества и учеными, и самими крупнейшими русскими поэтами XX века стала осознаваться в первую очередь как бесконечный культурный полилог, в котором отдельные индивидуальные голоса могут сообщить нечто осмысленное только на фоне общего хора. Языком науки еще в конце XIX века эту мысль предельно ясно выразил основатель исторической поэтики А. Веселовский: «<...> необъяснимость поэзии проистекала главным образом из того, что анализ поэтического процесса начинали с личности поэта. Поэт действительно необъясним, как необъясним философ, ученый, любой человек из толпы. <...> Свобода личного поэтического акта ограничена преданием; изучив это предание, мы, может быть, ближе определим границы и сущность личного творчества» (Веселовский 2006: 149, 150, см. также Бройтман 1997 и 2001).

В середине тридцатых годов прошлого столетия к схожим идеям пришел апологет методологии точного литературоведения Б. Ярхо: «<...> в литературе, как и в природе, ничто не возникает из ничего. Все художественные формы, которые мы находим в готовом произведении, развились из какого-то субстрата в период онтогенеза. <...> 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 отношения исследуемого комплекса к этому источнику» (Ярхо 2006: 246—247 — *разрядка авт.*; см. также Бобров 1922).

Наконец, с афористической краткостью соответствующий постулат сформулировал М. Гаспаров: «Что литературный источник первичен, а жизненный — вторичен, должно быть для литературоведа аксиомой» (Гаспаров 1997: 480; см. также Проскурин

1999: 12). Это не значит, что жизненный источник несуществен: «<...> смысл всякого текста складывается во взаимодействии и борьбе различных, даже противоположных смыслообразующих сил», и на выявление его семантики «<...> влияют не только внутритекстовые, но и внетекстовые связи» (Гаспаров Б. 1994: 274). Но при анализе литературных произведений обращаться к внетекстовым связям логично лишь после того, как выявлены связи литературные.

Современной филологией представление о культуре вообще и поэтическом творчестве в частности как о пространстве работы с «чужим словом» (термин М. Бахтина — см. Бахтин 1963: 242—273; О. Ронен полагает, что В. Виноградов описал «<...> поэтическую функцию чужого слова еще в 1925 году» (Виноградов 1976: 451—459; Ронен 2000: 68)), и о явлении цитатном в широком смысле воспринимается как не требующее особых оснований (Ямпольский 1993, Гаспаров Б. 1994, Смирнов 1995, Жолковский 1994: 14—30, Минц 1999: 362—388, Фатеева 1997, 1998, 2000, Козицкая 1999, Гаспаров 2002, 2002б, Ронен 2000, 2012).

Если автор входит в литературный процесс, то он по определению сознательно или бессознательно, удачно или не слишком, но включается и в некие уже существующие независимо от его желания и воли системы и схемы. Если же автор декларирует, что традиция сама по себе, а он сам по себе, что он исключителен, ни на кого не похож, ни с кем и ни с чем не связан, пришел из ниоткуда и идет в никуда, то это не более чем иллюзия.

Современность невозможно понять без связи с прошлым: «<...> 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 1999: 118, см. также Гаспаров 1990, 1991 и 1999б: 24). Данная работа также была призвана выявить принципы и нормы (следовательно, отчасти каноны и шаблоны), лежащие в основе творчества видного современного поэта, принципы, в значительной мере не ощущаемые при обычном читательском подходе, но оказы-

вающиеся сущностно важными для аналитического восприятия поэтики автора в целом.

Еще А. Потебня, говоря о специфике гуманитарных дисциплин, определил их гностическую доминанту: «<...> все науки о человеке сводятся к изучению прошедшего <...>» (Потебня 1989: 201). При этом, уходя в глубь традиции в поисках первоистока, следует останавливаться на каком-то разумном пределе, так как исследователи всегда имеют дело «<...> не с началом, а с продолжением; но о начале мы можем судить по качеству продолжения, ибо никогда мысль человеческая не доходит до начала» (Потебня 1989: 215).

Здесь уместно вновь обратиться к высказыванию А. Веселовского: «Задача исторической поэтики, как она мне представляется, определить роль и границы предания в процессе личного творчества» (Веселовский 2006: 537—538). В соответствии с этим постулатом автор книги ставил себе две одинаково важные и в каком-то смысле противоположные задачи: выявления мощного, но зачастую скрытого влияния традиции на творчество С. Гандлевского и его собственной поэтической оригинальности.

Если А. Веселовский подразумевал под преданием древние, во многом дописьменные пласты словесности, то применительно к новейшему материалу такую проблематику целесообразно скорректировать: в качестве «предания», то есть «традиции», здесь по большей части выступает авторская литература прежних эпох. Но ее запечатление и отложение в последующих, современных нам текстах нередко проходит по тем же законам, что и в древнейший период, или по аналогичным схемам.

В тексте книги много внимания уделяется нахождению первоисточников конкретных произведений и вообще установлению литературной генетики автора. Однако основной интерес здесь сосредоточен не столько на самом факте предъявления подтекстов, сколько на истолковании *специфики* взаимодействия поэта с традицией вкупе с рассмотрением его техники стиха: «Наиболее интересное в поиске литературных источников — определение подтекста или интертекста, которые помогают определить не только что есть в данном произведении или его части, но и, особенно, то, чего в нем нет» (Шоу 2002: 69).

Для авторов нового времени, живущих в постромантическую эпоху, принципиально важно понятие оригинальности, новизны художественного творчества. Заостряя эту проблему, А. Блок пи-

сал: «<...> *поэты интересны тем, чем они отличаются друг от друга, а не тем, в чем они подобны друг другу*. И как центр тяжести всякого поэта — его творческая личность, то сила подражательности всегда обратно пропорциональна силе его творчества. Поэтому вопрос о *школах* в поэзии — вопрос второстепенный» (Блок 1971: 121 — *курсив авт.*). Но для филологии вопрос об укорененности автора в традиции — базовый (Панченко, Смирнов 1973: 35). Как справедливо заметил Р. Тименчик, «<...> для того типа литературного процесса, к которым принадлежит и нынешний российский, характерны такие ценности, как «беспрецедентность» или так называемая «оригинальность», а они поддаются квалификационной оценке только при уверенности в полном владении базой ретроспекционных данных» (Тименчик 1998: 200). Была предпринята именно такая попытка — подойти к постижению оригинальности творчества значительного современного автора через изучение принципов его отношений с предшествующим литературным пластом.

В синхроническом плане правомерна постановка проблемы — «как автор работает с традицией». Но в плане диахронии, с учетом опыта исторической поэтики, проблема закономерно может быть поставлена и следующим образом — «как традиция работает с автором», сколь бы, на первый взгляд, парадоксально это ни выглядело.

Введение

Последняя треть XX века и нулевые годы нового тысячелетия — время исключительного стилистического разнообразия в русской поэзии, период появления и расцвета целого «букета» имен, деятельность которых позволяет с уверенностью говорить об очередном важном рубеже, достигнутом отечественной стихотворной культурой.

Русская литература и русская поэзия 1980—2000-х годов развивались в условиях резкой смены (Кузьмин 1998, 2001, 2003, Кукулин 2001, 2003) или даже краха целого ряда социокультурных институтов (Берг 2000, Дубин 2001, Липовецкий 1996, Анкудинов 1998, Чупринин 2003, 2007, Мартынов 2009, Иванова 2010, Фролов 2010, Данилкин 2010, Скворцов 2012), в частности, в ситуации оттока читательской массы и герметизации литературного пространства (Новиков 2001, Алехин 2006, Вежлян 2006, Шенкман 2006, Василевский 2007). Отдельные критики отмечают трудность существования традиционной лирики в нынешнюю эпоху, хотя и не отрицают возможности бытования поэзии в каком-то другом качестве (Бавильский 1997, 1997б, Эпштейн 1988б: 159—162, 1991: 217—230, Рейн 1994: 18—21, Берг 1998, Липовецкий 1998: 211—216, Некрасов 1998, Славецкий 1999: 725—730, Неоархаисты и неоноваторы 2001: 154—166, Фатеева 2001, 2002, 2006, 2006б, Вишневецкий 2003, Кузнецова 2004). Но, по мнению большинства критиков и самих литераторов, поэзии в целом все же удалось отстоять свои эстетические позиции (Айзенберг 1991, 1995, 1995б,

1997, 2003, 2005б, Левин 1995, Гаспаров 1998, Кулаков 1998: 202—216, Кулаков 1999: 96—118, Фаликов 2000, Гандлевский, Алехин 1994: 10—17, Зубова 2000, 2006, Куллэ 2006).

Вывод о «поэтическом буме» в современной русской поэзии независимо друг от друга делают многие теоретики стиха и сами авторы. Поэт и исследователь русского авангарда С. Бирюков замечает: «XX век преимущественно поэтический» (Бирюков 2001: 8). Говоря о нынешнем состоянии поэзии, один из крупнейших ее авторов Л. Лосев свидетельствовал, что «<...> у нас просто не было еще периода, когда бы писалось так много стихов на таком качественном уровне! По культурности нашей поэзии мы наконец вышли на уровень 1913 года, но при этом больше имен» (Лосев, Панн 1998: 10). Свою оценку ситуации Лосев дополнял ссылкой на еще одно авторитетное мнение: «<...> такое же впечатление было у Бродского <...> он был очень скептический читатель, а тут диву давался: „Что ни откроешь, хорошие стихи!“» (ibid.).

Некоторые современные исследователи и читатели даже именуют нынешний период русской поэзии «бронзовым веком» (определение критика С. Лена, наиболее активно используемое его коллегой В. Кулаковым, см. Кулаков 1999. Критику термина см. Сопровский 1997: 209—221 и Давыдов 2008).

Обширный, многообразный и во многом противоречивый материал требует оценки, анализа и обобщающих историко-культурных выводов. Критик С. Чупринин обратил внимание на острую нехватку аналитических работ общего характера, посвященных современной поэзии: «Днем с огнем не сыщешь автора, который взялся бы сосредоточенно и ответственно объяснить, что происходит <...> в современной поэзии и как там сегодня обстоит дело с табелью о рангах, с соперничеством дарований, с соотношением прозаизмов и поэтизмов, с традициями и новаторством, да мало ли еще с чем. Внятных высказываний о стилевых тенденциях и жанровых трансформациях я что-то давно не слышал <...>. И это грустно. Потому что единственное другим не присущее знание, которым мы располагаем, — это знание контекста» (Чупринин 2003: 355—356).

Данное исследование лежит в русле решения перечисленных выше задач.

Для социокультурной ситуации в современной русской поэзии характерны не только очевидные достижения. В ней есть ряд проблемных зон и болевых точек. Одна из наиболее очевидных

такова: по объективным причинам у большинства авторов, пришедших в последние годы в литературу, проявляется неуклонная тенденция к общему «проседанию» культурного уровня. Множественность связей, поверхностность впечатлений и увлеченность внешней стороной существования художественного бомонда, характерные для молодой генерации литераторов, идут рука об руку с заторможенностью поэтического роста, психологической и эстетической инфантильностью (Шайтанов 2002, 2003, 2004, Завьялов 2003, Работнов 2004, Сибрук 2005, Вязмитинова 2005, Фанайлова 2005, Аронсон 2006, Куллэ 2008, Алехин 2009, Скворцов 2004, 2005, 2006, 2006б, 2008д, 2012).

Характерно суждение поэта, критика и издателя А. Шаталова: «Я не ожидаю чего-то хорошего от тех, кто сейчас начинает писать «стихи». <...> нет <...> творческой среды, <...> «гумуса», благодаря которой формируется поэт. Пришло поколение агрессивно неграмотных молодых людей. <...> они не знают и не хотят знать, чем занимались в поэзии их предшественники <...>» (Шаталов 2009). Это приводит к автоматическому выделению на их фоне представителей старшего поколения. Именно они фактически начинают отвечать за всю традицию русской поэзии, от которой многие представители новейших генераций отказываются, обедняя свою собственную стиховую практику.

Вместе с названной социокультурной проблемой существует и более глобальная, выходящая далеко за рамки смыслового поля современной русской литературы. Рубеж тысячелетий в культуре во многом формируется под влиянием специфически воспринимаемой идеологии постмодерна. У многих деятелей культуры она ассоциируется с эстетической дезинтеграцией и восприятием традиции не как сложного целого, а как разрозненной массы «осколков» прошлого (Курицын 1992, 2000, Затонский 1996, Ильин 1996, 1998; Эпштейн 1991, 1996, 1996б, 2000; Липовецкий 1995, 1997, 1998, 2002, 2002б; Лиотар 1998, Скоропанова 1999, 2002; Иванова 2000, Работнов 2003). Идеи постмодерна влияют не только на искусство, но и на гуманитарную науку (Шапир 1995). И. Пильщиков обратил внимание на проблематичность взаимоотношений постмодернистской методологии и традиционных филологических установок: «Постмодернизм — самая антифилологическая идеология в мире: он в принципе исключает возможность адекватного, исторически достоверного понимания текста» (Пильщиков 2005: 2002).

В период, когда в литературе и искусстве нет доминантного течения, а художественные установки любой поэтической группы могут быть аргументированно оспорены с позиций иных идейных и эстетических представлений (Чупринин 2007: 200), особый статус приобретают отдельные авторы, стремящиеся к художественной цельности на основе синтеза культурных форм и смыслов предшественников.

Такие фигуры естественным образом воспринимаются связующими звеньями между представителями множества антагонистичных писательских и читательских объединений: вокруг них возможно выстраивание некой иерархии и обозначение определенной аксиологии. Авторов подобного склада немного, и потому на них ложится особая ответственность — быть также посредниками между предшествующей традицией и современным состоянием культуры, когда большинство пишущих либо усомнилось в возможности художественного акта, имеющего синтетическое значение, либо вообще не стремится к такой цели.

В настоящее время известны поэты, авторитет и «вес» которых признается зачастую не только их сторонниками, но и представителями иных эстетических групп. Среди этих фигур — и Сергей Гандлевский.

Несмотря на множество важных и показательных художественных процессов, происходящих в современной русской поэзии, их осмысление в филологии проходит крайне неравномерно. Каким-то авторам по тем или иным социокультурным причинам уделяется много внимания, другие, порой не менее значительные, интереса у исследователей не вызывают. Так, бесспорным лидером литературоведческих штудий по сию пору оказывается И. Бродский. Библиография публикаций о нем давно перевалила за тысячу (из наиболее важных изданий последних лет см. Полухина 1997, 2006, 2008, Волков 1998, Ранчин 2001, КРСБ 2002, Гордин 2002, Семенов 2004, Ефимов 2005, Венцлова 2005, Лосев 2006, Ахапкин 2002, 2009).

Однако положение медленно, но верно начинает меняться. Появляются монографии, посвященные и другим поэтам — О. Григорьеву, Т. Кибирову (Хворостьянова 2005, Багрецов 2005, Золотоносов 2009), сборники коллективных работ (см. собрание междисциплинарных исследований о Д. Пригове — НК 2010 и тематические номера электронного научного журнала «Полилог»,

посвященные Г. Сапгиру, Вс. Некрасову и В. Кривулину — Полилог-2, -3 и -4), проводятся регулярные научные конференции, связанные с именами отдельных авторов (Сапгировская конференция, Окуджавовские чтения, конференция по поэзии А. Башлачева и Б. Рыжего), и форумы, посвященные общим проблемам новейшей русской поэзии, в частности — проблеме поэтического языка (см. материалы конференции 2004 года (<Поэтика исканий> 2004) и работы Н. Фатеевой — Фатеева 2001, 2002, 2006, 2006б).

В то же время широкий пласт литературных фактов и значительный ряд имен поэтов, чье творчество с филологической точки зрения вполне «конкурентноспособно», остается практически вне поля зрения современной науки. Не существует ни представительного свода аналитических публикаций, ни тем более монографий по творчеству таких значительных поэтов, как С. Петров, И. Чиннов, И. Елагин, Б. Слуцкий, Д. Самойлов, Ю. Левитанский, Б. Чичибабин, Л. Лосев, О. Чухонцев, не говоря о многих литераторах младших поколений — А. Цветкове, А. Еременко, М. Сухотине, И. Ермаковой и др.

Наконец, ощущается острый дефицит исследований, которые не являются собраниями отдельных работ, построены по какому-либо единому методологическому принципу и посвящены общим, сквозным проблемам современной русской поэзии (см. Зубова 2000, 2010, Скворцов 2005).

Поэтому не кажутся преувеличением слова коллег, предваряющие второй номер журнала «Полилог»: «<...> практически вся русская литература второй половины XX века относится к недостаточно исследованным явлениям <...>» (Полилог 2009: 7). Очевидно, что в изучении современной русской поэзии открыты необозримые исследовательские перспективы.

Книга посвящена анализу индивидуального художественного мира современного русского поэта Сергея Гандлевского и его поэтической стратегии, рассматриваемых в широком культурном контексте. Материалом исследования послужили в первую очередь все стихотворные тексты автора, опубликованные вплоть до начала 2012 года. В качестве дополнительных источников привлекались его проза, критика и эссеистика.

Второй, значительно более широкий круг источников, использованный в работе, — русская поэтическая традиция середины

XVIII — конца XX вв., а также отдельные тексты западноевропейской и античной литератур.

Эстетические ориентиры С. Гандлевского, его индивидуальная поэтика, ее органическая связь с предшествующей русской поэтической культурой и с современными художественными явлениями — все это представляло интерес для исследования.

Лирика Гандлевского — ключ ко всему его творчеству. Он поэт par exellence, его художественный мир ощутимо целен по своим образам, мотивам и темам. Все созданное им помимо стихов (эссеистика, пьеса «Чтение», повесть «Трепанация черепа» и роман «<НРЗБ>») направлено на объяснение и утверждение уже существующих и еще не написанных стихотворений.

Принципиальная установка автора работы — предлагать выводы общего характера наряду с привлечением широкого эмпирического материала. В разговоре о современном художнике внимание к части и частному может оказаться ничуть не менее важным, чем абстрактные представления о целом. Общей же задачей было осмысление состоявшегося художественного явления путем изучения верифицируемых данных.

Структура книги такова: за основной ее частью следует приложение, куда отнесены опись стиховых форм, примеры значительного числа выявленных аллюзий и ряд экскурсов в историю русской поэзии, так или иначе связанных с материалом монографии.

Использованная в работе методология по поиску и выявлению источников не имеет отношения к теории интертекстуальности в том ее изводе, который допускает произвольное отражение любого текста в любом. Идеи исторической поэтики и генетического подхода были сформулированы задолго до возникновения термина «интертекст» и всего связанного с ним смыслового комплекса (более подробно об этом см. Скворцов 2008г). И А. Веселовский, и Б. Ярхо, и М. Гаспаров, и многие другие филологи подчеркивали: тексты связаны с предшествующими текстами не произвольно, а обусловленно, и наша задача состоит в обнаружении этой реально существующей, исторически и культурно мотивированной, материально выраженной связи.

Значительную часть книги занимает анализ стихов. Обилие конкретного материала — сознательная установка автора, ориентация на герменевтический круг Ф. Шлейермахера: «Целое надлежит понимать на основании отдельного, а отдельное — на

основании целого» (Гадамер 1991: 72). Здесь целое — поэтика конкретного автора, а части — его отдельные стихи. Но этап анализа — это постепенное постижение мира автора. Анализ стиха — прежде всего медленное чтение, которое естественно приводит к перечтению, а оно в свою очередь — к интерпретации. «Интерпретация литературного произведения — неизменный спутник самого произведения, если угодно, тот элемент, который именно движется в истории» (Конрад 1983: 153).

Творчество поэта рассматривается главным образом на фоне отечественной литературной традиции. Но иногда контекст требуется расширять, привлекая к рассмотрению и анализу западноевропейский материал, так как «<...> русская поэзия есть европейская поэзия» (Гаспаров 2009: 8). В отдельных случаях в качестве культурного фона привлекалось и наследие античности: «Русская литература есть одна из литератур, происшедших от рецепции античности; ближайшая в этом отношении параллель — французская и новонемецкая литература» (Пумпянский 2000: 30). А коль скоро это так, то в поэзии подобная связь, осуществляемая прежде всего через стиховые формы и жанры, оказывается особенно отчетливой: «<...> стихи <...> создаются на языке и в контексте отечественной (и мировой) поэтической культуры, что и составляет предмет литературоведения» (Жолковский 2010: 375).

В идеале оперирование с конкретными текстами было ориентировано на решение основной задачи литературоведческого анализа — «<...> дать описание авторского корпуса и выявить в нем существенные структурные начала» (Ронен 2007: 205).

Дескриптивный подход к поэтическому тексту мыслился как первичный, хотя и не единственный: «<...> говорить о генетике без специального освещения вопроса об описании, как это делается обычно, — совершенно бесполезно» (Пропп 1998: 7). В то же время описательность использовалась с учетом эстетического своеобразия конкретных произведений: «Учетом категории необычного литературоведческий квантитативный анализ отличается от лингвистического» (Красухин 2009: 68).

Отсюда следовала необходимость сочетать в книге и различные подходы к анализу художественного текста — от статистически-стиховедческого, нацеленного на изучение не столько «алгебры», сколько «арифметики» гармонии (характеристики метрики, ритмики, строфики etc.), до описания и выявления иных уровней

изучаемого объекта, таких как основные особенности стилистики, лейтмотивы лирики, образ лирического героя, подтексты ряда произведений, границы поэтического мира и социокультурный аспект творчества. Такой методологический синтетизм не идеален: например, не имелось возможности углубляться в подробный анализ ритмики автора или его тезауруса — эти темы достойны отдельного внимания. Тем не менее представляется, что именно сохранение баланса при сочетании различных методик полнее всего отвечало задаче целостного восприятия поэтики автора.

Книга основывается на ряде статей (в первую очередь — Скворцов 2004, 2008, 2008б, 2009б, 2010), монографии по игре в современной поэзии (Скворцов 2005) и на тексте диссертации (Скворцов 2011 (1, 2)). Здесь этот материал собран воедино и представлен в наиболее полном виде.

§ 1. Восприятие творчества С. Гандлевского критикой и литературоведением

Сергей Гандлевский — один из немногих современных поэтов, чьи творчество и литературная стратегия вызывают интерес и уважение у читателей и авторов, отстаивающих разные художнические убеждения. В ситуации полного эстетического плюрализма и почти столь же полного отсутствия консолидирующих мнение аудитории фигур такое отношение к поэту — скорее исключение, чем правило. Характерно утверждение критика Д. Давыдова: «Поэзия Сергея Гандлевского привлекает очень широкий круг доброжелательных и заинтересованных читателей. Можно сказать, что Гандлевский <...> прочитывается представителями самых различных, подчас не находящих между собой ничего общего кругов» (Давыдов 2010).

«Символический капитал» поэта, практически неощутимый в критике начала девяностых, к настоящему времени резко вырос (Айзенберг 1991, 1991б, 1991в, 2005, Зорин 1990, 1991, Кузнецова 1996: 216—218; Куллэ 1997, Кружков 1999, Шульпяков 1997: 37—43, Парамонов 1998, Панн 1998: 174—192, Генис 1999: 198—203, Костюков 2001, Шубинский 2002, Вайль 2006: 602—608, 641—647, 679—681, 684—687, Цветков 2006, Кулаков 2007: 41—51, Фаликов 2008, Игнатьева 2009, Кукулин 2010, Бак 1996, 2010).

Де-факто Гандлевского уже признали современным классиком. В 2002 году по инициативе критика В. Курицына был проведен опрос 110 литераторов о «табели о рангах» в современной русской поэзии (Курицын 2002). По его итогам на первое место

по числу набранных голосов (38) вышел именно Гандлевский. Присуждение ему премии «Поэт» (2010) официально подтвердило статус автора в литературном истеблишменте.

Критикой отмечена культурная рафинированность Гандлевского, уживающаяся с естественностью поэтического жеста, сказано о прозаизации стиха и о мастерском выражении социокультурного опыта советской эпохи в пространстве его поэзии. Менее однозначную реакцию вызвала его проза. При этом большинство критиков подчеркнуло тематическую и мотивную «вторичность» повести «Трепанация черепа» (1994) и романа «<НРЗБ>» (2002) по отношению к стихам Гандлевского, их органическую зависимость от принципов поэтического мышления (Бавильский 1997б, Губайловский 2002, Шубинский 2002, Иваницкая 2002, Костюков 2002, Кузьмин 2002, Ремизова 2003, Пустовая 2004, Жолковский 2005: 192—195, Шмид, фон Терне, Хензелер 2007).

В то же время новые идеи о творчестве автора в критике 2000-х не предъявляются, и становится заметной тенденция к повторению сказанного ранее (см., например, статью, претендующую на концептуальную новизну, а по сути являющуюся реферативной, — Кутенков 2011). Так, например, подчеркивается связь Гандлевского с культурой классического периода русской поэзии и преуменьшается влияние на автора современного ему контекста. Это понятно: Гандлевский — автор андеграундного происхождения, и его абстрагированность от всего советского представляется естественной. Реальность же значительно сложнее, но критика в данном случае предпочитает оперировать более упрощенными моделями.

На этом фоне ощущается серьезная нехватка посвященных Гандлевскому научных работ. Творчество поэта литературоведением изучено мало и несистематично. Имеются отдельные статьи, где анализируются конкретные стихи (Безродный 1996: 71—73, Лекманов 2000: 358—361, Жолковский 2002, 2008, Белоусова, Головастиков 2007). Первые три автора рассматривают стихотворение «Устроиться на автобазу...» с точки зрения проблемы интертекста. В диссертационном исследовании А. Штраус (2009, см. также статьи автора, предваряющие проблематику работы, — Штраус 2003, 2004) творчество Гандлевского рассматривается в контексте поэзии 1990—2000-х годов с точки зрения проблемы лирического героя. Статья О. Богдановой (Богданова 2005) посвящена библиографии произведений автора. Таким образом, можно

констатировать, что всестороннее филологическое изучение поэзии С. Гандлевского не осуществлялось.

О том, как Гандлевский воспринимается читателями, критика писала много. О том, как *устроен* его поэтический мир, филологами сказано пока явно недостаточно.

Начало филологическим наблюдениям над стихами автора положил М. Безродный. Он выявил ряд существенных подтекстов стихотворения Гандлевского «Устроиться на автобазу...» и по ходу анализа, в частности, заметил: «Из авторов сборника «Личное дело» (М., 1991) недостаточно оценен С. Гандлевский, а между тем по разнообразию и оригинальности приемов «игры в классику» он, кажется, не знает себе равных. <...> Клоунада и кричалки Пригова, цитатные фейерверки Кибирова и карточные фокусы Рубинштейна, конечно, много эффектнее. Вопрос, что раньше „вечности жерлом пожрется“» (Безродный 1996: 72—73).

Если в момент опубликования этих слов они могли показаться броским «рекламным» заявлением, то спустя годы мнение М. Безродного воспринимается как первое среди аналогичных высказываний, смысл которых емко подытожил В. Кулаков: «<...> более «классического» поэта, чем Гандлевский, в нашей современной словесности, наверное, не сыскать. Если, скажем, Бродский — классицистичен, то Гандлевский именно классичен» (Кулаков 2007: 50).

Положительных откликов на поэзию Гандлевского наберется за последние двадцать лет немало. Критических значительно меньше, они, в основном, посвящены частным претензиям. Так, Ры Никонова видит в качестве недостатка традиционность автора (Никонова 1992), а Е. Степанов обращает внимание на «общую неряшливость» его стиля и слабость рифм. Он также утверждает: «<...> многие стихи г-на Гандлевского (одного из наиболее известных участников «Московского времени») написаны на уровне не лучшего провинциального литературного объединения и не выдерживают обстоятельного филологического разбора, что не останавливает многих критиков превозносить поэта до небес» (Степанов 2009). При этом, не вполне корректно цитируя далее отзыв Никоновой, где речь идет и о другом авторе, В. Савчуке, Степанов приписывает Гандлевскому его стихи (ibid.), так что читатель, знакомый со статьей Никоновой по работе Степанова, может не заметить подмены.

Особняком стоит едва ли не единственное критическое высказывание общего характера, принадлежащее перу поэта и критика И. Вишневецкого:

«Дело не в том, что Гандлевский плохой поэт; поэт он хороший и даже очень хороший, а вот читать его неинтересно совсем. Нету в этих стихах ни независимости тематической — не называть же сугубо «гандлевскими» темами пропитую жизнь, тусклость позднесоветского бытья, упорную безгероичность его, круг чтения, наконец? — ни дерзания языкового. Культурный канон 1970—1980-х (Ходасевич, Бродский, Набоков, Мандельштам) тем-то и дорог Гандлевскому и топорщится в его стихах цитатами и уважительными отсылками, что он — когда не сознаешь кардинальных различий между «освященными авторами» — уютен и домашен (как крепкий чай с похмелюги). <...> это очень ладно скроенное, очень традиционное и вполне сознающее собственные пределы (за то и отдадим автору почесть) рифмованное повествование, род стихотворного дневника. А то, что в нем нету ничего, что бы потрясало, бередило и даже просто успокаивало душу читателя — так автор как раз и не хочет ни одного, ни другого, ни третьего. Будут ли в такие книги заглядывать лет через десять-пятнадцать? Бог весть...» (Вишневецкий 1997).

В этом по-своему уникальном отзыве представляет интерес следующее: все, что обычно считается сильными сторонами творчества Гандлевского, интерпретируется критиком прямо противоположным образом — как слабость. С его точки зрения и культурная рафинированность поэта, и стиховая техника, и тематика — вторичны.

Данный отзыв свидетельствует, что обобщающее значение поэзии Гандлевского, выходящее за пределы соответствующего культурного хронотопа, пока неочевидно. С другой стороны, признание его знаковым автором для широкой и гетерогенной интеллигентской аудитории говорит как минимум о том, что именно Гандлевский стал одним из талантливых выразителей менталитета определенной группы высококвалифицированных читателей. Сам по себе этот факт неоднозначен: «своим» и «значительным» интеллигентская аудитория признавала в свое время и Надсона, и Пастернака. Чью судьбу разделит поэзия Гандлевского — Пастернака или Надсона — покажет время. Поэтому хотелось бы предложить читателю не полемический или апологетический взгляд на творчество автора, а результат попытки аналитического истолкования его поэтики.

§ 2. Формальные особенности поэтики

2.1. Метрика. Со стиховедческой точки зрения поэзия Гандлевского — удобный материал для изучения: она малообъемна и потому сравнительно легко обозрима. Кроме того, существует ряд высказываний автора, полезных при анализе формальных характеристик его стиха. Так, в интервью, опубликованном в «Вопросах литературы» в 2001, Гандлевский ответил на вопрос, имеющий специфически стиховедческий интерес: «*Каковы ваши взаимоотношения с поэтическими размерами? Чему в вашей душе они соответствуют?* — Здесь существуют какие-то личные предрассудки. Например, у меня практически нет амфибрахия. Почему-то я вбил себе в голову, что у меня этим размером написать не получится. Или я настороженно отношусь к пятистопному ямбу, потому что это апробированно красивый размер. Или меня раздражает, когда меня часто сносит в анапест, потому что это тоже эффектный размер. В хороших стихах размер должен раствориться до неузнаваемости» (Гандлевский, Гостева 2001: 272).

На 115 опубликованных стихотворений Гандлевского, созданных в период с 1973 по 2011, амфибрахия у него действительно немного — 7 случаев, но и некоторые другие метры он использует нечасто. Почти столько же, сколько амфибрахия, — дольника (8), чуть больше хорея — 12, значительно меньше — дактиля (4), 2 случая элегического дистиха (точнее, квазиэлегического), а акцентный стих и верлибр встречаются вообще единожды.

Бесспорно у поэта лидирует ямб — 56 случаев, из них Я4 — 25, Я5 — 23, Я6 — 5, вольный — 3. На втором месте по частотности анапест — 24 случая, из них Ан3 — 14, Ан4 — 5, Ан5 — 3, вольный Ан — 2. Таким образом, ямбом написана почти половина стихов, еще почти четверть — анапестами, оставшееся поделили между собой другие метры.

Настороженное отношение к Я5 как к «апробированно красивому размеру» не помешало Гандлевскому написать им почти пятую часть всех стихотворений и обращаться к нему еще и в некоторых вольных стихах. Видимо, это не случайно: «Пятистопный ямб — самый распространенный силлабо-тонический размер русской поэзии XX в.» (Сонькин 2001: 187). «Пятистопный ямб представляет собой самый ритмически разнообразный размер русского литературного стихосложения» (Бейли 2004: 23), и чутье подталкивает поэта к структуре, обладающей богатыми интонационными возможностями. Анапест Гандлевского, который он нередко использует, — скорее всего, результат уступки традиции русской силлаботоники последних полутора веков. «Трехсложные размеры — дактиль, амфибрахий и анапест — редко пропускают ударения на иктах, <...> их ритм обычно кажется более монотонным, чем ритм двухсложных размеров» (Бейли 2004: 40), Гандлевский же склонен к ритмически разнообразной, непринужденно прозаической, говорной интонации. А очевидное преобладание у него ямбов — следствие влияния общей ориентации автора на золотой век, а в нем ямб, и особенно Я4, лидирует.

Аналогичная картина наблюдается и в хронологии метрического репертуара поэта. В первое десятилетие творчества (с 1973 по 1982) — 23 ямба, 9 анапестов, 5 хореев, 3 амфибрахия, 3 дактиля и 1 дольник. Во второе (с 1983 по 1992) — 10 ямбов, 7 анапестов, 1 амфибрахий, 1 элегический дистих. В третье (с 1993 по 2001) — 17 ямбов, 3 анапеста, 3 хорея, 2 дольника, 1 амфибрахий. 2002-м годом не помечено ни одно стихотворение. Только в последние годы (с 2003 по 2011) положение несколько меняется, и ямб отступает — 7 случаев, при этом все остальное выглядит практически так же: анапестов 6, хореев 3, амфибрахиев 2, дактилей, дольников 2, тактовиков и элегических дистихов по одному. В 2005 у поэта появляется единственный на сегодняшний день верлибр.

Минимальное количество дольников, акцентных стихов и элегических дистихов, уникальный пример верлибра, а также отсут-

ствие интереса к силлабике, сложным и смешанным размерам, логаэдам и т. д. свидетельствуют о сознательном последовательном ограничении Гандлевским версификационных средств.

2.2. Ритмика. Изначально Гандлевский питает интерес к ритмическим экспериментам, особенно к эффекту «сжимания-растягивания» отдельных стоп или строк в рамках какого-либо устойчивого размера. «*Стопа* — в силлабо-тонических стихах — понятие совершенно условное и вспомогательное. Реально такие стихи, как известно, на стопы не делятся. Однако же (sic! — *А. С.*) измерение их «стопами», при всей своей условности, крайне удобно, а потому и общепринято» (Ярхо 1934: 15 — *курсив авт.* Об условности понятия стопы в русском стиховедении см. также Руднев 1985: 284).

Поскольку подавляющее большинство стихов Гандлевского силлабо-тонические, пристальное внимание к проблематике стоп и размеров у него совершенно естественно. Столь же характерна для него и демонстрация понимания условности деления силлабо-тонических стихов на стопы, и желание обыграть жесткую формализацию тех или иных стиховых правил.

Если, к примеру, размер стихотворения — четырехстопный анапест с рифмовкой АббА, то трехстопная четвертая строка катрена не кажется серьезным отступлением от заданной схемы: «Я смежу беспокойные теплые веки, / Я уйду ночевать на снегу Кызгыча, / Полуплач-полуимя губами шепча, — / Пусть гремят вертикальные реки» (Гандлевский 2000: 15, «Я смежу беспокойные теплые веки...»). Но в этом стихотворении второй катрен построен по иному принципу — аББа, и все строки выдержаны в рамках четырехстопника. Таким образом, трехстопная строка ритмически выделяется на общем фоне, хотя нельзя сказать, что в данном случае формальное отличие подчеркивает какую-то ее особую семантику.

Приведенный пример сравнительно несложен. Интереснее отдельные проникновения четырехстопных строк в Я5 АбАб: «<...> / Когда я первые стихотворенья, / *Волнуясь, сочинял свои* / И от волнения и неуменья / Все строчки начинал с союза «и», / Мне не хватило кликов лебединых, / Ребячливости, пороха, огня, / И тетя Муза в крашеных сединах / Сверкнула фиксой, глядя на меня. / <...> / И встречный ангел, шедший пустырями, / *Отверз мне, варвару, уста,* / И — высказался я <...>» (Гандлевский 2000: 104, «Косых Семен. В запое с Первомая...»).

Здесь нарушения размера явно мотивированы общим смыслом фрагмента — это ироническая демонстрация технического дилетантства, свидетельствующая как раз об обратном, поскольку зрелый поэт сознательно отступает от правил, известных каждому школьнику. Ту же роль выполняет и союз «и», поставленный в начало одиннадцатой строки, ведь в следующей пойдет речь о его чрезмерном употреблении как о версификационном неумении. На самом деле случай более сложен, чем обыгрывание технической «беспомощности». Л. Зубова отмечает здесь возможное влияние древнерусской и фольклорной традиций, где активно использовалось «цепное нанизывание предложений и их частей» с помощью сочинительных союзов. «В традиционной литературе это один из самых освоенных, а потому и шаблонных приемов повтора. По этому поводу современный автор рефлексирует [в своем стихотворении]» (Зубова 2000: 333). Кроме того, технически тщательно инструментованная «сбивчивая» речь хорошо аккомпанирует семантике лирического восторга и волнения, основанной на пушкинских дрожжах: «Весной, при кликах лебединых, / <...> Являться муза стала мне» (Пушкин 1978 (5): 142, «Евгений Онегин»). Уста, отверзаемые варвару, отсылают не только к библейской фразеологии, но и к «Пророку», где, повинуясь ангелу, у героя «отверзлись вещие зеницы». Наконец, «И — высказался я» — смягченный вариант библейской формулы «изблевать/извергнуть из уст».

К тому же типу сжимания размера относится и употребление усеченной стопы в трехстопном анапесте: «Есть обычай у русской поэзии / С отвращением бить зеркала / Или прятать кухонное лезвие / *В ящик письменного стола*» (Гандлевский 2000: 80, «Самосуд неожиданной зрелости...»). Кедринско-есенинские аллюзии соединились здесь с неожиданным усечением размера — ход, заставляющий вспомнить ритмические эксперименты Пастернака. Подтексты же таковы: «У поэтов есть такой обычай — / В круг сойдясь, оплевывать друг друга» (Кедрин 1974: 78, «Кофейня»); «Я взбешен, разъярен, / И летит моя трость / Прямо к морде его, / В переносицу... / ..... / ...Месяц умер, / Синеет в окошко рассвет. / Ах ты, ночь! / Что ты, ночь, наковеркала? / Я в цилиндре стою. / Никого со мной нет. / Я один... / И разбитое зеркало...» (Есенин 1966: 723, «Черный человек»).

Стихотворение «Зверинец коммунальный вымер...» (Я5 с вольной рифмовкой мж) демонстрирует редкий пример метрическо-

го нарушения. Оно начинается с четырехстопной строки: «*Зверинец коммунальный вымер.* / Но в семь утра на кухню в бигуди / Выходит тетя Женя и Владимир / Иванович с русалкой на груди <...>» (Гандлевский 2008: 71). Вкрапление разностопных строк внутри монометрического текста, когда инерция размера уже создана, — явление более привычное, чем подобное его резкое нарушение в первой строке, теоретически задающей метрическое ожидание последующему тексту.

Еще более смелый ход автора — сознательное нарушение размера в твердой форме — в итальянском сонете «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...», в пятистопный ямб которого вплетается единственная четырехстопная строка: «Свиданий через ночь в помине нет. / Но чудом помню аббревиатуру / На вывеске, люминесцентный свет, / *Шлагбаум, доски, арматуру*» (Гандлевский 2000: 92). Форма сонета используется в конце XX века, и пикантное отступление от жесткого канона сигнализирует читателю об игре с западноевропейской традицией — как с определенной жанровой структурой, так и с семантикой. Игра начинается с первой строки, прямо указывающей на классический образчик сетований «инвалида любви», который случайно встретил юную девушку, напоминающую ему прежнюю возлюбленную: «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет. / Наверное, такой была Лаура <...>», ср.: «Мне — тридцать пять, тебе — пятнадцать... / Но, Дженни, ты ль вообразишь, / Кого ты мне напоминаешь, / Какую рану бередишь?» (Гейне 1971: 353, «К Дженни», перевод Л. Гинзбурга), см. также далее в обоих текстах: у Гандлевского «Был месяц май» (ibid.) — у Гейне «Был майский день» (ibid.).

При этом в авторском активе есть еще один сонет («Растроганно прислушиваться к лаю...»), где нет ритмических вольностей, зато максимально затушевана жанровая принадлежность произведения: отсутствует формальная разбивка на две группы строк по четыре и три, замаскирована почти неизбежная жесткая риторичность сонета с его посылками-выводами, тезисом-антитезисом-синтезом и пр. В то же время и такие отступления от канона с легкостью могут быть освящены им же: как свидетельствуют исследователи, «<...> сонет представляет собой подчеркнуто «серьезную» форму <...>» и ему «<...> присущи возвышенный тон и высокая лексика, а также мифологические аллюзии», но одновременно «<...> сонет характеризует не конформизм, а новаторство и разнообразие», и более того, «<...> от игры с нормами за-

висит сама жизнеспособность русской сонетной традиции» (Шерр 1996: 314, 322; см. также Федотов 2011).

Неожиданное укорачивание размера воспринимается читателем не так остро, как обратные случаи. Например, в трех пятистопных ямбах 1976 и 1984 годов у поэта встречаются три подобных примера, и везде возникает незаконная шестистопная строка: «С тех пор боюсь: раскаты вдалеке / *Поднимут за полночь настойчиво и сухо* — / На стуле спит усталая старуха / С назойливою мухой на щеке» (Гандлевский 2000: 33, «Мы знаем приближение грозы...»); «Природа, как натурщица, стоит, / *Уйдя по щиколотки в сброшенное платье,* / Как гипсовая девушка с веслом / У входа в лесопарк, а лесопарк / Походит на рисунок карандашный» (Гандлевский 2000: 95, «И с мертвыми поэтами вести...»); «*Когда по радио в урочную минуту* / Сквозь пение лимитчиц, лязг и гам / Передают, что выпало кому-то / Семь лет и пять в придачу по рогам, / Я вспоминаю лепет Пастернака» (Гандлевский 2000: 82, «Когда, раздвинув острием поленья...»).

Не стоит объяснять подобное авторской невнимательностью: поэт, свободно владеющий традиционными размерами, не может случайно допустить такой казус, да еще и трижды повторив его в разных текстах, причем дважды в одном и том же году. Такие вольности имеют литературный аналог — некоторые стихи начала XX века, в первую очередь А. Блока (цикл «Волны») и В. Ходасевича.

В книге «Путем зерна» Ходасевич последовательно скрыто модернизировал классические образцы. Его белые ямбы «<...> как бы заведомо ориентированы на белые пятистопные ямбы Пушкина («Вновь я посетил...») и более поздние Жуковского. Об этом напоминает и начало с полуслова <...>, и многочисленные переносы, и интонация, воссоздающая непринужденность разговорной речи. Но вместе с тем есть и очень значительные отличия, которые тоже не слишком заметны, но реально существуют: <...> это постоянное вкрапление в пятистопные ямбы шестистопников <...>» (Богомолов 1989: 26).

Подобные расшатывания белого пятистопного ямба осуществляли уже Н. Гоголь в поэме «Ганц Кюхельгартен» (белый Я5, 1827), где встречаются шестистопные стихи, и М. Лермонтов в ранних подражаниях Байрону «Ночь. I» и «Ночь. II» (вольный Я4, 1830), где наряду с шестистопными попадаются и четырехстопные строки. Но редчайшие нарушения монометрических размеров встре-

чались и ранее. Так, объемная поэма С. Боброва «Херсонида, или Картина лучшего летнего дня в Херсонесе Таврическом» (около 9000 стихов), написанная сплошь белым четырехстопным ямбом, содержит более десятка пятистопных и трехстопных строк, например: «Не знаем ли, небесный Отче, / Что Ты насущный хлеб даешь, / Что Ты те долги нам прощаешь, / Какие должны мы прощать другим?», «Не спорь! — мне должно жертвой пасть / От сей руки священной» (Бобров 2008: 214, 152). Есть в поэме и случаи шестистопных строк: «Быть так! — я уничтожусь вечно... / Забуду, что я был, — и буду, будто не был» (Бобров 2008: 172).

Из авторов, более близких к Гандлевскому по времени, на него мог повлиять Н. Заболоцкий, в своем позднем творчестве неоднократно смешивавший пяти- и шестистопники. В частности, хрестоматийная «Некрасивая девочка» демонстрирует именно такой эффект. Это астрофическое стихотворение с вольной комбинацией мужских и женских рифм. Из 37 его строк 28 написаны пятистопным ямбом, 9 — шестистопным, причем их возникновение невозможно предугадать: «неправильная» стиховая форма идеально соответствует теме стихотворения — противопоставления внешней дисгармонии внутреннему огню красоты.

Один из последних по времени подобных примеров у Гандлевского являет собой стихотворение «Мама маршевую музыку любила...». В целом оно выдержано в рамках Х5 (АбАб, 16 строк, четыре катрена), но начинается с шестистопной строки, содержит одну трехстопную строку («на одной шестой») и одну строку с дактилической клаузулой: «Моя мама умерла девятого / мая...». Во всех трех случаях отступления от метра можно объяснить использованием устойчивых выражений — «маршевая музыка», «одна шестая» (подразумевается «часть суши», то есть СССР), «девятое мая», которые Гандлевский намеренно не трансформирует (например, при помощи перифразы или амплификации), чтобы вместить их в рамки размера.

Один из самых выразительных примеров игры с размером дает стихотворение «На смерть И. Б.», написанное восьмисложным хореем. Гандлевский нередко заканчивает стихи неожиданно укороченной строкой, что психологически воспринимается читателем довольно легко: «обрыв» сигнализирует об абсолютном конце, об «ускорении» ритма в преддверии немоты. В таких случаях он находится в русле тенденции, более характерной для стиха, чем для прозы: «Если прозаик хочет подчеркнуть концовку длин-

ного периода, то обычно он делает последний речевой такт длиннее предыдущих <...>. В стихах — наоборот. Соизмеримость стихотворных строк ощущается четко, и концовочная строка обычно делается <...> короче предыдущих, что как бы дает ощущение «больше сказать нечего!» и пробуждает при чтении делать удлиненную паузу» (Гаспаров 2001: 78). Но здесь поэт идет вслед за тенденцией к «прозаизации». Во всех нечетных строках стихотворения по 14 слогов (с постоянной мужской цезурой после четвертой стопы), в четных — по 15 (цезура «плавающая», строго говоря, это уже не цезура; в 13 строках, где она есть после четвертой стопы, — женская). Лишь финальная строка оказывается гиперкаталектической — в ней 16 слогов: «Как в былые времена, встань у школьного окна. / Имя, девичью фамилию выговорит тишина» (Гандлевский 2000: 423).

Гандлевский продолжает опыты предшественников по трансформации монометрического размера, обращаясь к подобным явлениям как в белых, так и в рифмованных стихах. Рассмотрим далее другие наиболее выразительные ритмические эксперименты автора.

Со стиховедческой точки зрения вызывает интерес строка «Орджоникидзержи́нского» из стихотворения «Вот наша улица, допустим...» и связанные с нею эффекты. Во-первых, это каламбур — явление для поэтики Гандлевского в целом малохарактерное. Во-вторых, редчайший случай для четырехстопного ямба: восьмисложная строка состоит из одного слова. В онегинской строфе таких экспериментов нет больше ни у кого, да и вообще в рамках четырехстопных размеров аналогичные примеры у современников единичны. Так, у Чухонцева в поэме «Свои. Семейная хроника» (1982) есть типологически сходная строка «<...> как четвертый сын, последний, / двадцатичетырехлетний <...>» (Чухонцев 2008: 243). Подобная перекличка в употреблении очевидно независимых одно от другого версификационных средств у поэтов старшего и младшего поколений объяснима: поэтика Гандлевского в некоторых чертах родственна чухонцевской. В-третьих, составная фамилия «Орджоникидзержи́нского» должна произноситься с единственным ударением на шестом слоге.

Таким образом, возникает ритмический и акцентный эффект. Прежде всего, появляется не мужское, а дактилическое окончание. Ритмический рисунок с единственным ударением в рамках четырехстопного ямба и сам по себе уникален, но плюс ко всему

в нем отсутствует практически стопроцентно встречающийся икт на финальной стопе. Но и это еще не все. Следствием дактилической клаузулы становится следующий нестандартный ход: словострочка рифмуется с именем собственным «Москва», где клаузула мужская.

Наконец, в семантическом плане две начальные строки стихотворения изящно соединяют абстрактное (среднестатистическая советская улица означает СССР вообще) и конкретное (указание на определенный топос).

В стихотворении «Мама чашки убирает со стола...» встречается случай, обратный предыдущему, в следующих строках: «И умолкнут над промышленной рекой / Звуки музыки нече-ло-ве-ческой». Рифма «рекой / нечеловеческой» дала бы сочетание мужского окончания с дактилическим, однако своеобразное членение на слоги (в два раза меньшее, чем требуется по правилам слогоделения — «не-че-ло-ве-чес-кой») разбивает многосложное слово на три ритмически независимые части, каждую из которых следует произносить со своим ударением. В результате финальная часть «-ческой» оказывается наделенной мужским окончанием. Формально, по логике шестистопного хорея, схема строки должна была выглядеть так: ´◡|´◡|´◡|´◡|´◡|◡. Но, учитывая словоразделы и авторские слогоразделы, ее следовало бы изобразить иначе: ´◡|´◡◡|´◡|´◡|´◡ — в строке благодаря диалектике взаимоотношений метра и ритма словно спрятались одна хореическая, одна дактилическая и три ямбических стопы.

По поводу цитированных строк остается добавить два соображения. Первое: образ саркастически сочетает верленовскую музыку стиха с ленинским отзывом о Бетховене в исполнении Горького. Вероятно, отсюда и странное членение слова — пародийная артикуляционная ассоциация с картавым выговором вождя пролетариата. Второе: стихотворение с трагическим смыслом намеренно написано размером «Камаринской», что контрастирует с его семантикой и придает произведению специфический оттенок черного юмора (еще один пример контраста размера и семантики являет собой «На смерть И. Б.»).

Заслуживает отдельного внимания метрическая загадка у Гандлевского в финале стихотворения «близнецами считал а когда разузнал у соседки...» (вольный анапест, колеблющийся от шести- до одностопного, строфоиды АбАб, заключительный — АббА): «иванов сколько раз повторять не вертись и не висни / на

анищенко сел по-людски / все открыли тетради пишем с красной строки / смысл жизни» (Гандлевский 2000: 425).

Строку «смысл жизни» можно трактовать двояко. Это одностопная амфибрахическая строка со стандартной схемой ⏑ ′⏑ причем возможен и второй вариант распределения ударений, в формальном отношении редкий, но тем не менее не противоречащий языковой норме, поскольку сверхсхемное ударение падает на значимую часть речи: ′ ′⏑. Либо это все же одностопный анапест: ⏑′| ⏑. Такой вывод следует из метрической инерции всех предшествующих двадцати трех строк. Читателю сложно перестроиться с налаженного анапестического ритма на восприятие иного размера ради единственной строки в финале, пусть и стоящей в сильной позиции. Но для сохранения анапеста необходимо произнести существительное «смысл» как двухсложное: смы-с[ъ]л. При этом возникает еще и спондей (′⏑′| — «смы-сл жиз-ни»), так что при желании строку можно квалифицировать вообще как двустопный хорей: ′⏑| ′⏑. (С точки зрения истории языка подобное слоговое членение «смысла» вполне законно. Например, у В. Петрова в послании «Галактиону Ивановичу Силову» (1772?), написанном александрийским стихом, читаем: «В том смысел счастия обиды заменяет» — Поэты XVIII века 1972: 345.)

О таком эффекте писал М. Лотман: «В русском языке не может быть слогов без гласных, однако в поэзии XX в. такое слово как „октябрь“ может быть как двусложным (ок-тябрь), так и трехсложным (ок-тя-брь) — в последнем случае появляется слоговое ‘р’, обычное в чешском языке или в санскрите, но невозможное в русском. Ср. «Октябрь уж наступил» Пушкина с «Октябрь; море поутру» Бродского. Почему мы в первом случае считаем „октябрь“ двусложным словом, а во втором — трехсложным? Ответ очевиден: потому, что этого требует стихотворный метр; в vers libre или в прозе вопрос о том, сколько слогов в „октябре“, не вставал бы вовсе. Таким образом, в стихотворном тексте, в котором релевантен силлабический принцип, слог не непосредственно соотносится с соседними слогами, но при посредничестве метра. Стихотворный метр — явление принципиально иного, по сравнению с ритмом, уровня: непосредственно в тексте он не содержится. Метр — это пилотирующая структура, проецируемая на последовательность слогов и образующая ритм в результате этой проекции» (Лотман М. 2005).

Стиховеды констатируют: «<...> стихотворный размер строки зависит от ее контекста, а если такового <...> нет, все во власти читателя <...>. Причем контекст (а то и воля читателя) влияет не только на метрический статус строки, но и на звучание, на фактический ритм <...>» (Шапир 2006: 882). Контекст в стихотворении Гандлевского однозначно диктует воспринимать финальную строку как анапест.

Вообще случаи, подобные описанному, в русской поэзии не слишком редки: в pendant примеру из Бродского можно сослаться на стихи Заболоцкого и Чухонцева, где фигурирует одна и та же лексема: «Из-за облака сирена / Ножку выставила вниз, / Людоед у *джентльмена* / Неприличное отгрыз» (Заболоцкий 2002: 111, «Меркнут знаки Зодиака», Х4); «<...> под номером ну вылитый НН / с надушенным платком не дух ли часом / он самый замполит и *джентльмен* <...>» (Чухонцев 2008: 294, «а если при клонировании...», Я5). Либо здесь — пропуск слога, а значит, нарушение размера, либо метрически правильные строки в окружении таких же правильных четырехстопных хореев в одном случае и пятистопных ямбов в другом. Если второе, тогда у Гандлевского наблюдается тот же эффект — окказиональное придание односложному слову статуса двусложного.

Есть еще один аргумент в пользу восприятия словосочетания «смысл жизни» в стихотворении как строки анапеста, а не амфибрахия: подобные внезапные смены метра для Гандлевского нехарактерны, тогда как неафишируемые эксперименты с размером и ритмом, напротив, вполне возможны.

Тем не менее никакая сложившаяся поэтика не может служить гарантией того, что по собственной воле ее демиург не нарушит какую-либо из давно сложившихся и привычных для него норм.

Так или иначе, в стихотворении «близнецами считал а когда разузнал у соседки...» Гандлевский добивается дополнительного эффекта семантической выделенности финальной строки, и без того стоящей в тексте в заметной позиции. Он задает читателю определенную версификационную загадку, решение которой каждый находит сам, выбирая его из нескольких теоретически возможных вариантов (хотя практически наиболее вероятным здесь представляется именно тот, который вступает в противоречие с морфологией).

По контексту выражение «смысл жизни» — слова учительницы, диктующей текст классу. В действительности должно было

последовать продолжение предложения, но поэт оборвал его «на самом интересном месте», заставляя и себя, и читателя мучиться вопросом — что же там дальше? Неопределенность семантики и ритмики замечательно соответствуют друг другу, оставляя простор для интерпретации и самого текста, и преломленной в нем реальности.

На основании анализа конкретных примеров можно констатировать: с ранних поэтических опытов Гандлевский доверяет интонации и блюдет естественность фразы, иной раз в ущерб метрической схеме. Там, где высказывание не укладывается в строгие рамки размера, поэт допускает «сокращение» или «растяжение» последнего. В то же время подобные отступления редко бывают чересчур выпирающими на общем фоне и ритмически, и особенно стилистически. Ощущение непринужденности высказывания скрадывает технические вольности, а они в свою очередь сигнализируют о столь ценимом поэтом впечатлении «психологического дилетантства» художника. В целом метрика и ритмика Гандлевского свидетельствуют об ориентации автора на консервативную стиховую культуру русской силлаботоники, преимущественно XIX века.

2.3. Акцентуация. Акцентуация Гандлевского также указывает на тенденцию к стилистической консервативности. Нестандартные ударения допускаются им нечасто, и преимущественно это акцентуация намеренно архаичная: «нена́долго», «вздрогнёт», «кладби́ще». Последняя лексема встречается в его стихах четыре раза, и трижды — с ударением на втором слоге: здесь явно сказывается влияние золотого века, вероятнее всего, пушкинского «смиренного кладби́ща».

Переакцентуация в угоду метру у поэта крайне редка: «Направь прилежно лампу на рисунок / И угол зренья малость измени, / Чтобы трофеи, ружьецо, подсумок / Внезапно выступили из тени́» (Гандлевский 2000: 414, «Найти охотника. Головоломка...»). Если последнюю строку читать «Внеза́пно вы́ступили из тени́», то она выпадет из пятистопного ямба и станет строкой акцентного стиха. Но если ее читать с тремя обычными ударениями «Внеза́пно выступили из те́ни», то она потеряет и рифму.

Есть у поэта и прямо противоположные примеры. В стихотворении «На смерть И. Б.» стандартные ударения должны быть сохранены, несмотря на то что они создают слишком заметные

пиррихии. В противном случае, если ставить икты в угоду метру, слишком исказится фонетический облик соответствующих лексем. В результате возникают ритмические сбои, что, очевидно, намеренно допускалось автором для преодоления монотонно-гипнотизирующей моторики ритма конкретного стихотворения: «Я ль не лез в окно к тебе из ре́вности по злобе / По гремучей водосточной к небу задранной трубе? / <...> / Не ослышался — мертва. Пошла́ кругом голова. / Не любила меня отроду, но ты была жива. / <...> / Ну, иди себе, иди. Все плохое позади. / И отныне, надо думать, хоро́шее впереди» (Гандлевский 2000: 422,423).

Выражение из последних строк «плохое позади/хорошее впереди» пришло в стихотворение из навязчивого рефрена песни «Лето пролетело» (1995), авторство которого принадлежит рэп-группе «С. Т. Д. К.»: «Лето пролетело, все осталось позади, / Но мы-то знаем — лучшее, конечно, впереди <...>. Вот лето пролетело, нас оставив позади, / Но мы-то знаем, лучшее конечно впереди» и т. д. Дебютный альбом группы, «Сны», появился в 1997-м, за год до создания стихотворения, и его можно было услышать, не имея никакого отношения к рэпу. Музыканты в свою очередь обыгрывали известную детскую песню «Голубой вагон» из мультфильма про Чебурашку (муз. В. Шаинского, сл. А. Тимофеевского): «Медленно минуты уплывают вдаль, / Встречи с ними ты уже не жди. / И хотя нам прошлого немного жаль, / Лучшее, конечно, впереди!» (Тимофеевский 2010).

Очевидно, Гандлевский цитирует рэперов саркастически, как анонимный знак масс-культа. Тем не менее, возможно, этот опус и подсказал поэту идею серьезных ритмических сдвигов в стихе: в русском рэпе словоразделы семантически и ритмически несущественны, говоря условно, он ориентирован на предельно искусственную, бесцезурную, тотально акцентированную силлабику.

В этом же стихотворении в существительном «кладбище» вопреки всем остальным случаям употребления данной лексемы у поэта сохраняется нормативное ударение, что создает намеренный ритмический сбой: «Что ли роз на все возьму, на кла́дбище отвезу, / Уроню, как это водится, нетрезвую слезу» (этот эффект являет себя лишь в авторском чтении).

Итак, возможностями переакцентуации поэт не злоупотребляет. Редкость стиховых аномалий, отторжение вычурности, сокрытие формальных изысков в его поэтическом арсенале указывают на интерес к новаторству внутри традиции, что было свойствен-

но столь почитаемому Гандлевским Ходасевичу, а из его старших современников присуще Чухонцеву.

2.4. Фоника. Для Гандлевского характерны интерес к традиционному в поэзии золотого века благозвучию стиха и модернистское пристрастие к паронимической аттракции: «*Тарабар*щина *вар*варской жизни моей», «*Пострел* изрядно *постарел*, / *И* школьница *хват*ила *лиха*, / И *снег осенний* за*пестрел*, / *И сно*ва *стало тихо-тих*о», «Кто из*бавился*, *бал*овень, от *рок*овых *шестерен*? / По*ступь рока слышна* у *Набок*ова в *каждом ром*ане», «Чтоб *прозрачная призрачная распустилась струя*», «На *стуле* в *пепельнице теплится* окурок» и др.

Особенно эффектно аллитерация и ассонанс выглядят там, где мастерство инструментовки вызывающе контрастирует с семантикой: «В *рыгаловке рагу* по *средам*, / *Горох* с *треской* по четвергам. / *Божиться другу* за *обедом* / Впаять *завгару* по *рогам*», оттуда же и «А не обломится *хал*тура — / Уснуть щекою на руле, / *спросонья вспоминая хмуро* / *Махал*овку в *Махачкале*». В его стихах могут обыгрываться даже неудобопроизносимые аббревиатуры советского новояза: «*Хабиб*улин в *х/б б/у*», «затеряться в толпе / не дано никому / на *такое чп* / *нету увы цэ у*».

Рассматривая примеры из стихотворения «Устроиться на автобазу...», А. Жолковский отметил общий пастернаковский характер парономасий Гандлевского (Жолковский 2009: 215). Как известно, Пастернак, особенно ранний, часто жертвовал семантической и синтаксической внятностью в пользу фоники (Шапир 2004). У Гандлевского подобной тенденции нет, его фонику сближает со звуковой организацией поэзии классика лишь повышенный интерес к «прошиванию» речи повторяющимися сочетаниями звуков и их групп, особенно согласных. В редких случаях, плетя аллитерационную вязь, в отрыве от контекста едва ли не достигающую густоты глоссолалии, автор ради фонетической красоты идет на легкие семантико-стилистические сдвиги: «*Картина мира, милая уму*: писатель сочиняет *про Муму* <...>». Устойчиво сочетание «милый (-ая, -ое, -ые) сердцу», а не «уму», но полузаметные отступления от стилистических норм иногда Гандлевским допускаются, поскольку намеренные и не бросающиеся в глаза разрушения клише — одна из устойчивых черт его поэтики.

Гандлевский стремится к неброской, ненавязчивой системе звуковых повторов. Обильно представленные в тексте, они «не

лезут в уши», поскольку фоника теснейшим образом связана с семантикой, и слова подобраны так, чтобы у читателя создалось впечатление легкости речи и ее непреднамеренной организации.

2.5. Рифма. Гандлевский последовательно избегает слишком заметных версификационных средств. Демонстрирует он и недоверие к броской рифмовке. Здесь он не одинок, — подобное отношение к навязчивой рифме отстаивают многие современные поэты — см., например, фрагмент интервью М. Амелина: «Русское ухо привыкло к рифме, жаждет ее, поэтому так и тянет преодолеть это свойство нашего стиха. Я думаю, что будущее за ритмической поэзией, а не за рифмованной. Рифма уходит в рекламу, в слоганы, — обратно вернуть ее будет сложно» (Амелин 2004). Если в свое время Пушкин явно преждевременно сетовал на исчерпанность рифменного запаса, то современный автор обращает внимание на чрезмерную разработанность приема, его тривиальность.

В поэме Т. Кибирова «Сортиры» повествователь, лукаво сетуя на версификационные огрехи вообще и бедность рифмовки в частности, апеллирует к уважаемому другу-стихотворцу, выражая надежду на то, что «<...> простит Гандлевский рифмы» (Кибиров 2001: 208). В свою очередь Гандлевский, характеризуя сочинения Кибирова, между прочим обронил: «<...> рифма у Кибирова оставляет желать лучшего» (Гандлевский 2000: 303; о сознательной обедненности рифмовки у Кибирова см. Шапир 2005: 149,160).

Но и сам Гандлевский не претендует на лавры современного короля рифмы. Его стихи далеки от той рифменной эффектности, которую можно найти в творчестве почитаемых им старших современников — И. Бродского и Л. Лосева.

В интервью А. Гостевой Гандлевский выразил восприятие своего типа рифмовки: «*Интересны ваши глубинные взаимоотношения с рифмой. Как правило, она у вас полная, строгая, классическая, но временами встречается рифма ярко индивидуальная и, я говорю ни в коем случае не в укор, «ахмадулинская»: арбы — орлы, нагими — ангины, обещаньем — опечалим, железа — жалела, головой — голубой и т. д. Почему этот тип рифмовки возникает, но так редко?* — Для меня точно рифмовать — все равно что чистить зубы утром и вечером: рефлекс многолетней давности. Мне кто-то в первой молодости сказал, что рифмовать лучше точно, — я и принял к сведению, не рассуждая. Хотя це-

ню рифменную изобретательность в других. Из приведенного вами перечня моих же неточных рифм я бы сейчас одобрил и пустил в дело только «обещаньем-опечалим». Остальные, конечно, могут оставлять впечатление чего-то чужеродного в моих стихах. Но этим рифмам никак не меньше двадцати лет» (Гандлевский, Гостева 2001: 280).

В реальности поэт зачастую рифмует не столь «точно». Однако это не бросается в глаза. Прочитанный подряд список характерных для Гандлевского рифменных пар, взятых из его стихов разных периодов, наглядно иллюстрирует принцип тщательного смешения многих давно известных способов рифмовки без выпячивания какого-то одного и без установки на самодостаточную яркость звуковых сочетаний: «дрянь/впрямь», «ночам/анчар», «колбе/скорби», «стучит/лежит», «железа/не жалела», «насморк/наспех», «голой/голос», «отщепенцы/трапеций», «аллей/дней», «таскал/пескам», «гам/орган», «небольшим/переборщил», «зябко/хозяйка» и т. д.

Рифмы изысканные — составные, омонимичные, игровые или каламбурные — единичны: «доживу/дежавю», «прораб ли/грабли», «у рта/Воркута» «мои/МЭИ», «зо- / Шаззо» (здесь «зо» — первый слог существительного «зо-омузей», вторая часть слова перенесена на следующую строку; случаев внутристрочного переноса в стихах Гандлевского всего три).

Во фрагменте стихотворения «Картина мира, милая уму...» использована редкая для Гандлевского игровая, стертая рифма: «Давно ль мы умудрились променять простосердечье, женскую любовь на эти пять похабных рифм: свекровь, кровь, бровь, морковь и вновь! И вновь поэт включает за полночь настольный свет, по комнате описывает круг. Тошнехонько и нужен верный друг» (Гандлевский 2000: 57). В подтексте оно имеет стихотворение А. Тарковского «Поэты» (1952): «Как странно подумать, что мы променяли / На рифмы, в которых так много печали, / На голос, в котором и присвист и жесть, / Свою корневую, подземную честь» (Тарковский 1991: 194).

В отечественной традиции известны образцы поэтической рефлексии над обыгрываемыми здесь рифмами, как подчеркнуто серьезные, вдумчивые («Не пугайся слова „кровь“ — / кровь, она всегда прекрасна, / кровь ярка, красна и страстна, / „кровь“ рифмуется с „любовь“ (Окуджава 2001: 225, «Два великих слова»); «Кто бросил мне этот спасательный круг? / Откуда-то рифмы сбегают-

ся вдруг. / Их зря обесславил писатель великий / За то, что бедны, холодны, однолики, / Напрасно охаял и „кровь“ и „любовь“, / И „пламень и камень“, и вечное „вновь“» (Петровых 2008: 198, «И вдруг возникает какой-то напев...») или даже надменно энигматические, использующие фигуру умолчания («...что с кровью рифмуется, кровь отравляет, / И самой кровавой на свете бывает» (Ахматова 1977: 319, «...что с кровью рифмуется, кровь отравляет...»), так и ернически-саркастические («Драма-рама-панорама, / Кровь-любовь-морковь... носки!» (Черный 1996: 121, «Переутомление»). Однако пример из Гандлевского наиболее сложен.

Собрав вместе весь изрядно затасканный рифменный ряд, автор сначала от него отмежевался, подчеркнув эстетическую девальвированность приема: даже не «банальные», а «похабные» рифмы, но тотчас же им и воспользовался, прорифмовав, между прочим, «любовь — свекровь — и вновь». А следующее предложение начал с того же слова, каким закончил предыдущее, вложив в них разные смыслы.

Читатель невольно обращает внимание на бедность рифм, которая, в свою очередь, указывает на возможную инфляцию любви как явления. Благодаря приему, снижающему пафос, Гандлевский восстанавливает «любовь» в своих правах в конкретном поэтическом контексте, понимая при этом, с какой глубокой историей он имеет дело и как трудно создать что-то принципиально новое старыми, «затасканными» словами.

Двадцать лет спустя Гандлевский вернулся к рефлексиям на ту же тему, но уже в прозе — области, давно томившей поэта своими нереализованными возможностями: «Распахнут настежь том прекрасной прозы, / Вовеки ненаписанной тобой» (Гандлевский 2000: 75). В романе «<НРЗБ>» с неожиданно для него самого влюбившимся героем приключается следующий эмоционально-лингвистический казус: «Лева <...> был озадачен до изумления, что потасканное слово, уже двести лет кряду до дури рифмующееся с «кровью» и «бровью», и вовсе не новым «вновь», в подоплеке предполагает реальную эмоцию и эта реальность может иметь к нему <...> самое прямое отношение <...>» (Гандлевский 2002: 87—88). Характерно, что этот пассаж, заостряющий внимание на всегдашней неадекватности чувства его словесному выражению, закономерно заканчивается штампом: чувство нагрянуло неожиданно, «как снег на голову» (ibid.). Игра на этом не заканчивается: выше речь шла о негре, впервые увидевшем снег

в России, а дотоле не верившем в его реальность. Таким образом, автор вновь отмежевывается от языковых окаменелостей и одновременно вдыхает в них новую жизнь.

Походя брошенное Гандлевским ироническое замечание на тему банальности рифмовки: «Жердь, круговерть и твердь: мученье рифмача» встречается и в стихотворении «Все громко тикает. Под спичечные марши...». Здесь имеется в виду еще и отсылка к Пушкину: «Мученье модных рифмачей» («Евгений Онегин», четвертая глава, XXX строфа — Пушкин 1978 (5): 77). Но инициирует ряд Гандлевского замечание Ходасевича о Брюсове: «К общеупотребительным рифмам смерть — жердь — твердь он нашел четвертую — умилосердь — и тотчас написал на эти рифмы сонет. Я поздравил его, но пришедший С. В. Шервинский сказал, что «умилосердь» есть уже у Вячеслава Иванова. Брюсов сразу погас и осунулся» (Ходасевич 1991: 32). Так что здесь, с одной стороны, в очередной раз высмеивается бессмыслица сугубо формальных экспериментов, а с другой — говорится об ограниченности любого языкового опыта.

Впоследствии именно это стихотворение Гандлевского и этот фрагмент из «Некрополя» стали фигурировать в качестве аллюзий у Б. Акунина в романе «Любовница смерти», посвященном пародийному воспроизведению атмосферы декадентской эпохи. Там юный поэт Гдлевский находит четвертую рифму — полуграмотный глагол в повелительном наклонении «верть», идеально соответствующий как «тверди», «жерди», так и «смерти», причем косвенным образом сочиненный им текст становится причиной его гибели (Акунин 2001: 164—175). Нелишне отметить, что стихи персонажей романа Гдлевского и Лоры Рубинштейн по просьбе его автора написали Сергей Гандлевский и Лев Рубинштейн (для восстановления литературной справедливости необходимо заметить, что приведенными пятью рифмами данный ряд не исчерпывается — см. **Приложение № 4**).

Сложные рифменные ряды у Гандлевского встречаются редко. Так, нельзя не обратить внимание на устойчивую систему внутренних рифм в стихотворении «На смерть И. Б.». Рифма приходится на четвертые слоги нечетных строк и педалирует мужскую цезуру: «Здесь когда-то ты жила, старшеклассницей была, / А сравнительно недавно своевольно умерла. / Как, наверное, должна скверно тикать тишина, / Если женщине-красавице жизнь стала не мила» и т. д. Это подталкивает к гипотезе, что из-

начально стихотворение могло стать четырехстопным, но автор ушел от простого решения, увеличив размер вдвое. Внутренняя рифма в первой строке, по модели которой стали строиться нечетные строки во всем произведении, — еще и разорванная надвое и тем самым замаскированная фольклорная формула «жила-была». Кроме того, начальные строки стихотворения отталкиваются от строк Г. Шпаликова: «*Здесь когда-то* Пушкин *жил*, / Пушкин с Вяземским дружил, / Горевал, лежал в постели, / Говорил, что он простыл» (Шпаликов 1999: 59, «Я шагаю по Москве...»).

Здесь от рассмотрения системы внутренних рифм естественно перейти к генезису размера «На смерть И. Б.». Так, размером и одним из мотивов оно перекликается со стихотворением «Слегка заплетаясь» Л. Лосева: «*Раздается* странный *стук*. / Это я кладу в сундук — / то есть я кладу в кастрюлю / кость телячью плоть и тук» (Лосев 2012: 96). Ср.: «*Нарастает стук* колес и душа идет вразнос. / На вокзале марш играют — слепнет музыка от слез» (Гандлевский 2000: 422).

Еще одно свидетельство в пользу того, что «На смерть И. Б.» прочно связано с четырехстопным хореем, содержится в нем самом. Упоминание «частушечного стиха» (см. ниже) здесь не случайно: хронологически ближайший аналог размеру «На смерть И. Б.», на слух воспринимающийся так же, как и подавляющее большинство двустиший этого стихотворения (тех, где нет ритмических сбоев), — драматический сказ «Про Федота-стрельца, удалого молодца» Л. Филатова (на связь стихотворения Гандлевского с «Федотом» впервые обратил внимание критик Л. Костюков — Костюков 2001). Исключая реплики рассказчика-потешника, написанные раешным стихом, де-факто это тот же «частушечный» размер четырехстопного хорея с третьей холостой строкой, содержащей женскую клаузулу, только иначе графически оформленный.

Заметить объективное сходство мешает семантика: скоморошья удаль у одного поэта далека от трагической интонации у другого, но формальное сходство, едва ли не тождество двух поэтических образцов, несомненно. Чтобы это сходство стало явным, проведем два простых сопоставительных эксперимента с изменением размеров сочинений. Превратим катрен Филатова в двустишие: «На тебя, моя душа, век глядел бы не дыша, / Только стать твоим супругом мне не светит ни шиша!..» (Филатов) — «Уроженец здешних мест, средних лет, таков, как есть, / Ради холода

спинного навещаю твой подъезд» (Гандлевский). Теперь превратим двустишие Гандлевского в четверостишие: «Мы «андроповки» берем, / Что-то первая колом — / Комом в горле, Слуцким слогом, / Да частушечным стихом» (Гандлевский) — «Ну, а коль попросит кто / Бражки граммов эдак сто — / Так и быть!.. Сегодня можно!.. / Слава богу, есть за что!..» (Филатов) (цитаты из «Федота» — Филатов 1990: 209—210, 262).

В целом в инструментарии Гандлевского рифма наряду с метрикой и строфикой (см. ниже) занимает место во втором ряду. Он предпочитает рифмовать неброско («стыда/навсегда», «постели/цели», «невежду/одежду»), вплоть до отбора банальных созвучий («окно/кино», «было/забыло», «свекровь/вновь»), несложных глагольных рифм («омрачался/скончался», «звала/дала», «продлилась/колотилось») и особенно — приблизительных, где могут не совпадать и заударный гласный, и даже предударный опорный согласный («чаю/напевая», «вплотную/другую»).

Гандлевскому достаточно того, чтобы рифма лишь создавала ощущение фонетической точности совпадения (хотя реально около половины его рифм не вполне точны) и не привлекала к себе специального внимания читателя. Заметно, как с течением времени стремление к более аскетичному принципу рифмовки усиливается, — автор утрачивает и прежде небольшой интерес к рифменному щегольству. Условно говоря, он движется от «доживу/дежавю» — к «поэтом/этом».

Вместе с тем в позднем творчестве поэта ощутимо усиление внимания к вольным стихам, к неожиданным сбоям размера — ритмически стих становится более напряженным, драматизируется. Последняя тенденция не касается фоники, сохраняющей прежнюю гармоничность и аристократически богатую окраску.

2.6. Строфика. Строфика поэта не отличается особым разнообразием. Почти половина всех стихов Гандлевского астрофические, из них большинство с самым распространенным типом строфоидов абаб или аа. Из строфических форм Гандлевский предпочитает катрены или их комбинации из восьми и двенадцати строк.

Более сложные строгие стиховые формы в его поэзии представляют собой метрические и строфические цитаты и опираются либо на традиционные, либо на конкретные образцы.

Есть всего два случая шестистиший. Один из них, «Грешный светлый твой лоб поцелую...», восходит к строфике «Поэмы без

героя» А. Ахматовой, каковая, в свою очередь, ведет происхождение от «Второго удара» М. Кузмина из цикла «Форель разбивает лед» (Тименчик 1967; Тименчик и др. 1978). Второй подразумевает «Пироскаф» Е. Баратынского («Молодость ходит со смертью в обнимку...» — более подробно об этом стихотворении см. **5.1.**).

Встречаются и два примера сонета в континентальном варианте, без отсылок к английской традиции («Растроганно прислушиваться к лаю...», «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...»).

Самый сложный тип строфы в арсенале поэта тоже традиционен — онегинская («Вот наша улица, допустим...», «Рабочий, медик ли, прораб ли...», «Чтоб к социальному протесту...»).

Есть у Гандлевского и два не вполне типичных для него примера откровенно стилизованно-пародийной вариации стиховой формы — элегического дистиха: «Ай да сирень в этом мае! Выпуклокрупные гроздья...» и «Антологическое» (анализ первого из этих стиховых экспериментов см. Белоусова, Головастиков 2008). Наиболее вероятно, что в первом случае он не столько напрямую ориентировался на античные образцы, сколько на примеры бурлескных элегических дистихов, которым отдали дань классики русского модернизма, в частности, Ходасевич и Мандельштам.

В то же время отдельные намеки на те или иные размеры встречаются у Гандлевского и в других стихах. Так, например, первые четыре строки стихотворения «Еще далеко мне до патриарха...» белым стихом и системой клаузул жжжм ассоциативно отсылают к мандельштамовскому «Я не увижу знаменитой Федры...», хотя далее клаузульная стройность нарушается, и версификационный намек так и остается лишь одним из смысловых обертонов или «недоцитатой», по выражению Безродного. Частичное, скрытое или скрещенное цитирование двух или более источников — устойчивая черта поэтики Гандлевского, также восходящая к опыту Мандельштама. Например, в этом стихотворении отсылка к нему поддерживается аллюзией в первой строке (где подразумевается и Баратынский).

Сравнительно индифферентное отношение автора к строфике может быть объяснено его общей установкой на создание у читателя ощущения естественности стиха. Сложные строфические конструкции в рамках его поэтики представляются нежелательными, поскольку неизбежно свидетельствуют об открытом рационально-изощренном версификационном построении. Гандлевский стремится к иному: «В хороших стихах размер должен рас-

твориться до неузнаваемости» (Гандлевский, Гостева 2001: 272). Та же мысль возникает и в романе «<НРЗБ>», когда главный герой, впервые читая стихи выдающегося поэта-современника, ловит себя на удивлении: «Школьные размеры присваивались до неузнаваемости. И только задним числом становилось ясно, что это всего лишь хорей, только лишь анапест — та-та-та'» (Гандлевский 2002: 85).

В сфере поэтических интересов автора оказываются испытанные, подчас избитые метры, размеры и строфы: они словно уже ничьи, никому не принадлежат, это настолько привычная, что в определенном смысле «пустая» художественная форма, которую по своему усмотрению можно «наполнять» любым содержанием.

2.7. Графика. В графическом оформлении стихов поэт довольно консервативен. До недавнего времени Гандлевский придерживался классической стихотворной графики с сохранением прописных букв в начале строк и с педантичной передачей пунктуации, не позволяя себе отступлений от нормативных требований в расстановке знаков препинания.

На сегодняшний день отход от этих принципов виден в шестнадцати стихотворениях 1999—2011 годов: «идет по улице изгой...», «близнецами считал а когда разузнал у соседки...», «все разом — вещи в коридоре...», «видимо школьный двор...», «чтобы липа к платформе вплотную...», «Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля...», «"О-да-се-вйч?" — переспросил привратник...», «Мама маршевую музыку любила...», «Антологическое», «Голливуд», «А самое-самое: дом за углом...», «У Гоши? Нет. На Автозаводской?..», «Старость по двору идет...», «Вот римлянка в свои осьмнадцать лет...», «Подражание», «Когда я был молод, заносчив, смешлив...». В шести из них, возможно, не без влияния поэзии А. Цветкова, автор отказался и от знаков препинания.

Стихотворение «Картина мира, милая уму...» представляет особый интерес с точки зрения взаимодействия стиховой графики и поэтической семантики, так как написано, по определению М. Гаспарова, мнимой прозой, (Гаспаров 2001: 18—19). Последний по этому поводу заметил: «<...> распознавание стиха в такой мнимой прозе требует от читателя некоторого владения традиционной стиховой культурой» (Гаспаров 2001: 18—19). И хотя М. Шапир подверг это определение критике, поскольку, по его

мнению, «<...> противоречие между фонетикой и графикой однозначно решается в пользу фонетики» (Шапир 2000: 62), лучшее определение такой стихотворной формы пока не найдено.

Произведение написано пятистопным ямбом со сплошными мужскими клаузулами, но текст набран в строку, поэтому формально вертикально стих не организован. Он построен по прозаическому принципу. Но естественное в стихе членение на соразмерные части здесь сохраняется. Таким приемом поэт заостряет конфликт между стихом и прозой тем более, что стихотворение принципиально «прозаизировано»: структурно, концептуально (речь идет о стремлении поэта к прозе) и лексически — употребляется сниженная лексика, возвышенность темы максимально маскируется. Тем не менее читатель безошибочно определяет стиховую природу произведения.

Гандлевский показывает, что специфически стиховое измерение (Шапир 2000: 46—47) и, что особенно важно, общая аура «поэтичности» текста могут не разрушаться от упразднения традиционной стиховой графики. Это связано, по всей видимости, с тем, что стих и проза различаются не только на формальном, но и на семантическом уровне, о чем, к сожалению, у современной филологии еще слишком мало объективных данных: «Как ни фантастично это звучит, иногда кажется, что в мозгу переключается какой-то рычажок, и все восприятие в целом немного изменяется. При этом меняется не лексическое значение слов, хотя не исключено, что если бы мы имели более разработанную методику анализа коннотаций и периферийных элементов значения, то заметили бы какую-нибудь разницу и на уровне лексических значений» (Гаспаров, Скулачева 2004: 274—275).

Формальная игра нужна Гандлевскому для игры концептуальной — рассуждений о прозе в стихах, позволяющих автору создать и оправдать как бы между прочим свою эстетическую и сугубо поэтическую декларацию.

2.8. Композиция. Для Гандлевского нехарактерна сознательная циклизация стихов. Общность тем и мотивов, образов и символов, эмоций и мыслей большей части его произведений налицо, но строгие формальные показатели тематической связанности стихов обычно отвергаются.

Совокупность лирики Гандлевского — ряд отдельных стихотворений, о чем косвенно свидетельствуют композиции изданных

им поэтических книг: стихи расположены в них в различном порядке (с приблизительным соблюдением хронологии), независимо от того, идет ли речь об относительно полных собраниях («Праздник», «Порядок слов», «Опыты в стихах») или избранных составах («Рассказ», «Конспект», «Двадцать девять стихотворений», «Найти охотника»).

Композиция большей части стихов Гандлевского строится по принципу равновесия: подступ — кульминация — успокоение. Последний этап, разрешение напряжения, чаще всего краток и возникает неожиданно после точки взрыва — экспрессивного восклицания, риторического вопроса, подведения итога. Эмоции в подобных случаях обычно изображаются опосредованно, через предметно-образный ряд, связанный прихотливой логикой внутренних ассоциаций.

Напряжение при таком типе композиции формально снимается введением за кульминацией отстраненной сентенции или примиряющего, успокоительного образа. На самом деле оно сохраняется, но в притушенном, полускрытом виде: в последний момент «девятый вал» воображения не столько умиротворяется, сколько застывает в «стоп-кадре» (в примерах кульминационная точка обозначена символом ↑, спад интонации символом ↓): «Ты замолчала на любимом месте, / На том, где сторожа кричат в Мадриде, ↑ / Я сам из поколенья сторожей ↓» («Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...»); «Грядущей жизнью, прошлой, настоящей, / Неярко озарен любой пустяк — / Порхающий, желтеющий, — / Журчащий, — / Любую ерунду берешь на веру. / Не надрывай мне сердце, ↑ я и так, / С годами стал чувствителен не в меру ↓» («Растроганно прислушиваться к лаю...»); «Я родился в год смерти Лолиты, / И написано мне на роду / Раз в году воскрешать деловито / Наши шалости в адском саду. / «Тусклый огнь», шерстяные рейтузы, / Вечный страх, что без стука войдут... ↑ / Так и есть — заявляется Муза, / Эта старая блядь тут как тут ↓» («Неудачник. Поляк и истерик...»); «И, стоя под аптечной коброй, / Взглянуть на ликованье зла ↑ / Без зла, не потому что добрый, / А потому что жизнь прошла ↓» («Скрипит? А ты лоскут газеты...»); «<...> И вот теперь, когда я умер, / И превратился в вещество, / Никто — ни Кьеркегор, ни Бубер — / Не объяснят мне для чего, / С какой — не растолкуют — стати, / И то сказать, с какой-такой / Я жил ↑ и в собственной кровати / Садился вдруг во тьме ночной ↓» («Когда я жил на этом свете...»); «И сам с собой минут

на пять вась-вась / Я медленно разглядываю осень. / Как засран лес, как жизнь не удалась. ↑ / Как жалко леса, а ее — не очень ↓» («Мне нравится смотреть, как я бреду...»).

Меньшая часть стихотворений (чуть менее четверти) относится к восходящему типу композиции, когда стихотворение завершается на высшей, кульминационной точке: «<...> Не сжимай мое сердце в горсти и прости / За оскомину долгую дружбы короткой. ↓ / Держит раковина океан взаперти, / Но пространству тесна черепная коробка! ↑» («Будет все. Охлажденная долгим трудом...»); «И вновь рисунок, как впервой, неясен. / Но было что-то — перестук колес / Из пригорода, вяз, не помню, ясень — / Безмерное, ослепшее от слез, // Блистающее в поселковой луже, / Под стариковский гомон воронья... ↓ / И жизнь моя была б ничуть не хуже, / Не будь она моя ↑» («Найти охотника. Головоломка...»).

Половина стихов, завершающихся кульминацией, создана до 1980 года включительно, остальные появлялись на протяжении еще четверти века. Условно говоря, зрелый Гандлевский движется в сторону «гармоничного» типа композиции. Она согласуется с его стремлением к сдержанности внутренней энергии, скупости проявления эмоций и охлаждению «сентиментальности» «критикой».

В целом анализ формальных особенностей стиха Гандлевского приводит к выводу: его поэтическая стратегия нацелена не на школярское игнорирование школьных правил стихосложения и не на имитацию плохописи ради демонстрации художнической вольницы, а, напротив, на свободное владение правилами и, по необходимости, избирательное отступление от них.

Гандлевский последовательно придерживается принципа создания ощущения естественности стиховой речи, памятуя о словах Н. Гумилева из статьи «Жизнь стиха»: «<...> индивидуальность стихотворению придают только сознательные отступления от общепринятого правила, причем они любят рядиться в бессознательные» (Гумилев 1990: 49 — ряд положений из статьи Гумилева Гандлевский скрыто перефразировал в эссе «Метафизика поэтической кухни» (см. **Приложение № 2**)).

§ 3. Стилистика

3.1. Лексика и фразеология. Словоупотребление у Гандлевского оставляет ощущение благородной изысканности, хотя сама его лексика редко выходит за пределы общераспространенной разговорной или традиционно литературной, восходящей к арсеналу поэтических формул начала XIX века. Механизм такого эффекта довольно сложен.

Есть поэты, самый словарь которых отчетливо индивидуален, его невозможно спутать с чьим-либо. У Гандлевского дело обстоит иначе, его поэтическая ткань лишена ярких словесных блесток, и постижение художественного мира автора требует кропотливого статистического анализа.

М. Гаспаров отмечает: «Выражение «художественный мир писателя» <...> давно уже сделалось расхожим, но до недавнего времени употреблялось оно расплывчато и неопределенно. <...> Художественный мир текста, представляется теперь, есть система всех образов и мотивов, присутствующих в данном тексте. А так как потенциальным образом является каждое существительное (с определяющим его прилагательным), а потенциальным мотивом — каждый глагол (с определяющими его наречиями), то описью художественного мира оказывается полный словарь знаменательных слов соответственного текста. <...>. Частотный тезаурус языка писателя <...> — вот что такое «художественный мир» в переводе на язык филологической науки» (Гаспаров 1997: 416).

Тезаурус, построенный на сходстве (чувства к чувствам, оружие к оружию и проч.), Гаспаров определяет как формальный. Тезаурус, который «<...> группировал бы чувства (например, храбрость) и оружие (например, копье) по текстовым ситуациям (например, сражение), <...> можно назвать <...> тезаурусом функциональным» (Гаспаров 1997: 417).

Формальным, а тем более функциональным тезаурусом стихов Гандлевского мы не располагаем. Это делает любые рассуждения на тему лексического состава его стихов приблизительными, а выводы — гипотетическими, но некоторые наблюдения имеет смысл изложить даже в отсутствие полных объективных данных.

Составление тезауруса поэта будет трудной задачей: индивидуальны у автора не столько отдельные лексемы, которые сравнительно легко распределить по соответствующим рубрикам, и даже не идиомы, фразеологизмы, клише, сколько структуры более высокого порядка — способы синтеза стилистически различной лексики и устойчивых словосочетаний. При этом в отрыве от контекста они чаще всего необратимо теряют важные оттенки семантики или даже вложенный в них смысл вообще. И здесь в исследовании может помочь уже не столько точный метод, сколько, скорее, инструментарий мотивного анализа.

Как замечено, «Для истории и типологии поэтического языка наиболее значима поэтическая идиоматика. Сюда относятся не только необычные, индивидуально-авторские обороты, но и любые клишированные словосочетания. В принципе, в поэтическом языке всякое свободное сочетание может «идиоматизироваться» и начать восприниматься как примета стиля, жанра, школы или манеры конкретного автора» (Пильщиков 2007: 57; см. также Пильщиков 2004).

С этой точки зрения особого внимания у Гандлевского заслуживают принципы взаимосуществования пластов традиционной поэтической фразеологии и современных сниженно-разговорных выражений. Стилистический диапазон его лексикона включает в себя как «абсолютный верх» в разных вариантах — от библейских цитат и старославянизмов до возвышенно-романтических клише («Храни меня, Господь», «Под сводами последнего Суда», «ангел мой»), так и «абсолютный низ», включая обсценную лексику и блатную феню («мешок дерьма», «взлом мохнатого сейфа», «старая блядь»). Знаменитая «естественность» его стиля —

результат органичного сочетания контрастных красок в пределах каждого конкретного произведения.

Если у поэта изредка встречаются экзотические названия или языковые раритеты, то они всегда мотивированы контекстом и жестко привязаны к воссозданной ситуации, к сюжету или персонажу. Вообще Гандлевский ценит точность деталей, подробностей и реалий. Иногда эта тенденция проявляется открыто: упоминая Эльбрус, автор тотчас добавляет «а я там был» (право на произнесение красивого названия, неизбежно влекущего за собой альпинистско-романтические ассоциации, немедленно предъявлено, и экзотика оказывается лишенной возвышенного флера). Иногда же конкретная отсылка убрана в подтекст: «И курю в огороде на корточках, время теряю» (упоминание ставшей общераспространенной точной детали — изначально сугубо лагерной привычки курения на корточках — мгновенно воссоздает атмосферу позднесоветской эпохи, где даже повседневная жизнь граждан подспудно пропитана влиянием тяжелого социального наследия).

Гандлевский стремится к нагнетанию прозаизмов в поэтической речи и приемом снижения патетики пользуется с большим искусством. В результате возникает тот стиль, которому он сам дал оксюморонное и спорное определение «критический сентиментализм». Стиль этот — современная попытка вослед за Ходасевичем «привить классическую розу советскому дичку», вырастить здоровую, жизнеспособную поэзию на почве, наименее для этого предназначенной.

Критический сентиментализм, по мысли автора, преодолевает крайности панихронического и неумеренно пафосного стилей. Поэт утверждает: «Этот способ мировосприятия драматичнее двух других, потому что эстетика мало регламентирована, опереться не на что, кроме как на чувство, ум, вкус. Зато выбор, зато свобода и, в случае удачи, естественность поэтического высказывания» (Гандлевский 2000: 297—298).

Однако собственно сентиментальность в прямом значении слова, понимаемая как чувствительность и гемютность, проявляется у него крайне редко. Поэт ценит и пестует драматически напряженную, но одновременно сдержанную речь. Для него характерны строки, где лирический герой, едва расчувствовавшись, тотчас себя одергивает: «Не надрывай мне сердце, я и так / С годами стал чувствителен не в меру» (Гандлевский 2000: 88 —

ср. у А. Кушнера: «Какими средствами простыми / Ты надрываешь сердце мне!» (Кушнер 1997: 97). Оба поэта фразеологически опираются на «Бесов»: «Мчатся бесы рой за роем / В беспредельной вышине, / Визгом жалобным и воем / Надрывая сердце мне...» (Пушкин 1977(3): 168). Однако семантически их стихи полемичны по отношению к источнику).

Не считая атрибутируемых цитат и аллюзий (*отверз... уста, рек... в сердце своем* (Библия), *веселие есть питие* (Повесть временных лет), *зеницы отверзаю, над златом чахнешь, кликов лебединых, очарованье очей* (Пушкин), *господин из Пиндемонти* (название рассказа Бунина плюс черновой подзаголовок стихотворения Пушкина), *тусклый огнь* (выражение из стихов Тютчева плюс название англоязычного романа Набокова) и т. д.), Гандлевский нередко уснащает свою поэтическую речь хорошо известными, подчас избитыми образчиками высокого слога и соответствующей фразеологией: *рок, лета, доблесть, юнец, отрок, дитя* (в значении «юная девушка»), *вольнодумец, жнец, гордец, херувим, поруганной, напасть, объемлет, пестовать, ужели, вчуже, хандра, безделка, безделица, дичится, длань, брань* (в значении «ругань»), *исчадье, мор и глад, своенравные лета, дивных странствий, небесного света, чудную дымку, питомец муз, вырвался из уз, на... бесконечном пиру, грозный пыл, скорбь тайную, существо небесное, предмет любви, о, нищета, ужасной клятвой, блажен, кто..., людского суда, не надрывай мне сердце, разбитое сердце* и др. Иногда высокое слово апеллирует не к традиции вообще, а к его конкретному употреблению у классиков: *душемутительный запах, еще душемутительных, уже музейных*. Ср.: «Не напряженного мечтанья / Огнем услужливым согрет — / Постигнул таинства страданья / Душемутительный поэт» (Баратынский 1989: 134, «Подражателям»).

Взятый в отрыве от контекста, такой перечень выглядит уступкой общепоэтическим, особенно романтическим клише. Но в каждом конкретном стихотворении поэт разнообразно преодолевает лексическо-образную заштампованность с помощью прозаизации, синтезируя ее с лексикой и выражениями из иных семантико-стилистических рядов: «херувим на горшке» (о фото ребенка), «Трус, мор и глад — в Нью-Йорке. / А здесь последний свет погас — / Сопровский, я и «три семерки»», «ангел участковый», «Разговор о Великом Авось» (вместо привычного торжественного «Может Быть»), «ангел, Аня, исчадие Польши» (в одной

строке героиня характеризуется оксюморонными субстанциональными признаками, почти по аналогии с «ангел мой хранитель или коварный искуситель»), «Неряха, вундеркинд, гордец, / Исчадье книжной доблести и сплина» (о покойном друге поэте А. Сопровском) и т. д.

Существительное «исчадье», в современном русском языке устойчиво связанное только с «адом», трижды возникает у Гандлевского для уравновешивания «сентиментальности» «критикой» — и всякий раз стилистически переосмысляется по сравнению с узуальным употреблением. В последний по хронологии раз (2007) оно используется для очередной иронической автохарактеристики: «Исчадье трепетное пекла пубертата / ничком на толпами истоптанной траве / уже навряд ли я, кто здесь лежал когда-то / с либидо и обидой в голове» (Гандлевский 2008: 43, «Портрет художника в отрочестве. II» — отметим, что цитируемая строфа построена не без отсылки к синтаксису А. Цветкова).

Время от времени Гандлевский эффектно обыгрывает откровенно ювенильно-романтические, книжно-сказочные образы: «Я люблю беспрекословно / Все творения Твои. / Понимаю снег и иней, / Но понять не хватит сил, / Как ты музыкою синей / Этих троллей наделил!» («Друзьям-поэтам»); «Так мы воспрянем из бессилья / И в ночь воинственной стеной / Нас вынесут упырьи крылья / Вальпургиевы за спиной» («О, если б только не бояться...»); «<...> альбом колониальных марок в голубом налете пыли, шелковый шнурок... <...>» («Картина мира, милая уму...»). Шнурок и многоточие после него намекают на возможность эстетского суицида, так же как и в другом случае: «Казбечину с индийской коноплей / Щелчком отбросив, вынуть парабеллум» («Раб, сын раба, я вырвался из уз...»), причем здесь потенциальное орудие самоубийства указывает на стихи А. Ахматовой, к которой поэт относится критически: «Тихий дом мой пуст и неприветлив, / Он на лес глядит одним окном. / В нем кого-то вынули из петли / И бранили мертвого потом. // <...> // И, пророча близкое ненастье, / Низко, низко стелется дымок. / Мне не страшно. Я ношу на счастье / Темно-синий шелковый шнурок» (Ахматова 1977: 68, «Здесь все то же, то же, что и прежде...»).

Одно из ярких описаний алкогольных приключений изображается с привлечением лермонтовского персонажа, обретшего пушкинскую горячность: «Смиряя свистопляску рук, / Он выпил, скорчился — и вдруг / Над табором советской власти / Легко взмыва-

ет и летит, / Печальным демоном глядит / И алчет африканской страсти» («Рабочий, медик ли, прораб ли...»). В другом стихотворении лирический герой Гандлевского утверждает, что не боится ничего, «разве только ленивых убийц в полумасках» («Дай Бог памяти вспомнить работы мои...») — в советском хронотопе начала восьмидесятых образ киношных киллеров смотрится экстравагантно. Наконец, зрелый лирический герой вспоминает, как в ранней юности он мечтал предстать «Мерзавцем форменным в цилиндре и плаще» («Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля...»). Такие образы всегда подаются отстраненно-иронически, но постоянство, с которым возникают «сорняки» романтизма, заставляет сделать вывод, что игра с литературными штампами — важный и дорогой автору мотив.

Общий вывод по лексике и фразеологии Гандлевского таков: употребляя в стихах практически все стилистические слои языка от абсолютного верха до абсолютного низа, автор стремится не к их бурлескному, контрастному столкновению, а к прямо противоположному эффекту — созданию внешне гомогенного стиля, исполненного скрытого драматизма и во многом создаваемого именно за счет синтезирования стилистически разнородных элементов.

3.2. Языковая игра. Гандлевский скупо, но все же допускает игру слов. Преимущественно это каламбуры, будь то уже упомянутая улица «Орджоникидзержинского» или загадочные «тримушки рассеянного Тера», при ближайшем рассмотрении оказывающиеся «Тремя мушкетерами» (Зубова 2000: 313), разъятыми детским сознанием больного ангиной героя («Зверинец коммунальный вымер...»). Изредка встречается игра слов, построенная на придании нового смысла устойчивым словосочетаниям: «о сними с меня жено похмельную маску / и бай-бай уложи» («близнецами считал а когда разузнал у соседки...»).

Сюда же можно отнести и микроцентонные сплавы, вроде строки «Люблю разуть глаза и плакать», изящно синтезирующей пастернаковские февральские чернила с тютчевской майской грозой. Медиатором между классическими мемами здесь выступает фразеологизм «разуть глаза», что придает строке столь ценимую Гандлевским непринужденность разговорной интонации и нивелирует патетику убранных в подтекст аллюзий.

Отдельные каламбурные игры построены исключительно на более или менее близком фонетическом сходстве разных лексем. Так,

экзотическая для советского гражданина фолкнеровская «Йокнапатофа» из «Вот наша улица, допустим...» не может не вызывать фонетических ассоциаций с куда более близким и понятным ему эвфемизмом «е-ка-лэ-мэ-нэ»: «Такая вот Йокнапатофа / Доигрывает в спортлото / Последний тур, а до потопа / Рукой подать <...>». Аналогичный прием использован и в ином случае: «"Пидарасы", — сказал Хрущев. / Был я смолоду не готов / Осознать правоту Хрущева, / Но, дожив до своих годов, / Убедился, честное слово. // Суета сует и обман. / Словом, полный анжамбеман» (Гандлевский 2000: 415, «"Пидарасы", — сказал Хрущев...»). Стиховедческий термин здесь упомянут как эвфемизм обсценного выражения.

В другом случае вновь обыгрывается имя собственное: «Мирон Пахомыч, к отмели рули, / Наляг, Харон Паромыч, на кормило...». Каламбурное сочетание имени-отчества подразумевает звуковой комплекс, по ложной этимологии ассоциирующийся с именем мифологического перевозчика — Харон/хоронить, но здесь определенное значение имеют и фольклорные формулы типа Кота Котофеича, и литературные вариации на их основе вроде Барбоса Полканыча (Тарковский). Кроме того, строки, соединяющие воедино Харона и паром, встречались у Цветкова: «Потолкайся меж людей, на вокзале, у парома: / Выбирают перемет в легкую ладью Харона <...>» (Цветков 2001: 30, «Что касается любви — малярия мне знакома...»).

Совсем редки у Гандлевского случаи использования широкоупотребительных каламбуров. Таков пример из стихотворения «идет по улице изгой...»: «а я живу себе покуда / художником от слова худо». Выражение «художник от слова худо» давно известно в разговорном языке и даже успело попасть в эпиграмму Д. Минаева «К картине г. Крестовцева» из цикла «На художественной академической выставке» (1863): «Я думал, глядя на треножник, / Где помещались три этюда: / „Ты только потому художник, / Что уж рисуешь очень *худо*"» (Минаев 1958: 244 — *курсив авт.*). Еще один выразительный пример использования каламбура, более близкий Гандлевскому и по хронологии, и по общей мотивно-образной структуре произведения — «Чердак и подвал» Б. Слуцкого: «Художники от слова «худо» / Сюда затешутся едва ли: / Не станут жить на том верху-то, / Не будут стыть — вот здесь, в подвале» (Слуцкий 1991: 300).

В стихотворении Гандлевского используется не столько игра слов (автор не претендует на оригинальный кунштюк), сколько

ироническое цитирование расхожей шутки, обращенной к тому же на лирического героя, через аллюзивную цитацию поэтических текстов.

Практически все примеры игры слов у поэта свидетельствуют о теснейшей связи языковых игр с контекстом.

3.3. Заглавия. В подавляющем большинстве случаев стихи Гандлевского не имеют названия. Некоторые авторы сетуют: «Заглавие, к сожалению, — уже ключ к интерпретации» (Эко 1989: 428), а поэт давать читателям в руки такие ключи не спешит. Название произведения — всегда либо определение темы или какого-либо мотива стихотворения, либо, наоборот, попытка направить читателя по ложному следу, но в любом случае это сознательно демонстрируемое аналитически-отстраненное отношение автора к собственному тексту (см. Кржижановский 2006: 7—42).

Стихотворений с заглавиями у Гандлевского всего одиннадцать из ста пятнадцати. Из них пять — определения жанра (серьезные или иронические): «Баллада» (1977), «Элегия» (1985), «Стансы» (1987), «Два романса» (1987,1992), «Антологическое» (2008), «Голливуд» (2009), «Подражание» (2011), название-эмблема, где в заглавие вынесен центральный образ стихотворения «W» (2005), еще два — тоже, по сути, нестрогие жанровые характеристики: намек на послание («Друзьям-поэтам», 1974) и отсылка к поминальным стихам («На смерть И. Б.», 1998). Последнее название, «Декабрь 1977 года» (1977), отчасти тоже имеет отношение к определенной традиции номинации — к памятным стихам, стихам на случай, важность и смысл которых в полной мере понятны лишь узкому дружескому кругу.

То, что стихотворение имеет название, может указывать у поэта на игру с памятью жанра. Так, например, объединяя под шапкой «Два романса» пару стихов 1987 и 1992 годов, написанных трехстопным анапестом, Гандлевский сознательно создает в обоих текстах легкий пародийный эффект, причем перед нами пародийность без ярко выраженного комизма; автор с добродушной иронией упражняется в жанре, условность и ограниченность «серьезной сентиментальности» которого он полностью осознает: «В Переделкино есть перекресток. / На закате июльского дня / Незадолго до вечной разлуки / Ты в Москву провожала меня» (Гандлевский 2000: 94).

«Романс как романс» — так прокомментировал сам поэт это сочинение в «Трепанации черепа» (Гандлевский 2000: 192). Дей-

ствительно, здесь он отталкивается от стилизации под городской романс Заболоцкого: «В Переделкино дача стояла. / В даче жил старичок-генерал, / В перстеньке у того генерала / Незатейливый камень сверкал» (Заболоцкий 2002: 416, «Генеральская дача»). Заболоцкий же в свою очередь подразумевает целый фольклорный пласт, отдельные образчики которого очевидно перекликаются с его собственным стихотворением: «Этот случай был в городе Риме, / Там служил молодой кардинал. / Утром в храме махал он кадилом, / А по ночам на гитаре играл» и т. д. (В нашу гавань 1995: 345). Трехстопный анапест АбАб вообще у многих авторов ассоциируется со стилизованно-ироническими вариациями на тему жестокого, городского или блатного романса, ср.: «В отдаленном совхозе «Победа» / Был потрепанный старенький «ЗИЛ», / А при нем был Степан Грибоедов, / И на «ЗИЛе» он воду возил» (Башлачев 2005: 79, «Грибоедовский вальс») — и т. д. вплоть до описания самоубийства героя.

Та же романсовая традиция аукнулась у Гандлевского в ранней «Балладе» (1977): «За Москва-рекой в полуподвале / Жил высокого роста блондин. / Мы б его помянули едва ли, / Кабы только не случай один» (Гандлевский 2000: 7). «Балладе» предпослан эпиграф из Б. Кенжеева, многие стихи которого, особенно ранние, сознательно тяготеют к романсовости: «Не плакать. Бесшумно стоять у окна, / глазеть на прохожих людей / и что-то мурлыкать, похожее на / «Ямщик, не гони лошадей». // Цыганские жалобы, тютчевский пыл, / алябьевское рококо! / Ты любишь романсы? Я тоже любил. / Светло это было, легко» (Кенжеев 2000: 53, «Всю жизнь торопиться, томиться, и вот...»).

Из всех названий Гандлевского наиболее сложно «На смерть И. Б». Во-первых, оно вызывает ассоциации с традицией поминальных стихов — «На смерть К. Мещерского» и др. Во-вторых, стихотворение написано в 1998 году, и, прочтя один его титл, можно сделать предположение, что оно посвящено памяти Бродского, скончавшегося двумя годами ранее: его уход вызвал тогда шквал мемориальных сочинений различного эстетического достоинства. Явно учитывая возможность такой читательской ассоциации, поэт нарушает ожидания и создает произведение на сугубо личную тему, попутно избежав попадания в популярную тематику.

Осторожное отношение к выбору названий стихов связано у Гандлевского с общими представлениями о непреднамерен-

ности творчества. Название сужает или определенным образом фокусирует пучок ассоциаций, возникающий при чтении стихотворения. Поэт старается избегать подобного эффекта. Это подтверждается и общей функциональностью всех названий, и их стилистическим аскетизмом. За редкими исключениями они пробуждают у реципиента лишь самые общие культурные впечатления, и конкретика того или иного произведения остается практически неугадываемой. Автор стремится сохранить впечатление естественности, непосредственности поэтического высказывания, внешне максимально устранив «литературщину».

3.4. Синтаксис. В большинстве стихов Гандлевского синтаксические членения совпадают со стиховыми, а предложения охватывают от одной до четырех строк, зачастую укладываясь в рамки катренов или четырехстрочных строфоидов. В то же время сам автор, ссылаясь на возможное влияние Бродского, утверждает, что «Если уж находить какие-то параллели, то вот: у меня тоже очень длинные строчки. Я подсчитал, что, случается, предложение занимает до восьми строк» (Гандлевский, Куллэ 1997: 226). Действительно, такие примеры есть, причем в отдельных стихах некоторые периоды занимают и более восьми строк («Светало поздно. Одеяло...», «Еще далеко мне до патриарха...», «Когда, раздвинув острием поленья...», «Когда я жил на этом свете...»). Но в целом стиху Гандлевского свойственны как раз предложения средней длины, иногда даже однострочные.

Его поэтика близка к наиболее классическому, синтаксическому типу организации стихотворной речи: «<...> вследствие планомерного преобразования поэтического языка один за другим выкристаллизовались три способа построения стихотворной речи: «синтаксический», «антисинтаксический» и, наконец, «парасинтаксический» (если принять в расчет стилевые коннотации, то с изрядной долей условности эти три системы можно интерпретировать как «классическую», «романтическую» и «модернистскую»). Тот же процесс, но с точки зрения синтаксиса, представляется его поэтапным освобождением от слогового, строчного и стопного ритма и, сколько возможно, от давления строфы и размера» (Шапир 2003: 66).

В сравнительно продолжительных стихах Гандлевского, особенно строфических, эта тенденция очевидна. Например, в «Станcах» (1987) на сорок восемь строк всего шесть переносов, при-

чем лишь три из них осуществлены там, где синтаксические связи сильные, в трех же других они заметно слабее и, следовательно, анжамбеманы воспринимаются менее остро.

Что же касается межстрофных переносов, то из пятидесяти строфических стихотворений они встречаются всего в шести, причем в половине случаев синтаксические связи слабы, следовательно, не столь необходимы.

Возможности анжамбеманов Гандлевский использует нечасто, в основном в астрофических, «повествовательных» стихах. Один подобный случай есть в стихотворении «Мы знаем приближение грозы...»: «В такую ночь в гостинице меня / Оставил сон и вынудил к беседе / С самим собой». Возникающая на мгновение загадочность, неизвестность того, с кем будет говорить герой, возможна лишь благодаря анжамбеману, в прозе та же фраза теряет энигматичность: «...вынудил к беседе с самим собой».

Другой пример — из «Устроиться на автобазу...», где подряд стоят два примечательнейших анжамбемана: «Божиться другу за обедом / Впаять завгару по рогам» и «Преодолеть попутный гребень / Тридцатилетия». Во втором перенос удачно аккомпанирует ощущению усилия, совершаемого героем: тут и «груз лет», свалившихся на него, и намек на его профессиональную деятельность — словно персонаж преодолевает не гребень тридцатилетия, а выжимает газ из своего грузовика, забирающегося в гору. В первом случае отсутствие запятой дает дополнительную характеристику герою: в полном согласии с типичной логикой инфинитивной поэтики («что было бы если бы») он клятвенно обещает корешу свести счеты с начальством, но в реальности не делает и не сделает этого. По наблюдению Жолковского, здесь «<...> подчинение инфинитива инфинитиву <...> создает двухэтажность предикатов, удваивая модальность описываемого» (Жолковский 2002: 35). Однако слушатель стихотворения по синтаксической инерции предыдущих строк вполне может воспринять эти две строки неверно («Божиться другу за обедом, / Впаять завгару по рогам»), на что, видимо, автор и рассчитывал.

Осторожное использование анжамбеманов, на первый взгляд, идет вразрез с общей установкой Гандлевского на прозаизацию стиха, которая видна и по тому, как используются инверсии. Инверсированная, намеренно затрудненная, величественно-торжественная речь поэтом не слишком приветствуется. Инверсиями он пользуется аккуратно, ненавязчиво и преимущественно по не-

обходимости — там, где этого требует размер, или в целях ухода от однотипности построения отдельных синтаксических конструкций. Казалось бы, при таком подходе к инверсиям естественно обратиться к приему синтаксических переносов, усиливающих говорную интонацию стиха. Но, по-видимому, активное употребление анжамбеманов входит в противоречие со стремлением к гармонизации речи.

С одной стороны, автор, насколько возможно, прозаизирует внутристиховую интонацию, лексику и фразеологию, а с другой — не желает переходить определенную грань, утрировать такую тенденцию, уравновешивая ее совпадениями стиховых и синтаксических членений, благозвучием поэтической речи.

Как показывает практика, в большинстве художественных систем «<...> пренебрежение каким-нибудь одним признаком может быть вызвано направлением стараний автора на разработку другого признака» (Ярхо 2006: 177; см. также Эйхенбаум 1922: 9).

В формальном отношении для поэтики Гандлевского наиболее важными признаками оказываются не метрика, строфика или рифма и далеко не всегда — синтаксис. Зато поэт уделяет повышенное внимание звуковой аранжировке, ритмическому разнообразию стихов, лексико-фразеологическому отбору и изощренным поэтическим играм с семантическим ореолом метра, с подтекстом и контекстом.

§ 4. Основные мотивы

Круг излюбленных мотивов поэта невелик: поэт и поэзия, поэт и муза, творческая личность в несвободной стране, чувство одиночества и острое переживание личной смертности.

Все они, так или иначе, рассматриваются ниже при разборе конкретных стихов. Здесь обратим внимание лишь на некоторые лексемы, обретающие у Гандлевского индивидуальную семантическую окраску и фактически — статус устойчивых образов и мотивов. Наиболее важный из них — «музыка» и связанные с ним смежные явления («шум», «тишина», «музычка»).

«Музыка» у поэта — один их тех немногих образов, что перешел к нему по наследству не столько от пушкинского времени, сколько от серебряного века, причем в этом существительном отчетливо слышны символистские обертоны.

Образ музыки как квинтэссенции всего лучшего, подлинного, суггестивного и в принципе того непознаваемого, что есть в поэзии, стал популярен у французских символистов, а позднее перекочевал к их русским последователям. Пратекст здесь — знаменитое стихотворение-призыв П. Верлена «Искусство поэзии»: «За музыкою только дело. / Итак, не размеряй пути. / Почти бесплотность предпочти / Всему, что слишком плоть и тело. <...> Хребет риторике сверни. / О, если б в бунте против правил / Ты рифмам совести прибавил! / Не ты, — куда зайдут они?» и т. д. (перевод Б. Пастернака). «Противопоставление музыки красноречию после Верлена стало традиционным», хотя «Art poétique» «<...> де-

монстрирует те самые качества, которые поэт отвергает» (Хазанов 2005: 169).

В романе Гандлевского «<НРЗБ>» творчество, поэзия прямо связаны с мотивом музыки — но для главного героя, Льва Криворотова, недостижимой: «С незажженной сигаретой в углу рта замер, пытаясь сберечь душемутительное обаяние сна, пока не выдохлось. Какая счастливая мука, как сладко поет внутри! Лучше всякой музыки, всяких стихов. Куда девается при пробуждении его сновидческий гений? Суметь бы наяву намарать что-нибудь подобное!» (Гандлевский 2002: 6).

Этот фрагмент романа, где персонаж пытается уловить наяву зыбкую музыку стиха, по-видимому, восходит к Верлену: «Чуть ночь, я спать ложусь и, так как суть моя / В том, чтоб мечтать, — во сне я о стихах мечтаю, / Прекрасных, не таких, что наяву кропаю, / — О чистых, блещущих, как горный ключ, стихах, / Высоких, вдумчивых, без пустозвонства, — ах! / Чтоб в них прославил мир меня, совсем иного... / Но, пробудясь, из них не помню я ни слова!» (Верлен 1999: 408, «Городской пейзаж» — более подробно об «<НРЗБ>» и его взаимосвязи с поэзией Гандлевского см. **§ 6**).

У высокой музыки в поэзии Гандлевского есть и травестийный двойник — *«музычка»*, пошловато-инфернальный призрак подлинной гармонии: «Играет музычка, мигает лампочка, / И ну буфетчица зевать, / Что самое-де время лавочку / Прикрыть и бабки подбивать» («Цыганка ввалится, мотая юбкою...»). Сюда же можно отнести и «И умолкнут над промышленной рекой / Звуки музыки нече-лове-ческой» («Мама чашки убирает со стола...»). Оба этих стихотворения имеют улично-фольклорную музыкально-песенную основу: «Цыпленок жареный, цыпленок пареный...» и «Камаринская».

Примыкает к двум последним случаям и «окуджавовская пластинка» с улицы Орджоникидзержинского. Это амбивалентный образ — не совсем та музыка, какую хотелось бы услышать лирическому герою, но уж какая есть, все же лучше, чем ничего, а «угрюмые дяди и глупые тети» иного не заслужили. Автор словно констатирует: у меня для вас/нас другой музыки нет.

Активно разрабатывали смысловое поле, связанное с «музыкой» в стихах, русские поэты, исключительно важные для Гандлевского, — Мандельштам, Ходасевич и Иванов: «Останься пеной, Афродита, / И, слово, в музыку вернись, / И, сердце, сердца устыдись, / С первоосновой жизни слито!» (Мандельштам 1990 (1): 71,

«Silentium»), «И музыка, музыка, музыка / Вплетается в пенье мое, / И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие» (Ходасевич 2009: 152, «Баллада»), «И музыка. Только она / Одна не обманет» (Иванов 2005: 269, «Сиянье. В двенадцать часов по ночам...»).

С последним автором связан и мотив глухой или угасающей музыки, утраты связи с животворным началом: «Все в этом мире по-прежнему, / Месяц встает, как вставал, / Пушкин именье закладывал / Или жену ревновал. // И ничего не исправила, / Не помогла ничему / Смутная, чудная музыка, / Слышная только ему», «Падает песня в предвечную тьму, / Падает мертвая скрипка за ней...», «Музыка мне больше не нужна, / Музыка мне больше не слышна...» (Иванов 2005: 261, 266, 267, «Медленно и неуверенно...», «Только всего — простодушный напев...», «Музыка мне больше не нужна...»). Через несколько десятков лет Гандлевский подхватывает в той же тональности: «Слышишь, ходит по кругу гроза — / Так и надо мне, так мне и надо! / Видишь, вновь закрываю глаза, / Увлекаемый в сторону ада» («Так любить — что в лицо не узнать...»). Такую мучительно-какофоническую музыку начинает слышать зрелый герой Гандлевского.

Навязчивая, негармоничная, прерванная музыка, тихие звуки, шорох и шепот, звуки, сходящие на нет, и, наконец, полное отсутствие всякого живого звука ассоциируются в стихах Гандлевского с тревогой или даже потусторонним ужасом: «<...> действие без звука. / Мой тяжкий сон, откуда эта мука?» («Сегодня дважды в ночь я видел сон...»); «Если так, пред тем, как уйти под откос, / Пробеги-ка рукой по знакомым октавам, / Наиграй мне по памяти этот наркоз, / Спой дворовую песню с припевом картавым» («Чикиликанье галок в осеннем дворе...»); «<...> И песня не кончается. / В припеве / Мы движемся к суровой переправе» («Еще далеко мне до патриарха...»); «Для чего, моя музыка зыбкая, / Объясни мне, когда я умру, / Ты сидела с недоброй улыбкою / На одном бесконечном пиру <...>» («Самосуд неожиданной зрелости...»); «<...> Поешь на дожде винограда, / Сидя в тихом дворе, и воочью увидишь тогда, / Что приходит на память в горах и расселинах ада», «Вижу, как наяву: сверху вниз сквозь отверстие в колбе / С приснопамятным шелестом сыпался мелкий песок. / Немудрящий прибор, но какое раздолье для скорби!» («Элегия»); «Присядет и она, не проронив ни звука. / Отцы, учители, вот это — ад и есть!» («Все громко тикает. Под спичечные марши...»); «Еще осталось человеку / Припомнить все, чего он не, / Дорогой, на-

пример, в аптеку / В пульсирующей тишине» («Скрипит? А ты лоскут газеты...») — иначе говоря, «музыка мне больше не слышна», а слышен в лучшем случае старушечий скрип дверцы шкафа. Отсюда, видимо, и позднейшее переосмысление Гандлевским того же образа — пугающий звук скрипа дверцы, да и она сама ассоциируется с геенной: «Каждый сам себе отопри свой ад, / Словно дверцу шкафчика в душевой» («Баратынский, Вяземский, Фет и проч. ...»).

Напротив, *«шум»*, обилие звуков в его стихах всегда связаны с жизнью и преодолением дисгармонии, пусть и на мгновение. Вот соответствующие примеры. «Детство в марте. Союз воробья и вербы. / Бедное мужество музыки. Старческий гам» («Давным-давно забрели мы на праздник смерти...») — по сюжету стихотворения музыка перекрывает стандартность сексуальных подростковых переживаний и выводит героя на иной виток восприятия бытия. «Апреля цирковая музыка — / Трамваи, саксофон, вороны / Накроет кладбище Миусское / Запанибрата с похоронной» («Элегия»); «Растроганно прислушиваться к лаю, / Чириканью и кваканью, когда / В саду горит прекрасная звезда, / Названия которой я не знаю» («Растроганно прислушиваться к лаю...»); «Нарастает стук колес и душа идет в разнос. / На вокзале марш играют — слепнет музыка от слез» («На смерть И. Б.») — горечь переживания личной смертности или общенациональной трагедии преодолевается музыкой жизни.

Мажорное восприятие музыки и шума как воплощения праздника бытия более характерно для раннего Гандлевского. Только в семидесятые годы он мог завершить стихотворение утвердительной формулой, снимающей мотив важности личной трагедии: «А если кто и выронит смычок, / То музыка сама себе ответит» («Декабрь 1977»).

Выразительный пример восприятия музыки как спасительной стихии, синонимичной поэзии, дает стихотворение 1979 года, уже в первой строке которого заветное существительное представлено анаграмматически: «Опасен *ма*йский у*кус* гюр*зы*...». Путешествуя в одиночку по среднеазиатской пустыне, лирический герой заплутал и мог бы вообще погибнуть, но Господь послал ему попутчика, благодаря которому он вышел к железной дороге. Попутчик оказался уголовником, при первой же возможности укравшим у героя френч и сгинувшим в ночи. В момент, когда это случилось, герой видит сон: «Этой ночью снилось мне все-

го / Понемногу: золото в устье ручья, / Простое базарное волшебство — / Слабая дудочка и змея».

Сон — ключ к разгадке смысла поэтической притчи. Во-первых, золото в устье ручья, то есть самородок — это золото поэзии, возникающее само по себе. Во-вторых, как смертельно опасную кобру гипнотизируют сладостные звуки слабой дудочки, так и герой избежал самого страшного, «укуса гюрзы», впечатлив урку просто-напросто фактом своего существования. Уголовник не тронул героя по одной простой причине: он — поэт. Почувствовав его особую ауру, опасный сосед всего лишь утащил его верхнюю одежду, а не сделал что похуже. Искусство нейтрализует зло.

Поэтика Гандлевского тяготеет не только к устойчивости мотивно-образного комплекса, но и к его заметному сужению. Такой принцип коррелирует и с общим методом автора по ограничению художественных средств при максимально возможной их разработке.

Гандлевский, как и большинство современных поэтов, не демонстрирует устойчивого интереса к жанровому мышлению, потому специального внимания этому вопросу здесь не уделяется. Однако стилистика и мотивы автора поддерживают ощущение некоторой камерности его поэзии, усиливающееся при знакомстве с меланхолическим мировосприятием лирического героя, и позволяют выявить изначальную жанровую базу поэзии Гандлевского — это элегия.

§ 5. Работа с подтекстом

Результаты возделывания культурного слоя в поэзии Гандлевского значительны. Метрические, композиционные, мотивные и образные аллюзии, реминисценции и цитаты из произведений классического российского поэтического наследия связаны у поэта с общей ориентацией на «новую гармонию», ясный и «твердый стиль», по выражению критика В. Кулакова. Нелишне вспомнить, что сочетание «твердый стиль» по отношению к своим стихам употреблял Набоков (Набоков 1997: 349), один из тех авторов, чьи стихи произвели на Гандлевского, по его словам, сильнейшее впечатление.

Чужое слово в современной поэзии часто используется в пародийных, иронических целях. Однако Гандлевский, комментируя в интервью В. Куллэ собственную цитатную технику, абстрагировался от каких-либо мировоззренческих установок, инициирующих критическое отношение к наследию предшественников: «*Куллэ*: <...> у вас достаточно большое количество аллюзий <...> Это не центонность. Но все-таки игра, некое ерничество. В какой степени игра аллюзиями для вас сознательна? *Гандлевский*: У меня нет специального литераторского отношения к аллюзиям. Есть установка на свой голос. А поскольку мы — литературные люди и полжизни прошло за бутылкой и литературным трепом, то для нас естественно говорить, перевирая слева направо и справа налево всякие цитаты. Стиль такой» (Гандлевский, Куллэ 1997: 78).

Тем не менее весомость чужого слова в творчестве Гандлевского значительно более существенна, чем ее оценка им самим. В другом

интервью поэт развернул мысль о сложных отношениях любого автора с традицией так: «Если посредственность крадет хорошую строку, образ, рифму, они ей впрок не пойдут: посредственное, но ровное, худо сбалансированное стихотворение сразу потеряет равновесие от чужого добра. А если крадет талантливый автор и твое же достояние выводит на более высокий художественный уровень, следи, приятель, за лицом, а про себя скрежещи, что тебе самому не хватило на это духа. Кажется, Элиот сказал, что талант одалживает, а гений ворует. Что с этим поделать, если это так? Победителя не судят» (Гандлевский 2001б). В своей поэтической практике Гандлевский, разумеется, стремится быть «победителем».

Прежде чем говорить о том, что включено в «подтекстовые границы» художественного мира поэта, имеет смысл их очертить. Понимание того, что́ автор игнорирует, в некоторых случаях также способствует лучшему постижению индивидуальной поэтики.

Гандлевский индифферентен к мифологической атрибутике и особенно — к тематике. В его стихах практически полностью отсутствуют соответствующие аллюзии и реминисценции, если не считать редчайших случаев: иронического упоминания «Бхагаватгиты» («Мое почтение. Есть в пасмурной отчизне...»), причем в толстом томе, подобно Манилову, лирический герой одолел только четырнадцать страниц; пародийного элегического дистиха «Ай да сирень в этом мае! Выпуклокрупные гроздья...», где упоминается аллегорический Амур, хотя божок не назван по имени и перифрастически изображается как «голый дошкольник»; единичного обращения к перевозчику через Стикс, при этом у Гандлевского мрачный мифологический персонаж смело русифицируется и тем самым отчасти «одомашнивается», став «Хароном Паромычем» («Раб, сын раба, я вырвался из уз...»), чем драпируется его трагическая аура.

Это тем более интересно, что ближайший друг и коллега Гандлевского по «Московскому времени» А. Цветков, напротив, всегда был обращен к античной традиции. Но поэтический мир Гандлевского прочно связан с опытом человека, живущего в позднюю советскую эпоху, причем в отличие от другого знакового автора, И. Бродского, сделавшего образ СССР синонимичным образу империи вообще, в том числе и Римской, Гандлевский, моделируя свой поэтический космос, предпочитает оставаться в рамках узнаваемой его читателями действительности, дистанцируясь от исторически рискованных аналогий.

Даже когда в стихах упоминается «диспут ночной / Чернокнижников Кракова и Саламанки» («Дай Бог памяти вспомнить работы мои...»), происходит он в андеграундном кругу, и место его проведения — советская бытовка; а если лирический герой в поздних стихах уже вполне реально путешествует по «какой-нибудь Чехии, Польше», то «чужие оглушительные страны», на платформы которых он в конце концов сошел, оказываются не более чем фоном для переживаний персонажа, их функцию без ущерба для художественного мира поэта могла бы выполнить репродукция иноземного пейзажа на стене.

В этом отношении особенно показательны два поздних стихотворения, «"О-да-се-вйч?" — переспросил привратник...» (2007) и «Вот римлянка в свои осьмнадцать лет...» (2011). Действие в них разворачивается в Париже и Риме соответственно. Однако реалии европейских столиц интересуют лирического героя куда менее, чем его собственные внутренние переживания. В первом случае речь идет о посещении могилы великого русского поэта, умершего на чужбине, и кроме упоминания привратника, для которого имя Ходасевича — звук пустой, французского колорита здесь нет. Во втором, напротив, казалось бы, все построено на празднично итальянской аранжировке фона, но снова герой, «варвар пришлый, ушлый скиф заезжий», вглядывается не столько вовне, сколько внутрь себя, и мысленно возвращается в Россию. Туристически-музейная Италия лишь краткий антракт между драмой российской жизни. Не случайно здесь упоминается Гоголь, писавший в Риме «Мертвые души»: «<...> и мне пришло на ум тогда, что Гоголь / березу вспомнил, глядя на колонны, / а не наоборот. Так и запишем» (Гандлевский 2011: 3). Вечный город — по слову классика — лишь «прекрасное далеко», чрез которое поэт зрит свою многострадальную родину.

Скупо представлены у Гандлевского и библейские образы и мотивы. Хотя их значительно больше, чем отсылок к античности, в основном это либо лексика и фразеология, давно вошедшие в разговорный обиход, иногда почти междометная («Ах ты, Господи Боже ты мой!»), либо редкие библейские цитаты и аллюзии, обычно прочно связанные еще и с какой-то историко-культурной ассоциацией: «Как ангел, проклятый за сдержанность свою, / Как полдень в сентябре — ни холодно, ни жарко, / Таким я сделался, на том почти стою, / И радости не рад, и жалости не жалко». Мотив из Откровения Иоанна Богослова

органично соединяется здесь со знаменитой максимой Мартина Лютера — «на том стою и не могу иначе». Автор намеренно отступает от библейской традиции, ведь ангел был «проклят» вовсе не за «сдержанность», скорее, за равнодушие: «14 И Ангелу Лаодикийской церкви напиши: так говорит Аминь, свидетель верный и истинный, начало создания Божия: 15 Знаю твои дела; ты ни холоден, ни горяч; о, если бы ты был холоден или горяч! 16 Но так как ты тепл, а не горяч и не холоден, то извергну тебя из уст Моих» (Откр. 3: 14—16).

Едва ли не единственный «рудимент» традиционной мифопоэтической эмблематики, устойчивый в поэтике Гандлевского, — образ музы. Но и он по сравнению с каноном претерпел существенную трансформацию (см. **§ 6**).

5.1. Микроцитатность из классической поэзии. Из классики XIX и первой половины XX веков для Гандлевского наиболее существенным оказывается опыт А. Пушкина, Е. Баратынского, О. Мандельштама, Б. Пастернака, В. Ходасевича, Г. Иванова. В меньшей степени это касается М. Лермонтова, П. Вяземского, И. Козлова, Ф. Тютчева, А. Фета, Н. Некрасова, И. Анненского, А. Блока, М. Кузмина, С. Есенина, Н. Гумилева, А. Ахматовой, В. Набокова, Н. Заболоцкого (бóльшую часть примеров микроцитирования Гандлевского, в том числе из советской и современной поэзии, см. в **Приложении № 2**).

Нельзя не заметить принципиальную позицию автора по отношению к отечественной поэтической традиции: он сознательно ограничивает свое ассоциативно-культурное поле. В понимании Гандлевского недосягаемый образец для современного русского поэта — Пушкин. Он не просто первый — он единственный. Пишущим после него в определенном смысле повезло: «<...> Пушкин избавил всех идущих за ним от республиканских искушений и иллюзий. Тем бескорыстнее поприще русской поэзии, что на нем всегда состязались люди, заведомо обреченные на непризовые места, потому что главная победа уже была одержана» (Гандлевский 2000: 369).

Известно, что в русской поэзии не всегда состязались люди, обреченные на непризовые места: творили до Пушкина В. Тредиаковский, М. Ломоносов, А. Сумароков, М. Херасков, В. Петров, Г. Державин, С. Ширинский-Шихматов, С. Бобров и другие значительные поэты. Однако период российской словесности ранее

XIX века практически полностью остается за пределами ассоциаций автора.

Пушкин. Тема влияния Пушкина на Гандлевского обширна, и в рамках общей работы охватить ее целиком не представляется возможным. Здесь имеет смысл ограничиться краткими соображениями, тем более что имя «солнца русской поэзии» в разговоре о поэтике Гандлевского так или иначе неоднократно упоминалось и еще не раз возникнет.

Для прояснения отношения Гандлевского к Пушкину важен такой факт: в немецком переводе романа «<НРЗБ>» его название выглядит как «Warten auf Puschkin» — «В ожидании Пушкина». Пушкинские же аллюзии в стихах Гандлевского представляют собой мощный пласт. Ниже приводятся лишь некоторые выразительные примеры из десятков возможных.

Одна из наиболее лестных — и редких! — автохарактеристик лирического героя Гандлевского (данная якобы от третьего лица) восходит к пушкинскому отзыву об известном эпизоде «Сентиментального путешествия» Л. Стерна: «Стерн говорит, что живейшее из наших наслаждений кончится содроганием почти болезненным. Несносный наблюдатель! знал бы про себя; многие того не заметили б» (Пушкин 1978 (7): 38). Ср.: «Бог в помощь всем. Но мой физкультпривет писателю. Писатель (он поэт), несносных наблюдений виртуоз, сквозь окна видит бледный лес берез, вникая в смысл житейских передряг, причуд, коллизий. Вроде бы пустяк по имени хандра, и во врачах нет надобности, но и в мелочах видна утечка жизни. Невзначай он адрес свой забудет или чай на рукопись прольет, то вообще купает галстук бархатный в борще. Смех да и только» (Гандлевский 2000: 56). Характеристика героя намеренно неоднозначна: апелляция к Пушкину и Стерну возводит его в один ранг с классиками, но в то же время он оказывается по-житейски беспомощным и, таким образом, высокое звание поэта уравновешивается его неподготовленностью к прозаическим нуждам низкой жизни.

Во втором случае хрестоматийный пушкинский образ возникает в еще более неожиданном контексте: «Об пол злостью, как тростью, ударь, шельмовства не тая, / Испитой шарлатан с неизменною шаткой треногой <...>» (немаловажна и отсылка к Ходасевичу: «И злость, и скорбь моя кипит, / И трость моя в чужой гранит / Неумолкаемо стучит» — Ходасевич 2009: 170, «Под землей»).

Образ шаткой треноги двусмыслен: его можно воспринимать и в приземленном значении «приспособление для фиксирования некого предмета (фотоаппарата, этюдника etc) в нужном положении, используемое преимущественно профессионалами», и — контекстуально — в старом поэтичном: «треножник», отвлеченный эмблематический образ высокого искусства, жертвенного огня поэзии. «Шаткая тренога» — это перевод на язык современной презренной прозы пушкинского и ходасевичевского, то есть обобщенно классического «колеблемого треножника» (см. **Приложение № 2**).

Третий случай наиболее экстравагантен. Стихотворение «Неудачник. Поляк и истерик...» завершается «шокирующей» строкой: «Так и есть — заявляется Муза, / Эта старая блядь тут как тут». Строки Гандлевского словно провоцируют полемическую реакцию. Они действительно вызвали ряд критических откликов, один из которых принадлежит поэту И. Меламеду: «В безблагодатной поэзии образ Музы иногда становится объектом стилизации или литературной игры. Например, у Бродского, для которого «голос Музы» неизменно означал «диктат языка» <...>. В стихотворении талантливого современного поэта С. Гандлевского Муза попросту названа «б....ю».» (Меламед 1998: 192).

Краткий экскурс в историю мотива потасканной музы в его связи с пушкинской традицией дан в **§ 6**. Здесь лишь стоит отметить явную родственность обсценной характеристики героини Гандлевского пушкинским стихам, где фигурирует мотив отказа от утех с музой, и уже не она, а сами поэты недвусмысленно приравниваются к представительницам древнейшей профессии: «От воздержанья муза чахнет, / И редко, редко с ней грешу. / К неверной славе я хладею; / И по привычке лишь одной / Лениво волочусь за нею, / Как муж за гордою женой. / Я позабыл ее обеты, / Одна свобода мой кумир, / Но все люблю, мои поэты, / Счастливый голос ваших лир. / Так точно, позабыв сегодня / Проказы младости своей, / Глядит с улыбкой ваша сводня / На шашни молодых <блядей>» (Пушкин 1977 (2): 32, «Дельвигу»). Таким образом, Гандлевский опирается на пушкинские достижения не только в их высокой части, но и в бурлескно-сниженной.

Есть у Гандлевского и пример аллюзий на Пушкина и Баратынского одновременно — «На смерть И. Б.». Ведущим мотивом обращения к покойной возлюбленной или женщине, вернуться к которой невозможно, стихотворение ориентировано на класси-

ческие первоисточники: «Напрасно чувство возбуждал я: / Из равнодушных уст я слышал смерти весть, / И равнодушно ей внимал я» (Пушкин 1977 (2): 297, «Под небом голубым страны своей родной...»); «Напрасно я себе на память приводил / И милый образ твой, и прежние мечтанья: / Безжизненны мои воспоминанья...» (Баратынский 1989: 108, «Притворной нежности не требуй от меня...»).

В своей новейшей элегии Гандлевский скрыто полемизирует с классическими, которые, в свою очередь, сами находятся одна с другой в сложных отношениях притяжения-отталкивания (см. Семенко 1970: 235, Гинзбург 1964: 72—73). Ситуация, аналогичная воссозданной в стихотворении, возникает в романе «<НРЗБ>»: «"Из равнодушных уст я слышал смерти весть...", но внимал ей не равнодушно, нет. <...> Стало быть, умерла. Пренебрегала мною при жизни, умерла сама по себе — какое бешенство, тоска, пустота» (Гандлевский 2002: 138). Ср.: «Не ослышался — мертва. Пошла кругом голова. / Не любила меня отроду, но ты была жива» (Гандлевский 2000: 422).

Баратынский. Влияние Баратынского на Гандлевского менее отчетливо, нежели воздействие Пушкина, но оно прослеживается как на формальном, так и на смысловом уровнях.

Баратынский единожды прямо упоминается у Гандлевского в контексте, где соединены фамилии трех выдающихся поэтов XIX века: «Баратынский, Вяземский, Фет и проч. / И валяй, цитируй, когда не лень. / Смерть, — одни утверждают, — сплошная ночь, / А другие божатся, что юрьев день» (Гандлевский 2000: 420, «Баратынский, Вяземский, Фет и проч...»). У всех троих названных авторов действительно есть стихи, в которых отстаиваются обе точки зрения на смерть как освобождение vs небытие («Смерть» Баратынского, «Смерть жатву жизни косит, косит...», «Нет, нет, я не хочу, и вовсе мне не льстит...» Вяземского, «Смерть», «Смерти», «Никогда», «Жизнь пронеслась без явного следа...» Фета).

Имеется у Гандлевского и вариация на тему целого стихотворения Баратынского — случай довольно редкий: «Молодость ходит со смертью в обнимку...» (1981). Здесь подразумевается «Пироскаф». Кроме использования дактилических шестистиший Гандлевский сохраняет лишь самый общий мотив путешествия, причем герои стихотворения едут по железной дороге *к морю* (в отличие от путешествия *по морю* в первоисточнике). Если

у Баратынского лирический герой живет предчувствием великих радостных событий, то у Гандлевского все иначе. Его герой смотрит на прошедшее элегически-ретроспективно, при этом возвышенная образность «Пироскафа» намеренно травестирована: «<...> Осенью восьмидесятого года / В окна купейные сквозь непогоду / Мы обернулись на Курский вокзал. / Это мы ехали к Черному морю. / Хам проводник громыхал в коридоре, / Матом ругался, курить запрещал. // <...> // В четырехзначном году, умирая, / В городе N барахло разбирая, / Выроню случаем и на ходу / Гляну — о Господи, в Новом Афоне / Оля, Лаура, Кенжеев на фоне / Зелени в восьмидесятом году» (Гандлевский 2000: 68—69). Текст выдержан в презенсе — это узнаваемый след влияния формальной структуры стихотворения Баратынского, оказывающей воздействие на семантику «интертекстуального потомства», по выражению А. Жолковского.

С известной осторожностью можно интерпретировать «Молодость ходит...» как символическое изображение тщетной попытки современника приблизиться к классическому идеалу. В отношении элиминирования оптимистического пафоса «Пироскафа» Гандлевский не одинок. После его стихотворения появился ряд иных вольных вариаций «Пироскафа»: «Элегия» И. Меламеда (1994), «Гидрофойл» Л. Лосева (1996), «Вот я гляжу из окошка на море...» Т. Кибирова (1999), «Тикают, грозною ласкою полны...» Г. Петухова (2004). Авторы в той или иной степени трансформируют размер первоисточника, а в содержательном плане либо демонстративно игнорируют его (Меламед), либо предлагают сниженный вариант прочтения классического текста (Лосев, Кибиров и Петухов). Баратынский-элегик в творческом сознании стихотворцев рубежа тысячелетий явно вытесняет Баратынского-«одописца». Ни один современный поэт пока что не дерзнул вослед классику написать столь редким размером не окрашенное тонами иронии стихотворение, и Гандлевский здесь одним из первых стал придерживаться мейнстримной линии.

Однако наиболее существенно Баратынский повлиял на Гандлевского не формально, а тематически — в сфере поэтического воссоздания диалектики чувств. «Ставя в центр изображения судьбу чувства, а не судьбу личности, Баратынский по-новому подходит к проблеме человеческой ответственности за перемены, происходящие в области чувств. Человеческую личность он считает «невластной в самой себе» («Признание»). У него нет

и намека на индивидуалистический произвол страстей <...>. Не какие-либо исключительные особенности характера и судьбы поэта, а, напротив, самое обычное и всеобщее — ход времени — погасило пламень любви: «Но годы долгие в разлуке протекли» и т. д.» (Семенко 1970: 237 — *курсив авт.*).

Похожий мотив естественного угасания/умирания чувства, мысли или образа характерен и для Гандлевского: «Хабибулин выглядывает из окна / Поделиться избыточным опытом, крикнуть — / Спору нет, память мучает, но и она / Умирает — и к этому можно привыкнуть» (Гандлевский 2000: 67, «Чикиликанье галок в осеннем дворе...»). Гипотетический первоисточник этих строк можно найти в стихотворении Баратынского «Притворной нежности не требуй от меня...»: «Грущу я; но грусть минует, знаменуя / Судьбины полную победу надо мной <...>» (Баратынский 1989: 108). Заключительная сентенция стиха имеет определенный аналог и у Тютчева: «Как ни тяжел последний час — / Та непонятная для нас / Истома смертного страданья, — / Но для души еще страшней / Следить, как вымирают в ней / Все лучшие воспоминанья...» (Тютчев 1965: 211, «Как ни тяжел последний час...»). Наконец, здесь не обошлось и без В. Набокова с его стихотворением «Слава»: «В длинном стихотворении «Слава» писателя, / так сказать, занимает проблема, гнетет / мысль о контакте с сознаньем читателя. / К сожаленью, и это навек пропадет» (Набоков 2002: 210).

Метод поэтического анализа душевных движений Баратынского исследователь его художественного мира И. Семенко назвала «дифференцирующим». У Гандлевского также важную роль играют уточнение впечатлений и эмоций и различение понятий. Говоря о духовной основе поэзии Баратынского, Семенко отмечала: «Проповедь Баратынского — это проповедь сомнения; у него «откровенья» — «откровенья» преисподней; его незримый — должен оправдаться перед «сердцем и умом» людей. <...> Но именно в этом и заключалась сила его духа, именно это наложило печать бесстрашия на поэзию Баратынского, сумевшего «улыбнуться ужасу». <...> Человек в лирике Баратынского наделен величайшим самообладанием. Силой своего высокого искусства он эстетически преображает жизнь, о несовершенстве которой скорбит <...>» (Семенко 1970: 290—291).

Человек в лирике Гандлевского терзаем сомненьями не меньше, чем у Баратынского, но он не столь духовно безогляден. Вну-

тренний мир лирического субъекта Гандлевского добровольно ограничен проблемами сугубо частного переживания одиночества и человеческой разъединенности. По Гандлевскому, личность в физическом мире отчетливо ощущает присутствие иной, высшей сущности, но поэт позволяет себе лишь ходить «вокруг да около небес», говорить о Бытии только обиняками, ироническими намеками и кратчайшими формулами: «Если жизнь дар и вправду, о смысле не может быть речи. / Разговор о Великом Авось». Не забудем, что «<...> авось значит вовсе не то же, что просто «возможно» или «может быть». Если слова может быть, возможно и подобные могут выражать гипотезы относительно прошлого, настоящего или будущего, то авось всегда проспективно, устремлено в будущее и выражает надежду на благоприятный для говорящего исход дела» (Зализняк и др. 2005: 32) — раблезианское «Великое Может Быть» приобретает у поэта отчетливо национальную окраску.

Лирика Гандлевского последовательно обходит метафизику: поэт сознательно исследует и воссоздает область не столько духовного, сколько душевного (о разграничении духа/души в русской языковой картине мира см. Зализняк и др. 2005). Его лирический герой либо индифферентен к метафизике (выражение «метафизические враки» из стихотворения «В черном теле лирику держал...» (2007) — отнюдь не случайная проговорка), либо, чаще всего, хочет дать понять, что метафизика, быть может, вообще слишком высокая материя для современного человека или, во всяком случае, для человека советской эпохи.

Такой герой исторически и психологически достоверен: рисуя поэтический автопортрет, автор, по сути, создает художественный документ эпохи, пишет душевный портрет позднесоветского интеллигента, не приукрашивая его и не впадая в разоблачение. Это и трезвая самооценка, и — рикошетом — оценка определенного исторически конкретного типа личности. Позиция Гандлевского противоположна той, с которой ведется игра на травестийное понижение высоких материй. Сам же он предпочитает деликатное невмешательство в дела высших инстанций.

Вяземский. Поэзия старшего друга Пушкина отразилась у Гандлевского редкими скрытыми цитатами. Опосредованное же влияние П. Вяземского существенней: его смелые опыты по прозаизации стиха не могли не заинтересовать современного автора,

оттого и аллюзии из классика имеют отношение к тематике прозы жизни.

Пример с упоминанием Гандлевским имени Вяземского в ряду других великих («Баратынский, Вяземский, Фет и проч...») уже приводился, но следует добавить, что у самого Петра Андреевича есть аналог подобной строки в «Поминках»: «Дельвиг, Пушкин, Баратынской, / Русской музы близнецы...» (Вяземский 1986: 391). Здесь и далее Вяземский говорит только о покойных русских поэтах, упоминая также Д. Давыдова и Н. Языкова — а стихотворение Гандлевского, начинающееся рядом имен поэтов, посвящено смерти. Кроме того, строка Гандлевского, вероятно, восходит и к В. Маяковскому: «Не высидел дома. / Анненский, Тютчев, Фет» (Маяковский 1968 (1): 139, «Надоело»).

Случаи иных отсылок точечны. Это, прежде всего, фрагмент стихотворения «Чтоб к социальному протесту...», представляющего собой краткий экфразис «Бурлаков на Волге» И. Репина и медитацию на тему картины. Здесь содержится перекрестная аллюзия сразу на два текста Вяземского: «Привет, ребята! Ни на йоту / Не изменились вы с поры, / Когда мы классную работу / Превозмогали, школяры. / Мы изменились. Нам знакома / Теперь поденщины истома / И лямка долга на плече, / И чем здесь пахнет вообще» (Гандлевский 2004: 45). Ср.: «Нет, не Помпея ты, моя святыня, нет, / Ты не развалина, не пепел древних лет, — / Ты все еще жива, как и во время оно: / Источником живым кипит благое лоно, / В котором утолял я жажду бытия. / Не изменилась ты, но изменился я» (Вяземский 1986: 345, «Приветствую тебя, в минувшем молодея...»); «Вот хоть бы я: давно и даже / Давно за срок и зауряд / С житейской лямкой я на страже, / А все же я плохой солдат» (Вяземский 1986: 344, «Дивлюсь всегда тому счастливцу...»).

Автокритический мотив «плохого солдата», неважного ученика жизни, при удобном случае стремящегося сбросить с себя ее тяжкий груз, отозвался и в другом стихотворении Гандлевского: «мой народ отличает шельмец оргалит от фанеры / или взять чтоб не быть голословным того же меня / я в семью возвращался от друга валеры / в хороводе теней три мучительных дня» (Гандлевский 2000: 425, «близнецами считал а когда разузнал у соседки...»). Ср.: «Вот хоть бы я: давно и даже <...>» (Вяземский ibid.).

Мандельштам. Аллюзий на Мандельштама у автора не больше, чем, например, на Тарковского, но его влияние на Гандлевско-

го не сводится к конкретным текстуальным перекличкам. Существенно, что поэт перенял у классика умение органически переплавлять «чужую песню» «в свою», естественно плести подтекст из нескольких ассоциативных нитей и максимально широко обыгрывать «упоминательную клавиатуру».

Мандельштамовский принцип сложного скрещения подтекстов и одновременно их строгой обусловленности логикой поэтических ассоциаций Гандлевский впитал в полной мере и сделал одним из ведущих в своей поэтике. Характеризуя исследовательский подход К. Тарановского, пионера изучения подтекстов у классика, О. Ронен писал: «Для поэтики Мандельштама характерна строгая мотивированность всех элементов поэтического высказывания не только в плане выражения и в семантических явлениях, связанных с тыняновским понятием «тесноты стихового ряда» (Тынянов 1965: 66—67), но и в плане содержания на самых высших его уровнях» (Ронен 2000: 14—15). Эти слова могут быть отнесены и к постакмеистической во многом поэзии Гандлевского, а шире — к его творчеству вообще.

В то же время стихи Мандельштама для Гандлевского — не только образец высшей семантической сложности в поэзии и символ тайной свободы, но и признак чего-то родного, интимного, даже домашнего. Так, говоря о семидесятых годах, он не дает широких картин времени, а лишь ограничивается вскользь брошенным замечанием: «И разом вспомнишь, как там дышится, / Какая слышится там гамма. / И синий с предисловьем Дымшица / Выходит томик Мандельштама» (Гандлевский 2000: 85).

С одной стороны — это точная деталь без какого бы то ни было авторского комментария, а с другой — важная для понимания информация с четко выявляемым авторским отношением к описываемому. «Синий томик Мандельштама» — первое издание поэта в советскую эпоху после его смерти. И издание не где-нибудь, а сразу в престижной серии «Библиотека поэта». Явная реабилитация налицо. Но вместе с тем многие стихи в сборник цензура не пропустила, а о предисловии Дымшица С. Аверинцев во вступительной статье к двухтомнику Мандельштама 1990 года отозвался так: «<...> даже куцая книжка «Библиотеки поэта» никак не могла выйти до самого 1973 года; да и то лишь с чудовищной статьей А. Л. Дымшица, в которой переврано все, начиная с места рождения Мандельштама» (Аверинцев 1996: 271). Таким образом, казалось бы, незначительная реалистическая деталь в стихе пре-

вращается в глубокий символ, верно передающий и объективное, и субъективное ощущение времени застоя.

Приведем здесь еще три наблюдения о параллелях с классиком.

О трансформации «колеблемого треножника» у Гандлевского речь уже шла. Но плавный переход от сугубо поэтического образа треножника к восприятию его в качестве детали быта, в частности, кухонного, встречается еще у Мандельштама: «Несозданных миров отмститель будь, художник, — / Несуществующим существованье дай; / Туманным облаком окутай свой треножник / И падающих звезд пойми летучий рай» и «Я давно полюбил нищету, / Одиночество, бедный художник. / Чтобы кофе сварить на спирту, / Я купил себе легкий треножник» (Мандельштам 1990 (1): 284, 436) — сохранение в последнем четверостишии знаковой рифмы «художник/треножник» весьма примечательно.

В поздних стихах Гандлевского образ закипающего кофе, поданный отчасти в духе раннего Мандельштама, подспудно связан с «треножником», но по умолчанию заменен кофейником, то есть здесь — явный поворот к большей прозаизации прежнего образа «шаткой треноги»: «В черном теле лирику держал, / Споров о высоком приобщился, / Но на кофе, чтобы не сбежал, / Исподволь косился. / Все вокруг да около небес — / Райской спевки или вечной ночи. / Отсебятина, короче, / С сахаром и без. // Доходи на медленном огне / Под метафизические враки. / К мраку привыкай и тишине, / Обживайся в тишине и мраке. / Пузыри задумчиво пускай, / Помаленьку собираясь с духом, / Разом перелиться через край — / В лирику, по слухам» (Гандлевский 2008: 39, «В черном теле лирику держал...»).

Другая, более явная аллюзия на Мандельштама представлена в стихотворении «Я был зверком на тонкой пуповине...»: «...Утоптанная снежная дорога. / Облупленная школьная скамья. / Как поплавок, дрожит и тонет сердце. / Крошится мел. Кусая заусенцы, / Пишу по буквам: „Я уже не я“» (Гандлевский 2000: 28—29). Ср.: «О, широкий ветер Орфея, / Ты уйдешь в морские края — / И, несозданный мир лелея, / Я забыл ненужное „я“» (Мандельштам 1990 (1): 76, «Отчего душа так певуча...»).

Именно это стихотворение Мандельштама завершается знаменитым риторическим вопросом «Неужели я настоящий / И действительно смерть придет?». Гандлевский цитирует последние строки в «Трепанации черепа»: «<...> на сорок втором году я вper-

вые с полной достоверностью ощутил, что смерть действительно придет и «я настоящий»; и все мелочи и подробности моей немудрящей жизни предстали мне вопиющими и драгоценными» (Гандлевский 2000: 148). Вероятность отсылки косвенно подтверждается и тем, что стихотворение Гандлевского написано в 1974 году — а за год до того вышел «синий томик» избранного Мандельштама и, следовательно, был животрепещущей культурной новостью.

Гандлевский может начать стихотворение мандельштамовской строкой, как бы окликнув классика и дав понять читателю, что ходят они схожими тропами: «Еще далеко мне до патриарха. / Еще не время, заявляясь в гости, / Пугать подростков выморочным басом: / „Давно ль я на руках тебя носил!“» (Гандлевский 2000: 78).

Автор перебирает любимые строки так, как прикасаются к любимым вещам. Нелишне помнить, что в данном случае Мандельштам в свою очередь отталкивался от стихотворения Баратынского «Еще, как патриарх, не древен я; моей / Главы не умастил таинственный елей...». Гандлевский, выстраивая уходящую корнями вглубь традиции смысловую цепочку (Мандельштам 1990 (1): 178; Баратынский 1989: 194), имел в виду и метод цитации Мандельштама вообще: «<...> Мандельштам с безошибочным чутьем избирает для подтекстообразующего цитирования, прямого или зашифрованного, как раз те места, которые сами представляют собой цитату или поэтическое оформление «чужого» художественного или идеологического прототипа» (Ронен 2002: 119).

Ходасевич. Так же, как и в случае с Мандельштамом, влияние Ходасевича на Гандлевского прослеживается не столько в прямых цитатах или аллюзиях, сколько в более существенном сходстве двух поэтических миров.

У Ходасевича (и Г. Иванова) Гандлевский подхватил тему нелюбви лирического героя к себе, жесткой самооценки, хрестоматийно запечатленной в шедевре «Перед зеркалом». Кроме того, Ходасевич безусловно близок современному поэту своей обращенностью к культуре золотого века и умением скрыто модернизировать стих под видом тщательной реставрации традиции: «“Старомодная” лирика Ходасевича напоминает: никакого новаторства самого по себе, художественной дерзости вообще, приема, годного на любой случай, не существует. Любить новаторство или не любить новаторства — все равно, что любить или не любить китайцев, это — неумно» (Гандлевский 2000: 367). Здесь нелишне отметить и связь

с поэзией, по выражению Гандлевского, «зловещего двойника» Ходасевича — «блистательного» Г. Иванова: «И черни, требующей новизны, / Он говорит: „Нет новизны. Есть мера. / А вы мне отвратительно-смешны, / Как варвар, критикующий Гомера!“» (Иванов 2005: 315, «Меняются прическа и костюм...»).

Ходасевич оказался единственным поэтом, которому Гандлевский посвятил отдельное стихотворение («“О-да-се-вйч?” — переспросил привратник...», 2007). В нем повествуется о посещении автором могилы классика на Новом Биянкурском кладбище под Парижем.

Есть у поэта и конкретные отсылки к Ходасевичу. Так, небезызвестный образ общепитовской еды из «Устроиться на автобазу...» поддерживается натуралистичным описанием голодных мытарств из знаменитого «Петербурга», а также парономасией, нейтрализующей «низменность» изображаемых объектов: «В *ры*галовке *рагу* по *сре*дам, / Го*рох* с *тре*ской по четве*ргам*» («Устроиться на автобазу...») — «И я *бе*зумел от видений, / Когда *чрез* ледяной канал, / *Скользя* с обломанных *ступ*еней, / *Треску* зловонную *таскал* <...>» (Ходасевич 2009: 157).

Сомнениям лирического героя Гандлевского в возможности выразить любой человеческий опыт поэтически также можно найти аналогию у Ходасевича: «Зазнайка-поэзия, спрячем тетрадь: / Есть области мира, живые помимо / Поэзии нашей, — и нам не понять, / Не перевести хриплой речи Памира» (Гандлевский 2000: 44, «Здесь реки кричат как больной под ножом...»). Ср.: «Обо всем в одних стихах не скажешь. / Жизнь идет волшебным, тайным чередом <...>» (Ходасевич 2009: 90, «Обо всем в одних стихах не скажешь...»).

К Ходасевичу восходит и мотив мучительного желания преобразовать видимую сумятицу жизни в гармоническое единство творения, не покидающее поэта до смертного одра: «О если бы я мог, осмелился на йоту / В отвесном громыхании аллей / Вдруг различить связующую ноту / В расстроенном звучанье дней!» (Гандлевский 2000: 36, «Бывают вечера — шатаешься под ливнем») — «О, если б мой предсмертный стон / Облечь в отчетливую оду!» (Ходасевич 2009: 158, «Жив Бог! Умен, а не заумен...»). Здесь есть и перекрестные отсылки к Мандельштаму и Пастернаку: «Да обретут мои уста / Первоначальную немоту, / Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста!» (Мандельштам 1990: 71, «Silentium»); «О, если бы я только мог / Хотя отчасти, /

Я написал бы восемь строк / О свойствах страсти» (Пастернак 1990 (2): 87, «Во всем мне хочется дойти...»).

У Гандлевского немного примеров стихов-палимпсестов, восходящих к единственному источнику. Одно из подобных стихотворений — «"Или-или" — "и-и" не бывает...». Это модернизированный парафраз знаменитой миниатюры Ходасевича: «Перешагни, перескочи, / Перелети, пере- что хочешь — / Но вырвись: камнем из пращи, / Звездой, сорвавшейся в ночи... / Сам затерял — теперь ищи.... // Бог знает, что́ себе бормочешь, / Ища пенсне или ключи» (Ходасевич 2009: 137, «Перешагни, перескочи...»). Ср.: «"Или-или" — "и-и" не бывает. / И, когда он штаны надевает, / Кофе варит, смолит на ходу, / Пьет таблетки, перепроверяет / Ключ, бумажник, электроплиту / И на лестницу дверь отворяет, / Старый хрен, он уже не вздыхает, / Эту странность имея в виду» (Гандлевский 2008: 140).

В первую очередь от классика здесь наследуется тема преодоления себя. Но если у Ходасевича она подается как категорический императив, то у нашего современника — как осознание обреченности героя: да, компромисс с действительностью противен, но сил на противостояние ей не ощущается. Есть тут и формальные совпадения. Во-первых, Гандлевский переносит в свой текст один из образов предшественника — ключ, — и мотив поиска как себя, так и конкретных предметов, который трансформируется у него в прозаический мотив бытовой перепроверки предметов в квартире. Во-вторых, сохраняется перечислительность в описании действий героя. В-третьих, оба стихотворения построены на двух рифменных созвучиях. У Ходасевича — «перескочи — пращи — ночи — ищи — ключи / хочешь — бормочешь», у Гандлевского — «бывает — надевает — перепроверяет — отворяет — вздыхает / ходу — плиту — в виду». В этом последнем случае, устраняя заметное сходство стиховых структур, Гандлевский не повторяет расположение рифм Ходасевича и делает из семистишия восьмистишие. В то же время важны смысловые различия стихотворений: если Ходасевич на мгновение возвышает свое альтер эго, сравнивая его виртуальное духовное усилие с действиями библейского Давида («вырвись камнем из пращи»), то Гандлевский, напротив, безжалостно «заземляет» своего героя и ситуативно, и психологически, и стилистически, назвав его «старым хреном» (точно так же, как в финале другого его опуса принижена муза).

Влияние образов поэзии Ходасевича прослеживается и в прозе Гандлевского. В «<НРЗБ>» драматические переживания влюбленного юноши изображаются так: «Уличный фонарь, сквозняк из форточки, дачный перрон — любая малость — напоминали Аню, потому что Аню напоминало все» (Гандлевский 2002: 87). Соответствующий подтекст из предшественника очевиден: «Странник прошел, опираясь на посох, — / Мне почему-то припомнилась ты. / Едет пролетка на красных колесах — / Мне почему-то припомнилась ты. / Вечером лампу зажгут в коридоре — / Мне непременно припомнишься ты. / Что б ни случилось, на суше, на море / Или на небе, — мне вспомнишься ты» (Ходасевич 2009: 144, «Странник прошел, опираясь на посох...»). Так же, как и в предыдущем случае, здесь есть и аллюзия на Пастернака: «В тот день всю тебя от гребенок до ног, / Как трагик в провинции драму Шекспирову, / Носил я с собою и знал назубок, / Шатался по городу и репетировал» (Пастернак 1990 (1): 116, «Марбург»). Мотив, использованный во всех приведенных выше фрагментах, вполне традиционен: «Все повод мне к слезам, все впечатленья полны / Тобой, одной тобой: подъятые тоской, / Теснятся ли к груди воспоминаний волны, — / Все образ твой, все ты, все ты передо мной, / Ты, неотступно ты!» (Вяземский 1986: 253, «Все грустно, все грустней, час от часу тяжелей...» — у Вяземского подразумевается Пушкин: «Мне грустно и легко; печаль моя светла; / Печаль моя полна тобою, / Тобой, одной тобой...» (Пушкин 1977 (3): 111)).

Еще один эпизод романа — наложение двух кадров на пленке — откровенно навеян «Соррентийскими фотографиями»: «На Чистых прудах Арина сфотографировала известный дом с растительно-звериным орнаментом; она родилась там и любила время от времени ностальгически побродить вокруг да около. Проявка обнаружила оплошность съемки: Арина забыла перевести кадр — витиеватый фасад в стиле модерн и голые кроны бульвара косо наехали на физиономию Криворотова, глядящего в объектив поверх рощицы пустых винных бутылок» (Гандлевский 2002: 16—17).

Это же сочинение Ходасевича упоминается в другом фрагменте повествования центральной фигурой, поэтом Чиграшовым: «В одно из посещений я посетовал на отсутствие сюжетов для литературного повествования. // — Как посмотреть, — возразил Чиграшов. — Сами же рассказывали мне про фотоснимок, на котором вы зависли среди лепнины с фасада моего дома. А Ходасе-

вичу подобного пустяка хватило на поэму» (Гандлевский 2002: 158—159). См.: «Порой фотограф-ротозей / Забудет снимкам счет и пленкам / И снимет парочку друзей, / На Капри, с беленьким козленком, — / И тут же, пленки не сменив, / Запечатлеет он залив / За пароходною кормою / И закопченную трубу / С косою дымною на лбу. / Так сделал нынешней зимою / Один приятель мой. <...> / Двух совместившихся миров / Мне полюбился отпечаток: / В себе виденья затая, / Так протекает жизнь моя» (Ходасевич 2009: 173, 174).

В «Европейской ночи», своей последней поэтической книге, лирический герой Ходасевича говорил: «Нелегкий труд, о Боже правый, / Всю жизнь воссоздавать мечтой / Твой мир, горящий звездной славой / И первозданною красой» (Ходасевич 2009: 192, «Звезды»). В начале творческого пути Гандлевский завершил одно из стихотворений, написанных тем же размером, в чем-то сходным признанием: «В конце концов, не для того ли / Мы знаем творческую власть, / Чтобы хлебнуть добра и боли — / Отгоревать и не проклясть!» («Без устали вокруг больницы...»).

Гандлевский действительно нигде не проклинает мир, как это иной раз делает Ходасевич — «Он был превосходный поэт одной темы — неприятия мира» (Чуковский 2005: 126), — но все недовольство внешними и внутренними обстоятельствами жизни обращает на своего лирического героя.

Иванов. Традиция Г. Иванова, как и в случае с Мандельштамом или Ходасевичем, абсорбирована Гандлевским не столько в плане прямого или скрытого цитирования этого автора, сколько в усвоении его опыта цитатной поэзии и знаменитой темы презрения к себе (в этом отношении художественные миры Ходасевича и Иванова у Гандлевского во многом воспринимаются как нечто единое, хотя в реальности главные поэты первой волны русской эмиграции относились к творчеству друг друга резко критически — см. Богомолов 1999 и Пономарев 2002).

Как в свое время заметил В. Марков в статье с симптоматичным заглавием «Русские цитатные поэты: Заметки о поэзии П. А. Вяземского и Георгия Иванова», «Вообще поэтов можно делить на цитатных и нецитатных» (Марков 1994: 216). Г. Иванов, безусловно, относится к первой категории.

Кроме собственно «центонности» Гандлевский, как и многие авторы его поколения и его круга, не прошел мимо опыта

бесстрашного «заземления» высокой классики, последовательно проводимого Ивановым. Например, «кощунственные» строки «... Фитиль, любитель керосина, / Затрепетал, вздохнул, потух — / И внемлет арфе Серафима / В священном ужасе петух» (Иванов 2005: 297, «Голубизна чужого моря...») написаны отнюдь не иронистом или концептуалистом семидесятых-восьмидесятых, тем не менее по бестрепетному характеру обращения с хрестоматийным наследием кажутся взятыми именно из позднесоветского контекста.

У Гандлевского вообще не слишком много буквалистских раскавыченных цитат, тем более цитат-строк, полностью совпадающих с первоисточником. В этом смысле Иванову в его стихах особенно повезло: пример точного цитирования есть в стихотворении 1994 года «Скрипит? А ты лоскут газеты...»: «Еще осталось человеку / Припомнить все, чего он не, / Дорогой, например, в аптеку / В пульсирующей тишине. // И, стоя под аптечной коброй, / Взглянуть на ликованье зла / Без зла, не потому, что добрый, / А потому, что жизнь прошла» (Гандлевский 2000: 107). Ср.: «Все тот же мир. Но скука входит / В пустое сердце, как игла, / Не потому, что жизнь проходит, / А потому, что жизнь прошла» (Иванов 2005: 441, «Все тот же мир. Но скука входит...»). Иванов во второй строфе стихотворения цитирует «Разуверение» Баратынского: «И хочется сказать — мир чуждый, / Исчезни с глаз моих скорей — / "Не искушай меня без нужды / Возвратом нежности твоей!"» (ibid.).

Гандлевский, в отличие от Иванова, переходит от философской медитативности к конкретике психологизации, описывая внутренние ощущения лирического героя, перевалившего за вторую половину жизни и мысленно одной ногой «уже стоящего там». Здесь вместе с витальными силами героя покидает и боль, наступает состояние индифферентности, тогда как чаще всего при введении макабрических мотивов Гандлевский не упускает случая описать нравственные муки своего героя, как, например, во вполне ивановском по духу финале другого стихотворения: «И жизнь моя была б ничуть не хуже, / Не будь она моя!» (Гандлевский 2002б: 59, «Найти охотника. Головоломка...»).

В художественном мире зрелого Гандлевского человек одинок, но вдвойне одинок художник, которому примирение с миром дается от случая к случаю — и всегда на краткие мгновения. По мере продвижения к финалу мыслящее существо не успокаивается

от правильной и плавной реализации жизненной задачи, а с возрастающей тревогой и раздражением усиливает бремя саморефлексии и самоосуждения. Такая позиция лирического героя Гандлевского довольно близка ивановской, но у Гандлевского полностью отсутствует важный для Иванова мотив претензий к миру и констатации бессмысленности, а иной раз и неприемлемости традиционных христианских религиозно-философских идеалов. Иванов мог вызывающе добавить к устойчивому сочетанию «вечный покой» эпитет «отвратительный» («Листья падали, падали, падали...»), Гандлевскому подобное чуждо (при этом Иванов шел по пути Баратынского, завершившего «Недоносок» так: «О бессмысленная вечность!», — и зашел в своих метафизических претензиях к мирозданию дальше — Арьев 2005: 651).

Пастернак. Отвечая на вопрос А. Гениса о самых главных для него именах в русской литературе XX века, Гандлевский наряду с Мандельштамом, Набоковым и Бродским назвал Пастернака: «<...> хотя он далеко не самый мой любимый поэт. Но он открыл такой темп, так смял синтаксис, приблизив письменную речь к разговорной, что не учитывать этого, когда занимаешься поэзией, нельзя» (Гандлевский 1998: 59).

Набоков-поэт скромно представлен в цитатном поле Гандлевского, а аллюзивные связи с Бродским и того эфемернее (ср., например: «<...> не музыку еще, уже не шум» (Бродский 1992: 72, «Почти элегия») — «Еще не речь, уже не голос <...>» (Гандлевский 2000: 26, «Ружейный выстрел в роще голой»). Но здесь, скорее всего, случайное совпадение сходно построенной формулы). В этом сказывается стремление к упорной самостоятельности, нежелание подражать любимым авторам, а возможно, и иной распространенный эффект, когда, по словам Д. Самойлова, «<...> читал того, а подвергся влиянию этого» (Самойлов 1993: 26).

В интервью В. Куллэ поэт признался: «<...> меня раздражают интеллигентство и гемютность Пастернака, хотя отдаю должное его врожденному гению» (Гандлевский, Куллэ 1997: 223). Неоднозначное отношение к Пастернаку отчетливо представлено и в стихах Гандлевского. Так, стихотворению «Когда, раздвинув острием поленья...» (1984), одному из немногих у поэта, что с изрядной долей условности можно отнести к острополитическим, предпослан эпиграф из Пастернака: «...То весь готов сойти на нет / В революцьонной воле». В оригинале одна строка выглядит

несколько иначе, Гандлевский смягчил экспрессивность источника: «И так как с малых детских лет / Я ранен женской долей, / И след поэта — только след / Ее путей, не боле, / И так как я лишь ей задет / И ей у нас раздолье, / То весь я рад сойти на нет / В революцьонной воле» (Пастернак 1990 (1): 375, «Весеннею порою льда...»). Пастернак критически упоминается и в контексте стихотворения: «Когда по радио в урочную минуту / Сквозь пение лимитчиц, лязг и гам / Передают, что выпало кому-то / Семь лет и пять в придачу по рогам, / Я вспоминаю лепет Пастернака. / Куда ты завела нас, болтовня? / И чертыхаюсь, и пугаюсь мрака <...>» (Гандлевский 2000: 82). «Лепет» и «болтовня» классика о «женской доле» и «революцьонной воле» с горечью оцениваются позднейшим автором как лепта Пастернака в общее дело создания коллективного советского мифа.

Но если в плане идеологии Гандлевский иной раз готов резко возразить предшественнику, то эстетически он отчасти опирается на его опыт. Помимо собственно эвфонического, стилистического влияния и прямых лексических отсылок поэтика Пастернака наложила отпечаток на построение отдельных метафор, сравнений и рифм у Гандлевского, а также на его ритмику.

Намеки на Пастернака особенно характерны для стихов Гандлевского 1970—80-х годов: «Есть старый флигель угловатый / В одной неназванной глуши. / В его стенах живут два брата, / Два странных образа души» («Есть старый флигель угловатый...»). Ср.: «Льет дождь. На даче спят два сына, / Как только в раннем детстве спят» (Пастернак 1990 (1): 350, «Вторая баллада»); «Я тебя воссоздам из ночей / Вороною бездомною кровью — / От улыбок до лунок ногтей» (Гандлевский 2000: 13, «Сигареты тоненькое пекло...»). Ср.: «В тот день всю тебя от гребенок до ног, / Как трагик в провинции драму Шекспирову, / Носил я с собою и знал назубок, / Шатался по городу и репетировал» (Пастернак 1990 (1): 116, «Марбург»). В том же стихотворении Гандлевского ряд образов восходит к «Марбургу»: «Ведь ночи играть садятся в шахматы / Со мной на лунном паркетном полу» (Пастернак 1990 (1): 117), ср.: «Время чаепития и шахмат, / Кошек из окошек зазывать, / К ночи глуше, к ночи тише звуки <...> / Тихо. Половицы воровато / Полоснула лунная фольга» (Гандлевский ibid.).

Стихотворение «И с мертвыми поэтами вести...» содержит перекличку со знаменитыми строками Пастернака из «Осени»: «Ты так же сбрасываешь платье, / Как роща сбрасывает листья, / Ког-

да ты падаешь в объятье / В халате с шелковою кистью» (Пастернак 1990 (2): 67). Ср.: «Природа, как натурщица, стоит, / Уйдя по щиколотки в сброшенное платье <...>» (Гандлевский 2008: 94).

Уже упоминавшаяся «Элегия» своим размером отчетливо напоминает Пастернака с характерным для него чередованием в четырехстопном ямбе дактилических и женских окончаний: «В лесу казенной землемершею / Стояла смерть среди погоста, / Смотря в лицо мое умершее, / Чтоб вырыть яму мне по росту» (Пастернак 1990 (2): 70). В этом смысле один строфоид «Элегии» кажется горько-ироническим продолжением-развитием «Августа»: «А ты живешь свою подробную, / Теряешь совесть, ждешь трамвая, / И речи слушаешь надгробные, / Шарф подбородком умина́я». Есть здесь и другая пастернаковская аллюзия: «Но жизнь, как тишина / Осенняя, — подробна» (Пастернак 1990 (1): 157). К Пастернаку же восходят и наиболее яркие рифмы стихотворения «музыка / Миусское» и «дышится / Дымшица», но во всем остальном оно от его поэтики далеко.

Как заметил Жолковский, даже сугубо прозаическая «автобаза» из ныне знаменитого стихотворения Гандлевского — образ не только жизненный, но и имеющий давнюю литературную прописку в первой строке «Баллады» Пастернака: «Дрожат гаражи автобазы...» (Жолковский 2002: 37).

В стихотворении «Самосуд неожиданной зрелости...», написанном трехстопным анапестом, в одной строке встречается усеченная третья стопа: «Или прятать кухонное лезвие / В ящик *письменного* стола». Трехстопники Пастернака дают классические образцы неожиданного «сжимания» размера одной строки, например: «Глухая пора листопада. / Последних гусей косяки. / *Расстраиваться* не надо: / У страха глаза велики» (Пастернак 1990 (2): 24, «Глухая пора листопада...»).

П. Вайль, характеризуя комплекс аллюзий в стихотворении Гандлевского «Цыганка ввалится, мотая юбкою...», упомянул фольклорную романсовую традицию и стихи М. Львовского, использованные в т/ф «Ирония судьбы...», а затем указал на параллель с Пастернаком: «Художник слова над четвертой рюмкою / сидишь — и ни в одном глазу» — «На шестнадцатой рюмке / Ни в одном он глазу» (Пастернак 1990 (2): 24, «Вакханалия»). И далее критик цитирует другое стихотворение Гандлевского: «Выйди осенью в чистое поле, / Ветром родины лоб остуди. / Жаркой розой глоток алкоголя / Разворачивается в груди» (Гандлевский

2000: 100). «Семисложный глагол движется медленно и плавно, лепесток за лепестком раз-во-ра-чи-ва-ет-ся — разливаясь горячей волной после стакана, приступая к сердцу, обволакивая душу» (Вайль 2006: 684; о мастерском использовании этого глагола ранее писал А. Зорин 1991: 253—254).

Однако и сам запоминающийся глагол имеет непосредственное отношение к Пастернаку. Употребление в начале строк многосложных слов, особенно глаголов, причастий и деепричастий с ударением на четвертом или даже на пятом слоге с конца — явное влияние ритмики классика: «Прошедший на рассвете Млеты, / Показывался небосвод» (Пастернак 1990 (1): 344, «Волны») — пример хорошо коррелирует со строками «По мере шаткого скольженья, / Раздваивая светотень, / Луч бил наискосок в «Оленью / охоту. <...>» (Гандлевский 2000: 71, «Светало поздно. Одеяло...»).

«Длинные и сверхдлинные междуударные интервалы <...> идут вразрез с традиционной ритмикой» (Шапир 2004: 43). У Пастернака подобных примеров пропусков иктов довольно много: «Захлебывающийся локомотив (Пастернак 1990 (1): 219, «Город», четырехстопный амфибрахий); «Где воздух синь, как узелок с бельем / У выписавшегося из больницы» (Пастернак 1990 (1): 191, «Весна»); «Расскальзывающаяся артиллерия» (Пастернак 1990 (1): 86, «Дурной сон»; четырехстопный амфибрахий) и др. Отсюда и разворачивающаяся алкогольная роза Гандлевского, и пропуски у него двух метрических ударений в четырехстопном ямбе, и появление опоясывающего ритма в строках с глаголами, причастиями и деепричастиями.

Пример из «Волн» наиболее ритмически близок к строке Гандлевского. Стихотворение «Светало поздно. Одеяло...» вообще все пронизано реминисценциями из этого цикла. Достаточно сравнить его начальные строки «Светало поздно. Одеяло / Сползало на пол. Сизый свет / Сквозь жалюзи мало-помалу / Скользил с предмета на предмет» (ibid.) со следующими фрагментами из пастернаковского цикла: «Светало. За Владикавказом / Чернело что-то. Тяжело / Шли тучи. Рассвело не разом. / Светало, но не рассвело» (Пастернак 1990 (1): 342); «Мне хочется домой, в огромность / Квартиры, наводящей грусть. / Войду, сниму пальто, опомнюсь, / Огнями улиц озарюсь. // Перегородок тонкоребрость / Пройду насквозь, / Пройду как свет, / Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет» (Пастернак 1990 (1): 341). Сизый

свет Гандлевского осторожно проникает в жилое помещение, так же, как, самоуподобленный свету, проникает в квартиру герой Пастернака. Пять анжамбеманов Гандлевского в начальных строках стихотворения — прием не из типичного пастернаковского арсенала, но тем не менее и они приводят к «Волнам».

«Светало поздно. Одеяло...» с его иронико-ностальгическим кавказским колоритом сознательно ориентировано на Пастернака. Здесь пересекаются даже упоминания отдельных топонимов: «Обнявший, как поэт в работе, / Что в жизни порознь видно двум, — / Одним концом — ночное Поти, / Другим светающий Батум» (Пастернак 1990 (1): 341). Ср.: «<...> Экскурсионный теплоход / «Сухум — Батум» с заходом в Поти» (Гандлевский 2000: 72).

Так, «с заходом в Пастернака», откристаллизовывалась поэтика Гандлевского, впитавшего опыт фоники предшественника, но оставшегося индифферентным к богатой метафоричности раннего Пастернака и к некоторым его идеологемам.

Ахматова. Гандлевский не раз выражал свое критическое отношение к А. Ахматовой, причем не столько к стихам, сколько к ее монументальному имиджу: «<...> одна из самых страшных бед, какие могут случиться с поэтом, это пойти на поводу у читателя. От нее не застрахованы даже крупные таланты, как, скажем, Ахматова, которая в поздние годы дала себя убедить, что она — царскосельская статуя, и это напрочь лишило ее естественности жеста...» (Гандлевский, Алехин 1994: 14, см. также Гандлевский 2000: 204—205, Гандлевский 2004в: 7—8).

Пристрастное отношение современного поэта к Ахматовой объяснимо: она из тех авторов, кто создал не только свою поэтику, но и социокультурную стратегию поведения, которая может нравиться или нет, но не признать факт существования такой стратегии невозможно (наиболее значительные публикации последних лет о жизнестроительстве Ахматовой, о выстраиваемом ею собственном образе — Богомолов 2004: 323—332; Жолковский 1996, 1997, 2005: 159—174, 221—231, 2010: 391—395, Тименчик 2005).

С другой стороны, отклики на собственно стихи Ахматовой в творчестве Гандлевского все же есть. Это и уже упоминавшаяся «строфическая цитата» «Поэмы без героя» в стихотворении «Грешный светлый твой лоб поцелую...», и конкретная аллюзия на поэму, где ахматовская строка синтезируется с пушкинской из последней строфы романа в стихах: «Кто в США, кто в Коми мается, / Как

некогда сказал Саади» (Гандлевский 2008: 84, «Элегия»). Ср.: «Кто в Ташкенте, а кто в Нью-Йорке» (Ахматова 1977: 377); «Иных уж нет, а те далече, / Как Сади некогда сказал» (Пушкин 1978 (5): 163).

Но особенно интересен случай обширного подтекста из четвертой «Северной элегии», скрытый в первом абзаце романа «<НРЗБ>»: «Долго плутал он, Лев Криворотов, по коммунальной захламленной квартире в поисках выхода. Жилье было, по всему судя, пустым. Утварь, знакомая с детства по бабушкиной коммуналке на задах Арбата, — сундук, медный таз для варенья, пропахшая духами муфта, соседские гантели — попадалась на каждом шагу. Может, это и была та самая арбатская квартира. И раз, и два, и три пробовал Криворотов какие-то двери, но одни оказывались заперты, другие вели в очередное ответвление коридора. <...> Славянский шкаф замыкал собою один из тупиков коммунального лабиринта, и, желая перехитрить логику бредовых обстоятельств, Криворотов вошел в шкаф — в рухлядь и отзывающую нафталином ветошь. Вешалки-плечики колотили его по голове, но он развел руками одежду, шагнул из последних сил и вышел насквозь — в свет и воздух. Снаружи был ранний вечер <...>. К причалу <...> подошел пассажирский катер, и они — Лев Криворотов и любимая до неузнаваемости женщина — по громыхающим железом сходням взошли на него. <...> И тогда Криворотов нельзя теснее припал к своей спутнице и «я люблю тебя» — сказал то ли ей, то ли вообще, содрогаясь на каждом слоге, — и проснулся» (Гандлевский 2002: 5—6). Ср.: «<...> И нет уже свидетелей событий, / И не с кем плакать, не с кем вспоминать. / И медленно от нас уходят тени, / Которых мы уже не призываем, / Возврат которых был бы страшен нам. / И, раз проснувшись, видим, что забыли / Мы даже путь в тот дом уединенный, / И, задыхаясь от стыда и гнева, / Бежим туда, но (как во сне бывает) / Там все другое: люди, вещи, стены, / И нас никто не знает — мы чужие. / Мы не туда попали... Боже мой! / И вот когда горчащее приходит: / Мы сознаем, что не могли б вместить / То прошлое в границы нашей жизни, / И нам оно почти что так же чуждо, / Как нашему соседу по квартире; / Что тех, кто умер, мы бы не узнали, / А те, с кем нам разлуку Бог послал, / Прекрасно обошлись без нас — и даже / Все к лучшему...» (Ахматова 1977: 332, «Северные элегии. Четвертая»).

Подтекст из Ахматовой имеет прямое отношение не только к зачину повествования, где, как и в «Северных элегиях», есть мотив поиска своего прежнего жилья, прежних связей и мотив

воспоминаний и снов, но и к одной из основных линий романа — безответной любви его главного героя к девушке Ане, которая прекрасно обошлась без него: «Пренебрегала мною при жизни, умерла сама по себе <...>» (Гандлевский 2002: 138).

5.2. Микроцитатность из современной поэзии. Гандлевский неоднократно утверждал, что советская поэзия, включая опыт поколения шестидесятников, прошла мимо него как читателя (Гандлевский, Алехин 1994: 11—12), что «<...> объективно — «советскими» писателями на поверку эстетикой окажутся многие субъективно порядочные и далеко не бесталанные люди. <...> Я их не сужу — я не был на их месте и в их шкуре <...> Но с точки зрения искусства, они ломились в открытые двери» (Гандлевский 1998: 53), и что сам он пишет «<...> в расчете на мастеров прошлого. <...> Бывает, смотришь на собственное стихотворение глазами Баратынского или Ходасевича, спрашиваешь с надеждой: вам понравилось?» (Гандлевский 1998: 67).

Полную изолированность и абстрагированность автора от советской поэзии преувеличивать не стоит (впервые об этом см. Костырко 1995: 216). Конечно, вписанным в советский контекст в 1970—80-е Гандлевский не был и к тому совсем не стремился: «Советскую поэзию я <...> просто не знал. Если и была жесткая этическая установка — это такое пренебрежительное отношение ко всей советской поэзии» (цит. по Гандлевский, Куллэ 1997: 215). Но отголоски поэзии советского периода в его стихах есть.

Гандлевский не принадлежит к авторам, творящим в историческом вакууме, и как в его стихах встречаются точные предметные и ментальные реалии времени, так же естественно в них видны и социокультурные приметы недавнего прошлого. Тексты советских стихотворцев — часть воздуха того времени, связь с которым настоящего поэта исчерпывающе описал В. Ходасевич: «Отражение эпохи не есть задача поэзии, но жив только тот поэт, который дышит воздухом своего века, слышит музыку своего времени. Пусть эта музыка не отвечает его понятиям о гармонии, путь она даже ему отвратительна — его слух должен быть ею заполнен, как легкие воздухом. Таков закон поэтической биологии» (Ходасевич 1997: 371).

Так или иначе, у Гандлевского есть ссылки на ряд авторов, которых с различной степенью определенности (в зависимости от позиции наблюдателя) можно считать советскими.

Скрыто или прямо в его стихах упоминаются Б. Слуцкий, К. Симонов, а из прозаиков — В. Катаев: «Сдается мне, я старюсь. Попугаев / И без меня хватает. Стыдно мне / Мусолить малолетство, пусть Катаев / Засахаренный, в старческой слюне / Сюсюкает. <...>» («Давным-давно мы забрели на праздник смерти...» — здесь очевидна и пушкинская аллюзия из «Бориса Годунова»: «Царевич я. Довольно, стыдно мне / Пред гордою полячкой унижаться», Пушкин 1978 (5): 246), «Хватишь лишку и Симонову в унисон / Знай бубнишь помаленьку: "Ты помнишь, Алеша?"» (Гандлевский 2000: 60, «Дай Бог памяти вспомнить работы мои...»). А прозаичные «часовые строительного управленья» из последнего стихотворения — ответ на возвышенных «часовых любви» Б. Окуджавы.

В стихотворении «На смерть И. Б.» упоминается слог Слуцкого: «Мы «андроповки» берем, что-то первая колом — / Комом в горле, Слуцким слогом да частушечным стихом». Стиль Слуцкого принято считать намеренно шершавым, что неоднократно подчеркивал и он сам. Ироническое и, казалось бы, не идущее здесь к делу поминание поэта-фронтовика подготавливает появление образов, связанных с Великой Отечественной.

Изредка у Гандлевского встречаются намеки на авторов, прочно вросших в советский контекст. К ним относится Э. Багрицкий: «Но скачет по равнине, / Довольный собой, / Молодой гидрограф — / Читатель мой. / Он тянет из кармана / Сухой урюк, / Он курит папиросы, / Что я курю <...>» (Багрицкий 2000: 100, «Читатель в моем представлении»). Ср.: «Если б я был не я, а другой человек, / Я бы там вечерами слонялся доныне. <...> / Вот сейчас он, должно быть, закурит, и впрямь / Не спеша закурил, я курил бы другие» (Гандлевский 2000: 66, «Чикиликанье галок в осеннем дворе...»). Ситуация здесь повернута на сто восемьдесят градусов: у Багрицкого и читатель — «такой же, как я», и он доволен сам собой, и автор им любуется, и выражено ясное ощущение раннесоветского революционного коллективизма вплоть до общности привычек и марок сигарет, у Гандлевского — и «я сам по себе, другой сам по себе», и курево разное, и все стихотворение пронизано духом скептицизма, усталости и подчеркнутого индивидуализма.

Но в значительной мере аллюзии на «слишком советских», по мнению былого представителя андеграунда, авторов связаны не столько с литературным, сколько с общеизвестным песенным фондом. Вовсе необязательно было читать, например, В. Лебеде-

ва-Кумача или Л. Ошанина, но вольно или невольно знанием их текстов обладал едва ли не каждый гражданин СССР.

Есть отголоски советской песенной традиции и у Гандлевского. В стихотворении «"Расцветали яблони и груши..."» подразумеваются сразу двое песенников — М. Исаковский и А. Фатьянов: «Под сиренью в тихий час заката / Бьют, срывая голос, соловьи. / Капает по капельке зарплата, / Денежки дурацкие мои». Ср.: «Я хожу в хороший час заката / У тесовых новеньких ворот, / Может, к нам сюда знакомого солдата / Ветерок попутный занесет?» (Фатьянов 1973: 100, «Где же вы теперь, друзья-однополчане?»). Кроме того, у Фатьянова встречаются и одни из самых популярных соловьев в русской поэзии: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат, / Пусть солдаты немного поспят...» (Фатьянов 1973: 51, «Соловьи»). Параллель с Фатьяновым поддерживается еще и тем, что у Гандлевского стихотворение начинается с прямой закавыченной цитаты из другой знаменитой фронтовой песни — «Катюши» Исаковского: «"Расцветали яблони и груши", — / Звонко пела в кухне Линда Браун. / Я хлебал портвейн, развесив уши. / Это время было бравым» (Гандлевский 2000: 58).

Густая пародийная цитатность из советской поэзии, столь важная для некоторых авторов поколения Гандлевского, прежде всего Д. Пригова, А. Еременко, М. Сухотина, Т. Кибирова, Е. Бунимовича, Н. Искренко, В. Коркия, И. Иртеньева, ему самому несвойственна, но единичные примеры такой цитатности у него встречаются. Так, раннее стихотворение «Цыганскому зуду покорны...» (1973) — своеобразный «антипатриотический» ответ на шлягер М. Исаковского: «Цыганскому зуду покорны, / Набьем барахлом чемодан, / Однажды сойдем на платформы / Чужих оглушительных стран. / <...> / Под старость с баулом туристским / Заеду — тряхну стариной — / С лицом безупречно австрийским, / С турецкой, быть может, женой» (Гандлевский 2000: 19, «Цыганскому зуду покорны...»). Ср.: «Летят перелетные птицы / В осенней дали голубой, / Летят они в жаркие страны, / А я остаюся с тобой, / А я остаюся с тобою, / Родная навеки страна! / Не нужен мне берег турецкий, / И Африка мне не нужна» (Исаковский 1971: 345, «Летят перелетные птицы»).

«Турецкая жена» взялась в позднейшем тексте с «турецкого берега» предшественника, за «безупречно *австр*ийское лицо» фонически несет ответственность «*Африка*», и по той же логике паронимических ассоциаций «*б*ерег *турецкий*» вынудил ге-

роя Гандлевского посетить некогда покинутые края «с *баулом туристским*». В дополнение к другим сходным признакам оба стихотворения написаны трехстопным амфибрахием с перекрестной рифмой.

Как это характерно для поэта, одна аллюзия здесь совмещается с другой, в данном случае взятой из далекого от советской эпохи источника: вывернутый наизнанку мотив из Исаковского сплетается с вариацией на тему пушкинского невыездного из «Каменного гостя», вольнолюбиво мечтающего о возвращении на родину «оттуда» (Жолковский, Щеглов 1996: 256).

В поисках возможных подтекстов важно сохранять чувство меры: параллель параллели рознь, и формальное совпадение вполне может оказаться случайностью. Так, строку «Смерть в каждом кустике храбрится: чик-чирик...» из стихотворения «Раб, сын раба, я вырвался из уз...» с легкостью можно возвести все к тому же Исаковскому: «Повсюду гибель их подстерегала, / Хотя они не видели ее. // Она ждала их в поле и в дубраве, / Глядела из-за каждого куста» (М. Исаковский 1971: 180, «Мстители»). Но более вероятно, что она отсылает к Ф. Тютчеву: «Черней и чаще бор глубокий — / Какие грустные места! / Ночь хмурая, как зверь стооkий, / Глядит из каждого куста!» (Тютчев 1965: 38, «Песок сыпучий по колени...», а сам Тютчев близко к тексту воспроизвел два стиха из Гете), и это несмотря на то, что текстуально строки Исаковского имеют больше точек соприкосновения с Гандлевским. Тем не менее Тютчев для Гандлевского несравнимо более важен, чем советский классик, влияние которого минимально и ограничивается ссылками на одно-два его стихотворения, ставших песнями. Впрочем, выглядящая странной триада Тютчев — Исаковский — Гандлевский не так абсурдна и может быть объяснена тем, что оба поэта могли в разное время перефразировать один и тот же классический источник.

Есть у Гандлевского и пример прямого отталкивания от советского автора, когда исходное стихотворение очищается от «лирической воды», избыточности, амплификации, и его сентиментальный лейтмотив аранжируется иным контекстом, словно оправдывающим утешительную интонацию, хотя и остается неизменным в своей основе: «Ты не плачь, не плачь, не плачь. Не надо. / Это только музыка! Не плачь. / Это всего-навсего соната. / Плачут же от бед, от неудач. // Сядем на скамейку. / Синевато / Небо у ботинок под ледком. / Это всего-навсего соната — / Черный рупор

в парке городском. // Каплет с крыши дровяного склада. / Развезло. Гуляет черный грач... / Это всего-навсего соната! / Я прошу: не плачь, не плачь, не плачь» (Винокуров 1977: 610, «Не плачь»). Ср.: «Скрипка-невеличка, а рояль огромный, / Но еще огромней тот орган загробный. / Глупо огорчаться, это лишь такая / Выдумка, забава, музыка простая. / <...> / Полно убиваться, есть такое мненье, / Будто эти страсти, грусти, треволненья — / Выдумка, причуда, простенькая полька / Для начальной школы, музыка — и только» («Ливень лил в Батуми. Лужи были выше...»). Симптоматично, что, видимо, ощущая советскую «пуповину» сочинения, сам Гандлевский впоследствии назвал свое детище «слабым, слюнявым стишком» (Гандлевский 2000: 180).

Популярные в советское время русские песни, особенно «о тюрьме и разлуке», также вплелись в канву поэзии Гандлевского. В стихотворение «Когда волнуется желтеющее пиво...», насыщенное аллюзиями из классиков XIX—XX вв. (Лермонтов, Козьма Прутков, Набоков, Ахматова, Тарковский, Мандельштам), включен и «Вечерний звон» Т. Мура, в переложении И. Козлова (1827) ставший поистине народным: «Того гляди, сгребут, оденут в мешковину, / Обреют наголо, палач расправит плеть. / Уже не я — другой — взойдет на седловину / Айлара, чтобы вниз до одури смотреть» (Гандлевский 2000: 43). Ср.: «Лежать и мне в земле сырой! / Напев унылый надо мной / В долине ветер разнесет; / Другой певец по ней пройдет, / И уж не я, а будет он / В раздумье петь вечерний звон!» (Козлов 1960: 125). В. Кулаков видит здесь отголоски влияния «лермонтовской кавказской экзотики» (Кулаков 2007: 47), и такое предположение не противоречит ни тексту, ни подтексту (стихотворение начинается с откровенной аллюзии из Лермонтова — Ламартина «Когда волнуется желтеющее пиво...»), но все же прямая отсылка осуществлена именно к Козлову — Муру.

В цитированном фрагменте прослеживается и перекличка с Чухонцевым: «Не я, не я, но кто другой, / склонясь над млечною грядой, / оставил здесь свое дыханье?» (Чухонцев 2008: 93, «Когда в поселке свет потух...»). Но хотя Чухонцев — значимый для Гандлевского автор (см. ниже), сходство строк естественно объяснить тем, что оба поэта опираются на один источник — «Вечерний звон».

Помимо названных авторов Гандлевский ссылается и на поэтов, к нормативизму советскости отношения не имеющих, но

в той или иной степени присутствовавших в подцензурной литературе — А. Тарковского, Б. Окуджаву, Д. Самойлова, Ю. Мориц, О. Чухонцева, а также на поэтов андеграунда и эмиграции — Л. Лосева, А. Цветкова, А. Галича. Особенно важны связи его поэзии с Тарковским и Чухонцевым.

На этом фоне бросается в глаза практически полное исключение из аллюзийно-реминисцентного поля Гандлевского поэзии И. Бродского — и это несмотря на то, что ему посвящено два эссе «Гений одиночества» и «Олимпийская игра» (Гандлевский 2000: 324—332). Такое зримое отсутствие само по себе показательно. Вероятно, поэтика старшего коллеги по перу воспринимается автором как исключительно яркая, заразительно-притягательная, подчеркнуто романтическая и слишком близко стоящая по времени к его собственной — этих обстоятельств достаточно, чтобы зрелый поэт аккуратно «обошел» в своей практике эстетические достижения нобелевского лауреата.

Тарковский. В посвященном Тарковскому эссе «Мэтр» поэт писал: «<...> наш товарищеский круг, за исключением Алексея Цветкова, любил Тарковского. А я тем более: хитросплетение моей жизни связало в то время воедино сильную неразделенную любовь и его стихи» (Гандлевский 2000: 382). Такое признание автора само по себе ценно, поскольку он редко говорит о своих литературных пристрастиях.

Действительно, прочтение Тарковского так или иначе отозвалось у его младшего современника. Начнем с упоминания несложных лексико-синтаксических параллелей: «Отвесный дождь упал в траву...» (Тарковский 1991: 395, «Да не коснутся тьма и тлен...») и «Осенний снег упал в траву...» (Гандлевский 2000: 421, «Осенний снег упал в траву...»).

Финал сонета «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...», возможно, также отсылает к Тарковскому. В данном случае интересно совпадение формулы «ты делала то-то и то-то, я сам имею к этому отношение»: «Ты замолчала на любимом месте, / На том, где сторожа кричат в Мадриде, / Я сам из поколенья сторожей» — «Чтобы вызов твой ранний сначала / Прозвучал и в горах не затих. / Ты в созвездья других превращала. / Я и сам из преданий твоих» (Тарковский 1991: 298, «Вторая ода»).

В стихах Гандлевского встречаются и более определенные аллюзии на Тарковского: «Молодость ходит со смертью в обнимку, /

Ловит ушанкой небесную дымку, / Мышцу сердечную рвет впопыхах. / Взрослая жизнь кое-как научилась / Нервы беречь, говорить наловчилась / Прямолинейною прозой в стихах» (Гандлевский 2000: 68, «Молодость ходит со смертью в обнимку...»). Ср.: «Пора бы мне собственный возраст понять, <...> / Пора заполнять не стихами тетрадь, / А прозой без всяких созвучий» (Тарковский 1991: 404, «Пора бы мне собственный возраст понять...»). Строки Тарковского, в свою очередь, откликаются на Вяземского: «Пора с серьезностью суровой / И с прозой честной и здоровой / Вступить в благочестивый брак, / Остыть, надеть халат домашний / И, позабыв былые шашни, / Запрятать голову в колпак» (Вяземский 1986: 397, «Пора стихами заговеться...»). И стихи Вяземского, скорее всего, не обошлись без аналога у предшественника, им высоко ценимого, — И. Долгорукова: «Пора ко нравам примениться, / Мне скоро будет сорок лет, / Пора из опытов учиться / Ценить друзей, узнать сей свет» и т. д. (Долгоруков 1959: 425, «Камин в Москве»). В стихотворении Чухонцева «Прощанье со старыми тетрадями...» (1976) просматривается та же анфилада поэтических отсылок, что и у Гандлевского (см. Скворцов 2011б).

Гандлевский заимствует у Тарковского также мотив выражения лирическим героем парадоксальной благодарности жизни в ситуации, когда этого меньше всего можно было бы ожидать: «Привыкла верблюжья душа / К пустыне, тюкам и побоям. / А все-таки жизнь хороша, / И мы в ней чего-нибудь стоим» (Тарковский 1991: 170, «Верблюд»); «Был месяц май, и ливень бил по жести / Карнизов и железу гаражей. / Нет, жизнь прекрасна, что ни говорите» (Гандлевский 2008: 91, «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...»).

Еще отчетливей Тарковский отражается у Гандлевского в известном стихотворении 1973 года, центральный образ которого восходит к стихам «мэтра»: «Это праздник. Розы в ванной <...> Праздник. Все на свете праздник — / Черный, красный, голубой». Здесь «окликнуты» сразу два стихотворения: «Хорош ли праздник мой, малиновый иль серый, / Но все мне кажется, что розы на окне...» (Тарковский 1991: 42, «25 июня 1935 года»); «Оперенный рифмой парной, / Кончен подвиг календарный, — / Добрый путь тебе, прощай! / Здравствуй, праздник гонорарный, / Черный белый каравай!» (Тарковский 1989: 199, «Поэт»). Более явные, но менее значимые отсылки осуществлены поэтом к детским стихам,

имитирующим принцип считалок: «Мой / Веселый, / Звонкий / Мяч, / Ты куда / Помчался / Вскачь? // Желтый, / Красный, / Голубой, / Не угнаться / За тобой!» (Маршак 1958: 81, «Мяч»), «А воздушные шары / Залетают во дворы. / Для мальчишек и девчонок / Лучше не было игры: / Синий, красный, голубой, / Выбирай себе любой» (Успенский 1987: 5, «Воздушные шары»).

В ряду «тарковских» аллюзий и элегия «На смерть И. Б.». Она совмещает в себе сложный подтекстовый комплекс, одним из важных составляющих которого оказывается стихотворение Тарковского «Жизнь меня к похоронам...».

Но наиболее важный случай опоры на поэтику Тарковского — ориентация целого стихотворения на текст-предшественник. «Опасен майский укус гюрзы...» имеет ряд точек соприкосновения с «Затмением солнца, 1914». Это и общая притчевость сюжета, и мотив встречи лирического героя со странным человеком, обладающим тревожной аурой (уголовника в одном случае и дезертира в другом). Краткое общение с ним неожиданно приводит героя к катарсическому состоянию и желанию воздать благодарность бытию в форме признания необычайной долготы жизни, — она вбирает в себя так много событий и впечатлений, что кажется значительно длиннее реального земного срока: «<...> Так вдвоем и ехали по пескам. / Хорошо так ехать. Да на беду / Ночью он ушел, прихватив мой френч, / В товарняк порожний сел на ходу, / Товарняк отправился на Ургенч. // Этой ночью снилось мне всего / Понемногу: золото в устье ручья, / Простое базарное волшебство — / Слабая дудочка и змея. // Лег я навзничь. Больше не мог уснуть. / Много все-таки жизни досталось мне. / «Темирбаев, платформы на пятый путь», / Прокатилось и замерло в тишине» (Гандлевский 2000: 45). Ср.: «В то лето народное горе / Надело железную цепь, / И тлела по самое море / Сухая и пыльная степь <...> // И под вечер горькие дали, / Как душная бабья душа, / Багровой тревогой дышали / И бога хулили, греша. // А утром в село на задворки / Пришел дезертир босиком, / В белесой своей гимнастерке, / С голодным и темным лицом. // И, словно из церкви икона, / Смотрел он, как шел на ущерб / По ржавому дну небосклона / Алмазный сверкающий серп. // Запомнил я взгляд без движенья, / Совсем из державы иной, / И понял печать отчужденья / В глазах, обожженных войной. // И стало темно. И в молчанье, / Зеленом, глубоком как сон, / Ушел он и мне на прощанье / Оставил ружейный патрон. // Но сразу, по первой примете, /

Узнать ослепительный свет... // Как много я прожил на свете! / Столетие! Тысячу лет!» (Тарковский 1991: 153—154).

Потаенный, почти сакральный образ стихотворения Гандлевского «золото в устье ручья» — отклик на образ «алмазного сверкающего серпа» со «ржавого дна небосклона» (о рецепции этого стихотворения Л. Рубинштейном см. **Приложение № 3**).

Окуджава. Помимо упоминания Б. Окуджавы в стихотворении «Вот наша улица, допустим...» с ним есть еще одна параллель: «Когда задаром — тем и дорого — / С экзальтированным протестом / Трубит саксофонист из города / Неаполя. Видать, проездом» (Гандлевский 2000: 85, «Элегия»). Ср.: «Заезжий музыкант целуется с трубою, / пассажи по утрам, так просто, ни о чем... / Он любит не тебя. Опомнись. Бог с тобою. / Прижмись ко мне плечом, / прижмись ко мне плечом» (Окуджава 2002: 340, «Заезжий музыкант целуется с трубою...»).

Здесь важно и то, что пронзительный звук духового инструмента связан в поэзии Гандлевского с отчетливыми апокалиптическими ассоциациями: «Нас смоет с полотняного экрана. / Динамики продует медный вой. / И лопнет высоко над головой / Пифагорейский воздух восьмигранный» (Гандлевский 2000: 40, «Сегодня дважды в ночь я видел сон...»), «Все это, родное само по себе, / Тем втрое родней, что озвучено соло / На третьей, обещанной грозной трубе, / Той самой...» (Гандлевский 2000: 102, «Поездка: автобус, безбожно кренясь...»).

Стихотворение «Цыганка ввалится, мотая юбкою...» ориентировано на Окуджаву целиком, так как ритмически восходит к песне «Из окон корочкой несет поджаристой...». В свою очередь бард отталкивался от фольклора («Цыпленок жареный, цыпленок пареный...»): «Цыганка ввалится, мотая юбкою, / В вокзал с младенцем на весу. / Художник слова, над четвертой рюмкою / Сидишь — и ни в одном глазу. // Еще нагляднее от пойла жгучего / Все-все художества твои. / Бери за образец коллегу Тютчева — / Молчи, короче, и таи. // Косясь на выпивку, частит пророчица, / Но не содержит эта речь / И малой новости, какой захочется / Купе курящее развлечь. // Играет музычка, мигает лампочка, / И ну буфетчица зевать, / Что самое-де время лавочку / Прикрыть и выручку сдавать. // Шуршат по насыпи чужие особи. / Диспетчер зазывает в путь. / А ты сидишь, как Меншиков в Березове, — / Иди уже куда-нибудь» (Гандлевский 2008: 133, «Цыганка ввалится, мотая юбкою...»).

Помимо ритмико-синтаксических формул Окуджавы «Цыганка ввалится...» содержит отсылки к Е. Баратынскому: «А ваша муза площадная, / Тоской заемною мечтая / Родить участие в сердцах, / Подобна нищей развращенной, / Молящей лепты незаконной / С чужим ребенком на руках» (Баратынский 1989: 134, «Когда, печалью вдохновенный...»), Б. Пастернаку («На шестнадцатой рюмке / Ни в одном он глазу», Пастернак 1990 (2): 122, «Вакханалия»), Ф. Тютчеву («Молчи, скрывайся и таи / И чувства и мечты свои <...>», Тютчев 1965: 46, «Silentium!»), М. Львовскому («Начнет выпытывать купе курящее / Про мое прошлое и настоящее»), М. Кузмину («И мы, как Меньшиков в Березове, / Читаем Библию и ждем», Кузмин 2000: 645, «Декабрь морозит в небе розовом...»). Образ цыганки, вваливающейся в привокзальный буфет, где пьет лирический герой, — еще и травестия образа блоковской Незнакомки, проходящей по ресторану «меж пьяными».

Об истории посвящения стихотворения Петру Вайлю см. Вайль 2006: 684—667. Там же — первое упоминание о пастернаковской аллюзии в стихотворении.

Цветков, говоря о парадоксальном сравнении Гандлевского с Окуджавой, отмечает: «Гандлевский пересекся с Окуджавой в одной точке, исключительно важной для всего культурного вектора России в прошлом веке <...>. Окуджава, более чем кто бы то ни было, воспитал поколение шестидесятых, людей, полагавших, что если зажмуриться, то все, в сущности, красиво. Гандлевский отдал команду, распустившую это поколение, хотя они тогда не услышали» (Цветков 2006: 9).

Упоминание поэтического мира Окуджавы внутри художественного универсума Гандлевского — ироничное и безвозвратное расставание с идеалами шестидесятников, то есть прощание с теми представлениями о мире, стране, о себе и об искусстве, которые кажутся иллюзиями следующему за Окуджавой культурному поколению.

Самойлов. Многие из поколений Гандлевского и более молодых привыкли относиться к поэту «поздней пушкинской плеяды» так, как это зафиксировал В. Куллэ, не разделяющий приводимую точку зрения: «Самойлов неактуален, и вообще это довольно посредственный советский стихотворец...» (Куллэ 2007: 197). Еще радикальнее признание О. Юрьева, содержащееся в эссе о Бродском, где речь идет о взаимоотношениях таланта и ума:

«Великими называются стихи, которые ощущаются великими, великий же поэт — тот, кто их написал, вне зависимости от обстоятельств и личностей. В этом смысле <...> автор «Сороковых-роковых» [равен] Лермонтову, как в этом ни прискорбно признаться» (Юрьев 2006: 197).

Такое утверждение Д. Самойлова великим, но с оговоркой, что признаваться в подобном «прискорбно», само по себе многое сообщает о структуре современной литературной иерархии у авторов разных генераций.

Как бы то ни было, переклички с Самойловым у Гандлевского несомненны. Одна из них уже отмечалась (Скворцов 2005: 348, Куллэ 2007: 200): «Но стихи не орудие мести, / А серебряной чести родник». Ср.: «А слово — не орудье мести! Нет! / И, может, даже не бальзам на раны. / Оно подтачивает корень драмы, / Разоблачает скрытый в ней сюжет» (Самойлов 2006: 226).

Есть как минимум еще одно примечательное совпадение: «Зима. Среди светил вселенной / Звезда, как камень драгоценный. / Я звездной карты не знаток, / Не знаю, кто она такая. / Против меня передовая / Глядит на северо-восток» (Самойлов 2006: 245, «Звезда», март 1978). Ср.: «Растроганно прислушиваться к лаю, / Чириканью и кваканью, когда / В саду горит прекрасная звезда, / Названия которой я не знаю» («Растроганно прислушиваться к лаю...», 1986).

Мориц. Два стихотворения Ю. Мориц на тему молодости «Хорошо — быть молодым...» и «Когда мы были молодые...», объединенные воедино, стали широко известны после 1979 года, когда С. Никитин положил их на музыку, и теперь они существуют в культурном обиходе главным образом в виде песни «Когда мы были молодые» с соответствующим рефреном.

Возможно, Гандлевский, цитируя Мориц в «На смерть И. Б.», имеет в виду именно песню, а не стихи: «Хорошо быть молодым, молодым и пьяным в дым...». Ср.: «Хорошо — быть молодым, / Просто лучше не бывает! / Спирт, бессонница и дым — / Все идеи навевает!» (Мориц 1982: 7).

При этом общее отношение к молодости у лирического героя Гандлевского с течением времени заметно меняется от восторженного к элегическому и даже горько-ироническому в поздних стихах: «Мою старую молодость, старость мою молодую / Для служебного пользованья обрисую. / Там чего только нет! — Ничего

там особого нет. / Но и то, что в наличии, сходит на нет» (Гандлевский 2004: 3, «Мою старую молодость, старость мою молодую...»). Горьковатый привкус безусловно присутствует и в строках из «На смерть И. Б.».

Более завуалированная параллель с Мориц найдется в стихотворении «Самосуд неожиданной зрелости...»: «Было вроде кораблика, ялика, / Воробья на пустом гамаке. / Это облако? Нет, это яблоко, / Это азбука в женской руке. / Это азбучной нежности навыки, / Скрип уключин по дачным прудам. / Лижет ссадину, просится на руки — / Я тебя никому не отдам!» (Гандлевский 2000: 80). Ср. со стихотворением Мориц «То ли плеск, то ли бульканье зяблика...»: «То ли плеск, то ли бульканье зяблика, / То ли вздох, то ли блик, то ли всхлип, — / То ли в облачной области яблока, / То ли в зарослях ветреных лип. // Это слышимо в полночь и в утреник, / На прохладе и в душной глуши. / Что за птица, какой целомудреник / Этот голос извлек из души?» (Мориц 1982: 242).

У обоих авторов возникают намеки на мотивы Пастернака: «уключины» и «утреник» — подчеркнуто пастернаковские образы. Ср.: «Лодка колотится в сонной груди, / Ивы нависли, целуют в ключицы, / В локти, в уключины, — о погоди! / Это ведь с каждым может случиться» (Пастернак 1990 (1): 130, «Лодка колотится в сонной груди...»); «Был утреник. Сводило челюсти. / И шелест листьев был как бред. / Синее оперенья селезня / Сверкал за Камою рассвет» (Пастернак 1990 (1): 110, «На пароходе») — здесь у всех трех авторов заметны повторения мотива водной стихии и птицы (воробей — зяблик — селезень), «пастернаковский характер парономасий» у Мориц и Гандлевского, а также вполне пастернаковская захлебывающаяся «перечислительность» и суггестивность.

Галич. В контексте проблемы отношения Гандлевского к поэзии советского периода для полноты картины приведем пример аллюзии на автора, начинавшего в правильно-советском духе и завершившего жизнь сугубым антисоветчиком, возможно, наиболее последовательным из поэтов второй половины XX в., — А. Галича: «Что-нибудь о тюрьме и разлуке, / Со слезою и пеной у рта. / Кострома ли, Великие Луки — / Но в застолье в чести Воркута» (Гандлевский 2000: 100, «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...»); «С детьми играют в города — / Чита, Сучан, Караганда» (Гандлевский 2000: 64, «Вот наша улица, допустим...»).

Упоминаемые здесь названия плохо вяжутся с правилами игры в города, но зато спаяны логикой лагерных ассоциаций и неоднократно упоминались в наиболее острых песнях барда: «Не солдатами — номерами / Помирали мы, помирали. / От Караганды по Нарым — / Вся земля как сплошной нарыв! / Воркута, Инта, Магадан! / Кто вам жребий тот нагадал?!» (Галич 2000: 112 «Песня о синей птице»); «Сколько раз на меня стучали, / И дивились, что я на воле... / Ну, а если б я гнил в Сучане, / Вам бы легче дышалось, что ли?» (Галич 2000: 185, «Черновик эпитафии»).

Помимо конкретных лексических параллелей зачин стихотворения «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...» и его метрика (Ан3) выдержаны в узнаваемом галичевском ключе.

Галич — автор из актуального литбагажа Гандлевского, уважение и любовь к нему он выразил в эссе «Двадцать лет спустя». Кроме того, здесь поэт мог опираться и на опыт своего старшего друга, А. Цветкова, также аллюзивно помянувшего Галича в аналогичном контексте: «Навеки без вящего смысла, / Как мухи у липкого рта, / Названий халдейские числа: / Сучан, Колыма, Воркута» (Цветков 2001: 73, «Сотрутся детали рисунка...»).

Лосев. Один из наиболее уважаемых Гандлевским современных поэтов — Л. Лосев. Ему он посвятил два своих эссе, «Литература^2 (Литература в квадрате)» и «Шум словаря», где определяет его как автора «замечательного», незнакомство со стихами которого непростительно для любого, кто считает себя интеллигентным человеком (Гандлевский 2000: 321; в несколько измененном виде эти два эссе стали предисловием Гандлевского к посмертному собранию стихов поэта — Лосев 2012: 5—10).

После кончины поэта Гандлевский начал его некролог так: «Лев Лосев был и останется для меня недосягаемым образцом для подражания» (Гандлевский 2009б). Естественно, такое признание заставляет с особым вниманием искать переклички в стихах авторов. И они действительно существуют.

Прежде всего, Лосев воздействовал на младшего современника образом своего лирического субъекта. С первых шагов Лосева в литературе было обращено внимание на мотивы самокритики в его поэзии, доходящие до самоуничижения и даже самоуничтожения. Д. Смит специально обговаривает эту тенденцию, объясняя ее генезис следованием Лосевым традиции Ходасевича и особенно Иванова: «<...> нет таких границ скромности, вкуса или приличия,

которые бы поэт не нарушил ради удовольствия сказать гадость о себе. <...> по части самоочернения он далеко опередил Иванова и может перенять его венец» (Смит 2002: 379, 388).

Тенденция к ритуальному прибеднению и перманентному самоочернению, свойственная Лосеву, генетически восходит к главному поэтическому ориентиру поэта — Бродскому. Ныне Гандлевский вполне может посоперничать и с Лосевым, и с Бродским в жесткости самоидентификации своего лирического героя.

При этом конкретных аллюзий на стихи Лосева у Гандлевского мало. Вероятно, это связано с тем, что лосевская поэтика сама по себе в высшей степени игрово-каламбурна и цитатна (Скворцов 2009в), и потому с трудом поддается стилистически незаметной абсорбции.

В «Стансах» встречается тот же мотив отказа от иронии, что время от времени дает о себе знать у такого саркастического автора, как Лосев: «В это время вдовец Айзенштадт, сорока семи лет, / Колобродит по кухне и негде достать пипольфена. / Есть ли смысл веселиться, приятель, я думаю, нет, / Даже если он в траурных черных трусах до колена» (Гандлевский 2000: 5, «Стансы» — возможно, здесь подразумевается поэт В. Блаженный (Айзенштадт)). Ср.: «Ах, что-то не тянет смеяться, / а тянет дежурством сменяться / в дурную эпоху <...>» (Лосев 2012: 219, „Сожжено и раздвинуто“, название — цитата из стихотворения А. Блока «В ресторане», а «дурная эпоха», скорее всего, указывает на И. Бродского: «Скрестим же с левой, вобравшей когти, / правую лапу, согнувши в локте; / жест получим, похожий на / молот в серпе — и как чорт Солохе, / храбро покажем его эпохе, / принявшей образ дурного сна» (Бродский 1992: 319—320, «Лагуна»)).

Изредка Гандлевский использует редкие рифменные пары, характерные и для Лосева: «Русский замок — маразматик, / в обветшалый казематик / заползает вялый *слизнь*. / Это так — помарки в гранки, / заготовочки, болванки, / как и вся, вообще-то, *жизнь*» (Лосев 2012: 36, «Автобус из Нарвы»). Ср.: «Дались мне эти черти / С ободранных обоев, или *слизни* / На дачном частоколе, но гудит / Там, за спиной, такая пропасть смерти, / Которая посередине *жизни* / Уже в глаза внимательно глядит» (Гандлевский 2008: 72, «Зверинец коммунальный вымер...»). В данном случае у Гандлевского подразумевается также и начало «Божественной комедии»: «Земную жизнь пройдя до половины, / Я очутился в сумрачном лесу <...>» (Данте 1967: 9, «Божественная комедия», «Ад», I).

В «На смерть И. Б.» мотив выпивки проник к Гандлевскому из стихотворения Л. Лосева «Слегка заплетаясь»: «Мой телец кипит, кипит. / Хочется с копыт, с копыт. / Но у нас еще графинчик / абсолютно недопит. // Эй, подать его сюды! / В нем награда за труды: / на две пятых — бог забвенья, / на три пятых бог воды» (Лосев 2012: 96). Ср.: «Друг Сопровский оживает, подбивает выпивать. / Мы «андроповки» берем, что-то первая колом — / Комом в горле, Слуцким слогом да частушечным стихом» (Гандлевский 2008: 125).

Известнейшая метафора Гандлевского из «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...» «Жаркой розой глоток алкоголя / Разворачивается в груди» перекликается с причудливым образом Лосева «Рваной раны огромная роза / распускалась у всех на глазах» (Лосев 2012: 214, ««Лебедь пота шипа ран»»). Отметим также сходство ритмико-синтаксичских формул и совпадение метрики — Ан3. Стихотворение Лосева посвящено многоступенчатым нордическим метафорам, и метафора Гандлевского тоже неодносоставная и вполне «нордическая» — герой бродит по холодному российскому полю.

В том же стихотворении сразу за аллюзией на Лосева следует ссылка на Чухонцева (см. ниже). По стечению подтекстовых обстоятельств еще в одном стихотворении Гандлевского аллюзия на Лосева сплетается с одновременной отсылкой к Чухонцеву: «<...> И с пулей в животе походкой шаткой / Выходит, сквернословя, террорист / Во двор, мощенный мощною брусчаткой» (Гандлевский 2002б: 60, «Социализм, Москва, кинотеатр...»). Ср.: «Вот шагает, дурное затеяв, / хватанувши для храбрости на посошок, / удалой террорист, молодой нигилист, / столбовой дворянин из евреев» (Лосев 2012: 235, «Небылица без лица»); «И древнему доверясь богу, / не ветвь поднявшему, а хлыст, / выходит с бомбой на дорогу / отечественный террорист» (Чухонцев 2008: 222, «Стансы»).

Последний случай свидетельствует не столько о конкретных перекличках, сколько о типологическом сходстве — все три поэта нащупали и воплотили один и тот же топос.

Чухонцев. Текстуальные и тематические переклички у Гандлевского со стихами старшего современника — тема, заслуживающая особого внимания. Из русских поэтов второй половины XX века О. Чухонцев повлиял на Гандлевского наиболее сильно. Это вид-

но и по количеству параллелей, и по известной общности тематики и стилистики.

И. Роднянская была первым критиком, кто указал на следование некоторыми младшими коллегами Чухонцева его творческим путем, хотя в ее статье 1993 года и не приводятся конкретные текстуальные соответствия. Говоря о трудности формулирования основных особенностей поэтики Чухонцева, Роднянская замечает: «И только читая хороших, серьезных поэтов, например, Бахыта Кенжеева, Сергея Гандлевского, обнаруживаешь у них те самые, непойманные — чухонцевскую интонацию, чухонцевский каркас строфы, его голосоведение и говор — и изумляешься: ого, еще как, оказывается, наполнил слух, вдунул в уши свое!» (Роднянская 2006: 148—149, впервые опубл. в 1993).

Типологическое сходство поэтик Чухонцева и Гандлевского было отмечено Г. Кружковым (Кружков 1999: 19), а ранее В. Куллэ привел характерную перекличку (Гандлевский, Куллэ 1997: 222, см. также Куллэ 1997: 215) — «Одиночество свищет в кулак» у Чухонцева («Послевоенная баллада») и «Расстояния свищут в кулак» у Гандлевского («Что-нибудь о тюрьме и разлуке...»). Позднее были приведены иные параллели (Скворцов 2008: 95—97). Ныне критика говорит о Чухонцеве и Гандлевском как об авторах, «несомненно принадлежащих к одной традиции» (Козлов 2010: 74).

Наиболее развернутое высказывание о проблеме творческих отношений двух авторов принадлежит В. Кулакову. В частности, он пишет: «Особенно бросаются в глаза явные пересечения с Гандлевским <...>: «Ах, не ты ли — какими судьбами — счастье русское? Как бы не так! Сапоги оторвало с ногами. Одиночество свищет в кулак. И тоска моя рыщет ночами, как собака, и воет во мрак».

Тут все — интонационные ходы, лексика, ритм — напоминает поэзию лидера «Московского времени» (одна строчка совпадает даже текстуально: у Гандлевского — «расстояния свищут в кулак»). Но, разумеется, ни о каких взаимовлияниях не может быть и речи — в те годы (70—80-е) поэты «Московского времени» публикуемых в советских изданиях авторов просто не читали. «Самиздат» к тому времени стал уже вполне самодостаточным. И различия между поэтическими системами Чухонцева и Гандлевского принципиальнее совпадений. Элиминируя фальшивую романтику (в чем его огромная заслуга) и избегая «поэтических

красот» музейной культуры, Чухонцев, в отличие от Гандлевского, все же не идет на более радикальные эстетические решения, связанные с постмодернистским пересмотром самого статуса лирического высказывания. Внутриязыковые отношения в поэзии Гандлевского и Чухонцева отличаются качественно, у Гандлевского они гораздо драматичнее, и Чухонцев здесь ближе тому же Самойлову, вообще советской традиции, а отнюдь не эстетике «андеграунда»» (Кулаков 2001).

Соглашаясь с В. Кулаковым в том, что связь творчества Гандлевского с поэзией Чухонцева существует, необходимо критически прокомментировать остальные его суждения.

Действительно, «ни о каких взаимовлияниях» «не может быть и речи», так как имеет место влияние только в одну сторону, старшего поэта на младшего — Чухонцева на Гандлевского (в отмеченной многими параллели отношения такие же: «Послевоенная баллада» Чухонцева — 1979 года, а «Самосуд неожиданной зрелости...» Гандлевского — 1982-го).

Мнение о том, что «в те годы (70—80-е) поэты «Московского времени» публикуемых в советских изданиях авторов просто не читали» следует отвергнуть как исторически недостоверное и мифологизирующее действительность. Принимать на веру слова самих членов «Московского времени» о знании ими современного контекста было бы недальновидно. Во всяком случае, Гандлевский Чухонцева читал, и даже если на этот счет нет прямых авторских свидетельств, стихи поэта — его главное свидетельство, особенно для филолога, а в них точек соприкосновения с поэзией старшего коллеги более чем достаточно.

Наконец, нельзя согласиться с необоснованным утверждением о том, что Чухонцев ближе к советской традиции и менее художественно радикален, чем Гандлевский.

В. Кулаков в своей работе далее высказывает одно принципиально важное мнение общего характера: «Возможно ли было по-настоящему «укорениться в традиции», оставаясь при этом официальным поэтом, хоть в малой степени, но участвуя в советском литературном процессе? Честно говоря, я в это не верю. Цензура тут действовала безошибочно. Не потому, что у нее был безукоризненный вкус. Здесь возникла самоорганизующаяся система. Работал пресловутый внутренний цензор самих участников советского литературного процесса (и в первую очередь — наиболее талантливых), работала чисто художественная цензура» (ibid.).

Подобная идея сама по себе довольно спорна, а к случаю Чухонцева она вовсе неприменима. Чухонцев по-прежнему недостаточно глубоко прочитан и еще менее исследован, но уже сейчас ясно, что его поэзия, существуя внутри советской литературы сугубо формально, генетически не имеет к ней отношения и через голову советского официоза обращается к традиции до- или вне-советской. Однако из-за искусственной прерванности многих линий в естественном развитии русской культуры современный читатель стихов Чухонцева зачастую просто не видит и не считывает объективно присутствующие в них сложные смыслы (см. Скворцов 2006, 2007б, 2008б, 2008в, 2009г, 2011 (1): 29—244, 2011 (2): 4—170, 2011б).

Гандлевский никогда не называл Чухонцева в ряду любимых и важных для него поэтов. Между тем медленное чтение стихов Гандлевского позволяет выявить в них наибольшее число подтекстов и перекличек именно со стихами Чухонцева (см. ниже) — сочинения остальных поэтов второй половины XX века, так или иначе цитируемые Гандлевским, по степени воздействия на его поэтику уступают стихам Чухонцева. Цитатность из старшего современника по количеству превосходит и ссылки на большинство классиков.

Заметен определенный творческий принцип: с ранних опытов Гандлевский ориентируется на достижения Чухонцева, но связь своей поэзии с его творчеством в интервью и эссе не декларирует. Объяснить это можно тем, что поэты — из разных социокультурных групп: Гандлевский — из андеграунда, тогда как его старший коллега к литературному подполью отношения не имеет.

Известны два высказывания самих поэтов о системе подцензурная литература / андеграунд.

В полуавтобиографической и полудокументальной повести «Трепанация черепа» Гандлевский писал: «Я имею честь принадлежать, — и сейчас я не паясничаю, а говорю вполне серьезно, — действительно, имею честь принадлежать к кругу литераторов, раз и навсегда обуздавших в себе похоть печататься. Во всяком случае, в советской печати» (Гандлевский 2000: 169).

Прямо возражая на эти слова, Чухонцев спустя полтора десятилетия в предисловии к отдельной публикации поэмы «Однофамилец» сказал: «<...> „похоть печатания“, которую осуждали мои младшие коллеги, меня как раз грела, и я всегда помнил слова Лабрюйера: „Мы приходим в восторг от самых посредственных са-

тирических или разоблачительных сочинений, если получаем их в рукописи, из-под полы и с условием вернуть их таким же способом; настоящий пробный камень — это печатный станок"» (Чухонцев 2008б: 6).

По правилам той социокультурной группы, с которой Гандлевский кровно связан, интересоваться стихами поэта, печатавшегося в советское время, не принято. Но, обладая индивидуальным эстетическим чутьем, Гандлевский оценил масштаб художественного опыта Чухонцева.

Своеобразие аллюзий Гандлевского на Чухонцева — в их подчеркнутой корректности по отношению к первоисточнику. В отличие от многих иных скрытых цитат, «чухонцевский пласт» инкорпорируется в тело стихов Гандлевского обычно без изменения стилистики и идейно-тематической подоплеки претекста. Ниже представлены конкретные аллюзии (их около двух десятков). Следует иметь в виду, что тексты Чухонцева написаны раньше соответствующих текстов Гандлевского.

1. «В нашем городе тишь да крышь, / *что мы знаем — не знаем сами*, / но за что ни возьмись — глядишь, / не сойдутся концы с концами» (Чухонцев 2008: 52, «В нашем городе тишь да гладь...»). Ср.: «*Ничего-то мы толком не знаем*, / Труса празднуем, горькую пьем, / От волнения спички ломаем / И посуду по слабости бьем» (Гандлевский 2008: 82, «Есть в растительной жизни поэта...»).

2. «*Нет, не любовью*, видно, а бедою / выстрадываем мы свое родство, / а уж потом любовью, но другою, / не сознающей края своего. // Да что об этом! *Жизнью и корнями / мы так срослись со всем, что есть кругом, / что, кажется, и почва под ногами — / мы сами, только в образе другом*» (Чухонцев 2008: 118, «...А в эти дни горели за Посадом...»). Ср.: «*Нет, я не о любви*, но грустно старожилом / Вдруг ощутить себя. *Так долго мы живем, / Что, кажется, не кровь идет по жилам, / А неуклюжий чернозем*» (Гандлевский 2008: 36, «Бывают вечера — шатаешься под ливнем...»).

3. Тематическое родство являет себя в стихотворениях Чухонцева «Репетиция парада» и «Сотни тонн боевого железа...» Гандлевского. Их объединяет прежде всего авторская позиция: чувства вины и тоски, испытываемые лирическими героями при виде бессмысленной милитаристской мощи государства.

4. В позднем творчестве Гандлевского есть пример палимпсеста из Чухонцева, когда стихотворение ориентировано на сюжетно-композиционный план произведения предшественника: «Когда, как сто сорок, стручки акаций / трещат в садах, а птахи ни одной, / я думаю: как радостно сказаться / хотя бы этой знойной тишиной. // Земля тепла, а радость безыскусна. / Как хорошо, что слов не занимать. / И яблоки, свисающие грузно, / уже пора от яблони отнять. // Пускай кому-то ранняя кислица / милей всего, а я люблю налив, / когда и вкус не может ошибиться, / и опыт поздней зрелостью правдив. // А вечерами воздух синий-синий, / и на погоду пляшут толкунцы, / и, значит, скоро ляжет первый иней / и съедут с дачи летние жильцы. // Но так легка над крышей голубятня / и астры так несуетно цветут, / что кажется, и время незакатно, / и жизнь как этот день, и впору труд. // И ну как в детстве отломить горбушку, / и убежать, и дранку расщепить, / и змея выпустить на всю катушку, / еще, еще — и нитку отпустить!..» (Чухонцев 2008: 102, «Когда, как сто сорок, стручки акаций ...»).

Ср.: «Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля — / иная, лучшая мне грезилась игра / средь пляжной немочи короткого июля. / Эй, Клязьма, оглянись, поворотись, Пахра! // Исчадье трепетное пекла пубертата / ничком на толпами истоптанной траве / уже навряд ли я, кто здесь лежал когда-то / с либидо и обидой в голове. // Твердил внеклассное, не заданное на дом, / мечтал и поутру, и отходя ко сну / вертеть туда-сюда — то передом, то задом / одну красавицу, красавицу одну. // Вот, думал, вырасту, заделаюсь поэтом — / мерзавцем форменным в цилиндре и плаще, / вздохну о кисло-сладком лете этом, / хлебну того-сего — и вообще. // Потом дрались в кустах, еще пускали змея, / и реки детские катились на авось. / Но, знать, меж дачных баб, урча, слонялась фея — / ты не поверишь: все сбылось» (Гандлевский 2008: 148, «Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля...»).

В этом сочинении Гандлевского много частных отсылок к различным источникам. Выражение «иная, лучшая» взято из любимого автором «Из Пиндемонти», «того-сего» тоже пушкинского происхождения («Вдовы Клико или Моэта / Благословенное вино <...> / Оно сверкает Иппокреной; / Оно своей игрой и пеной / (Подобием того-сего) / Меня пленяло <...>» — о скрытом смысле оборота в «Евгении Онегине» см. Лотман 1988: 53—55), эпитет, примененный к лету, восходит к «Фаэтонщику» Мандельштама («Он безносой канителью / Правит, душу веселя, / Чтоб вертелась кару-

селью / Кисло-сладкая земля...»), «Все сбылось» — название одного стихотворения позднего Пастернака; наконец, есть здесь и стилистические обороты, свойственные А. Цветкову («уже навряд ли я, кто здесь лежал когда-то»). Но в целом оно представляет собой парафраз-отклик на стихотворение Чухонцева. У последнего речь идет о чувствах зрелого человека и состоявшегося поэта, ощущающего радостный избыток творческих сил. У Гандлевского текст выдержан в тоне скрытой самоиронии лирического героя.

Ссылка на чухонцевское стихотворение поддерживается одной автоцитатой. «Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля...» (2007) помимо всего прочего есть mutatis mutandis поэтический конспект эссе «Квартира, цыпленок, блондинка» (1999), где автор с беспощадной иронией разделывается с грезами юности, почитая их ограниченными: «Гете предупреждал, что желания молодости имеют обыкновение сбываться в преклонные годы. Не знаю, не знаю. <...> Судя по всему, <...>, на мою жизнь правило Гете не распространяется. Так что пророчество великого немца меня не обнадеживает и не страшит. Меня пугают более высокие инстанции: рай и ад. <...> Мне все чаще мерещится, что каждый окажется в своем одноразовом раю или аду — именно там, куда он заживо осмелился дотянуться воображением. И если я чуть-чуть угадал, то мне не на шутку боязно! Вдруг нищенские прожекты моей юности запечатлены на внимательных небесах, и давнишняя idée fixe воплотится в жизнь вечную» и т. д. (Гандлевский 2002: 190, 194).

На фоне более раннего эссе финал стихотворения 2007 года — «<...> ты не поверишь: все сбылось» — воспринимается не как однозначно мажорный. В эссе речь шла о возможности своеобразного загробного воздаяния, а в стихотворении смоделирована несколько иная, более реалистичная ситуация: то, к чему стремился герой в юности, впоследствии сбылось, но так и остается неясным — принесла ли реализация ювенильных мечтаний желаемое удовлетворение.

5. «<...> туда, где все до слез знакомо: / слова и взгляды из-под век, / стенокардия и саркома, / *и долгий день, и краткий век*» (Чухонцев 2008: 26, «Зима. Мороз. Трусит кобылка...»). У Чухонцева в свою очередь неявно цитируется Пастернак: «И дольше века длится день, / И не кончается объятье» (Пастернак 1990 (2): 132). Ср.: «<...> Выпьем чаю за наши писанья, / За призвание весельчака. / Рафинада всплывут очертанья. / Так и тянет шепнуть:

«До свиданья». / *Вечер долог, да жизнь коротка*» (Гандлевский 2000: 31, «Что ж, зима. Белый улей распахнут...»).

6. «Такая речь — ни черта не поймешь, / ни смысла, ни акцента не полюбишь, / пока вина по кругу не нальешь / и от лозы цыцакской не пригубишь» (Чухонцев 2008: 96, «С горы сонливо тянутся сады...»). Ср.: «<...> Зазнайка-поэзия, спрячем тетрадь: / Есть области мира, живые помимо / Поэзии нашей, — и нам не понять, / Не перевести хриплой речи Памира» (Гандлевский 2000: 44, «Здесь реки кричат как больной под ножом...»).

7. «Мы встретились на пустыре / подальше от спутников зорких / на некогда *школьном дворе*, / а нынче собачьих задворках. // Крапива и конский лопух, / *и вечные коля + оля*, / и эта несказанность вслух, / которая... — ну не смешно ли!..» (Чухонцев 2008: 193, «Мы встретились на пустыре...» — полужирный *курсив авт.*). Ср.: «Чикиликанье галок в осеннем *дворе* / И трезвон перемены в тринадцатой *школе*. / Росчерк ТУ-104 на чистой заре / *И клеймо на скамье «Хабибуллин + Оля»*» (Гандлевский 2000: 66, «Чикиликанье галок в осеннем дворе...»).

8. Стихотворение Чухонцева «На окраине кладбища, где начинается поле...» отозвалось целым мотивно-образным комплексом у Гандлевского в «Не сменить ли пластинку? Но родина снится опять...».

9. «А что там: родина ль, чужбина / кто знает! дом ли, домовина? / ездок привстал — и конь несет. / *Вот так и я: свое итожу, / продолжить захочу — продолжу, / а надоест — два пальца в рот*!» (Чухонцев 2008: 155, «Прощанье со старыми тетрадями...»). Ср.: «Суета сует и обман, / Словом, полный анжамбеман. / *Сунь два пальца в рот, сочинитель*, / Чтоб остались только азы: / Мойдодыр, жи-ши через и, / Потому что система — ниппель» (Гандлевский 2000: 415, «„Пидарасы“, — сказал Хрущев...»). Замечено А. Саломатиным.

10. «На смерть И. Б.» (1998) Гандлевского перекликается с балладой Чухонцева «Военный билет № 0676852» (1996).

Стиховые формы опусов резко различаются, но между ними существуют тематические и мотивные связи. В финальной части трехчастной баллады Чухонцева речь идет о внезапном для героя узнавании о смерти былой возлюбленной, с которой в ранней юности не получились длительные и серьезные отношения. Это первое значимое совпадение с произведением Гандлевского. Второе — шоковая реакция героя. Далее логика мысли у авторов расходится.

Если у Гандлевского тема развивается в сторону растравления внутренней боли лирического героя и его умозрительных попыток преодолеть смерть, то у Чухонцева смерть воспринимается как неотъемлемая часть жизни и как нравственное испытание: «Голосом, разрезом глаз с толку сбит в толпе не раз, / *Я всегда обознавался, не ошибся лишь сейчас, / Не ослышался — мертва. Пошла́ кругом голова.* / Не любила меня отроду, но ты была жива» (Гандлевский 2008: 125); «Я шел своих навестить недавно, / звенела осенняя нищета, / и свежий холм нарывал как травма, / едва присыпан и без креста. / / *И я увидел ее: сказали / две даты все, что я мог спросить. / И это ты? я сказал глазами, / и было невыносимо быть.* // <...> И я подумал еще про финиш, / когда под вагоном стучал мотор. / Любовь и раскаяние — они лишь / и держат нас, остальное вздор. // <...> А может, это одно и было, / я думал, в голый глядясь простор, / ведь то, что саднит, дает и силы / не умирать, остальное вздор» (Чухонцев 2008: 266—267).

11. Гандлевский учился у Чухонцева органичному вплетению в ткань стиха фразеологизмов и разговорных оборотов и словечек: «А ночь в Угловом переулке / такая — *ах, Боже ты мой*!» (Чухонцев 2008: 81, «Через двор»); «Это песни о том, как по справке / Сын седым воротился домой. / Пил у Нинки и плакал у Клавки — / *Ах ты, Господи Боже ты мой*!» (Гандлевский 2000: 100, «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...»).

12. Чухонцевский мотив вопрошания отозвался у Гандлевского: «<...> он был готов уже, казалось, *плыть куда-то* / по сухопутному пространству. *Но куда? // Куда же плыть?* О легендарные примеры, / велик соблазнами, да мелок ваш простор! / Он встал на якорь и стоял как символ веры, / вошедший в требу и обряд, и пионеры / с непрочной палубы его трубили сбор» (Чухонцев 2008: 95, «Праздник лета в Ереване» — здесь обыгрывается «Осень (Отрывок)» Пушкина); «Притерпелось — и не изменишь, / под соседний стук засыпаешь / и куда-то все *едешь, едешь, / а куда* — и сама не знаешь» (Чухонцев 2008: 21, «Класть ли шпалы, копать ли землю...», 1959); «...А если это символ, *то чего*?» (Чухонцев 2008: 126, «Двойник»). Ср.: «<...> Наступит минута, когда / Возникает вопрос, что до времени дремлет: / Пробил час *уходить* насовсем, *но куда?* / Инородная музыка волосы треплет» (Гандлевский 2000: 53, «Будет все. Охлажденная долгим трудом...»).

13. «<...> *И с отвращением читая жизнь мою,* / Я трепещу и проклинаю, / И горько жалуюсь, и горько слезы лью, / Но строк

печальных не смываю» (Пушкин 1977 (3): 57, «Воспоминание»); «*Да и вся моя жизнь, ненавистная мне,* / так, казалось, чужда была, как сновиденье: / я лежал у стены и, прижатый к стене, / кожей чувствовал жаркий озноб отчужденья» (Чухонцев 2008: 78, «Superego. II»); «Летит трамвай, на крышу тень кирпичная упала, и пыль, крутясь, вдогонку понеслась, и ветер, ветер... И жалеть не надо! *Я так устал от самого себя*, что только бы глядеть, глядеть, да слушать на поворотах скрежет осевой, да отмечать проездом: Квас. Газеты. Цветы. Тишинский рынок. Зоопарк. Ваганьковское кладбище. Обратно. И ничего другого...» (Чухонцев 2008: 135, «Бывшим маршрутом»). Ср.: «*И жизнь моя была б ничуть не хуже, / Не будь она моя!*» (Гандлевский 2008: 118, «Найти охотника. Головоломка...»).

14. «*Не я, не я, но кто другой, / склонясь над* млечною *грядой*, / оставил здесь свое дыханье?» (Чухонцев 2008: 93, «Когда в поселке свет потух...»). Ср.: «Того гляди, сгребут, оденут в мешковину, / Обреют наголо, палач расправит плеть. / *Уже не я — другой — взойдет на седловину* / Айлара, *чтобы вниз* до одури *смотреть*» (Гандлевский 2000: 43, «Когда волнуется желтеющее пиво...»).

Оба поэта опираются на один источник — «Вечерний звон» Т. Мура в переводе И. Козлова.

15. «Скучно! Скучно!.. Ямщик удалой, / Разгони чем-нибудь мою скуку! / *Песню, что ли, приятель, запой / Про рекрутский набор и разлуку*; / Небылицей какой посмеши <...>» (Некрасов 1981: 11, «В дороге»); «Пригорюнились девушки-ели, / И *поет* мой ямщик наумяк: / *„Я умру на тюремной постели*, / Похоронят меня кое-как“» (Есенин 1970 (1): 50, «Туча кружево в роще связала...»); «А судьба — это мера иная: / *как поется*, не свет в терему, / *не бездомная песня ночная, / не слова про суму и тюрьму*» (Чухонцев 2008: 144, «С чем проснешься? С судьбой и дорогой?..»). Ср.: «*Что-нибудь о тюрьме и разлуке* / Со слезою и пеной у рта. / Кострома ли, Великие Луки — / Но в застолье в чести Воркута» (Гандлевский 2000: 100, «Что-нибудь о тюрьме и разлуке...»).

16. «Брожу ли я вдоль улиц шумных, / Вхожу ли в многолюдный храм / Сижу ль меж юношей безумных — / Я предаюсь своим мечтам» (Пушкин 1977 (3): 130, «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»); «Там царь Кощей над златом чахнет» (Пушкин 1977 (4): 8, «Руслан и Людмила»); «В парах ли винного подвала, / в кругах

ли просвещенных дам / влачусь — где наша не бывала! / А между тем — ни тут, ни там» (Чухонцев 2008: 75, «Чаадаев на Басманной»). Ср.: «а я живу себе покуда / художником от слова «худо» / брожу ль туда-сюда при этом / сижу ль меж юношей с приветом» и далее еще одна пушкинско-фольклорная аллюзия: «никак к ней к смерти не привыкнешь / все над каким-то златом чахнешь / умрешь как миленький не пикнешь / ну разве из приличья ахнешь» (Гандлевский 2002б: 61, «идет по улице изгой...»).

17. * * *

Вдруг — в темноте — звук,
тонкий как волосок.
Что там? скрипит сук?
Или свербит сверчок?

Стон *ли* какой? бред?
или ночной пилот?
Спать бы, а сна нет,
звон из ушей нейдет.

Словно стоит Тот,
с сабелькой у виска,
Кто своего *ждет*
часа или *должка*.

Мать стоит у окна,
мыло шипит в тазу.
Спать бы, да *нет* сна,
нет ни в одном глазу.

Вечер, семья, дом,
на волоске — свет.
Воздух глотать ртом —
злее обиды нет.

Правда ль Твоя, ложь,
Господи, *нет сил*
слышать над ухом дрожь,
гул комариных крыл!..

1985

(Чухонцев 2008: 199)

* * *

видимо школьный двор
вестибюль коридор
сдача норм гто
или вроде того

завуч *или* физрук
насмерть проветрен класс
голосуем лес рук
надо же сколько нас

тщась молодежь увлечь
педагог держит речь
каждого под конец
ждет из пизы гонец

затеряться в толпе
не дано никому
на такое ЧП
нету увы цэ у

должен знать назубок
школьник повестку дня
лягу на правый бок
не тормоши меня

пусть дадут аттестат
пусть оставят в живых
гомонит листопад
митинг *глухонемых*

2000

(Гандлевский 2008: 132)

Стиховая форма, ряд мелких лексических и фонических совпадений, а также мотив мучительного сна взяты Гандлевским из этого стихотворения Чухонцева.

В то же время у обоих стихотворений есть типологическое сходство со «Сном» И. Елагина, написанного тем же метром: «Ели во весь рост. / А за сугробом — вепрь. / Ров. Надо рвом мост. / На воротах — герб. // Дом, как большой сруб. / Стены, и сквозь них / Зеркало — свечи — глубь, / Девушка и жених. // Только во сне так / Поступь страшна слуги! / Только во сне так / Все говорят шаги! <...>» (Елагин 1998: 88). В свою очередь метрика, ритмика, синтаксис и графика «Сна» вызывает отчетливые ассоциации со стилем М. Цветаевой.

Мотив «не трогайте меня» у Гандлевского ходасевичевский: «*Слышать я вас не могу. / Не подступайте ко мне.* / Волком бы лечь на снегу! / Дыбом бы шерсть по спине! // Белый оскаленный клык / В небо ощерить и взвыть — / Так, чтобы этот язык / *Зубом на*сквозь прокусить... <...>» (Ходасевич 2009: 153, «Слышать я вас не могу...»).

Мотивы страшного школьного сна и гомонящей, подобно толпе, листвы восходят к фрагменту поэмы «Однофамилец» Чухонцева и к «Сидя в тени» И. Бродского (отмечено А. Саломатиным): «Как заслонку / он веки приоткрыл, с трудом / опомнясь, кровь так и стучала, / и *лег на правый бок*... Потом / верней теперь опять сначала / сидел за партой и пока / учительница X + Y / писала он исподтишка / следил как мускулы на икрах / бугрились и пока с мелком / рука ползла он видел в дымке / как наливались молоком / две подколенные ложбинки / и сам он наливался весь / упругим чем-то и горячим / молочным молодым но здесь / он взглядом словно бы незрячим / в упор увидел на доске / была контрольная задача / опять баранка в дневнике / он понял и едва не плача / склонился для отвода глаз / опять не сходится с ответом / *опять опять в последний класс / не перейду* и *за соседом / пригнулся* но среди всего / заметил с ужасом немалым / что голый весь а на него / идет она она с журналом / и *он пригнулся грудью лег / авось не вызовет* Семенов! / к доске! и зазвенел звонок / и сердце сжалось захолонув» (Чухонцев 2008: 168—169); «Зуб отличит им медь / от серебра. Листва / их научит шуметь / голосом большинства» (Бродский 1994: 72).

18. Как было показано, стихотворение «Светало поздно. Одеяло...» изобилует пастернаковскими реминисценциями из цик-

ла «Волны». Но они осложнены и текстом-посредником — фрагментом поэмы Чухонцева «Однофамилец»: «Потом он, лампу потушив, / лежал с открытыми глазами / почти недвижим, жив — не жив, / и забывался... *Полосами* / *свет* упирался в потолок, / дрожал, *съезжал* по скользким крышам, / как *одеяло*, в лужах мок. / И он, как этот *свет*, унижен, / лежал пластом...» (Чухонцев 2008: 166). Ср.: «*Светало* поздно. *Одеяло* / *Сползало* на пол. Сизый *свет* / *Сквозь жалюзи* мало-помалу / Скользил с предмета на предмет» (Гандлевский 2008: 68). Если свет падает «сквозь жалюзи», то падает он тоже «полосами».

Отрывок из Чухонцева стилистически и некоторыми особенностями стиха (синтаксисом и анжамбеманами) также ориентирован на Пастернака.

19. Влияние поэмы «Однофамилец» (1976, 1980) на Гандлевского и младших современников Чухонцева заслуживает специального анализа (см. стихотворения О. Юрьева «Зерцало», В. Коркия «Бабочке Алексея Дидурова» и «Поэму повтора» Д. Быкова).

Примечательна скрытая ссылка на сочинение Чухонцева в стихотворении Гандлевского «Косых Семен. В запое с Первомая...». Его финал восходит к следующему фрагменту поэмы: «Вот вам герой — в пустой витрине. / Вот — факт. Куда ни заведет / рассказ, где за героем следом / влетит и автор в анекдот / за сходство, так сказать, с портретом. / А все четырехстопный ямб, / к тому же с рифмой перекрестной / а-б-а-б — и хром, и слаб, / такой, как утверждают, косный, / а нам как раз, но если нас / издевкой и зацепят едкой, / что ж, не обрамить ли рассказ / пушкинианскою виньеткой? / Хоть так: за праздничный разбой / муж на год осужден, условно, / о чем жена, само собой, / жена жалеет безусловно. / Что до другого и других, / то все осталось как и было, / волна прошла — и омут тих. <...>» (Чухонцев 2008: 184—185).

Ср. у Гандлевского: «И — высказался я. Но тем упрямей / Склоняют своенравные лета / К поруганной игре воображенья, / К завещанной насмешке над толпой, / К поэзии, прости за выраженье, / Прочь от суровой прозы. / Но, тупой, / От опыта паду до анекдота. / Ну, скажем так: окончена работа, / Супруг супруге накупил обнов, / Врывается в квартиру, смотрит в оба, / Распахивает дверцы гардероба, / А там — Никулин, Вицин, Моргунов» (Гандлевский 2008: 103—104).

Сходство двух отрывков в следующем: иронические отсылки к Пушкину и декларируемый отказ от пафоса; мотив «анекдота»,

что снова ассоциативно отсылает к Пушкину («Домик в Коломне»); переход к саркастическому краткому пересказу истории — «Хоть так: <...>» у Чухонцева и «Ну, скажем так: <...>» у Гандлевского; упоминание героя-мужа и «жены» у Чухонцева, «супруга и супруги» у Гандлевского; мотив супружеской неверности, поданный открыто иронически у обоих; общий для обоих произведений ключевой мотив пьянства, причем герой Чухонцева — «косой» Семенов — пьет с седьмого ноября, а Косых Семен Гандлевского «В запое с Первомая» — упоминаются два основных советских праздника; наконец, фоническое сходство «Косых» — «косный».

Стихотворение Гандлевского восходит и к финалу «Модной жены» И. Дмитриева: «Пример согласия! Жена и муж с обновой! / Но что записывать? Пример такой не новый» (Дмитриев 1967: 175) и «Графа Нулина», где ревность также вызвана неосуществленным адюльтером, и все идет по-старому.

Чухонцев близок Гандлевскому, в первую очередь, сходным для обоих поэтов глубоким интересом к прозаизации стиха. Оппозиция «поэтического» и «прозаического» — проблема интересная и сложная, распадающаяся минимум на две: стих/проза и поэзия/проза. В зависимости от автора и от контекста понятия «стих» и «поэзия» могут пониматься как тождественные, взаимозаменяемые концепты, как синонимы или даже как принципиально разные явления. Соответственно, и семантическая оппозиция не-проза/проза всякий раз перестраивается по-новому. Но наиболее интересный эффект возникает тогда, когда противопоставление по какому-либо признаку фактически снимается и «проза» входит в качестве неотъемлемого ингредиента в «поэзию», растворяясь в ней и обогащая ее — именно такое явление позволяет установить типологические связи между Чухонцевым и Гандлевским (более развернуто о концепте «проза» в стихах см. Скворцов 2011 (1): 84—94).

Дружеский круг. Отсылки к авторам-современникам из дружеского круга или из позднесоветского андеграунда в стихах Гандлевского встречаются не столь часто, как можно было бы ожидать.

На уровне общности эстетических, идеологических и политических взглядов авторы объединения «Московское время» С. Гандлевский, А. Сопровский, Б. Кенжеев и А. Цветков безусловно близки. Однако явные стилистические взаимовлияния, равно как и открытая игра с текстами узкого круга, для них нехарактерны. По изданным текстам создается впечатление, что Пушкин или

Пастернак поэтически влияли на авторов значительнее, нежели они сами друг на друга.

В то же время существует обширный пласт «домашних» стихов «Московского времени», и, насколько можно судить по редким авторским чтениям (в основном Б. Кенжеева), они по большей части выдержаны в ироническом ключе. В официальном литературном пространстве этих текстов по сей день нет. Возможное их издание, несомненно, скорректировало бы общую картину, однако опираться можно лишь на опубликованные произведения.

Цветков. Некоторые связи поэзии Гандлевского с поэтическим миром Цветкова уже отмечались. По большей части они относятся к области синтаксиса и редко — к образности. Но в сочинениях последних лет есть один любопытный пример, когда отсылкой к творчеству друга и коллеги становится целое стихотворение.

«Подражание» (2011) и названием, и строкой эпиграфа («Into my heart an air that kills...»), и размером на первый взгляд недвусмысленно указывает на источник — едва ли не самое знаменитое стихотворение А. Хаусмена из книги «Парень из Шропшира»: «Into my heart an air that kills / From yon far country blows: / What are those blue remembered hills, / What spires, what farms are those? // That is the land of lost content, / I see it shining plain, / The happy highways where I went / And cannot come again». Ср.: «Двор пуст и на расправу скор / и режет без ножа. / Чье там окно глядит в упор / с седьмого этажа? // Как чье окно? — Твое окно, / ты обретался здесь / и в эту дверь давным-давно / входил, да вышел весь» (Гандлевский 2012: 3).

Но важнее то, что именно эти восемь строк Хаусмена А. Цветков вынес в качестве эпиграфа к своей книге «Эдем» (1985), впервые изданной в эмиграции (Цветков 2001: 191). В самом общем виде отсылка задавала камертон книги, тему потерянного рая, то есть утраченных лирическим героем «Эдема» юности и родины (равно как и амбивалентный ее поворот — мнимости подобной утопии).

Затем в 2007 году Т. Кибиров, еще один близкий Гандлевскому автор, опубликовал книгу «На полях „A Shropshire lad“», в буквальном смысле представляющую собой маргиналии на полях книги Хаусмена, где на каждое английское стихотворение приходится его русский отклик (Кибиров 2007).

Итак, до того, как Гандлевский обратился к «подражанию», стихи Хаусмена прочно вошли в общий поэтический фонд ближайшего

круга его друзей. Таким образом, через голову английского классика Гандлевский на самом деле ведет диалог с русскими коллегами.

Автор верен себе и единожды избранным эстетическим принципам: иноязычное и иноземное культурное наследие легитимируется в его художественном мире лишь после того, как получает мощную местную поэтическую прививку. «Подражание» ни в коем случае не исключение — название иронично-обманчиво: хотя образ двора, режущего [сердце лирического героя] без ножа, навеян образом ветра, убивающего прошлое («an air that kills»), это, скорее, анти-Хаусмен, ничего ностальгически-трепетного здесь нет, и стихотворение формально, стилистически и тематически полностью соответствует устойчивым чертам поэтики Гандлевского.

Иртеньев. «Когда я жил на этом свете...» представляет собой лишенный комических обертонов парафраз стихотворения И. Иртеньева «Так и живу» (оно в свою очередь имеет ряд литературных отсылок — см. Скворцов 2005: 356—357).

ТАК И ЖИВУ

Когда родился я на свет,
Не помню от кого,
Мне было очень мало лет,
Точней, ни одного.

Я был беспомощен и мал,
Дрожал как студень весь
И, хоть убей, не понимал,
Зачем я нужен здесь.

Больное детство проплелось,
Как нищенка в пыли,
Но дать ответ на тот вопрос
Мне люди не смогли.

Вот так, умом и телом слаб,
Живу я с той поры —
Ни бог, ни червь, ни царь, ни раб,
А просто — хрен с горы.

1988

(Иртеньев 2005: 137)

* * *

Когда я жил на этом свете
И этим воздухом дышал,
И совершал поступки эти,
Другие, нет, не совершал;
Когда помалкивал и вякал,
Мотал и запасался впрок,
Храбрился, зубоскалил, плакал —
И ничего не уберег;
И вот теперь, когда я умер
И превратился в вещество,
Никто — ни Кьеркегор, ни Бубер —
Не объяснит мне, для чего,
С какой — не растолкуют — стати,
И то сказать, с какой-такой
Я жил и в собственной кровати
Садился вдруг во тьме ночной...

1995

(Гандлевский 2008: 116)

Ср. также: «*Когда б я долго жил на свете* / Должно быть, на исходе дней / Упали бы соблазнов сети / С несчастной совести моей» (Ходасевич 2009: 131, «Когда б я долго жил на свете...»); «В те дни, когда в садах Лицея, / Я безмятежно расцветал, / *Читал охотно Апулея, / А Цицерона не читал...*» (Пушкин 1978 (5): 142, «Евгений Онегин», восьмая глава, I строфа); «*Я* видел, может быть, по*лсвета* / И вслед за веком *жить* спешил, / А между тем дороги *этой* / За столько *лет не совершил* <...>» (Твардовский 1986: 638, «За далью — даль»); «Если бы я мог начать сначала / бренное свое существованье, / я бы *прожил жизнь свою не так* — / я бы прожил жизнь мою иначе. / *Я не стал бы делать то и то. / Я сумел бы сделать то и это. /* <...> / *Я бы то и это совершил.* / Я бы от того-то отказался» (Левитанский 2005: 303, «Если бы я мог начать сначала...»); «<...> *И кто* нам лучший дал совет — / *Иль Эпикур, иль Эпиктет*?» (Баратынский 1989: 114, «В глуши лесов счастлив один...»).

Авторы варьируют одну и ту же тему ничтожности существования заброшенного в мир отдельного человека, но делают это различно, в соответствии со своими поэтиками, Иртеньев — трагикомично-бурлескно, Гандлевский — сдержанно-элегически. Тем не менее сюжетно-композиционной структурой и рядом выразительных деталей текст последнего генетически восходит именно к первому.

Новиков. Поэзия Д. Новикова, младшего коллеги С. Гандлевского, испытала на себе заметное влияние поэтики старшего товарища. Но в стихах Гандлевского последних лет есть единичный пример обратной отсылки: «Мне нравится смотреть, как я бреду, / Чужой, сутулый, в прошлом многопьющий, / Когда меня средь рощи на ходу / Бросает в вечный сон грядущий. // Или потом, когда стою один / У края поля, неприкаян, / Окрестностей прохожий господин / И сам себе хозяин. // И сам с собой минут на пять вась-вась / Я медленно разглядываю осень. / Как засран лес, *как жизнь не удалась. / Как жалко леса, а ее — не очень*» (Гандлевский 2008: 144, «Мне нравится смотреть, как я бреду...»). Ср.: «Ах, *жизнь моя, печальные дела. / Мне никого и ничего не жалко. / Мне жалко вас, лопата и пила,* / в масштабе от плетня до полушалка. // *Мне жаль себя*. А впрочем, все хандра. / Бегут ребята на пожар эпохи. / И воробей летейский сыплет крохи / голодным людям. Это ль не игра?» (Новиков 2006: 25, «Стансы ко времени

№ 2» — об аллюзиях у Новикова и его связях со старшим поэтическим кругом см. Скворцов 2007).

Это своеобразный оммаж Новикову, сделанный уже после его ухода из жизни. Вместе с тем, переиначивая и обыгрывая чужое слово, Гандлевский остается в четко очерченных границах своего художественного мира: даже если его лирическому герою тоже «жаль себя», вслух он скажет прямо противоположное и самоироничное.

5.3. Макроцитатность. При всей плотности чужого слова в стихах Гандлевского оно далеко не всегда является сюжето- или структурообразующим. Макроцитатность (игра с семантическим ореолом, с жанром или со стилем) встречается у него нечасто. Однако подобные примеры все же есть.

Всмотримся в тонкую работу поэта с подтекстами в конкретном стихотворении: «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет. / Наверное, такой была Лаура, / Которой (сразу видно — не поэт) / Нотации читал поклонник хмурый. // Свиданий через ночь в помине нет. / Но чудом помню аббревиатуру / На вывеске, люминесцентный свет, / Шлагбаум, доски, арматуру. // Был месяц май, и ливень бил по жести / Карнизов и железу гаражей. / Нет, жизнь прекрасна, что ни говорите. // Ты замолчала на любимом месте, / На том, где сторожа кричат в Мадриде, / Я сам из поколенья сторожей» (Гандлевский 2000: 92, «Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...»).

Оно написано в форме итальянского сонета, закрепившего свою популярность после сочинений Петрарки, с намека на него и начинается литературная игра. Реально существовавшая возлюбленная Петрарки Лаура далее совмещается еще с одной южанкой, но на сей раз уже испанского происхождения — «осьмнадцатилетней» литературной Лаурой из пушкинского «Каменного гостя». Если учитывать давнюю традицию сюжета о Дон Жуане, становится понятным, что Гандлевский меланхолично иронизирует над своим лирическим героем и его насквозь литературными любовными мечтаниями.

В маленькой трагедии Дон Карлос («не поэт» — слишком риторичен и сух) трезво напоминает Лауре, что молодость вообще имеет свойство проходить, а ее цветение закончится лет через пять-шесть. Лаура от этого пророчества легкомысленно отмахивается, переводя разговор на сравнительно-сопоставительные ха-

рактеристики праздничного южного Мадрида и мрачного северного Парижа, который для нее не существует. В финале стихотворения Гандлевского героиня читает именно «Каменного гостя», останавливаясь «на любимом месте», за мгновение до появления образа Парижа: «Как небо чисто; / Недвижим теплый воздух — ночь лимоном / И лавром пахнет, яркая луна / Блестит на синеве густой и темной, — / И сторожа кричат протяжно: Ясно!.. / А далеко, на севере — в Париже — / Быть может, небо тучами покрыто, / Холодный дождь идет и ветер дует, — / А нам какое дело?» (Пушкин 1978 (5): 327).

Последняя строка сонета отсылает уже не только к Пушкину, но и к современному автору — «Поколение дворников и сторожей / Растеряло друг друга в просторах бесконечной земли...» (Гребенщиков 1996: 47). Дворник, сторож, истопник, рабочий котельной — типичные, едва ли не «классические» профессии андеграунда эпохи застоя, своего рода символы свободы духа, подпольной фронды: как сказано у И. Ахметьева, «пожарник сторож истопник / уж больно выбор невелик» (Ахметьев 1993: 12). Но и у Пушкина речь идет о незаконной свободе. Творческий эскапизм позволил поэту возвыситься над драматическими жизненными обстоятельствами. «<...> Пушкин, страдающий от вредного для него севера, мысленно переносится на точку зрения Лауры, от которой Париж на север, а не на юг (и запад, как от Петербурга), и свысока глядит на парижскую (а тем более петербургскую) непогоду» (Жолковский, Щеглов 1996: 256).

Для лучшего понимания стихотворения Гандлевского важен и такой семантический пласт: в советской поэзии за Парижем окончательно закрепилось место символа творческой вольницы (ср. крылатое выражение «увидеть Париж — и умереть», хотя задолго до этого И. Дмитриев комически-восторженно писал: «Друзья! сестрицы! я в Париже!» (Дмитриев 1967: 348, «Путешествие N. N. в Париж и Лондон, писанное за три дни до путешествия»)).

Начиная с Маяковского, образ Парижа для советского поэта неразрывно связан также с садомазохистской любовью к родине: «Подступай к глазам, разлуки жижа, / сердце мне сантиментальностью расквась! / Я хотел бы жить и умереть в Париже, / Если б не было такой земли — М о с к в а» (Маяковский 1968 (4): 308 — см. обыгрывание этих строк у А. Башлачева с характерным для него полемическим «почвенническим» духом: «Я хотел бы жить, жить и умереть в России, / Если б не было такой зем-

ли — Сибирь» — Башлачев 2005: 244). В семидесятые годы тот же мотив воплощен в песне В. Долиной «Не пускайте поэта в Париж! / Он поедет, простудится — сляжет. / Кто ему слово доброе скажет <...> Он такое, поэт, существо, — / Он заблудится, как в лабиринте <...>» (Долина 2001: 357).

На ассоциации литературные накладываются и металитературные факты: именно в Париже нашли последний приют многие деятели русской культуры, а в 1997 году по случайному стечению обстоятельств скончался благословивший Долину на творческий путь Б. Окуджава, подтвердив макабрическую ауру французской столицы, куда многие, в том числе и лирический герой Гандлевского, и сам Пушкин, не доехали.

Автор неожиданно сопоставляет разнородные тексты и моделирует новый смысл: слушая чтение Пушкина в исполнении юницы, он вместе с классиком тоже переносится из тени в свет и, мысленно становясь одним из мадридских/русских сторожей, обретает тайную, хотя и вполне прочувствованную свободу. Любовный же мотив при этом лишь усиливается, ибо как европейские столицы уже не столь желанны после их мысленного посещения, так и виртуальное обладание героиней оказывается более важным и глубоким чувством, чем его реальное воплощение, немыслимое в житейском плане уже хотя бы потому, что «мне тридцать, а тебе семнадцать лет».

Для Гандлевского характерно стремление сплавлять воедино разнородные аллюзии, маскируя их до такой степени, что неискушенный читатель может их вообще не заметить, восприняв стихотворение сугубо эмоционально, поскольку лирическое начало у поэта превалирует над литературной рефлексией.

Другим выразительным примером игры Гандлевского с классическими текстами служит стихотворение «Вот наша улица, допустим...»: «Вот наша улица, допустим, / Орджоникидзержинского. / Родня советским захолустьям, / Но это все-таки Москва. / Вдали топорщатся массивы / Промышленности некрасивой — / Каркасы, бани, корпуса / Настырно лезут в небеса. / Как видишь, нет примет особых: / Аптека, очередь, фонарь / Под глазом бабы. Всюду гарь». (Гандлевский 2000: 64).

В отличие от постмодернистски ориентированных авторов Гандлевский не требует непременно от своих читателей широкой эрудиции. Для понимания роли чужого слова в его текстах знать источники цитирования необязательно, но желательно. Разни-

ца здесь принципиальная. Некоторые поэты иногда специально «шифруют» свои стихи кодом, понятным лишь посвященным (например, А. Еременко и М. Сухотин). У Гандлевского иная задача, так как иная эстетика. Восприятие стихов Гандлевского читателем, который знает, что строка «Аптека, очередь, фонарь» отсылает к блоковским «Пляскам смерти» («Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет <...>» — с характерным трагическим тоном — Блок 1961: 188), не будет принципиально отличаться от рецепции читателя, незнакомого с этими стихами, хотя, безусловно, некоторые нюансы произведения пропадут.

Для адекватного восприятия стихотворения необходимо обратить внимание на метрический ореол — онегинскую строфу, своей необременительной перечислительной интонацией отсылающую к описанию Москвы в седьмой главе романа, где, помимо всего прочего, тоже есть «фонарь», «аптека» и «баба»: «Мелькают мимо будки, бабы / Мальчишки, лавки, фонари <...> / Аптеки, магазины моды <...>» (Пушкин 1978 (5): 135). Игра и здесь сознательна и тонка. Мажорный тон «Онегина» в описании столицы противопоставляется серому и смазанному среднестатистическому советскому пейзажу: «Как видишь, нет примет особых». И если у пушкинского героя жизнь пусть «однообразна», но «пестра», то у героев стихотворения Гандлевского она скорее «однообразна и сера».

В стихотворении есть пример одной из редких у Гандлевского буквальных цитат. В соответствии с общим для него принципом скрытого цитирования, точно воспроизведенная пушкинская строка благодаря погружению в иной контекст семантически изменяется: «Онегин, помните ль тот час, / Когда в саду, в аллее нас / Судьба свела, и так смиренно / Урок ваш выслушала я? / Сегодня очередь моя» (Пушкин 1978 (5): 160). Ср.: «Ее обманывали много / Родня, любовники, мужья. / Сегодня очередь моя» (Гандлевский 2008: 64). Цитата имеет иронический оттенок не только лексически, но и композиционно: в обоих случаях перед нами финалы онегинских строф.

Помимо иных многочисленных реминисценций во второй строфе стихотворения появляется еще и аллюзия на стихи Мандельштама: «Вот автор данного шедевра, / Вдыхая липы и бензин, / Четырнадцать порожних евро- / бутылок тащит в магазин» (Гандлевский 2000: 64).

Мандельштам в «Петербургских строфах», посвященных описанию гипотетической ситуации присутствия некоего пушкин-

ского героя в Петербурге начала XX века, писал: «Чудак Евгений — бедности стыдится, / Бензин вдыхает и судьбу клянет» (Мандельштам 1990 (1): 85). Как это характерно для Мандельштама, образ Евгения из «Медного всадника» контаминируется по ассоциации с образом Онегина, рождая общую тему сложных отношений классических мотивов с новым социокультурным пространством. Все мотивы Мандельштама в приведенных строках (урбанизм, отдающая мертвечиной цивилизация, бедность, недовольство собственной судьбой) так или иначе присутствуют и у Гандлевского.

Соединение образов флоры, цветов (или цветочного запаха) с запахом бензина стало в русской поэзии расхожим местом начиная с эпохи модернизма. Но ближайший по времени аналог строке Гандлевского можно найти и у столь для него важного Чухонцева: «Лето, лето, весна цветов, пионы и бензин <...>» (Чухонцев 2008: 135, «Бывшим маршрутом», 1973).

Таким образом, блоковский, мандельштамовский и чухонцевский тексты накладываются на пушкинский, окрашивая картину в дополнительные смысловые тона, тем более что во всех первоисточниках речь идет о городах, преимущественно — о российских столицах. Результат — палимпсест — можно сравнить с неоднократно использованной копировальной бумагой, на просвет которой видны разнообразные слившиеся один с другим тексты.

Еще более изощренно «игра в классику» у Гандлевского представлена в стихотворении «Когда волнуется желтеющее пиво...», имеющем принципиальное значение для понимания его творческой позиции (Гандлевский 2000: 43): «Когда волнуется желтеющее пиво, / Волнение его передается мне. / Но шумом лебеды, полыни и крапивы / Слух полон изнутри, и мысли в западне. / Вот белое окно, кровать и стул Ван Гога. / Открытая тетрадь: слова, слова, слова. / Причин для торжества сравнительно немного. / Категоричен быт и прост, как дважды два. // О, искуситель змей, аптечная гадюка, / Ответь, пожалуйста, задачу разреши: / Зачем доверил я обманчивому звуку / Силлабику ума и тонику души? / Мне б летчиком летать и китобоем плавать, / А я по грудь в беде, обиде, лебеде, / Знай камешки мечу в загадочную заводь, / Веду подсчет кругам на глянцевой воде. // Того гляди сгребут, оденут в мешковину, / Обреют наголо, палач расправит плеть. / Уже не я — другой — взойдет на седловину / Айлара, чтобы вниз до одури смотреть. / Храни меня, господь, в родительской кварти-

ре, / Пока не пробил час примерно наказать. / Наперсница душа, мы лишнего хватили. / Я снова позабыл, что я хотел сказать».

Стихи начинаются с реминисценции из стихотворения Лермонтова «Когда волнуется желтеющая нива...» (Лермонтов 1958: 421 — о подобной иронической рецепции лермонтовской строки у предшественника Гандлевского см. **Приложение № 7**). Здесь важна идея первоисточника — постижение гармонии и Божества через природу, дающееся поэту лишь на краткий миг. Снижая внешне лермонтовский пафос, Гандлевский, по сути, говорит о том же — об обретении ускользающей гармонии, но уже через творчество, поэзию. Отсюда и последующие риторические вопросы: «Зачем доверил я обманчивому звуку / Силлабику ума и тонику души?» — часто повторяющийся мотив у поэта.

Далее в третьей строке возникает образ «лебеды», идущей через запятую с «полынью и крапивой» — возможно, иронический намек на общеизвестные «лопухи и лебеду» Ахматовой, с которыми у нее сравнивается беззаконно растущая поэзия. Аллюзия иронична, поскольку Гандлевский не разделяет точки зрения Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора...» — одни из самых знаменитых и фальшивых строчек в русской поэзии. Местоимение подкачало. Предполагается, что косная, но заинтригованная толпа напирает на поэта: а верно ли, что Бог водит Вашей рукой? Какова она, муза, пленительна, но своенравна? И поэт с грустной отеческой улыбкой вправляет им, несмышленым, мозги: «Из сора они растут, из сора. Не ведая стыда». Да никому это не интересно. Ну, почти никому. И только самому поэту не верится, что из трамвайного билета, из обмолвки в очереди за хлебом, из обрывка газеты в деревенском нужнике может начаться это наваждение» (Гандлевский 2000: 204—205). Ср. с мнением Цветкова по тому же поводу: «Когда б вы знали, из какого сора растут стихи, не ведая стыда». Неужели? Здесь пропущено притяжательное местоимение. Пушкин думал о своих совершенно иначе: «Как труп в пустыне я лежал, / И Бога глас ко мне воззвал <...>» (Цветков 2002: 285—286 — *курсив авт.*).

Тем не менее мотив «первопричина поэзии интересна, по сути дела, только самому поэту» — изначально пушкинский (см. **Приложение № 6**). Он вообще может считаться одним из главных, даже идиосинкразических в творчестве Гандлевского (см. роман «<НРЗБ>» — Гандлевский 2002: 156—159). Но образ сорняков в его стихотворении амбивалентен. Вероятнее всего, имеются в виду корявые, лишние, неверные слова, мешающие поэту

расслышать подлинный и чистый звук. Поэтому сквозь шум полыни, лебеды и крапивы поэту не разобрать, о чем толкует время, и оттого «мысли в западне».

Неточные слова, головная боль всех пишущих, часто воспринимаются авторами именно как сорняки. Ср. признание Бабеля Паустовскому: «Нужен острый глаз, потому что язык ловко прячет свой мусор, повторения, синонимы, просто бессмыслицы и все время как будто старается нас перехитрить. <...> и снова перепроверяю фразу за фразой, слово за словом. И обязательно нахожу еще какое-то количество пропущенной лебеды и крапивы» (Бабель 1989: 30).

Однако «лебеда» в стихотворении появляется еще раз ниже, но уже в другом контексте, в очередной раз подтвердив неоднозначность образа дикорастущей флоры. «Кровать и стул Ван Гога» отсылают уже не только к поэзии («Кругом — освещенные тоже, / И стулья, и стол, и кровать» (Ходасевич 2009: 151)), но и к живописи — знаменитой картине Ван Гога «Спальня», где показана суровая бедность быта художника.

Так реализуется типичный прием Гандлевского: когда ему необходим пафос, он чаще всего обращается к формулам, принадлежащим кому-нибудь другому, словно сам он только передатчик, медиум, что позволяет избежать упреков в менторстве. Строка «Открытая тетрадь: слова, слова, слова» помимо шекспировского первоисточника отсылает и к отечественной классике — «Из Пиндемонти», где выражено credo поздней пушкинской лирики. В нем тоже идет речь о подлинной гармонии, обретаемой прежде всего в самом себе.

Пушкин отвергает все возможные стратегии жизненного поведения, кроме одной — творчества, свободного полета духа. Гандлевский же, дитя иного, скептического века, не может по-пушкински спокойно, без душевной смуты и с ощущением внутренней правоты выражать свою веру во всеспасительность художественного дара. (Не случайно один из излюбленных эпитетов у него — раритетное в современной поэзии слово «душемутительный», восходящее к Баратынскому). Как сказано в другом стихотворении Гандлевского, ничего иного, кроме способности улавливать «музыку зыбкую», поэту не дано (ср. с мандельштамовским «шумом времени»).

Этот образ связан с темой неуловимости гармонии и понимания того, что со стороны работа поэта может выглядеть просто балов-

ством, детскими шалостями: «Знай камешки мечу в загадочную заводь, / Веду подсчет кругам на глянцевой воде». Ср. со сходным мотивом у Левитанского: «И разве тебе не казалось порой, / Что ты занимаешься детской игрой, / в бирюльки играешь во время чумы, / во время пожара? // *Что все эти рифмы — безделица, вздор,* / бубенчики на шутовском колпаке, / мальчишки, бегущие с криками вдоль / рядов похоронных? // <...> // *А все же ты* должен пройти этот круг, / сомнений, неверья, опущенных рук <...>» (Левитанский 2005: 211, «Второе тревожное отступление». Левитанский же вдохновился знаменитыми стихами К. Случевского: «Смерть песне, смерть! Пускай не существует! / *Вздор рифмы, вздор стихи*! Нелепости оне!.. / *А Ярославна все-таки* тоскует / В урочный час на каменной стене...» (Случевский 2004: 272, «Ты не гонись за рифмой своенравной...»)). Кроме того, здесь сквозит аллюзия на самодовольного графомана Козьму Пруткова, чье глубокомысленное высказывание полушутя-полусерьезно трансформируется в стихотворении Гандлевского в символ «бесполезной» работы поэта: «Бросая в воду камешки, смотри на круги, ими образуемые; иначе такое бросание будет пустою забавою» (Прутков 1986: 108).

Желание лирического героя стихотворения «летчиком летать» и «китобоем плавать», фигурирующее в сослагательном наклонении, тоже не случайно. Гандлевский намеренно выбирает подчеркнуто «романтические», эмблематически «советские» занятия, противопоставленные любому «необязательному» интеллигентскому полю деятельности. Так, например, весьма специфическая профессия китобоя становится для некоторых современных поэтов символом советского жизнеистребительного пафоса: «А рядом с ним в большой зюйдвестке / Отважный едет китобой. / Он кашалотов беспощадно / Разит чугунным гарпуном» (Иртеньев 2000: 43).

Шутливое или холодное дистанцирование лирического героя Гандлевского от коллективизма встречается в его стихах сплошь и рядом (см. «Дай Бог памяти вспомнить работы мои...», «Отечество, предание, геройство...», «Устроиться на автобазу...» и др.). Вот еще примеры соответствующих топосов: «Только-только из-за школьной / Парты, вроде бы вчера, / Окунулся я в застольный / Гам с утра и до утра», «Сроду нигде не служил, не собираюсь и впредь», «Бог помощь всем. Но мой физкульт-привет писателю. Писатель (он поэт), несносных наблюдений виртуоз...» и т. д. (Гандлевский 2000: 54, 89, 56).

По мысли автора, единственное дело, достойное поэта, за которое ему расплачиваться судьбой, — это жизнь в поэзии и жизнь поэзии. Мотив вызывает прочные и закономерные ассоциации с пушкинским отношением к творчеству, которое мыслится как самодостаточное явление, не нуждающееся в привязке к социальной пользе: «Подите прочь — какое дело / Поэту мирному до вас!», «Бежит он, дикий и суровый, / На берега пустынных волн, / В широкошумные дубровы...», «Гордись: таков и ты, поэт, / И для тебя условий нет» (Пушкин 1977 (3): 86, 23, Пушкин 1977 (4): 250).

Чуть раньше в стихотворении появляется наиболее изящно замаскированная аллюзия, на сей раз уже на Набокова, которого автор ценит прежде всего как поэта: «А я по грудь в беде, обиде, лебеде». Три существительных связаны аллитерацией и ассонансом, общей суггестивностью речи, кроме того, они возвращают нас к первой строфе с ее «лебедой, полынью и крапивой». Но если в ней речь шла о лишней, ненужной флоре, то здесь это уже символ не антипоэзии, а как раз поэзии и творчества вообще. Имеется в виду отсылка к названиям двух рассказов Набокова — «Обида» и «Лебеда», объединенных одним героем — мальчиком Путей и повествующих о детстве. Но и «беда» оттуда же.

Вот как Набоков описывает поведение своего героя на уроке в рассказе «Лебеда»: «Потом был вызван Путя. Алексей Михайлович диктовал, а Путя писал на доске: «...поросший кашкою и цепкой ли бедой...». Окрик — такой окрик, что Путя выронил мел.

— Какая там «беда»... Откуда ты взял беду? Лебеда, а не беда... Где твои мысли витают? Садись... Садись...» (Набоков 1990: 352). Характерно, что учитель, по всей видимости, выбрал для диктанта прозаический отрывок, а мальчик творит из прозы стихи, повинуясь лишь одному таинственному голосу музы. Эта отсылка вводит в стихотворение еще одну важную тему — вечного детства поэта, благородного инфантилизма. Он своеобразно воспринимает уроки, которые преподают ему в школе жизни, и не в состоянии писать ни под какую диктовку, кроме диктата вдохновения («Где твои мысли витают?»).

Естественно в таком контексте звучит почти цитата из «Ласточки» Мандельштама «Я снова позабыл, что я хотел сказать» — в оригинале: «Я слово позабыл, что я хотел сказать» (Мандельштам 1990 (1): 130). У Мандельштама — упорное стремление «наговориться, выговорить правду», пусть даже — на невнимательный взгляд — косноязычно. Именно этой фразой стихотворение от-

крывается. У Гандлевского фраза стоит в финале — как смущенное извинение за «бессмысленную» болтовню и выражение стыда за то, что отнял у других время на выслушивание его бессвязных, то есть поэтических речей. При этом — в полном соответствии со всей его поэтикой — устраняется излишняя для него приподнятость выражения в оригинале: «что я хотел сказать», а союзу «что» возвращается основная общеупотребительная функция.

Несомненна отсылка и к другому стихотворению Мандельштама — «Концерт на вокзале», написанному близким размером (пятистопным ямбом) и воздействовавшему на Гандлевского своей интонацией и поэтической эллиптичностью.

Столь же важно держать в поле зрения связь текста Гандлевского со стихотворением Тарковского «Мне опостылели слова, слова, слова...». Здесь говорится о трагическом разрыве между культурой и природой, о невозможности передачи «речи» природных объектов (у Тарковского — деревьев) посредством речи человеческой. Заметим, что Тарковский избрал тот же размер, что и в соответствующих стихах Пушкина и Мандельштама — шестистопный ямб (Тарковский 1991: 232).

По мере «медленного прочтения» «Когда волнуется...» проясняется, что перед мысленным взором автора проходит нечто вроде «парада классических поэтических менталитетов». Они дефилируют мимо него, а он, ностальгически перебирая возможные варианты и примеривая их к себе, якобы все их отвергает, хотя на самом деле этого не происходит: современный поэт тщательно скрывает пафос за намеренным подчеркиванием ощущения внутреннего смятения.

Точно выразил отношение к подобной цитатности Ходасевич: «Замечательно, что сами писатели, всегда очень ревниво оберегающие свою самоличность, порой не боятся упрека в тех заимствованиях, которые регистрирует сравнительное литературоведение. И чем замечательнее писатель, тем он на этот счет беззаботней. <...> Шекспир, Гете, Пушкин и другие, не столь великие, но оригинальные художники знали и знают: их сущность — не в том чужом, что заимствуемо и повторимо, а в том собственном, личном, неотъемлемом и неповторимом, чем отдельные «краденые» места у них связаны, спаяны, преображены и приведены к таинственному единству. // Не было и нет автора, не подпадавшего тому или иному влиянию, воздействию других авторов» (Ходасевич 1991: 604—605).

Гандлевский создал поэтику, соединяющую естественность поэтического жеста с культурной рафинированностью. Внешняя «простота» его стиля — результат сокрытия сложности. Поэт словно опасается обидеть потенциального собеседника, используя сложные культурные знаки. Иногда, впрочем, самому автору начинает казаться, что он вырвался из-под власти искусственности искусства, но для него это лишь кратковременная иллюзия: «<...> пишешь — думаешь, уникальное, а оказывается, работаешь в каноне» (Жолковский 2005: 193 — признание Гандлевского — *А. С.*).

Обилие чужого слова и вообще литературного подтекста у автора имеет отношение к традиционно ориентированной поэтике, а не к постмодернистским тенденциям. Как замечает Л. Панн, личностное начало у Гандлевского выражено ярко: «Драма личности в его поэзии <...> весьма напряженная, но она принадлежит именно поэзии, а не поэтике. Это не драма автора, поверившего под напором постмодернистской эстетики в «смерть автора»; скорее его драма в переживании смерти человека на уровне трагедии. Авторское «я» у него совсем не отчуждено от себя <...> и поглощено оно <...> старым как мир (и новым как новорожденное) поиском смысла человеческого существования» (Панн 1998: 174).

Сам поэт воспринимает постмодернизм как современное умонастроение и мироощущение, но не как обязательное руководство к эстетическому действию: «Нельзя одобрять или не одобрять море, климат и т. д. Этот набор данностей просто следует принять к сведению, чтобы время от времени не попадать в смешные и глупые положения» (Гандлевский 2000: 336). Постмодернистские релятивизм и смысловая децентрация поэту чужды.

§ 6. Роман «<НРЗБ>» и его связь с поэзией С. Гандлевского

Роман Гандлевского «<НРЗБ>» (2001) о великом поэте Викторе Чиграшове (или о поэте, которого *лишь считают* великим, — его образ двусмыслен и не дает читателю возможности сделать однозначное заключение) правомерно рассматривать как прозаическое выражение поэтического кредо автора.

И. Бродский в общетеоретическом эссе «Поэт и проза» (1979) так охарактеризовал феномен прозы поэта: «Для исследователей психологии поэтического творчества не отыщется, пожалуй, лучшей лаборатории: все стадии процесса явлены чрезвычайно крупным — доходящим до лапидарности карикатуры — планом» (Бродский 1995: 66).

Логика сцепления эпизодов повествования Гандлевского при всей жесткости его фабулы соответствует ассоциативно-суггестивному методу создания лирического стихотворения, а композиция романа соотносится и с принципом распространенной рифмовки катрена абаб. В нем четыре примерно равные по объему части, где в первой и третьей действие происходит в начале семидесятых, и субъект повествования в них автор, хотя субъект сознания — скорее герой, Лев Криворотов, а во второй и четвертой субъект и повествования, и сознания — герой.

Едва ли не каждому фрагменту романа можно подобрать соответствующие аналогии как в поэзии, так и в эссеистике автора. Последнее не удивительно: «<...> писательская критика очень часто является автокритикой, объяснением и комментарием соб-

ственных произведений и своей художественной манеры» (Коновалов 1989: 7).

В самом деле, нон-фикшн, большая проза и весь предшествующий корпус сочинений Гандлевского смыслово взаимообратимы, они объясняют и растолковывают друг друга. В его прозе нередко встречаются автоцитаты и аллюзии на собственные стихи, а иногда отдельная поэтическая строка или образ могут развернуться в прозаический микросюжет или стать одним из центральных мотивов произведения.

Например, строки из стихотворения 1990 года «Неудачник. Поляк и истерик...» через десять лет порождают одну из ведущих сюжетных линий романа «<НРЗБ>».

Для погружения в перипетии сложного подтекстового пласта, где отображена диалектика любви-ненависти поэта и Музы, обратимся к финалу стихотворения (Гандлевский 2000: 111): «Я родился в год смерти Лолиты / И написано мне на роду / Раз в году воскрешать деловито / Наши шалости в адском саду. / «Тусклый огнь», шерстяные рейтузы, / Вечный страх, что без стука войдут... / Так и есть — заявляется Муза, / Эта старая блядь тут как тут».

Год смерти Лолиты по роману — 1952. Стихотворение написано в 1992-м, в год сорокалетия поэта, что заставляет вспомнить хрестоматийные стихи Бродского «Я входил вместо дикого зверя в клетку», написанные по поводу его сорокалетия. Кроме того, ритмико-синтаксическая структура строки отсылает к «Стихам о неизвестном солдате» Мандельштама: «— Я рожден в ночь с второго на третье / Января в девяносто одном / Ненадежном году — и столетья / Окружают меня огнем». В свою очередь, фрагмент этот, как отмечают Ронен и Гаспаров (Ронен 2002: 7), намекает на соответствующее место из «Евгения Онегина»: «Зимы ждала, ждала природа, / Снег выпал только в январе. / На третье в ночь». Дата сочинения мандельштамовского шедевра — январь 1937 года, что накладывает на текст Гандлевского дополнительные мрачно-тревожные ассоциации. Затем вновь возникает аллюзия на Набокова: «Тусклый огнь», поданный в кавычках, казалось бы, однозначно отсылает к заглавию англоязычного романа «Pale Fire», которое обычно переводят как «Бледное пламя» или «Бледный огонь». Известно, что Набоков позаимствовал образ из трагедии Шекспира «Тимон Афинский», где есть строки: «Луна нахалка и воровка тоже: / Свой бледный свет крадет она у солнца»

(Шекспир 1960: 499). Так у Набокова и вслед за ним у Гандлевского вводится мотив неверного сияния, фальши, иллюзорности деятельности художника, то есть в конечном итоге — игры.

Однако поэт не останавливается на достигнутой подтекстовой сложности. Название романа передается в стихотворении именно как «Тусклый огнь», а не «Бледное пламя», как в переводе С. Ильина, потому что это буквальная цитата из стихотворения Тютчева: «<...> Глаза, потупленные ниц, / В минуты страстного лобзанья, / И сквозь опущенных ресниц / Угрюмый, тусклый огнь желанья» (Тютчев 1965: 85).

Еще один характерный пример игровой цитации из «<НРЗБ>» демонстрирует вариации одного каламбура, имеющего как прямой прозаический источник, так и иные ассоциативные обертоны — уже поэтические: «По обыкновению, на этом лично мой тусклый звездный час завершается» и «<...> она у меня аскет, экономит каждую копейку, чтобы свести концы с концами и не оскорбить презренной прозой моей поэтической чувствительности, ибо свято верит в мою неяркую звезду» (Гандлевский 2002: 47, 49). Оба выражения восходят к «Дневнику» Ж. Ренана: «Верю в свою бледную звезду» (Ренан 1965: 261, запись от 27 марта 1900 г.). Но здесь важна отсылка и к тем же тютчевско-набоковским сочетаниям «тусклый огнь / бледный огонь».

Отношения лирического героя Гандлевского с Музой мыслятся им как постыдно-притягательные. Не случайно весь пассаж, начинающийся с апелляции к образу соблазнительной нимфетки, завершается беспощадной шоковой терапией: вдохновительница, пройдя серию метаморфоз и сбросив мнимые покровы, именуется максимально экспрессивно. В другом тексте Муза изображена несколько менее брутально: «Когда я первые стихотворенья, / Волнуясь, сочинял свои, / И от волненья и неуменья / Все строчки начинал с союза «и», / Мне не хватило кликов лебединых, / Ребячливости, пороха, огня, / И тетя Муза в крашеных сединах / Блеснула фиксой, глядя на меня» (Гандлевский 2000: 104). Здесь вновь автор поминает Пушкина, иронически сетуя на то, что его собственная муза не в состоянии сравниться с классической: «Весной, при кликах лебединых, / <...> Являться муза стала мне» (Пушкин 1978 (5): 142).

Вообще мотив «потасканной музы» характерен для Гандлевского, как частный случай проявления «прозаизации» поэзии, желания, с одной стороны, отвоевать у жизни новые, якобы недо-

стойные поэзии области, а с другой — пустить путем зерна традиционные образные клише и мотивы.

В «<НРЗБ>» начинающий слабый стихотворец Криворотов приносит живому классику Чиграшову свои стихи, которые тот редактирует, предлагая «циничный» вариант: «По сей день у меня где-то на дне архива хранится автограф моего стишка, где напротив строки «Будь мне, пожалуйста, сестрой» карандаш Чиграшова вывел ямбом же «А лучше — бунинской кузиной» (Гандлевский 2002: 156).

Не стоит думать, что автор заставляет своего героя намекать лишь на рассказ Бунина «Натали» из цикла «Темные аллеи». Это прямая, но, скорее всего, не столь существенная отсылка. Более весомая — несколько стихотворений Ходасевича, конкретно — «Муза» и цикл «Кузина», где муза поэта неожиданно сравнивается с двоюродной сестрой. Так вводится мотив мучительного родства, кровосмешения, притягательности поэзии для начинающего автора и опасности этого занятия, привкус запретного плода.

Уже отмеченные выше скрещенные аллюзии — фирменный знак Гандлевского, чье поэтическое воображение, видимо, не довольствуется только одним конкретным источником: аллюзия обычно отсылает к целым поэтическим топосам или даже к общеизвестным традиционным темам.

Изнурительное выяснение отношений поэта со своей музой, ответы на вопрос, что есть поэзия и внутренняя жизнь лирического поэта — доминантный мотив творчества Гандлевского. Образ музы у Гандлевского не всегда намеренно снижен. Подчас, напротив, она изображается как чистая, невинная девочка в противовес изжеванному жизнью и прожженному автору. Но все ее ипостаси, встречающиеся в стихах поэта, объединяет одно: ни в каком воплощении с ней нельзя соединиться надолго. Либо она чересчур юна и неискушенна («Мы знаем приближение грозы...»), либо отталкивающе-отвратительна («Неудачник. Поляк и истерик...»), либо прекрасна, но отстраненно-холодна («Так любить — что в лицо не узнать...»).

Во всех случаях подспудно проводится единая идея: вдохновение — лишь краткий миг, и та счастливая гармония в отношениях поэта и музы, что изображена у Пушкина, для современного автора невозможна: «Красавица ли за сорок с лицом / Таким, что совесть оторопевает, / Дитя ли вздорное — в карманах руки, / Разбойничья улыбка на губах (Лолита? — *А. С.*) — / Кто б ни была

ты, ангел мой, врасплох / Застигнут будет старый лицедей <...>» (Гандлевский 2000: 33, 111, 419, 91). Лирический восторг у автора всегда мучительно выстрадан.

Парадоксальность образа музы в творчестве Гандлевского в том, что она возбуждает вдохновение, не являясь при этом носителем поэтического взгляда на мир. Обладание ею почти всегда постыдно, поскольку незаконно (она никому не принадлежит) и кратковременно (вдохновение приходит и уходит).

Уничижительные «выпады на рапире» против вдохновительницы поэта, встречающиеся в творчестве Гандлевского, не новы в культуре. Сравнение музы с потаскушкой известно в европейской традиции давно. На протяжении столетий был разработан весь ассоциативно-синонимический ряд, построенный на последовательном снижении образа: возлюбленная — изменница — ветреница — женщина легкого поведения — гетера — проститутка.

Так, в только что упомянутом контексте из «Евгения Онегина» Пушкин изображает свою музу легкомысленной менадой: «Я музу резвую привел / На шум пиров и буйных споров, / Грозы полуночных дозоров: / И к ним в безумные пиры / Она несла свои дары / И как вакханочка резвилась, / За чашей пела для гостей, / И молодежь минувших дней / За нею бурно волочилась, / А я гордился меж друзей / Подругой ветреной моей» (Пушкин 1978 (5): 143). Исследователь тайнописи Пушкина (Пеньковский 2003: 93) специально отмечает: старший коллега по перу благословляет *именно этот союз, а вовсе не общество лицеистов или молодежь в целом, как традиционно и ошибочно принято считать*: «И свет ее (музу — *А. С.*) улыбкой встретил; / Успех нас (меня и музу — *А. С.*) первый окрылил; / Старик Державин нас заметил / И, в гроб сходя, благословил» (Пушкин 1978 (5): 142). Вполне вероятна у Гандлевского и отсылка к строчкам футуриста Д. Бурлюка: «**ПОЭЗИЯ — ИСТРЕПАННАЯ ДЕВКА** / а красота кощунственная дрянь» (Футуризм 1999: 113 — полужирный шрифт авт.).

В качестве иллюстрации развития мотива травестирования образа музы в европейской литературе имеет смысл привести фрагмент романа Д. Фаулза «Мантисса», где современный английский прозаик прямо соотносит ее с куртизанкой, причем дает куда более смелый портрет, чем российский поэт: «<...> кем же она была бы сейчас, в реальности, — если бы она существовала? Она же четыре тыщи лет только и делала, что отдавалась любому писаке,

всем этим Томам, Дикам и Гарри, каждому, кто умел пером по бумаге водить: была фактически всего лишь парой вечно раздвинутых ног, вот и все. Мне следовало изобразить ее старой, заезженной клячей-сифилитичкой. Тогда по крайней мере я хоть чуть-чуть приблизился бы к истине» (Фаулз 2001: 158—159).

Вернемся к стихотворению «Неудачник. Поляк и истерик». И другие мотивы из него впоследствии становятся источником для прозы Гандлевского. См.: «Сердцеед желторотый, сжимаю / В кулаке огнестрельный сюрприз. / Это символ? Я так понимаю? / Пять? Зарядов? Вы льстите мне, мисс!».

В «<НРЗБ>» сцена нарочито «поэтического» (то есть, по мысли автора, пошлого) вручения поэтессой бальзаковского возраста револьвера юному любовнику, желающему ее бросить, изображена так: «— Это вам. Обещанное. Теперь у вас полный джентльменский набор: молодость, талант, мое разбитое сердце и... На всеобщее обозрение выставлять совсем не обязательно! <...> Криворотов пропустил предостережение мимо ушей, распеленал это на коленях и, не поверив своим глазам, тотчас накрыл тряпицей. // Револьвер. Настоящий. Лев поднял ткань: маленький, цокающий барабаном, пятизарядный» (Гандлевский 2002: 27).

Сцена эта насквозь литературна: здесь отсылка к любимому автором «Некрополю» Ходасевича, где описан реальный случай, когда Брюсов, разыгрывая из себя демоническую личность, вручил револьвер брошенной любовнице Надежде Львовой (ср. имя героя), из которого она впоследствии и застрелилась (Ходасевич 1991: 34).

В романе, по канону, герой доходит почти до самоубийства, а затем, снова по канону — до дуэли. Характерно, что сама дуэль не состоится по той причине, что револьвер у героя-повествователя отнимут. Но знаковая деталь должна отработать свое, и из него затем застрелится тот, кто его отнял — ключевой персонаж, выдающийся поэт Чиграшов. А характерно все это своей полной включенностью в русскую классическую традицию изображения дуэли.

В самом деле, практически все знаменитые поединки с огнестрельным оружием и без, изображенные у классиков, либо проходят с нарушением правил (Гринев — Швабрин, Сильвио — граф и Онегин — Ленский у Пушкина, Печорин — Грушницкий у Лермонтова), либо выглядят фарсом (Базаров — Кирсанов у Тургенева), либо дегероизированной трагедией (Ромашов — Николаев

у Куприна), либо вообще завершаются комически-оптимистично (Лаевский — Фон Корен у Чехова). Выпадает из общей обоймы, пожалуй, только Толстой (пара Долохов — Безухов), но, во-первых, штатский увалень Пьер «асоциальным» поведением никак не вписывается в строгую милитаристскую атмосферу искусства дуэли, а во-вторых, для всех остальных писателей существенным, по-видимому, было то, что они почти всегда изображали поединки современников, тогда как Толстой обращался к прошлому.

Завершая краткий экскурс в историю отечественной литературной дуэли, не забудем и сцену отмененного и тоже по всем статьям «неправильного» поединка в повести Гандлевского «Трепанация черепа», где к барьеру идут главный герой со своим другом, причем героя зовут Сергей Маркович Гандлевский. С близкой дистанции для русского писателя дуэль всегда изображается как нечто бесчеловечное и уж, по крайней мере, глубоко негероическое. Не стоит игнорировать и то, что в реальном, а не литературном пространстве отечества, при старом режиме «никаких дуэльных кодексов в России не существовало» (Бегунова 2000: 289), все правила были более или менее ситуативны. Но самое любопытное заключается в следующем: «В условиях отсутствия письменных руководств в качестве источника информации иногда использовались литературные тексты» (Рейфман 2002: 37). Подобное «мерцающее» состояние дуэльного дела характеризует определенным образом не только тексты, но и насквозь «пролитературенную» жизнь русских людей, принадлежащих к наиболее образованной и воспитанной части общества.

Стремление поэта обратиться к прозе не должно дезориентировать читателя. Все, кроме стихов, для Гандлевского — «пребывание в гостях». Только в поэзии он дома. И роман «<НРЗБ>» — содержательный источник для исследователей творчества поэта, поскольку представляет собой концентрат его сугубо поэтических идей.

Так, главную пару героев романа Лев Криворотов/ Виктор Чиграшов (бледный эпигон и завистник / великий поэт и самостоятельная личность) вообще можно рассматривать как раздвоение лирического героя Гандлевского, своего рода два полюса личности, достоинства и недостатки которой гиперболизированы (впервые эта идея была представлена в работе Скворцов 2004). Первый садомазохистски рефлексирует, второй с иронической надменностью бережет свое privacy, доверяя лишь малую часть

интимных переживаний дневнику, не предназначенному ни для чьих глаз, и о его внутреннем мире читатель может лишь догадываться. А. Цветков в эссе, посвященном Гандлевскому, также говорит об органическом «раздвоении» лирического героя поэта на две ипостаси — «романтика» и «циника», распространяя это разделение на всю его лирику (Цветков 2006: 10).

«Расщепляя» лирического героя на две ипостаси, автор отстраняется от них обеих, для вящего контраста даже выведя в романе образ самого себя (вспомним: «Как будто нам уж невозможно / Писать поэмы о другом, / Как только о себе самом» (Пушкин 1978 (5): 28) — следует добавить: и романы тоже). Здесь он проходной персонаж, «статист», которого в финале видит на Тверской Криворотов: «Дядька моих лет прошествовал мимо прогулочным шагом с белым колченогим боксером на поводке» (Гандлевский 2002: 179).

Сознательно или бессознательно (скорее, первое) поэт опирается на пушкинский художественный и жизненный опыт. Современный исследователь Пушкина, мотивируя амбивалентную связь Гринева со Швабриным и Моцарта с Сальери, заключает: «Раздвоение личностного мира автора в обнаженном виде выступает, например, в «Моцарте и Сальери». <...> Сегодня уже мало кто сомневается в том, что оба героя суть проекция одной души — души автора. Кто же, как не Пушкин, мучительно задумывался над соотношением алгебры и гармонии, кто завидовал Мицкевичу и Грибоедову, кто с ужасом осознавал злодейские стороны своего гения? <...> Гринев и Швабрин — те же Моцарт и Сальери; те же проекции одного авторского характера. В таком утверждении нет ничего страшного, если не упрощать, не опошлять пушкинского автобиографизма, не искать всегда прямых и точных событийных соответствий между жизненными путями поэта и его героев» (Листов 2002: 162; о диалогичности творческого сознания Пушкина, проявлявшегося в том числе и в раздвоении его «лирического я» при создании драматических образов, см. также Ахматова 1977б: 108 и Осповат 1995).

Поэтому не случайно Криворотов, поминая Чиграшова через много лет после его смерти, проговаривается: «<...> так и я жил год за годом почитай половину жизни, урывками корпя над бумагами Чиграшова, и видит Бог, часы, проведенные в этих, наверняка слишком личных для филолога, изысканиях, были далеко не худшими часами изо всего отпущенного на мой век. Быть

может, опыт тихой и всепоглощающей страсти подвиг меня написать в один присест либретто к мюзиклу «Презренный металл» по «Скупому рыцарю» (а вовсе не по «Моцарту и Сальери», что, вроде бы, напрашивается!)» (Гандлевский 2002: 57).

Максимально полное выявление «пушкинского следа» в «<НРЗБ>» требует отдельного исследования. Зачастую аллюзии на классические стихи порождают в романе целые мотивы или сюжетные ходы повествования. Например, выражение ревности Криворотова по отношению к возлюбленной — фактически бессознательный парафраз элегии Пушкина «Простишь ли мне ревнивые мечты...»: «Если, удрученный ее невниманием, Лева маялся <...> Аня и не думала утешить его и выделить из разношерстного общества <...>. Когда Леве случалось в порядке реванша <...> облапить какую-нибудь пышнотелую поэтессу в слишком близком танце, расчет его на Анину ревность не оправдывался: она все и всегда замечала, но только подмигивала ему ободряюще через комнату <...>» (Гандлевский 2002: 99—100). Ср.: «Окружена поклонников толпой, / Зачем для всех казаться хочешь милой, / И всех дарит надеждою пустой / Твой чудный взор, то нежный, то унылый? / <...> Заводит ли красавица другая / Двусмысленный со мною разговор, — / Спокойна ты; веселый твой укор / Меня мертвит, любви не выражая» (Пушкин 1977 (2): 146). Все помыслы Криворотова — антагониста Чиграшова — тоже «пролитературены», только эпигон в отличие от непризнанного гения этого не замечает и, следовательно, не в состоянии воспринимать их иронически-отстраненно.

В приведенном фрагменте романа автор обыгрывает устойчивую трактовку пушкинской элегии, по которой у героя есть масса обоснованных поводов для ревности. Но, как показал В. Вацуро, такое толкование некорректно: герой любим, и его душевные страдания — лишь следствие химер возбужденного воображения: «Это герой мучится недоверием, изыскивает ложные поводы для подозрений, придумывает «соперника» <...>. Он сам понимает это и готов скрепя сердце смеяться над своими ложными страхами <...>» (Вацуро 2000: 112). В «<НРЗБ>» дело обстоит иначе: Аня не соотносится с героиней элегии, поскольку не любит героя — литературная схема отношений оказывается неверной интерпретацией ситуации, но одновременно создает ироническое мерцание смыслов.

Важный в романе мотив непонимания женщинами сути поэзии с одновременным врожденным «лирическим чутьем» к ре-

альности также есть развитие соответствующей идеи Пушкина: «Очень по-женски лишенная всякого чутья и вкуса к поэзии, Аня была поэтически зряча в живой жизни» (Гандлевский 2002: 90). Ср. у классика: «Природа, одарив их [женщин] тонким умом и чувствительностью самой раздражительною, едва ли не отказала им в чувстве изящного. Поэзия скользит по слуху их, не досягая души; они бесчувственны к ее гармонии; примечайте, как они поют модные романсы, как искажают стихи самые естественные, расстроивают меру, уничтожают рифму. Вслушайтесь в их литературные суждения, и вы удивитесь кривизне и грубости их понятия... Исключения редки» (Пушкин 1978 (7): 38).

Центральный герой «<НРЗБ>», Чиграшов, — образ насквозь литературный и также связанный с Пушкиным. Его внешний облик недвусмысленно намекает на классика, который еще с лицейских времен заслужил прозвище «помесь обезьяны с тигром»: «<...> печальный примат со слезящимися смышлеными глазами, ряженый цирковой шимпанзе — вот кого напоминал готовящийся к выступлению мужчина» (Гандлевский 2002: 94).

Помимо Пушкина в создании фигуры Чиграшова использованы черты как виртуальных поэтов Годунова-Чердынцева, Кончеева и Шейда из набоковских «Дара» и «Бледного огня», так и реально существовавших — Л. Губанова, С. Чудакова, Л. Аронзона, но, прежде всего, Мандельштама и Бродского (фигура Криворотова, «ученика»-комментатора-исказителя, таким образом, соотносится не только с Кинботом, но и с христианской традицией). Кроме того, фамилия центрального персонажа отчасти перекликается с фамилией одного важного для Гандлевского поэта — Чиграшов/Чухонцев.

Сама же по себе фамилия «Чиграшов» очевидно каламбурна. Она содержит существительные «игра» и «шов». Первое лукаво указывает на обилие литературных аллюзий, повлиявших на создание романа, а второе, возможно, намекает на синтетичность образа «великого поэта», «сшитого» из характерных и ярких черт разных литературных прототипов.

Собственные стихи Чиграшова, представленные в романе единственным черновым наброском, — поэтический идеал, стихи «вообще», совершенные стихи. Оттого они и не могут быть проявлены: они настолько хороши, что читателю остается лишь реконструировать их образ в силу своего воображения. Но в полном согласии с поэтикой реминисценций пересказ некоторых опу-

сов Чиграшова вызывает устойчивые ассоциации с конкретными стихами Г. Иванова, Тарковского, Бродского, Цветкова и других поэтов.

В подтверждение сказанного приведем два отрывка из романа. Первый: «Функции Создателя в стихотворении препоручались любимой женщине. Своими прикосновениями она преображала безжизненный манекен мужской плоти: наделяла его всеми пятью чувствами и тем самым обрекала на страдание, ибо, вызвав к жизни, бросала мужчину на произвол судьбы» (Гандлевский 2002: 88).

Фрагмент представляет собой конспективный перифраз стихотворения Бродского, посвященного, как и множество иных из его любовной лирики, Марине Басмановой: «Я был только тем, чего / ты касалась ладонью, / над чем в глухую, воронью / ночь склоняла чело. <...> Я был попросту слеп. / Ты, возникая, прячась, / даровала мне зрячесть <...>» (Бродский 1994: 42).

Второй пассаж, описывающий лейтмотивы другого интимного стихотворения Чиграшова, подразумевает стихи Тарковского «Звездный каталог» и Цветкова «448—22—82»: в текст «был вплетен телефонный номер подруги (еще шестизначный, начинавшийся с буквы, разумеется, А). Ближе к концу вещи поэт совершенно менял пластинку и вступал в деловые переговоры со Всевышним. Суть торга сводилась к тому, что лирический герой давал согласие на повторную библейскую операцию на грудной клетке. При условии, что в результате хирургического вмешательства он обзаведется новой спутницей, неотличимой от утраченной» (Гандлевский 2002: 96). Ср.: «А-13-40-25. / Я не знаю, где тебя искать. // Запоет мембрана телефона: / — Отвечает альфа Ориона. / Я в дороге, я теперь звезда, / Я тебя забыла навсегда. / <...> До тебя мне дела больше нет. / Позвони мне через триста лет» (Тарковский 1991: 57); «Я скажу Ему: «Господи правый! / Хоть и жил я спустя рукава, / Награди меня женщиной Кравой, / Если воля твоя такова. // Я охотно Тебе растолкую, / Как красива она и добра. / Сотвори мне вторую такую / Из рассекшего сердце ребра!» (Цветков 1996: 28—29).

«Мотив „смены пластинки" отсылает к одному из концептуальных высказываний самого Гандлевского из эссе «Метафизика поэтической кухни»: «Автора-новичка смущает беспринципная легкость, с которой на потребу литературному изделию меняется тема стихотворения, скажем, безответная любовь — на страх

смерти, а тот в свою очередь — на трудности писательского ремесла. Это смущение проходит, когда понимаешь, что стихам виднее» (Гандлевский 2000: 402—403). Поскольку в «<НРЗБ>» автор пересказывает «абсолютные стихи», даже намекая на подлинные тексты, он развивает и «улучшает» их — отсюда некоторые образные несовпадения в стихотворениях-подтекстах и в романе.

Практически все концептуально значимое, что Чиграшов произносит — это либо очевидные, либо скрытые аллюзии из критики и эссеистики поэтов (преимущественно Пушкина, но также Мандельштама, Ходасевича, Бродского, самого Гандлевского и др.).

В иных случаях, когда речь идет не о творчестве, а о фактах жизни Чиграшова, отсылки осуществляются обычно к беллетристике. Например, когда Криворотов просит поэта рассказать об адресате своей любовной лирики, тот неожиданно легко соглашается, но вместо искреннего повествования предлагает доверчивому слушателю модернизированный пересказ истории взаимоотношений Атоса со своей женой из «Трех мушкетеров», успевая перед этим в качестве эпиграфа разыграть как по нотам диалог из романа и поставить ничего не подозревающего юнца на место Д`Артаньяна: «<...> я выпью с вашего позволения, не присоединитесь? — Спасибо, мне через час в университет. — «Разучилась пить молодежь, а ведь этот еще из лучших!» — как сказано в одной детской книжке» (Гандлевский 2002: 115). — «Д`Артаньян не в силах был продолжать этот разговор: он чувствовал, что сходит с ума. Он уронил голову на руки и притворился, будто спит. — Разучилась пить молодежь, — сказал Атос, глядя на него с сожалением, — а ведь этот еще из лучших!» (Дюма 1974: 320).

Точно так же Чиграшов поступает и с другим своим поклонником, обыгрывая вместо поучительной лагерной байки эпизод из «Графа Монте-Кристо», при этом заменяет хронотоп и рокирует аббата Фариа на православного попа. Художественные топосы выдаются неофитам и профанам за чистую монету собственной судьбы.

В романе подспудно проводится мысль: все существенное о себе поэт сообщает в стихах, а на долю исследователей их жизненных обстоятельств остается лишь более или менее мифологизированная биография.

Общий итог романа трагичен: жизнь поэта тревожна и печальна всегда, независимо от степени его даровитости, но только у талантливых авторов несправедливые (да и несправедливые

ли?) зигзаги судьбы слабо компенсируются настоящими стихами, и никакого иного утешения у стихотворца нет и быть не может.

Эта идея выражена и в эссеистике автора: «Жизнь, как известно, не сахар. Одиночество, может быть, самая горькая из всех напастей. Человеку часто не с кем поделиться унынием, внезапной мыслью, хорошим настроением, — но он открывает книгу — и он «уже не один». <...> Обнаружившееся духовное сходство мешает подростковому чувству собственной исключительности, но все мы рано или поздно становимся взрослыми и по горло сытыми собственной исключительностью людьми» (Гандлевский 2002б: 120—121).

В сцене «поэтической схватки» гения и бездарности, ключевой в романе, когда Чиграшов редактирует стихи Криворотова, живой классик с экспрессией и раздражением выражает свое видение поэтического дела. Он сердится на Криворотова не только за лелеемые им пошло-романтические представления, но и за то, что тот заставил Чиграшова выражаться слишком патетично: «Поэзия — довольно небольшое дело. <...> приучите себя хорошенько к мысли, что единственный человек, кому ваша лирика по-настоящему нужна и интересна, — вы сами и есть. <...> И еще: представьте себе вещи в самом мрачном свете, я имею в виду способность публики проникаться поэзией. Так вот, в действительности все обстоит гораздо хуже — и в этом нет большой беды, наоборот: меньше жалких иллюзий — меньше нервотрепки и разочарований. <...> Не надо брать публику в расчет вовсе» (Гандлевский 2002: 157).

Противопоставление героев прослеживается буквально во всем, начиная от быта и заканчивая отношением к собственным стихам:

— Чиграшов создал несколько десятков выдающихся стихотворений, высказался — и замолчал. Криворотов в бытность свою знакомства с Чиграшовым аккуратно писал по стихотворению в неделю;

— Криворотов жалуется на жизнь и клянчит лучшей доли. Чиграшов, прошедший через лагерные испытания, презрительно отбояривается от жалости к самому себе и язвит над Криворотовым;

— Криворотов переполнен пошлыми, «романтическими» представлениями о поведении поэта, он хочет прокричать о себе граду и миру. Чиграшов живет тише воды ниже травы и служит скромным бухгалтером;

— Криворотов отчаянно придумывает свою биографию. Чиграшов, напротив, ревниво оберегает личный неприкосновенный запас от чужих посягательств и воспринимает изящную словесность как щит, выдавая литературные байки за факты свой жизни;

— Криворотов — трус, так и не нашедший в себе силы свести счеты с опостылевшей жизнью. Чиграшов совершает суицид внезапно и в то же время закономерно, никого не муча предварительными рефлексиями, в полном согласии с логикой развития сюжетов большинства его стихотворений.

Вместе с тем Криворотов и Чиграшов амбивалентно зависят друг от друга. С одной стороны, именно Криворотов и его поступки становятся в конечном итоге причиной самоубийства Чиграшова. С другой стороны, не будь Криворотова, имя Чиграшова вряд ли бы скоро выплыло из небытия и заняло подобающее ему место в сознании читателей.

Симметрия, зеркальное построение прослеживается на всем протяжении романа. Творческое бесплодие Криворотова символически изображается через психосоматику: начинается роман описанием поллюции юнца, а заканчивается сценой контакта пожилого неудачника с проституткой — и в том и в другом случае герой вожделеет одну и ту же возлюбленную, в начале повествования недоступную, а в конце уже покойную. И в обоих случаях потенция не реализуется. Единственный ребенок Криворотова от другой женщины — фактически безотцовщина, он не знает тайны своего происхождения, а живет Криворотов с нелюбимой третьей женой, у которой дочь от предыдущего брака: опять нет прямой передачи духовного наследия, а есть искаженный, «кривой» путь (беспощадность в изображении Криворотова отметили практически все критики, писавшие о романе — см. Кузьмин 2002, Иваницкая 2002, Костюков 2002, Ермолин 2003, Пустовая 2004, Шмид, фон Терне, Хензелер 2007).

Уподобление творческого акта половому естественно само по себе, но оно имеет и давнюю литературную традицию. В русской поэзии она идет еще от Баркова (подробно этот вопрос рассмотрен в работах М. Шапира, см., прежде всего, 1996 и 2000: 197—214), и, пройдя через сочинения многих и многих, в том числе Батюшкова, Вяземского, Пушкина, доходит до наших дней. Когда герой романа, подводя неутешительный итог любовной и жизненной драмы, заключает: «От нашей любви не осталось и пятнышка на простыне. Ни-че-го ровным счетом» (Гандлевский 2002: 139),

то это, в полном согласии со всей поэтикой романа, не просто натуралистическая подробность, а намек на известную формулу Мандельштама из «Разговора о Данте»: «простыни не смяты, <...> поэзия, так сказать, не ночевала» (Мандельштам 1990 (2): 214).

По мысли автора, Виктор Чиграшов проводит в жизнь новую социокультурную модель поведения истинного поэта в современном мире, тогда как Лев Криворотов способен только бесконечно и бесполезно штамповать прежние, отжившие формы поведения творческой личности.

§ 7. Лирический герой

Сергей Гандлевский — один из немногих современных поэтов, применительно к творчеству которых можно говорить о присутствии у них образа лирического героя, а не абстрактного субъекта. «В подлинной лирике всегда присутствует личность поэта, но говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда он облекается устойчивыми чертами — биографическими, сюжетными. <...> личность — не только субъект, но и объект произведения, его тема, и она раскрывается в самом движении поэтического сюжета» (Гинзбург 1997: 144, 148; см. также Бройтман 1999).

В свое время А. Зорин заметил: «Лирика Гандлевского на редкость густо заселена персонажами, и ее творец плоть от плоти окружающей людской массы» (Зорин 1991: 251). Это действительно так. В его стихах встречаются студенты, интеллигенты, деревенские старухи, бытовые алкоголики, рабочие, домохозяйки, люмпен-пролетарии, обыватели, уголовники и т. д. Но стихов, где лирический герой выводится за скобки, немного, и большинство из них игровые, масочные («Баллада», «Устроиться на автобазу...», «Отечество, предание, геройство...»). Кроме того, персонажи обычно только упоминаются и редко изображаются с какими-нибудь характерными подробностями (см., например, «Это праздник. Розы в ванной...», «Картина мира, милая уму...», «Дай Бог памяти вспомнить работы мои...», «Зверинец коммунальный вымер...»).

Центральная точка зрения у Гандлевского всегда принадлежит самому лирическому герою, и здесь скорее прав М. Айзенберг,

утверждавший, что «Поэт одновременно и художник, и модель; и мастер, и материал. Он сам свой объект» (Айзенберг 1991б: 8), тогда как прочие персонажи при всем их впечатляющем числе (несколько десятков) периферийны.

Таким образом, поэтическое альтер эго Гандлевского соответствует каноническим представлениям о лирическом герое, сложившимся в русской филологии: «ЛГ — это и носитель сознания, и предмет изображения: он открыто стоит между читателем и изображаемым миром» (Корман 1992: 179). Даже в тех случаях, когда герой «физически» отсутствует в стихах, именно его взгляд на действительность и его личная аксиология доминируют. В этом отношении поэзия Гандлевского может быть квалифицирована как по преимуществу монологическая.

Раннюю лирику Гандлевского отличает повышенный интерес лирического героя к самому себе и к своему месту в универсуме, причем его отношения и с собой, и с миром допустимо с оговорками назвать гармоничными. Это, по большому счету, лирика восторга, радостного приятия мира, хотя ноты светлой элегической грусти в ней вполне возможны. Здесь практически отсутствует «густонаселенность», появление персонажей исключительно и не оказывается поэтической доминантой.

Затем, с конца 1970-х по конец 80-х приходит период трезвой оценки окружающей действительности. Резко возрастает степень социальных подробностей и количество типажей, попадающих в поле зрения протагониста.

Наконец, приблизительно с начала девяностых, «персонажность» идет на спад, лирический герой вновь погружается в самосозерцание, но его взгляд на себя и на мир уже далек от веселья юности.

С течением времени в поэтическом космосе Гандлевского возрастает степень дисгармоничности, трагизма и бремени самоосуждения. Если еще в середине 80-х лирический герой мог «Растроганно прислушиваться к лаю, / Чириканью и кваканью...» и делать признание «Грядущей жизнью, прошлой, настоящей, / Неярко озарен любой пустяк — / Порхающий, желтеющий, журчащий — / Любую ерунду берешь на веру. / Не надрывай мне сердце, я и так / С годами стал чувствителен не в меру» (Гандлевский 2000: 88, «Растроганно прислушиваться к лаю...»), то к концу 90-х тональность его откровений меняется: «и уже не поверят мне на слово добрые люди / что когда-то я был каждой малости

рад» (Гандлевский 2000: 425, «близнецами считал а когда разузнал у соседки...») — эволюция знаменательная.

В ряде стихов под взглядом героя иронико-критической оценке подвергается и внешний мир («Вот наша улица, допустим...», «Устроиться на автобазу...», «Отечество, предание, геройство...», «Поездка: автобус, безбожно кренясь...», „Пидарасы", — сказал Хрущев...»), но наиболее жесткие оценочные суждения поэта относятся к самому протагонисту, о котором речь может идти как в первом, так и в третьем лице («Самосуд неожиданной зрелости...», «Вот когда человек средних лет...», «Когда я жил на этом свете...», «идет по улице изгой...»).

Значительно реже критические стрелы направляются по адресу традиционной поэтической эмблематики, куда включается и образ музы, которая может быть представлена не только малопривлекательной «тетей в крашеных сединах» и с «фиксой», но и старой потаскухой («Неудачник. Поляк и истерик...»). Уместно привести здесь суждение Л. Пумпянского: «<...> Муза отлетела, и после Пушкина отношения поэта к поэзии не суть отношения к Музе. Кончилась 3000-летняя история. Как установить будущее? Кто заменит Музу?» (Пумпянский 1977: 150—151). У Гандлевского, вразрез с новейшими тенденциями, отношение к музе есть, но сам ее образ под стать образу протагониста — она изображается чаще всего эпатажно-сниженно.

Самокритичность лирического героя с годами прогрессирует. Сводный список самоопределений из стихов Гандлевского за тридцать с лишним лет говорит сам за себя. Он открывается сравнительно мягкими примерами: «очарованный странник с пачки „Памира"», «старый лицедей», «изгой», «испитой шарлатан», «перестарок и межеумок», «бирюк», «питомец муз». Последнее не должно смущать невписанностью в общую картину: иронически именуясь так, герой без обожания разглядывает себя в зеркале (мотив Есенина и Ходасевича).

Изредка о лирическом герое речь идет в третьем лице, иногда он предстает персонажем текста в тексте: «чуть-чуть безумец, несколько эстет, преступник на свободе, симпатяга» (герой рисунка из стихотворения «Найти охотника. Головоломка...»), но и в таких случаях персонаж, «он» близок лирическому «я».

Список определений продолжается следующими автохарактеристиками: представитель «бичей, карнавальной накипи оседлых сословий», «чужой, сутулый, в прошлом многопьющий», один

из «угрюмых дядь», «придурковатый подпасок», «раб, сын раба». И завершается он не менее впечатляющим рядом: «придурок», «дурак дураком», который в юности испытывал желание «заделаться» «мерзавцем форменным в цилиндре и плаще», в итоге аттестует себя как художника «от слова „худо"», который в горькую минуту утверждает, что он «труженик позора» и «в общем целом мешок дерьма».

Положительных характеристик героя значительно меньше, все они относятся к ранним стихам, описывающим его детство и юность, и в экспрессивности безусловно уступают пейоративным (см. «Среди фанерных переборок...», «Декабрь 1977», «Я был зверком на тонкой пуповине...»).

Собранный воедино, этот ряд самоаттестаций напоминает почти заклинание, заговор, произносимый с тайной целью скрыть истину и отвести от себя сонм уродливых фантомов — настолько он чрезмерен. Из поэтов более молодого поколения подобным может щегольнуть разве что поэзия Д. Новикова и Б. Рыжего. Но если у первого жесткие самооценки выглядят органично и искренно, то у второго, в полном соответствии с общими принципами его поэтики, это уже литературная игра, во многом «постгандлевская».

Душевное самообнажение лирического героя поэта имеет сложный и глубоко укорененный в русской культурной традиции смысл. Исследователи, изучив семантику сугубо русского понятия «надрыв», пришли к выводу, что по отношению к нему можно говорить о двух типах мышления и поведения — «дворянском», не допускающем не только душевной распущенности, но и малейшего перебарщивания с сентиментальностью, воспринимаемой как моветон, и «разночинском», при котором, напротив, «выворачивание души наизнанку» по поводу и без повода последовательно культивируется (Зализняк и др. 2005: 247—258).

В этом смысле лирический герой Гандлевского особенно примечателен. С одной стороны, он порой не чужд демонстрации достоевско-есенинского душевного надрыва, а с другой — всегда подает его в духе пушкинско-набоковской аристократической чуждости разночинскому самокопанию. Таким образом, две существенно важные для русской культуры нового времени антагонистические социокультурные тенденции в равной степени востребованы современным автором, более того — они диалектически сосуществуют в его художественном мире.

Одна из констант лирики Гандлевского — принадлежность его лирического героя и других персонажей, а также связанных с ними мотивов и образов советскому хронотопу. Никаких менеджеров среднего звена, гламурных красоток или бывших научных работников, торгующих на базаре, то есть героев постсоветской России, в его стихах нет.

Вообще автор исключительно редко демонстрирует желание расширить границы своей поэтической географии, выйдя за пределы территории исчезнувшего СССР. Даже в стихотворениях последних лет, где фигурируют какие-либо субъекты, речь всегда идет только о взгляде на легко узнаваемую советскую (если не по времени, то по духу) реальность. В эссеистике и прозе Гандлевский прямо говорит о своей отстраненности от современных примет: «Нынешняя Москва выходит из-под контроля моих пяти чувств. Думаю, что люди моего поколения и старше поймут, что я имею в виду. Город идет вразнос, однова живет, и сложившемуся человеку не угнаться за ним, как ни задирай штаны» (Гандлевский 2000: 292, см. также описание современной Тверской в финале романа «<НРЗБ>»).

Детально зная советский хронотоп и умея его художественно воссоздать, автор старается максимально абстрагировать своего лирического героя от советского мира: тот сам по себе, герой — сам по себе. Персонаж сознательно замыкается в частной жизни и в рамках личного духовного опыта. Но «советскость», игнорируемая в его поэтике в одном, все же проявляется в другом: то, как Гандлевский отчуждается от метафизики, парадоксальным образом согласуется с негласной установкой официальной культуры — в ней трансцендентное измерение полностью отсутствует, у поэта же оно обходится стороной.

Недоверие к открытой метафизичности имеет у поэта ясную подоплеку: он бежит пафоса и декларативности, а абстрактные философические рассуждения всегда ими чреваты. Но хотя основания к игнорированию метафизики у него и у советской традиции различны, результат в определенном смысле оказывается схожим.

В итоге душевный опыт лирического героя Гандлевского представляется едва ли не травматическим (Попович 2011). С одной стороны, он ограничен возможностями весьма специфической «свободы в подполье», поневоле неизбежно несколько инфантильной, с другой — духовное пространство в нем позволяет ге-

рою обжиться в рамках стандартной советской квартиры, но никак не в макрокосме.

В наиболее откровенном, чистом виде результат авторских фобий и рефлексий на эту тему выражен в романе «<НРЗБ>», где главный герой, Лев Криворотов, представляющий собой одну из ипостасей лирического героя Гандлевского, подводит предварительные итоги жизни: «Таланта у меня нет. Были кое-какие способности, да все вышли. Сам себя я знаю назубок, можно сказать, исходил вдоль и поперек, как жидкий лесопарк позадь собственного дома. Никаких сюрпризов, все угадывается с закрытыми глазами <...>. Или по-другому можно дать представление о случившемся со мной за тридцать без малого лет <...>. Будто заснул вполпьяна молодой и самонадеянный человек в поле под открытым небом. Потаращился, как и положено, на звезды, торжественно подумал и почувствовал все, что в таких случаях наш брат, смертный, думает и чувствует, а после глубоко и счастливо вздохнул, наобещал себе с три короба и провалился в сон. А проснулся он (и давно уже проснулся) не в чистом поле, а в городской малогабаритной квартире — и не мальчиком, а мужем. Потосковал малость, но вскоре понял, что эти скромные габариты — его габариты и есть. И катастрофы, как видите, не случилось, чего и вам желаю» (Гандлевский 2002: 43—44 — более подробно о взаимосвязи романа с поэзией автора и об эффекте расщепления поэтического лирического героя на два амбивалентно связанные персонажа прозы см. **§ 6**).

Параллелей из стихов Гандлевского, где говорит уже не персонаж, а собственно лирический герой, достаточно для того, чтобы увидеть сходство его позиции с криворотовской. Для иллюстрации этого высказывания приведем здесь фрагменты из некоторых стихов автора поздних лет: «Цыганка ввалится, мотая юбкою, / В вокзал с младенцем на весу. / Художник слова, над четвертой рюмкою / Сидишь — и ни в одном глазу. // Еще нагляднее от пойла жгучего / Все-все художества твои. / Бери за образец коллегу Тютчева — / Молчи, короче, и таи» (Гандлевский 2008: 133, «Цыганка ввалится, мотая юбкою...»); «грусть какая-то хочется чтобы / смеха ради средь белого дня / дура-молодость встала из гроба / и на свете застала меня / и со мною еще поиграла / в ту игру что не стоила свеч / и китайская цацка бренчала / бесполезная в сущности вещь» (Гандлевский 2008: 135, «чтобы липа к платформе вплотную...»); «И сам с собой минут на пять вась-вась / Я мед-

ленно разглядываю осень. / Как засран лес, как жизнь не удалась. / Как жалко леса, а ее — не очень» (Гандлевский 2008: 144, «Мне нравится смотреть, как я бреду...»); «И юннат был мечтательным малым — / Слава, праздность, любовь и т. п. / Он сказал себе: „Что как тебе / Стать писателем?" Вот он и стал им» (Гандлевский 2008: 147, «портрет художника в отрочестве. I») и т. д.

В поэзии Гандлевского мотивы неудовлетворенности самим собой сложно переплетаются с трагическими темами неизбывного одиночества человека в живой жизни — и особенно перед лицом смерти: «должен знать назубок / школьник повестку дня / лягу на правый бок / не тормоши меня // пусть дадут аттестат / пусть оставят в живых / гомонит листопад / митинг глухонемых» (Гандлевский 2008: 132, «видимо школьный двор...»); «грусть какая-то хочется чтобы / смеха ради средь белого дня / дура-молодость встала из гроба / и на свете застала меня / и со мною еще поиграла / в ту игру что не стоила свеч / и китайская цацка бренчала / бесполезная в сущности вещь» (Гандлевский 2008: 135, «чтобы липа к платформе вплотную...»); «И глаза бы мои не глядели, как время мое / Через силу идет в коллективное небытие» (Гандлевский 2008: 134, «Мою старую молодость, старость мою молодую...»).

Несмотря на декларативное неприятие романтической позиции, выраженное во многих эссе автора, позиция одиночества человека и особенно творческой личности, столь привычная у романтиков, для его поэзии исключительно важна.

И. Ронен отметила, что поэтическим стилям романтического типа свойственно, начавшись с лирики, закончить иронией (Ронен И. 1985: 166). Подобная тенденция наблюдается и у Гандлевского. Романтиком в чистом виде он не является, но общая эволюция его художественного мира идет именно в сторону повышения градуса трагической иронии. Обычно это самоирония, связанная с темой «художник и мир». По Гандлевскому, единственный способ преодоления одиночества для художника — сочинительство, само созерцание творческого акта, непредсказуемое и краткое: «О, искуситель-змей, аптечная гадюка, / Ответь, пожалуйста, задачу разреши: / Зачем доверил я обманчивому звуку / Силлабику ума и тонику души?» (Гандлевский 2008: 41, «Когда волнуется желтеющее пиво...»); «Для чего мне досталась в наследие / Чья-то маска с двусмысленным ртом, / Одноактовой жизни трагедия, / Диалог резонера с шутом?» (Гандлевский 2008:

79, «Самосуд неожиданной зрелости...»); «Раб, сын раба, я вырвался из уз, / Я выпал из оцепененья. / И торжествую, зная наизусть / Давно лелеемое приключенье» (Гандлевский 2008: 126, «Раб, сын раба, я вырвался из уз...» — в данном случае, по выражению братьев Стругацких, это «приключение духа» — ощущение вдохновения).

Неоднократно отмечалось, что, начиная с эпохи романтизма, публика ждет от автора не только, а иногда и не столько собственно артефактов, сколько будоражащих воображение фактов жизни, а еще вернее — определенного стиля поведения, имиджа, социокультурной модели. В России такое сознание наиболее отчетливо проявилось в среде художественной богемы в эпоху серебряного века, а затем перешло в достояние широких, уже советских читательских масс.

Гандлевский решительно восстает против подобных представлений, считая их и неверными, и крайне вредными. Поэт последовательно и настойчиво разводит искусство и жизнь: «Совершенное искусство имеет очень мало точек соприкосновения с обыденной жизнью; совершенство и предполагает самодостаточность. А вот недоискусство как раз любит вторгаться в жизнь» (Гандлевский 2002б: 131); «Творчество настоящего поэта всегда первично по отношению ко всему остальному, подчиненному и согласующемуся с искусством, как придаточное предложение с главным <...>» (Гандлевский 2002б: 160).

Вместе с тем Гандлевский далек от стремления абсолютизировать или тем более сакрализировать искусство. Со свойственной ему бескомпромиссностью, особенно по отношению к себе, он констатировал еще в ранних стихах 1977 года: «А вошедшая в обыкновение ложь / Ремесла потягается разве что с астмой / Духотою» (Гандлевский 2000: 52, «Будет все. Охлажденная долгим трудом...»).

Не «иллюзия» искусства, а именно «ложь». Рядом с повседневной, обычной жизнью, с прозаическим бытом искусство может казаться эскапизмом, рядом с высотами духа оно выглядит некоей искусственной полумерой. И тем не менее, более чем ясно представляя себе ограниченность и уязвимость искусства, поэт не отступает от него: «Почему мы любим искусство? <...> Нас берут в со-Авторы, и новое, не свойственное нам зрение различает просвет: и мы утешаемся, не обманываясь. Это драгоценное самочувствие я рискну назвать *истиной*. Но понимаемой не как форму-

ла или, чего доброго, руководство, а как *состояние*» (Гандлевский 2000: 405, 407 — *курсив авт.*).

Мир лирического героя Гандлевского — литературно изощренное изображение внутренней и внешней жизни частного человека, русского интеллигента позднесоветской эпохи, индифферентного агностика. Это личность, которая находится в постоянной горько-иронической авторефлексии и героически пытается преодолеть стабильность своего места в этом мире, ограниченность собственного опыта и своего «я», но всякий раз остро осознает утопичность подобных попыток.

Заключение

В рассуждениях о самых «<...> общих особенностях развития поэтики <...> трудно быть доказательным и можно лишь стараться быть убедительным» (Гаспаров 2001б: 136). Исходя из вышесказанного, можно сформулировать следующую гипотезу: едва ли не главный парадокс художественного мира Гандлевского и его авторское «ноу-хау» — это сочетание тяжелого психологического опыта и несколько инфантильно-романтической позиции лирического героя-аутсайдера с «классическим», зрелым, иронически-отстраненным стилем. Именно от стиля возникает ощущение преодоления социокультурных комплексов, но реально все обстоит сложнее. Это признает и сам автор: «<...> в зрелые годы человеку требуется вступить во взаимоотношения с обществом — что и произошло, правда, с большим опозданием и не без осложнений: я имею в виду необратимый инфантилизм, свойственный многим людям данного возраста и опыта» (Гандлевский 2006: 131).

В контексте обозначенной проблемы содержателен фрагмент интервью с Гандлевским как с автором, сформировавшимся в условиях позднесоветского андеграунда, откуда берут истоки многие тенденции, подхваченные последующими поэтическими поколениями: «— *Мы помним формулировку одного поэта по поводу другого, что тот был «награжден каким-то вечным детством». Что есть зрелость и, соответственно, инфантильность в поэзии и в литературе вообще?* — Инфантилизм — нра-

вится это кому-то или не нравится — пожизненное качество поэта, которое может проявиться в быту безответственностью, невзрослыми выходками, подверженностью перемене настроений. Хорошие взрослые добродетели: не носиться со своими болячками, быть чутким к окружающим и т. п. Но поэта само его ремесло толкает на возню с каждым очередным бо-бо, которые так щедро поставляет жизнь, или углубляться то и дело в себя любимого (порой до отвращения). Все это плохо уживается с расхожими представлениями о взрослом поведении. Но с другой стороны, даже хорошо, что в нашем насквозь взрослом мире кто-то изредка «награжден... вечным детством». Кроме того, поэзия существует бок о бок с религиозностью, пусть и самой расплывчатой. И всегда найдется умник, который усмотрит в таком складе души инфантилизм — и будет по-своему прав» (Гандлевский 2004: 7 — вопросы от редакции были мои — *А. С.*).

Конструируемый Гандлевским миф о поэте есть, с одной стороны, демифологизация сложившейся романтической социокультурной модели творческого и жизненного поведения художника, а с другой — создание некоего нового мифа постромантического толка, поскольку без мифологизации, по всей видимости, цельная творческая стратегия существовать не может. Новый миф о поэте — это представление не о шамане-медиуме или сильной романтической личности, а «постбродский» миф о частном человеке, самостоятельном и независимом, имеющем дело не с потусторонними силами или музой, а с реалиями, ментальностью и языком своей эпохи.

Подобный идеал тем не менее сложно соотносится с нынешним положением вещей, поскольку, по мысли Гандлевского, современный поэт зачастую пытается встать на прежние, уже не соответствующие действительности позиции, и эти «срывы» не идут на пользу ни самим поэтам в реальной жизни, ни их творчеству. По Гандлевскому, современный автор должен как можно скорее смириться со своим скромным, но достойным положением, быть адекватным самому себе и не требовать от окружающего мира немедленного отклика и приятия его творчества.

В. Кулаков говорил о классичности Гандлевского. По стиху, в сугубо формальном отношении, поэтика Гандлевского действительно склоняется скорее к классическому типу, нежели к модернистскому. Это подтверждают фоника, синтаксис и отчасти лексика, фразеология и рифма. Иногда он даже вызывающе «клас-

сичен», но его подчеркнутый формальный традиционализм при ближайшем рассмотрении не столь последователен, а поэтическая картина мира, встающая за этими стихами, безусловно принадлежит художнику, остро переживающему современность. Гандлевскому удалось то, чего достигает далеко не каждый автор: с помощью сугубо индивидуального поэтического мыслечувствия эстетически впечатляюще представить реалистичный образ своей эпохи.

Насущный интерес к эстетическому опыту предшественников у Гандлевского специфическим образом выстраивает его отношения с читательской аудиторией. Безразличие к реципиенту, желание шокировать или вызвать к себе интерес любой ценой, столь распространенные в современной культуре, в том числе среди поэтов молодого поколения, ему не близки. В то же время автор принципиально обращается к подготовленному читателю. Без знания сложных систем притяжения-отталкивания от традиции многое в его художественном мире в принципе не может быть прочитано адекватно. Для полноценного восприятия отдельного стихотворного текста поэта необходимо представлять себе также все его творчество в целом, и потому автор ориентируется на тех, кто способен видеть скрытые смыслы и выстраивать ассоциативные ретроспективы и перспективы.

Творчество Гандлевского основано на глубокой связи с контекстом поэтической традиции, преимущественно отечественной. Поэт ориентируется на достижения золотого века (в первую очередь — А. Пушкина, Е. Баратынского и П. Вяземского) и опыт некоторых представителей модернизма (В. Ходасевича, Г. Иванова, О. Мандельштама); из старших современников на него заметно повлияли А. Тарковский и О. Чухонцев. Культурная база поэтики Гандлевского схожа с чухонцевской с тем различием, что он апеллирует к более ограниченному кругу источников и менее радикален в их переосмыслении и полемическом настрое по отношению к предшественникам. Цитирование Гандлевского изысканно, однако лишено броской экстравагантности. Оно сосредоточено преимущественно на лексико-фразеологическом и иногда на сюжетно-композиционном уровнях.

Так как для художественного универсума Гандлевского на протяжении почти трех десятилетий была существенна проблематика противостояния всему советскому, то классика золотого и серебряного века в его поэтике выполняет роль подлинных ценно-

стей в противоположность культурным фальшивкам окружающей его лирического героя действительности. Вследствие этого по отношению к классическому поэтическому материалу поэт выступает не столько как радикально настроенный новатор, сколько как консерватор, призванный сохранить и донести до современников настоящие достижения поэзии прежних эпох, аранжированные современным социокультурным контекстом. По этой причине его консервативно-охранительную поэтику уместно квалифицировать как неотрадиционалистскую.

У автора есть полемически воспринимаемые поэтические явления и предшественники. Основная критическая мишень Гандлевского — весь контекст «советской» поэзии. К ней в его поэтическом макрокосме может быть ситуативно отнесен и «среднестатистический» поэт-песенник, и А. Твардовский с Б. Слуцким, и либеральные авторы — Б. Окуджава или Д. Самойлов, и даже в отдельных случаях Б. Пастернак.

Поэтика Гандлевского представляет из себя «экономную» художественную систему. Об этом свидетельствуют и набор его формально-выразительных приемов, и номенклатура устойчивых мотивов, и работа автора с поэтической традицией. Ограничивая себя в инструментарии, Гандлевский вместе с тем доводит его использование до максимальной эффективности.

Представленный анализ творчества Сергея Гандлевского позволяет заключить, что благодаря изощренности поэтической техники, глубокому постижению традиции и конструированию отчетливо индивидуального художественного мира автор вписал новую страницу в общую книгу русской поэтической культуры.

Приложения

№ 1. Стиховые формы С. Гандлевского

«Среди фанерных переборок...» (1973) — Я4 АбАб... астрофическое.
«Сигареты маленькое пекло...» (1973) — Х5 АбАб... астрофическое.
«До колючих седин доживу...» (1973) — Ан3 аБаБ
«Я смежу беспокойные теплые веки...» (1973) — Ан4, АббА, но в первой строфе 4-я строка — Ан3, вторая строфа с рифмовкой аББа
«Есть старый флигель угловатый...» (1973) — Я4 АбАб
«Цыганскому зуду покорны...» (1973) — Ам3 АбАб
«Без устали вокруг больницы...» (1973) — Я4 АбАбВгВг
«Сотни тонн боевого железа...» (1974) — Ан3 АбАб
«Как просто все: толпа в буфете...» (1974) — Я4 АбАб
Друзьям-поэтам (1974) — Х4 АбАбВгВг
«Ружейный выстрел в роще голой...» (1975) — Я4 АбАб
«Чуть свет, пока лучи...» (1975) — Я4 АбАб
«Я был зверком на тонкой пуповине...» (1975) — Я5, рифмовка вольная мж
«Что ж, зима. Белый улей распахнут...» (1976) — Ан3 АбАб+АбААб
«Раздвину занавеси шире...» (1976) — Я4 АбАб
«Мы знаем приближение грозы...» (1976) — Я5 строфоиды по 4 и 5 строк, аБаБ... далее рифмовка меняется, астрофическое
«Было так грустно, как если бы мы раз за разом...» (1976) — Д5 АбАб, астрофическое
«Бывают вечера — шатается под ливнем...» (1977) — строфоиды по 4 строки, вольный ямб — от Я6 до Я4, рифмовка АбАб...

Баллада (1977) — Ам3 АбАб
«О, если б только не бояться...» (1977) — Я4 АбАб
«Сегодня дважды в ночь я видел сон...» (1977) — Я5, белый + рифмованный, в обеих частях рифмовка вольная мж, астрофическое
Декабрь 1977 года (1977) — Я5, строфоиды по 5 и 4 строки, рифмовка вольная, астрофическое
«Грешный светлый твой лоб поцелую...» (1978) — Дл3 ААбВВб
«А вот и снег. Есть русские слова...» (1978) — Я5 аБаБ... астрофическое
«Далеко от соленых степеней саранчи...» (1978) — Ан4 аБаБ
«Когда волнуется желтеющее пиво...» (1979) — Я6 АбАбВгВг
«Здесь реки кричат, как больной под ножом...» (1979) — Ам4 аБаБ
«Опасен майский укус гюрзы...» (1979) — Дл4 абабвгвгдеде
«Лунный налет — посмотри...» (1979) — Дл3—4 абаб
«Давным-давно мы забрели на праздник смерти...» (1979) — Дл5 АбАб, астрофическое
«Рабочий, медик ли, прораб ли...» (1979) — Я4, онегинская строфа
«Будет все. Охлажденная долгим трудом...» (1980) — Ан4 аБаБ
«Это праздник. Розы в ванной...» (1980) — Х4 АбАбВгВг
«Картина мира, милая уму...» (1980) — Я5 аабб, астрофическое
«Вот наша улица, допустим...» (1980) — Я4, онегинская строфа
«Светало поздно. Одеяло...» (1980) — Я4 АбАб, астрофическое
«Начала не упомню, ночь вошла...» (1980) – Я5 1 строфа аББаБ, 2,4,6 и 8 строфы – аБаБа, 3,5 и 7 – АбАбА
«Еще далеко мне до патриарха...» (1980) — Я5, белый + рифмованный, АбАб, астрофическое
«„Расцветали яблони и груши"...» (1981) — Х5, но в 1—2 строфах примешивается Х4: 5554+5454, рифмовка АБАБ+ВгВг+ДеДе
«Дай Бог памяти вспомнить работы мои...» (1981) — Ан4 аБаБвГвГдЕдЕ
«Чикиликанье галок в осеннем дворе...» (1981) — Ан4 аБаБ
«Молодость ходит со смертью в обнимку...» (1981) — Д4 ААбВВб
«Ливень лил в Батуми. Лужи были выше...» (1981) — Х6 ААББ, астрофическое
«Зверинец коммунальный вымер...» (1981) — Я5, но первая строка — Я4. Рифмовка АбАб, но иногда сбивается, астрофическое
«В начале декабря, когда природе снится...» (1982) — Я6 АбАбВгВг
«Самосуд неожиданной зрелости...» (1982) — Ан3 АбАбВгВг
«Мое почтение. Есть в пасмурной отчизне...» (1982) — Я6 АбАб
«Есть в растительной жизни поэта...» (1983) — Ан3 АбАбВгВг
«Отечество, предание, геройство...» (1983) — Я5 белый, астрофическое
«Что-нибудь о тюрьме и разлуке...» (1984) — Ан3 АбАбВгВг

«Когда, раздвинув острием поленья...» (1984) — Я5 АбАб
«Ай да сирень в этом мае! Выпуклокрупные гроздья...» (1984) — имитация элегического дистиха, астрофическое
«И с мертвыми поэтами вести...» (1984) — Я5 белый, астрофическое
Элегия (1985) — Я4 АбАб, астрофическое
«Устроиться на автобазу...» (1985) — Я4 АбАб, астрофическое
«Весной, проездом в городе чужом...» (1985) — Я5 аБаБ, астрофическое
«Растроганно прислушиваться к лаю...» (1986) — Я5, итальянский сонет
«Мне тридцать, а тебе семнадцать лет...» (1986) — Я5, итальянский сонет, 8-я строка — Я4
Стансы (1987) — Ан5 аБаБвГвГ
«Самолеты летят в Симферополь...» (1987) — Ан3 АбАб
«Поездка: автобус, безбожно кренясь...» (1987) — Ам4 аБаБ, астрофическое
«Не сменить ли пластинку? Но родина снится опять...» (1987) — Ан5 аБаБ, астрофическое
«Косых Семен. В запое с Первомая...» (1990) — Я5 АбАб, 10-я и 22-я строки Я4, астрофическое
«Сначала мать, отец потом...» (1991) — Я4 аБаБ, астрофическое
«Вот когда человек средних лет, багровея, шнурки...» (1991) — Ан5 аБаБ, финальная строка — Ан3, астрофическое
«В Переделкино есть перекресток...» (1992) — Ан3 АбАб
«Неудачник. Поляк и истерик...» (1992) — Ан3 АбАб, астрофическое
«Скрипит? А ты лоскут газеты...» (1993) — Я4 АбАб
«Стоит одиноко на севере диком...» (1994) — Ан4, 3-я строка — Ан3, ААбВВб
«Еврейским блюдом угощала...» (1994) — Я4, 14-ая строка — Я2. Рифмовка вольная, астрофическое
«Все громко тикает. Под спичечные марши...» (1994) — Я6 АбАб, астрофическое
«Как ангел, проклятый за сдержанность свою...» (1995) — Я6 аБаБ, астрофическое
«Когда я жил на этом свете...» (1995) — Я4 АбАб, астрофическое
«Есть горожанин на природе...» (1995) — Я4 АбАб, астрофическое
«„Пидарасы“ — сказал Хрущев...» (1995) — Ам3 ааБаБ + ввГддГ, астрофическое
«Найти охотника. Головоломка...» (1996) — Я5 АбАб, финальная строка — Я3

«Социализм, Москва, кинотеатр...» (1997) — вольный ямб, от Я5 до Я2 астрофическое

«идет по улице изгой...» (1997) — Я4 ааБвБв + ГГДДЕЖЕЖ + 3и3и, астрофическое

«Так любить — что в лицо не узнать...» (1997) — Ан3 аБаБ

«Баратынский, Вяземский, Фет и проч...» (1997) — Дл4 абаб

«Осенний снег упал в траву...» (1997) — Я4 аБаБ

На смерть И. Б. (1998) — Х8 аабб, 2 части 16 + 18 строк, нечетные строки по 14 слогов, четные — по 15 (цезурное наращение), в финальной строке — 16 слогов, астрофическое

«Раб, сын раба, я вырвался из уз...» (1998) — Вольный ямб — Я6-Я4, аБаБвГвГ

«близнецами считал, а когда разузнал у соседки...» (1999) — Вольный анапест Ан6-Ан1 АбАб, в конце АббА, астрофическое

«Мама чашки убирает со стола...» (1999) — Х6 аабб, ааббввггддее

«Я по лестнице спускаюсь...» (1999) — Вольный хорей Х4-Х3 АА...

«все разом — вещи в коридоре...» (1999) — Я4 АбАб, астрофическое

«Фальстафу молодости я сказал прощай...» (2000) — Вольный ямб Я6-Я2 ааббвГвДГвД, астрофическое

«видимо школьный двор...» (2000) — трехиктный дольник, рифмовка вольная аабб вгвг

«Цыганка ввалится, мотая юбкою...» (2001) — Я4 АбАб с дактилическим наращением на цезуре в 1—3 строках

«Чтоб к социальному протесту...» (2001) — Я4 онегинская строфа

«Мою старую молодость, старость мою молодую...» (2003) — Вольный анапест — Ан5-Ан4 ААббввГГддЕЕж33ж, астрофическое

«чтобы липа к платформе вплотную...» (2003) — Ан3 АбАб, астрофическое

«Ржавчина и желтизна — очарованье очей...» (2003) — Тактовик абаб вггв

«Выуживать мелочь со дна кошелька...» (2004) — Ам4 аБаБвГвГ, астрофическое

«Признаки жизни, разные вещи...» (2005) — Д4242 ААББ с усеченными 2 и 4 стопами

«Драли глотки за свободу слова...» (2005) — Вольный хорей — Х5-Х3 АбАб

«„Или-или“ — „и-и“ не бывает...» (2005) — Ан3 ААбАбААб, астрофическое

W (2005) — верлибр

«В черном теле лирику держал...» (2006) — вольный хорей (Х5—3) аБаБвГГв дЕдЕж3ж3

«В коридоре больнички будто крик истерички...» (2006) — вольный анапест (Ан4—2), в первой строфе с наращением в первой и третьей строках; 7 строф, рифмовка АбАб, во второй — ААбб

«Мне нравится смотреть, как я бреду...» (2006) — Я5, аБаБ. Вторая строфа Я5Я4Я5Я3

«Первый снег, как в замедленной съемке...» (2006) — Ан3 АбАб, последняя пятая строфа — АббА (2006)

«Ни сика, ни бура, ни сочинская пуля...» (2007) — Я6 АбАб, во второй и четвертой строфах четвертые строки — Я5, а в пятой, финальной — Я4

«О-да-се-ви́ч?» — переспросил привратник...» (2007) — Я5 белый, астрофическое

«Очкарку наконец...» (2007) — Дл3, абаб. Первая строфа ааха, финальная — абвбав

«Мама маршевую музыку любила...» (2008) — вольный хорей, преимущественно Х5, рифмовка мж

Антологическое (2008) — имитация элегического дистиха, астрофическое

Голливуд (2009) — вольный Ан, рифмовка мж

«А самое-самое: дом за углом...» (2009) — Ам 4433 4343 ааББ аБаБ

«У Гоши? Нет. На Автозаводской?..» (2010) — Я5 белый, одна строка Я4, одна — Я6.

«Старость по двору идет...» (2010) — Я4, восьмистишия различной рифмовки

«Вот римлянка в свои осьмнадцать лет...» (2011) — Я5 белый, одна строка Я3, одна — Я4.

Подражание (2011) — Я4343 абаб

«Когда я был молод, заносчив, смешлив...» (2011) — Дл4 абаб, первые 4 катрена без рифм, последняя строка — Дл3.

№ 2. Аллюзии С. Гандлевского

1. Пушкин: «Ф а у с т. Мне скучно, бес. М е ф и с т о ф е л ь. Что делать, Фауст?» (Пушкин 1977 (2): 253, «Сцена из Фауста»).

Гандлевский: «Много нервов и лунного света, / Вздора юного. *Тошно мне, бес.* / Любо-дорого в зрелые лета / Злиться, пить, не любить поэтесс» (Гандлевский 2000: 110, «Неудачник. Поляк и истерик...»).

2. Отдельные следы воздействия классики связаны с общей неявной установкой Гандлевского на традицию золотого века. Так, например, за-

чин стихотворения «А вот и снег. Есть русские слова...» восходит к первым строкам двух знаменитых стихотворений с одинаковым названием «Осень» — **Пушкина** и **Баратынского**: «*Октябрь уж наступил* — уж роща отряхает / Последние листы с нагих своих ветвей; / Дохнул осенний хлад — дорога промерзает <...>» (Пушкин 1977 (3): 246, «Осень. Отрывок»); «*И вот сентябрь!* Замедля свой восход, / Сияньем хладным солнце блещет, / И луч его в зерцале зыбком вод / Неверным золотом трепещет» (Баратынский 1989: 185 «Осень») — «*А вот и снег*. Есть русские слова / С оскоминой младенческой глюкозы. / Снег валит, тяжелеет голова, / Хоть сырость разводи. <...>» (Гандлевский 2000: 48).

3. Гандлевский: «Поэт глядит в холодное окно. Гармония, как это ни смешно, вот цель его, точнее, идеал» (Гандлевский 2008: 56, «Картина мира, милая уму...»).

Это и выражение излюбленной пушкинской идеи, и парафраз известного фрагмента письма В. Жуковскому: «Ты спрашиваешь, какая цель у «Цыганов»? вот на! Цель поэзии — поэзия — как говорит Дельвиг (если не украл этого)» (Пушкин 1979 (10): 112, письмо В. А. Жуковскому, 1825). Ср. также: «Ради Бога не думайте, чтоб я смотрел на стихотворство с детским тщеславием рифмача или как на отдохновение чувствительного человека: оно просто мое ремесло, отрасль честной промышленности, доставляющая мне пропитание и домашнюю независимость» (Пушкин 1979 (10): 71, письмо А. И. Казначееву, 1824); «Поэзия выше нравственности — или по крайней мере совсем иное дело. Господи Суси! какое дело до добродетели и порока? разве их одна поэтическая сторона» (Пушкин 1978 (7): 380—381, «Заметки на полях статьи П. А. Вяземского „О жизни и сочинениях В. А. Озерова“»).

4. Гоголь: «В его кабинете всегда лежала какая-то книжка, заложенная закладкою на четырнадцатой странице, которую он постоянно читал уже два года» (Н. Гоголь «Мертвые души» — Гоголь 1967: 30).

Пушкин: «<...> Там есть один мотив... / Я все твержу его, когда я счастлив...» (Пушкин 1978 (5): 314, «Моцарт и Сальери»).

Гандлевский: «<...> За окнами октябрь. Вокруг приметы быта: / Будильник, шифоньер, в кастрюле пять яиц. / На письменном столе лежит «Бхагаватгита» — / За месяц я прочел *четырнадцать страниц*. // *Там есть один мотив*: сердечная тревога / Боится творчества и ладит с суетой. / Для счастья нужен мир, казалось бы, немного. / Но если мира нет, то счастье — звук пустой. <...>» (Гандлевский 2000: 86—87, «Мое почтение. Есть в пасмурной отчизне...»).

5. Гандлевский: «Спору нет, память мучает, но и она / Умирает — и к этому можно привыкнуть» (Гандлевский 2008: 65, «Чикиликанье галок в осеннем дворе...»). Сентенция в конечном итоге восходит к соломонову перстню с его формулами «Все проходит. И это пройдет», но здесь отозвался и **Тютчев**: «О господи!.. и это *пережить*... / И сердце на клочки не разорвалось...» (Тютчев 1965: 194, «Весь день она лежала в забытьи...»).

6. Романтический образ Кавказа и Азии подвергается критическому осмыслению в некоторых стихах раннего Гандлевского («Здесь реки кричат, как больной под ножом...», «Опасен майский укус гюрзы...», «Лунный налет — посмотри вокруг...»). Такая ярко выраженная антиромантическая тенденция проявилась уже в XIX веке — см. кавказские поэмы **А. Полежаева** «Эрпели́» и «Чир-Юрт», «Валери́к» **М. Лермонтова**, «На пути из Кавказа» **Я. Полонского** и особенно — «Кавказские горы» **П. Катенина** и «Коллежские асессоры» **К. Случевского**.

7. Кюхельбекер: «Мечтою легкой за тобою / Моя душа унесена / И, сладострастия полна, / Целует Олю, Лилу, Хлою!» (Кюхельбекер 1959: 86, «К Пушкину (*Из его нетопленной комнаты*)»).

Саша Черный: «Одна ли, другая — не все ли равно? / В ладонях утонут зрачки — / Нет Гали, ни Нелли, ни Мили, ни Оли, / Лишь теплые лапки, и ласковость боли, / И сердца глухие толчки» (Черный 1996: 264, «Городской романс»).

Гандлевский: «А потом появляется Валя, / Через месяц, как Оля ушла. / А с течением времени Галя, / Обронив десять шпилек, пришла. / Расплевался с единственной Людой / И в кромешный шагнул коридор, / Громыхая пустою посудой. / И ушел, и иду до сих пор. / Много нервов и лунного света, / Вздора юного. Тошно мне, бес. / Любо-дорого в зрелые лета / Злиться, пить, не любить поэтесс» (Гандлевский 2000: 110, «Неудачник. Поляк и истерик...»).

8. Достоевский: «Отцы и учители, мыслю: «Что есть ад?» Рассуждаю так: «Страдание о том, что нельзя уже больше любить» (Достоевский 1976: 292, «Братья Карамазовы»).

Гандлевский: «<...> Нагая женщина встает тогда с постели / И через голову просторный балахон / Наденет медленно и обойдет без цели / Жилище праздное, где память о плохом / Или совсем плохом. Перед большой разлукой / Обычай требует ненадолго присесть, / Присядет и она, не проронив не звука. / *Отцы, учители, вот это — ад и есть*!» (Гандлевский 2000: 112, «Все громко тикает. Под спичечные марши...»).

9. Размер «Мама чашки убирает со стола...» восходит к народному четырехсложнику, а затем к олитературенной силлаботонике песенной традиции. В XIX веке возникли прецеденты соединения Х6 аа с макабрической тематикой и мрачным кладбищенским юмором. Это стихи **К. Случевского** «На кладбище» и «Камаринская»: «Я лежу себе на гробовой плите, / Я смотрю, как ходят тучи в высоте, / Как под ними быстро ласточки летят / И на солнце ярко крыльями блестят. <...> Я молчал и только слушал: под плитой / Долго стукал костяною головой, / Долго корни грыз и землю скреб мертвец, / Копошился и притихнул наконец» и т. д. (Случевский 2004: 463); «Из домов умалишенных, из больниц / Выходили души опочивших лиц; / Были веселы, покончивши страдать, / Шли, как будто бы готовились плясать. // «Ручку в ручку дай, а плечико к плечу... / Не вернуться ли нам жить?» — «Ой, не хочу! / Из покойничков в живые нам не лезть, — / Знаем, видим — лучше смерть как ни на есть!»» (Случевский 2004: 91).

Ср.: «Вздор и глупости! Плательщики-жильцы / при ближайшем рассмотренье — не жильцы. / Досчитали под Бетховена слонов / И уснули, как убитые, без слов. / Что-то клонит и меня к такому сну. / С понедельника жизнь новую начну. / И забуду лад любимого стиха / «Папе сделали ботинки...» — ха-ха-ха. / И умолкнут над промышленной рекой / Звуки музыки нече-лове-ческой. / И потянемся гуськом за тенью тень, / Вспоминая с бодуна воскресный день» (Гандлевский 2000: 426, «Мама чашки убирает со стола...»).

Тут присутствует и **Ходасевич**: «Милые девушки, верьте или не верьте: / Сердце мое поет только вас и весну. / Но вот уж давно *меня клонит к смерти*, / Как вас под вечер клонит ко сну» (Ходасевич 2009: 94, «Милые девушки, верьте или не верьте...»); «Досчитали под Бетховена слонов / *И уснули, как убитые, без слов. / Что-то клонит и меня к такому сну*. / С понедельника жизнь новую начну» (Гандлевский 2000: 426, «Мама чашки убирает со стола...»). Как отмечают исследователи (Богомолов, Волчек 1989: 377, см. также: Ронен 2005: 269), сравнение Ходасевича позаимствовано из фантастического рассказа «Между жизнью и смертью» А. Апухтина: «Никакой болѣзни еще не было, но я чувствовалъ, что меня «клонитъ къ смерти», такъ же ясно, какъ чувствовалъ, бывало, что меня клонитъ ко сну» (Апухтин 1898: 435).

10. Случевский: «Воздуху, воздуху! Я задыхаюсь... / *Эта шарманка, что уши пилит, / Мучает,* душит... я мыслью сбиваюсь... / *Глупый шарманщик* в окошко глядит!» (Случевский 2004: 148, «Шарманщик»).

Гандлевский: «Детство в марте. Союз воробья и вербы. / Бедное мужество музыки. Старческий гам. / Шапки долой. Очи долу. Лишь небо

не знает ущерба. / *Старый шарманщик, насилуй осипший орган*!» (Гандлевский 2000: 47, «Давным-давно забрели мы на праздник смерти...»).

11. Анненский: «Кружатся нежные листы / И не хотят коснуться праха... / О, неужели это ты, / Все то же *наше чувство страха*? // Иль над обманом бытия / Творца веленье не звучало, / *И нет конца и нет начала / Тебе, тоскующее я*?» (Анненский 1990: 58, «Листы» — полужирный *курсив авт.*). Нижеследующие строки представляются парафразом стихотворения Анненского.

Гандлевский: «Все громко тикает. Под спичечные марши / В одежде лечь поверх постельного белья. / Ну-ну, без глупостей. Но *чувство страха старше / И долговечнее тебя, душа моя*» (Гандлевский 2000: 112, «Все громко тикает. Под спичечные марши...»).

12. «Аптека, очередь, фонарь / Под глазом бабы» (Гандлевский 2000: 100) — строки восходят к «Пляскам смерти» **А. Блока**: «Ночь, улица, фонарь, аптека, / Бессмысленный и тусклый свет <...>» (Блок 1961: 188). Но и «фонарь»-синяк тоже уже давно получил литературную прописку: «А кума кричит: «Ударь его, ударь! / Засвети ему фонарь, фонарь, фонарь!»» (ПРП 1957: 389, Л. Трефолев, «Песня о камаринском мужике», 1867).

13. Мандельштам: «Чужая речь мне будет оболочкой, / И много прежде, чем я смел родиться, / *Я буквой был, был виноградной строчкой*, / Я книгой был, которая вам снится» (Мандельштам 1990 (1): 193, «К немецкой речи»).

Гандлевский: «*Я телом был, я жил единым хлебом*, / Когда из тишины за слогом слог / Чудное имя Лесбия извлек <...>» (Гандлевский 2000: 28, «Я был зверком на тонкой пуповине...»).

14. «Самосуд неожиданной зрелости...» Гандлевского размером, некоторыми синтаксическими конструкциями и отдельными мотивами восходит к «Стихам о неизвестном солдате» **О. Мандельштама**.

15. Мандельштам: «Я *в хоровод теней*, топтавших нежный луг, / С певучим именем вмешался, / Но все растаяло, и только слабый звук / В туманной памяти остался» (Мандельштам 1990 (1): 136, «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг...»).

Гандлевский: «я в семью возвращался от друга валеры / *в хороводе теней* три мучительных дня» (Гандлевский 2000: 425, «близнецами считал а когда разузнал у соседки...»).

Стихотворение Мандельштама энигматически описывает встречу лирического субъекта с тенью Пушкина (Гаспаров Б. 2008). Таким образом, образ «хоровода теней» у Гандлевского двойствен, одновременно иронико-критичен и серьезен. С одной стороны — это химеры нетрезвого сознания героя, с другой — «милые тени» великих поэтов, сопутствующие поэту современному в любой момент его жизни.

16. Ходасевич: «Непостижимостей свинец / Все толще над мечтой понурой, — / Вот и дуреешь наконец, / Как *любознательный кузнец* / Над просветительной брошюрой» (Ходасевич 2009: 178, «Из дневника»).

Гандлевский: «Чтоб вольнодумец малолетний / Мог (*любознательный юнец*!) / С восторгом слышать через стену, / Как хвалит мыслящий отец / Многопартийную систему» (Гандлевский 2000: 108, «Сначала мать, отец потом...»).

17. Стихотворение Гандлевского «Сегодня дважды в ночь я видел сон...» (1977) тематически представляет собой развернутую вариацию на двенадцать строк **Ходасевича** «Все жду, кого-нибудь задавит...», но есть и некоторые текстуальные параллели со стихотворением **Л. Симпсона** «Я видел себя в городе безлюдном» в переводе О. Чухонцева, опубликованном в антологии «Современная американская поэзия» (1975). С последним его связывают также мотив видения-сна и размер — белый пятистопный ямб, который Гандлевский затем переводит в рифмованный. Кроме того, мотив видения, загадочного или мучительного сна автоцитатен — см. ранние и поздние стихи «Мы знаем приближение грозы...», «Опасен майский укус гюрзы...», «Не сменить ли пластинку? Но родина снится опять...», «Все громко тикает. Под спичечные марши...», «все разом — вещи в коридоре...».

Луис Симпсон (перевод Олега Чухонцева, 1975)	Сергей Гандлевский
Я ВИДЕЛ СЕБЯ В ГОРОДЕ БЕЗЛЮДНОМ	* * *
Я видел себя в городе безлюдном, Большом и затемненном, как Париж, *На площади пустынной.* Ночь дрожала От яростного ожиданья. Там, На горизонте, что-то громыхало И двигалось. Орудья в небеса Качали краску. Там был фронт и были Друзья. А здесь я всеми был забыт.	*Сегодня дважды в ночь я видел сон.* Загадочный, по существу, один И тот же. Так цензура сновидений, Усердная, щадила мой покой. *На местности условно городской* *Столкнулись две машины.* Легковую Тотчас перевернуло. Грузовик Лишь занесло немного. Лобовое

Безлюдный город и пустая площадь —
Вот место пребывания и вот
Моя забота. Каска с плоским гребнем,
Винтовка списанного образца,
И сапоги на стоптанных подковках,
И долгополая шинель с ремнем —
Все было по-солдатски неуклюжим,
И сам я был нескладным, как медведь.

Над крышами домов, над возвышеньем
Соборов темных вынырнули вдруг
Большие птицы: «Ньюпортский разведчик»
И «Таубе» немецкий. *Два врага*
Гонялись друг за другом, кувыркались,
Пока один не рухнул, весь в огне.

Великие, забыты эти войны,
Как распри фараонов. *Мой двойник,*
В чьих сапогах стоял я, мог ли знать ты,
Что ты возникнешь сорок лет спустя
Во мне, как я в твоем воображенье?

Внезапность пробуждения дробит
Порядок нашей смерти, и приходят
Мечты причудливые, а мечты,
Как никогда, нуждаются в патентах.

(САП 1975: 302—303)

Владислав Ходасевич

* * *

Все жду: кого-нибудь задавит
Взбесившийся автомобиль,
Зевака бедный окровавит
Торцовую сухую пыль.

И с этого пойдет, начнется:
Раскачка, выворот, беда,
Звезда на землю оборвется
И станет горькою вода.

Прервутся сны, что душу душат,
Начнется все, чего хочу,
И солнце ангелы потушат,
Как утром — лишнюю свечу.

11 августа 1921

(Ходасевич 2009: 133)

Стекло его осыпалось на землю,
Осколки же земли не достигали,
И звона не случилось. *Тишина*
Вообще определяла обстановку.
Покорные реакции цепной,
Автомобили, красные трамваи,
Коверкая железо и людей,
На площадь вылетали, как и прежде,
Но площадь не рассталась *с тишиной*.
Два битюга (они везли повозку
С молочными бидонами) порвали
Тугую упряжь и скакали прочь.
Меж тем из опрокинутых бидонов
Хлестало молоко, и желоба,
Стальные желоба трамвайных рельсов,
Полны его. Но кровь была черна.
Оцепенев, *я сам стоял поодаль*
В испарине кошмара. Стихло все.
Вращаться продолжало колесо
Какой-то опрокинутой "Победы".
Спиною к телеграфному столбу
Сидела женщина. Ее черты,
Казалось, были сызмальства знакомы
Душе моей. Но смертная печать
Видна уже была на лике женском.
И тишина.
Так в клубе деревенском
Киномеханик вечно пьян. Динамик,
Конечно, отказал. И в темноте
Кромешной знай себе стрекочет старый
Проектор. В золотом его луче
Пылинки пляшут. Действие без звука.

Мой тяжкий сон, откуда эта мука?
Мне чудится, что мы у тех времен
Без устали скитаемся на ощупь,
Когда под звук трубы на ту же площадь
Повалим валом с четырех сторон.
Кто скажет заключительное слово
Под сводами последнего Суда,
Когда лиловым сумеркам Брюллова
Настанет срок разлиться навсегда?
Нас смоет с полотняного экрана.
Динамики продует медный вой.
И лопнет высоко над головой
Пифагорейский воздух восьмигранный.

1977

(Гандлевский 2008: 37—38)

18. Ходасевич: «Я, я, я. Что за дикое слово! / *Неужели вон тот — это я?* / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея? // Разве *мальчик*, в Останкине летом / Танцевавший на дачных балах, — / *Это я*, тот, кто каждым ответом / Желторотым внушает поэтам / Отвращение, злобу и страх?» (Ходасевич 2009: 179, «Перед зеркалом»).

Гандлевский: «*Почему они оба — я?* / Что общего с мужиком, / кривым от житья-бытья, / *у мальчика* со щенком?» (Гандлевский 2008: 146, «Очкарику наконец...»).

Параллель отмечена И. Роднянской (Роднянская 2010: 97).

Ходасевич в свою очередь опирался на Случевского и Набокова — см. **Приложение № 5.**

19. Гандлевский: «Тьфу!.. Будто поминаются не «возлюбленные тени», / а массовики-затейники средней руки» (Гандлевский 2008: 139, «W»).

Ходасевич: «О, хороши сады за огненной рекой, / Где черни подлой нет, где в благодатной лени / Вкушают вечности заслуженный покой / Поэтов и зверей возлюбленные тени!» (Ходасевич 2009: 319, «Памяти кота Мурра»).

20. Заболоцкий: «Жилец земли, пятидесяти лет, / Подобно всем счастливый и несчастный <...>» (Заболоцкий 2002: 246, «Сон»).

Гандлевский: «Уроженец здешних мест, средних лет, таков, как есть <...>» (Гандлевский 2008: 125, «На смерть И. Б.»).

21. Эпизоды из романа «<НРЗБ>»:

Гандлевский: «<...> Арина запросто поминала Льва наряду с головокружительными именами («здесь вы как бы вторите натурфилософии Заболоцкого») <...>»

Стихи Криворотова действительно испытывают сильное влияние Заболоцкого:

«В последний час дневного освещенья,
Когда причины света неясны,
Я вижу смерть не ужасом гниенья,
А в образе стеклянной тишины... и тэ дэ

Освещение строфы, осенило Криворотова вдруг, в точности совпадало с освещением давешнего сновидения. Там тоже были неясны причины света» (Гандлевский 2002: 10, 21).

Заболоцкий: «Когда минует день и освещенье / Природа выбирает не сама, / Осенних рощ большие помещенья / Стоят на воздухе, как чистые дома» — «Осень» (Заболоцкий 2002: 184).

Криворотов «как бы вторит натурфилософии Заболоцкого» и в предпоследней фразе романа: «Зычно трубят боевые слоны бессонницы. Браво, Криворотов, красиво сказано!» (Гандлевский 2002: 184, «<НРЗБ>»). Ср.: «Боевые слоны подсознания / Вылезают и топчутся, / Словно исполинские малютки. / <...> / Слоны подсознания! / Боевые животные преисподней!» (Заболоцкий 2002: 133, 134 «Битва слонов»).

На фоне того, что в стихотворении Заболоцкого речь идет об открытии новых горизонтов поэзии, такое бессознательное перефразирование классика малоталантливым персонажем выглядит особенно пикантно.

В то же время описание жизни и творчества Чиграшова постоянно отсылает к осознанному следованию традиции знаменитых поэтов.

Гандлевский: «Криворотов рифмовал, точно поднимался по лестничному маршу, ведомый изгибом перил. А Чиграшов употреблял рифму для равновесия, как канатаходец шест, и шатко скользил высоко вверху, осклабясь от страха и отваги» (Гандлевский 2002: 86).

Ходасевич: «От крыши до крыши протянут канат. / Легко и спокойно идет акробат. // В руках его — палка, он весь — как весы, / А зрители снизу задрали носы. // <...> // А если, сорвавшись, фигляр упадет / И, охнув, закрестится лживый народ, — // Поэт, проходи с безучастным лицом: / Ты сам не таким ли живешь ремеслом?» (Ходасевич 2009: 89, «Акробат»).

22. Гандлевский: «Рабочий, медик ли, прораб ли — / Одним недугом сражены — / Идут простые, словно грабли, / России хмурые сыны. / В ларьке чудовищная баба / Дает «Молдавского» прорабу. / Смиряя свистопляску рук, / Он выпил, скорчился — *и вдруг* / Над табором советской власти / *Легко взмывает и летит*, / Печальным демоном глядит / И алчет африканской страсти. / Есть, правда, трезвенники, но / Они, как правило, говно» (Гандлевский 2008: 60, «Рабочий, медик ли, прораб ли...»).

Формально в стихотворении воспроизводится онегинская строфа. Есть даже одна пародийная аллюзия: действия алкоголика-прораба — издевательский оммаж фрагменту первой главы романа в стихах: «Блистательна, полувоздушна, / Смычку волшебному послушна, / Толпою нимф окружена, / Стоит Истомина; она, / Одной ногой касаясь пола, / Другою медленно кружит, / *И вдруг* прыжок, *и вдруг летит*, /

Летит, как пух от уст Эола; / То стан совьет, то разовьет / И быстрой ножкой ножку бьет» (Пушкин 1978 (5): 15).

Но стилистически это в первую очередь подражание Заболоцкому периода «Столбцов». См., например, «Бродячие музыканты» или «Вечерний бар»: «Звеня серебряной цепочкой, / Спадает с лестницы народ, / Трещит картонною сорочкой, / С бутылкой водит хоровод. / *Сирена бледная за стойкой / Гостей попотчует настойкой,* / Скосит глаза, уйдет, придет, / Потом с гитарой наотлет / Она поет, поет о милом, / Как милого она любила, / Как, ласков к телу и жесток, / Впивался шелковый шнурок, / Как по стаканам висла виски, / Как, из разбитого виска / Измученную грудь обрызгав, / Он вдруг упал. Была тоска, / И все, о чем она ни пела, / Легло в бокал белее мела» (Заболоцкий 2002: 72). Гандлевский, несомненно, учился у предшественника.

23. Стихотворение «Весной, проездом, в городе чужом...» (1985) метром, темой (торжество памяти над всепожирающим временем) и рядом образов и мотивов восходит к стихотворению И. Елагина «Здесь дом стоял. И тополь был. Ни дома...» (из книги 1963 года «Отсветы ночные»).

* * *

Здесь дом стоял. И тополь был. Ни дома,
Ни тополя. Но вдруг над головой
Я ощутил присутствие объема,
Что комнатою звался угловой.

В пустом пространстве делая отметки,
Я мысленно ее воссоздаю:
Здесь дом стоял, и тополь был, и ветки
Протягивались в комнату мою.

Вот там, вверху, скрипела половица,
И лампа вбок была наклонена,
И вот сейчас выпархивает птица
Сквозь пустоту тогдашнего окна.

Прошли года, но мир пространства крепок,
И у пространства память так свежа,
Как будто там, вверху, воздушный слепок
Пропавшего навеки этажа.

Здесь новый дом построят непременно
И, может быть, посадят *тополь* тут,
Но заново отстроенные стены
С моими стенами не совпадут.

* * *

Весной, проездом, в городе чужом,
В урочный час — расхожая морока.
Как водоросль громадная во мгле,
Шевелится пирамидальный *тополь*.
Мое почтение, приятель, мне
Сдается, издавна один и тот же
Высокий призрак в молодой листве
В часы свиданий бодрствовал поодаль.
И ночь везде была одна и та же:
Окраина, коробки новостроек,
Цикада, крупный изумруд такси,
Окно в хитросплетеньях винограда,

Свет пыльной голой лампочки над дверью.
Однако перемены налицо,
То бишь, приметы опыта. Недаром
Кислóты, соли, щелочь в H_2O
Были добавлены.
Наклей на колбу
Ярлык с адамовою головой
И с глаз долой. Но *тополь* принимает
Всерьез командировочные страсти.

Ничто не знает в мире постоянства,
У времени обрублены концы,
Есть только ширь бессмертного пространства,
Где мы и камни — смертные жильцы.

(Елагин 1998: 174)

Кого мы ждем? *С какого этажа*
Странноприимной памяти в круг света
Сейчас сойдет сестра апрельской ночи?
Красавица ли за сорок с лицом
Таким, что совесть оторопевает,
Дитя ли вздорное — в карманах руки,
Разбойничья улыбка на губах —
Кто б ни была ты, ангел мой, врасплох
Застигнут будет старый лицедей —
Напрасен шепот *тополя*-суфлера!

Ну дай же верности невесть чему
Торжественную клятву, трудно, что ли?
Патетики не бойся, помяни
Честь, поднебесье, гробовую доску.
А нет — закрой глаза, чтобы в ночном
Пустом дворе воскресло невредимым
Все то, что было *деревом, окном,*
Огнем, а стало дымом, дымом, дымом...

(Гандлевский 2008: 89—90)

24. Гандлевский: «Есть горожанин на природе. / Он взял неделю за свой счет / И пастерначит в огороде, / И умиротворенья ждет <...>. // Люблю разуть глаза и плакать! / Сад в ожидании конца / Стоит в исподнем, бросив в слякоть / Повязку черную с лица» (Гандлевский 2000: 413, «Есть горожанин на природе...»).

Ср.: «Есть в осени первоначальной / Короткая, но дивная пора — / Весь день стоит как бы хрустальный, / И лучезарны вечера...» и «Люблю грозу в начале мая...» (Тютчев 1965: 170, 12, «Есть в осени первоначальной...» и «Весенняя гроза»), «Февраль! Достать чернил и плакать! / Писать о феврале навзрыд, / Пока грохочущая слякоть / Весною черною горит» (Пастернак 1990(1): 75, «Февраль! Достать чернил и плакать!..»).

Отсылка к Пастернаку, как известно, любившему копаться в огороде, еще и намеренно подчеркивается неологизмом «пастерначить», причем здесь, возможно, иронически вспоминается и Ахматова: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет / И думает, что он незаменим, / Что все на свете он переиначит, / Что Пастернака перепастерначит, / А я не знаю, что мне делать с ним» (Ахматова 1977: 294, «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...»).

Иронический глагол «пастерначить» и его производные возникли задолго до миниатюры Ахматовой: «О тех, кому еще или уже не от че-

го скрываться, не с чем порывать ради Пастернака, говорить не приходится. Они будут пастерначить, перепастерначивать друг друга, пока не напастерначутся до отвала, не испастерначутся вконец. Суета суету, суетясь, суетит, а суетка суетину подсуечивает. Это — дела семейственные» (Парнок 1999: 131, «Б. Пастернак и другие», 1924). См. об этом Поберезкина 2005.

25. «Ржавчина и желтизна — очарованье очей...» (Гандлевский 2008: 137) помимо отсылки к пушкинскому выражению «очей очарованье» из «Осени» метрически, лексико-фразеологически и отчасти образно ориентировано на «Город Серафима Дагаева» **П. Васильева**: «Старый горбатый город — щебень и синева...» и т. д. (Васильев 2007: 129).

26. Набоков: «В длинном стихотворении «Слава» писателя, / так сказать, занимает проблема, гнетет / мысль о контакте с сознаньем читателя. / К сожаленью, и это навек пропадет» — «Слава» (Набоков 2002: 210); «Бывали томные, смутные вечера, когда он лежал навзничь на своем *страшном*, кожаном *диване* — в кочках, в дырьях, с неистощимым (только тащи) запасом конского волоса — и «сердце как-то чудно билось от первой страницы Мишле, от взглядов Гизо, от теории и языка социалистов, от мысли о Надежде Егоровне, и все это вместе», и вот он начинал петь, завывающим фальшивым голосом, — пел «песню Маргариты», и при этом думал об отношениях Лободовских между собой, — и „слезы катились из глаз понемногу“» (Набоков 1990б: 202, «Дар»).

Гандлевский: «Стар я, — бормочет, — несчастлив и глуп. / Вы читали меня в периодике?» Нет, не читали / И читать не намерены. Каждый и сам умудрен / Километрами шизофрении *на страшном диване*. / Кто избавился, баловень, от роковых шестерен? / (Поступь рока слышна *у Набокова в каждом романе*)» (Гандлевский 2000: 113, «Вот когда человек средних лет...»).

Вопрос персонажа «Вы читали меня в периодике?» имеет солидную литературную традицию. Метроман, самозабвенно зачитывающий окружающих своими стихами — топос русских сатир, посланий, басен и эпиграмм рубежа XVIII-XIX веков. См., например, «Послание к... из Лондона» В. Петрова, «Чужой толк» И. Дмитриева, «Демьянова уха» И. Крылова, «Эпиграмма на Шаликова» А. Пушкина. Вот наиболее близкий аналог строкам Гандлевского: «Мнѣ к пѣнію данъ гласъ въ забаву для себя, / Я пѣніе свое безъ мѣры возлюбя, / Твержу о пѣсняхъ

всѣмъ, усталости не зная: / В домахъ, по улицамъ, прохожихъ всѣхъ хватая; / Профессора, дьячка, разнощика, солдатъ, / Подьячаго, попа, — кто радъ, и кто не радъ, / Кто въ силахъ разумѣть, — и тѣхъ кому не въ силу / Кричу: „Читали ли мою вы Эврифилу?“» (Бунина 1821: 59, «II <е> посланіе къ Леону»).

В конечном итоге мотив восходит к «Науке поэзии» Горация: «Так от ретивых поэтов бегут и ученый и неуч; / Если ж поймает — конец: зачитает стихами до смерти / И не отстанет, пока не насытится кровью, пиявка» (Гораций 1970: 395, «К Пизонам»).

27. Набоковская «Слава», по всей видимости, повлияла еще на одно стихотворение Гандлевского — «Чикиликанье галок в осеннем дворе...»: «Хабибулин выглядывает из окна / Поделиться избыточным опытом, крикнуть — / Спору нет, память мучает, но и она / Умирает — и к этому можно привыкнуть» (Гандлевский 2000: 67).

28. Набоков: «Тут были: живописец с идеально голой, но слегка обритой головой, которую он постоянно вписывал в свои картины (Саломея с кегельным шаром); и поэт, умевший посредством пяти спичек представить всю историю грехопадения <...>» (Набоков 1990: 399, «Весна в Фиальте»).

Гандлевский: «В виду имея истеричек, / Я, как Онегин, мог сложить / Петра Великого из спичек / И благосклонность заслужить» (Гандлевский 2008: 105, «Еврейским блюдом угощала...»).

29. Пастернак: «Не знаю, решена ль / Загадка зги загробной, / Но *жизнь*, как тишина / Осенняя, — *подробна*» (Пастернак 1990 (1): 157, «Давай ронять слова...»).

Елагин: «Голубоватую зарницу высек / На повороте вздрогнувший *трамвай*. // *А ты идешь, замотанный по шею*, / И окрики доносятся извне: / Прокладывают дворники траншею / На противоположной стороне» (Елагин 1998: 51, «Наотмашь бьет по векам ветер меткий...»).

Гандлевский: «А ты живешь свою подробную, / Теряешь совесть, ждешь трамвая, / И речи слушаешь надгробные, / Шарф подбородком уминая» (Гандлевский 2008: 84, «Элегия»).

В раннем творчестве И. Елагина также заметна ориентация на Пастернака. Подобные «анфиладные» отсылки характерны для Гандлевского и свидетельствуют о его развитом историко-литературном чутье.

Принцип нарочитого перечисления подряд важных и неважных действий характерен для Пастернака, но, возможно, в данном случае

восходит к **Цветкову**: «Мы женщин целуем у жухлых осин, / Отборной пшеницей поля засеваем, / Мы строим заводы, мы жжем керосин, / И ногти стрижем, и друзей забываем» (Цветков 2001: 56, «Каменная баллада»).

30. Елагин: «Ангел в синем вицмундире / Наклонился над плечом. / Он с дубинкой в этом мире, / Как он в мире том с мечом» (Елагин 1998: 365, «На скамейке без подстилки...»).

Гандлевский: «Будь начеку, отчисленный студент. / Тебя, мой друг большеголовый, / Берет на карандаш — я думал, мент, / А вышло — ангел участковый» (Гандлевский 2008: 120, «Социализм, Москва, кинотеатр...»).

31. Ветхий Завет: «Мы умрем и будем как вода, вылитая на землю, которую нельзя собрать; но Бог не желает погубить душу, и помышляет, как бы не отвергнуть от Себя и отверженного» (Вторая книга Царств, 14: 14).

Катулл: «О Венеры и Купидоны, плачьте, / сколько есть, все чувствительные люди! // Воробей ибо мертв моей малышки, / воробей, баловство моей малышки / <...> / Он спешит по дороге мрачной нынче / в край, откуда никто не воротился» (Катулл 2005: 8—9, «О Венеры и Купидоны, плачьте...»).

Гандлевский: «Вот когда человек средних лет, багровея, шнурки / Наконец-то завяжет и с корточек встанет, помедля, / И пойдет по делам по каким позабыл от тоски / Вообще и конкретной тоски, это — зрелище не для / Слабонервных. А я эту муку люблю, однолюб. / Во дворах воробьев хороня, мы ее предвкушали / <...> / Человека воде уподобили, пролитой наземь, / Во Второй Книге Царств. Он умрет, как у них повелось. / Воробьи (да, те самые) сядут знакомцу на плечи» (Гандлевский 2008: 111, «Вот когда человек средних лет, багровея, шнурки...»).

32. Шекспир: Сонет 66.

Архимед: «Не трогай мои чертежи» (Noli tangere circulos meos) — последняя фраза Архимеда, которую он якобы произнес, когда солдаты вражеской армии ворвались в его дом.

Бунин: «Господин из Сан-Франциско» (название рассказа).

Пушкин: «<Из Пиндемонти>» (отвергнутое автором название стихотворения «Недорого ценю я громкие права...»).

Лермонтов: «Я ищу свободы и покоя! / Я б хотел забыться и заснуть! // Но не тем холодным сном могилы... / Я б желал навеки так заснуть, / Чтоб в груди дремали жизни силы, / чтоб, дыша, вздымалась

тихо грудь; / Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея, / Про любовь мне сладкий голос пел, / Надо мной чтоб вечно зеленея, / Темный дуб склонялся и шумел» (Лермонтов 1958: 543—544, «Выхожу один я на дорогу...»).

Гандлевский: «Драли глотки за свободу слова — / Будто есть чего сказать. / Но сонета 66-го / Не перекричать. // Чертежей моих не троньте — / Нехорош собой, сутул, / Господин из Пиндемонти / Одежонку вешает на стул. // День-деньской он черт-те где слонялся / Вечно не у дел. / Спать охота — чтобы дуб склонялся, / Чтобы голос пел» (Гандлевский 2008: 141, «Драли глотки за свободу слова...»).

33. Не только поэзия Гандлевского, но и его эссеистика во многом строится на культурных отсылках. Так, отдельные концептуально важные эссе о поэтическом творчестве восходят к эстетическим суждениям нескольких авторов — В. Ходасевича, О. Мандельштама, Н. Гумилева.

Гумилеву в этом отношении повезло дважды: эссе Гандлевского «Волшебная скрипка» по собственному признанию автора представляет собой прозаический парафраз одноименного стихотворения Гумилева (Гандлевский 2000: 348), а «Метафизика поэтической кухни» начинается с вариации на фрагменты статьи Гумилева «Жизнь стиха»:

«Создание стихотворения — парад авторского безволия, стечение случайных речевых обстоятельств.

<...> считанные секунды первого приближения к будущему стихотворению озарены, как фотовспышкой, повышенной восприимчивостью, все сопутствующие этому мгновению впечатления и бытовые подробности — ожидание трамвая, мелкий дождь, лица в очереди — западают в память навсегда.

Отныне у тебя в сознании сидит заноза, фраза-камертон, к которой будут — неделю, месяц или год — прибиваться родственные ей по тональности обрывки речи. <...>

Язык не поворачивается назвать такую деятельность профессиональной. О каком профессионализме может идти речь, если до последнего момента ты не знаешь, получилось у тебя что-то или нет, и что, собственно, получилось!» (Гандлевский 2000: 402—403).

Ср.: «Происхождение отдельных стихотворений таинственно схоже с происхождением живых организмов. Душа поэта получает толчок из внешнего мира, иногда в незабываемо яркий миг, иногда смутно, как зачатье во сне, и долго приходится вынашивать зародыш будущего творения, прислушиваясь к робким движениям еще неокрепшей новой жиз-

ни. Все действует на ход ее развития — и косой луч луны, и внезапно услышанная мелодия, и прочитанная книга, и запах цветка. Все определяет ее будущую судьбу» (Гумилев 1990: 47).

№ 3. С. Гандлевский — Л. Рубинштейн: одна параллель

Историю, по духу и отчасти по ситуации близкую той, что описана в стихотворении Гандлевского «Опасен майский укус гюрзы...», двумя десятилетиями позже и уже прозой изложил его ближайший друг и собрат по поэтическому цеху — Л. Рубинштейн.

В этом сюжете он тоже путешествует один, но в вагоне электрички, и также оказывается наедине с крайне непривлекательным субъектом, обратившимся к нему с вопросом: «— Слышь, друг! Как ты думаешь, кого бы мне здесь убить? <...> Уж и не помню, что я ему говорил. <...> Может быть, я даже пел. Вполне возможно, что это была колыбельная, ибо мой инфернальный попутчик довольно скоро захрапел, как великан из мультфильма. А я вышел на своей платформе и <...> пытался понять, чем все-таки занимается искусство: сражается со злом в открытом поединке, или же заклинает, убаюкивает его, заставляя его мощно, но беспомощно храпеть на хрупком плече художника» (Рубинштейн 1998: 53—54).

Здесь налицо некоторые сюжетные различия: у Гандлевского мирным сном спит сам художник, а у Рубинштейна — злодей, но итог в обоих случаях един: спасение от зла свершается обломовским путем его осторожного обхода. Как и у Гандлевского, у Рубинштейна задействован мотив музыки, пения.

№ 4. Об одной редкой рифме у В. Петрова

Еще в 1790 году Василий Петров в оде «На взятие Измаила. Декабря 11 дня 1790 года» нашел, пожалуй, наиболее изысканную в ряду созвучий «твердь — смерть...» рифменную пару, о которой не вспомнил даже такой знаток стиха, как В. Брюсов: «Се часъ приспѣлъ, часъ грозѣнъ, страшенъ, / Ко граду бурной шагъ про*стерть*, / На высоту взливаться башенъ, / Лететь на мѣчъ, на огнь, на *смѣрть*» (Петров 1811: 79).

В 1798 году Г. Р. Державин в оде «Победителю», посвященной Г. А. Потемкину, явно не без влияния Петрова в тематически и стилистически схожем контексте написал следующее: «Там тысящи идут ошуюю, / Кровавая горит заря; / Там миллионы одесную — / Покрыты

трупами моря: / К нему же с роковой косою *Смерть* / Не смеет хищных рук своих *простерть*» (Державин 2002: 67).

В 1807 году С. А. Ширинский-Шихматов, славящийся своими редкими рифмами, воспользовался тем же созвучием: «Рядами жнет врагов сварливых, / Ему предходят страх и *смерть;* / Сломилась гордость горделивых; / Куда возмнит свой меч про*стерть*, / Бегут сарматы целым строем» (Поэты 1790—1810-х 1971: 373, «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия»).

Шихматов также мог позаимствовать данную пару у Петрова, чьи рифмы были, пожалуй, наиболее изобретательны среди русских поэтов XVIII века. Не зря П. Вяземский назвал их «жирными» (Вяземский 1869: 650), то есть исключительно богатыми.

№ 5. О влиянии К. Случевского на В. Ходасевича

Константин Случевский — один из когорты «великих неудачников» русской поэзии. «Как пишут все без исключения исследователи творчества К. К. Случевского, при жизни он так и не добился широкого признания, его стихами заинтересовались в конце XIX века русские символисты и дали им высокую оценку, но за пределами круга представителей «нового искусства» его поэзия (не говоря уже о прозе) была известна немногим. Поэтом «для немногих» называли Случевского и некоторые литературные критики» (Пильд 2004: 125, см. также Тахо-Годи 2000, 2004, Смородинская 2008).

Рецепция Случевского драматична и спустя век после его смерти. Фактически в сознании большинства читателей и современных филологов он по сей день воспринимается как автор второго ряда. Например, А. Ханзен-Леве в фундаментальном исследовании о русском символизме относит его к типу minor classics наряду с Н. Минским, А. Добролюбовым и К. Фофановым (Ханзен-Леве 1999: 11). Между тем возможность обозреть творчество Случевского в целом (см. Случевский 2004 и 2009) и на почтительном расстоянии дает основание воспринимать это устоявшееся мнение как эстетический стереотип.

Значимость того или иного автора для последующей традиции определяется не столько популярностью его у читателей, сколько степенью его влияния на других писателей. В этом отношении роль Случевского в русской поэзии XX века весьма существенна. Не прошел мимо него и Владислав Ходасевич.

В статье «Памяти Ходасевича» Н. Берберова сочла нужным сказать: «Онъ самъ велъ свою генеалогію отъ прозаизмовъ Державина, отъ нѣкоторыхъ наиболѣе «жесткихъ» стиховъ Тютчева, черезъ «страшные» стихи Случевскаго о старухѣ и балалайкѣ и «стариковскую» интонацію Анненскаго» (Берберова 1939: 260). Тем не менее, и семь десятилетий спустя степень влияния Случевского на младшего современника по достоинству не оценена.

Случевский мог интересовать Ходасевича как едва ли не единственный выдающийся русский поэт второй половины XIX века, которому удалось дерзко совместить классические стихотворные формы со стилистическими новациями и темой дисгармоничного, какофонического мира, предвосхитив многие открытия модернистов.

Воздействие некоторых стихов Случевского на стихотворение «Было на улице полутемно...» уже отмечалось (Скворцов 2009: 220—221). Ниже показано, что влияние Случевского на поэзию Ходасевича единичными примерами не ограничивается и заслуживает пристального внимания.

Произведения Ходасевича могут перенимать как стиховые характеристики, так и некоторые черты риторического построения текстов предшественника или его мотивный комплекс, — такой, например, как «преображение ненавистного зримого мира» (далее везде курсив мой — *А. С.*): «Все жду: кого-нибудь задавит / Взбесившийся автомобиль, / Зевака бедный окровавит / Торцовую сухую пыль. // *И с этого пойдет, начнется*: / Раскачка, выворот, беда, / Звезда на землю оборвется / И станет горькою вода. // *Прервутся* сны, что душу душат, / *Начнется все, чего хочу*, / И солнце ангелы потушат, / Как утром — лишнюю свечу» (Ходасевич 2009: 133, «Из окна. 2», 11 августа 1921). Ср.: «Смотрите: после свистопляски / И царства шаржей и сатир / *Начнут у нас* меняться краски, / Преобразится взгляд на мир! / *Польются* слезы бедной Лизы, / Раздастся снова ритурнель, / Мы будем спорить за девизы. / И пререкаться — за свирель!» (Случевский 2001: 227, «Из дневника одностороннего человека»). Ср. также: «Преобразится взгляд на мир!» — и «Мир для него хоть на миг — а иной» у Ходасевича («Было на улице полутемно...»).

Коррелируют между собой мотивно-образные построения знаменитой «Пробочки» и стихотворения Случевского «На плотине»: «Пробочка над крепким иодом! / Как ты скоро перетлела! / Так вот и душа незримо / Жжет и разъедает тело» (Ходасевич 2009: 136); «Как сочится вода сквозь прогнивший постав, / У плотины бока размывает, / Так из сердца людей, тишины не сыскав, / Убывает душа, убывает...» (Случевский 2009: 45). Не исключено, что в данном случае воспроизводится

и типологически общий комплекс: дух/душа неизбежно прорываются наружу, разрушая невечную материю.

По типу структурирования контрастного образа финал «Петербурга» («Привил-таки классическую розу / Советскому дичку») перекликается с конечной строфой «Сколько хороших мечтаний...» Случевского: «Я доигрался! Я — дома! / Скромен, спокоен и прав, — / Нож и пилу анатома / С ветвью оливы связав!» (Случевский 2009: 97).

Еще одну параллель предоставляет «Путем зерна», по форме и отчасти содержательно восходящее к стихотворению Случевского «Как думы мощных скал, к скале и от скалы...»:

* * *

Как думы мощных скал, к скале и от скалы,
В лучах полуденных проносятся орлы;
В расщелинах дубов и камней рождены,
Они на краткий срок огнем озарены —
И возвращаются от светлых облаков
Во тьму холодную родимых тайников, —

Так и мои мечты взлетают в высоту...
И вижу, что ни день, *убитую* мечту!
Все ту же самую! Размеры мощных крыл.
Размах их виден весь!.. Но кто окровянил
Простреленную грудь? *Убитая* мечта,
Она — двуглавая: добро и красота!..

«Песни из Уголка», 1898

Случевский 2009: 169—170

Путем зерна

Проходит сеятель по ровным бороздам.
Отец его и дед по тем же шли путям.

Сверкает золотом в его руке зерно,
Но в землю черную оно упасть должно.

И там, где червь слепой прокладывает ход,
Оно в заветный срок умрет и прорастет.

Так и душа моя идет путем зерна:
Сойдя во мрак, *умрет* — и оживет она.

И ты, моя страна, и ты, ее народ,
Умрешь и оживешь, пройдя сквозь этот год,

Затем, что мудрость нам единая дана:
Всему живущему идти путем зерна.

23 декабря 1917

Ходасевич 2009: 85

Здесь одинаковы размер (шестистопный ямб с мужскими клаузулами) и количество строк (12), схожи композиционная структура и общее развитие мысли (разделение стихотворений на две равные части по шесть стихов в соответствии с принципом развернутого сравнения — «как орлы/зерно... так и мои мечты/моя душа»), совпадают некоторые детали в лексике, синтаксисе и ритмике. Очевидно и зеркальное смысловое различие: мечты взмывают в высоту и, убитые, падают на землю, а зерно, падая в землю, прорастает и стремится вверх. Сам образ умирающего-воскресающего зерна восходит к евангельскому «то, что ты сеешь, не ожи-

вет, если не умрет» (1 Кор., 15, 36), ставшему «сквозным подтекстом всего сборника начиная с названия <...>» (Богомолов 2004: 123).

Обратимся теперь к стихотворению Ходасевича «Перед зеркалом». Его принято считать одним из наиболее значительных и знаменитых стихов, написанных по-русски в XX веке. Так, в итоге специального соцопроса, проведенного Д. Сухаревым, по популярности среди современных литераторов именно оно вышло на первое место из всей поэтической классики прошлого столетия (Сухарев 2010).

Исследователями высказан ряд предположений о литературной генетике шедевра. В первую очередь нельзя не отметить присутствие в нем дантовских аллюзий, подчеркиваемых самим автором (Малмстад и Хьюз 2009: 495—496). Ю. Левин интерпретировал стихотворение как реплику на стихи Блока «Ты твердишь, что я холоден, замкнут и сух...» (Левин 1998: 219). А. Кокотов обнаружил практически полное совпадение ударного рефрена «Перед зеркалом» с одним из фрагментов повести А. Куприна «Поединок» (Кокотов 2011): «Я! — Ромашов остановился среди комнаты и с расставленными врозь ногами, опустив голову вниз, крепко задумался. — Я! Я! Я! — вдруг воскликнул он громко, с удивлением, точно в первый раз поняв это короткое слово» (Куприн 1982: 272). А. Жолковский в недавней статье «Зеркало или трельяж?» возвел происхождение стихотворения к «Смерти Ивана Ильича», ряду мотивов и образов из стихов И. Анненского и статье Ходасевича о нем (Жолковский 2011).

К перечисленному следует добавить, что название стихотворения и мотив критического рассматривания героем самого себя восходят к Н. Некрасову: «Шляпа, перчатки, портфейль, / Форменный фрак со звездою, / Несколько впалая грудь, / Правый висок с сединою. // Не до одышки я толст, / Не до мизерности тонок, / Слог у меня деловой, / Голос приятен и звонок... // Только прибавить бы лба, / Но — никакими судьбами! / Волосы глупо торчат / Тотчас почти над бровями. <...>» (Некрасов 1982: 28, «Перед зеркалом»). Но эти стихи откровенно сатиричны, и изображаемые переживания героя ничтожны, они связаны исключительно с карьерой. По размеру, композиционному построению и смыслу некрасовские строки далеки от модернистского «Перед зеркалом».

Разнообразие предложенных исследователями аллюзий и реминисценций — сигнал о том, что работа по выявлению генетических нитей этого сложного и глубокого произведения еще не завершена. Обращает на себя внимание отсутствие среди предложенных претекстов и подтекстов поэтического сочинения, отраженного у Ходасевича *целостно*, а не только отдельными отсылками.

С этой позиции важны переклички «Перед зеркалом» с «Не может быть» Случевского. Действительно, позднейшее стихотворение развивает и переосмысляет его композицию, идею, мотивы и образы:

Не может быть

О, неужели он, он — этот скарб и хлам
Надежд, по счастью для людей, отживших,
Больных страстей, так *страшно* говоривших,
Сил, устремлявшихся к позорнейшим делам, —
Вот этот человек, — таким же был когда-то,
Как этот сын его, прелестное дитя,
В котором, грезами неведенья объято,
Сознанье теплится, играя и блестя!
В котором поступь, взгляд, малейшие движенья
Полны такой простой, изящной красоты!
В уме которого все мысли, все мечты —
Одни лишь светлые, счастливые виденья,
А чувства — отпрыски тепла и тишины
Какой-то внутренней, чудеснейшей весны! —
Дитя, что молится так искренно, так свято
И говорит с людьми от третьего лица...
О, чтоб отец таким же был когда-то!..
Ищите вы ему *не этого* отца...

Случевский 2001: 662

Перед зеркалом

Nel mezzo del cammin di nostra vita *

Я, я, я! Что за дикое слово!
Неужели вон тот — это я?
Разве мама любила такого,
Желто-серого, полуседого
И всезнающего, как змея?

Разве мальчик, в Останкине летом
Танцевавший на дачных балах, —
Это я, тот, кто каждым ответом
Желторотым внушает поэтам
Отвращение, злобу и страх?

Разве тот, кто в полночные споры
Всю мальчишечью вкладывал прыть, —
Это я, тот же самый, который
На трагические разговоры
Научился молчать и шутить?

Впрочем — так и всегда на средине
Рокового земного пути:
От ничтожной причины — к причине,
А глядишь — заплутался в пустыне,
И своих же следов не найти.

Да, меня не пантера прыжками
На парижский чердак загнала.
И Виргилия нет за плечами, —
Только есть одиночество — в раме
Говорящего правду стекла.

---

* На середине пути нашей жизни (*ит.*)

18—23 июля 1924. Париж

Ходасевич 2009: 179—180

Перекличка здесь двукратного «он, он» с троекратным «я, я, я» и повтор в начальных строках восклицания «неужели» не случайны. Ходасевич сохранил основной конфликт предшественника, фактически

соединив воедино образы отца и сына в образе себя самого, оценивающего «того» уже не существующего мальчика с точки зрения обремененного жизненным грузом взрослого и воспроизведя мотив поиска/утраты себя/другого.

Центральный образ стихотворения Ходасевича, по-видимому, возник не столько «из жизни», сколько «из литературы». Это подтверждается упомянутой выше параллелью с Некрасовым и тем обстоятельством, что лишь посредством образа зеркала возможно было визуально реалистично противопоставить себя-старика себе-ребенку, изящно трансформировав оппозицию Случевского.

Но допустима и иная версия происхождения образа зеркала, также сугубо литературная. Оно могло появиться как преображенное *окно* из стихотворения В. Набокова «Детство» (первая публикация в эмигрантском журнале «Грани», 1922, кн. 1.). Второй фрагмент «Детства» имеет точки соприкосновения с «Не может быть». Здесь представлена оппозиция «я / мой младший брат»: первый видит второго в окне и предается меланхолическим размышлениям об утраченном состоянии детской невинности: «Однажды, грусти полн, *стоял я у окна*: / братишка мой в саду. Бог весть во что играя, / клал камни на карниз. Вдруг, странно замирая, / *подумал я: ужель и я таким же был?* / И в этот миг все то, что позже я любил, / все, что изведал я, — обиды и успехи — / все затуманилось при тихом, светлом смехе / *восставших предо мной младенческих годов*» (Набоков 2002: 130).

Таким образом, у трех поэтов прослеживается любопытная цепочка противопоставлений, где оппозиции последовательно сближаются, словно стягиваясь в одну точку: отец / сын у Случевского, старший брат / младший брат у Набокова, я прежний / я нынешний у Ходасевича.

В 1937 году, в конце творческого и жизненного пути, Ходасевич ясно высказался на тему «чужого слова» в арсенале средств большого художника: «Замечательно, что сами писатели, всегда очень ревниво оберегающие свою самоличность, порой не боятся упрека в тех заимствованиях, которые регистрирует сравнительное литературоведение. И чем замечательнее писатель, тем он на этот счет беззаботней. <...> Шекспир, Гете, Пушкин и другие, не столь великие, но оригинальные художники знали и знают: их сущность — не в том чужом, что заимствуемо и повторимо, а в том собственном, личном, неотъемлемом и неповторимом, чем отдельные «краденые» места у них связаны, спаяны, преображены и приведены к таинственному единству.

Не было и нет автора, не подпадавшего тому или иному влиянию, воздействию других авторов» (Ходасевич 1991: 604—605).

Чтобы постичь «свое», индивидуальное в поэтике конкретного художника, необходимо разобраться с тем, как он усвоил «чужое» и общее, — только при изучении клеток, составивших новый удивительный организм, отчетливей проступает его целостность и оригинальность.

№ 6. О влиянии К. Случевского на А. Ахматову

Формула Ахматовой, так раздражившая Гандлевского и Цветкова, — «Когда б вы знали, из какого сора...» — восходит к Пушкину. Но не напрямую, а пройдя через преломление темы поэта и поэзии в «Песнях из Уголка» К. Случевского.

Связь ахматовских строк с культурной традицией вообще (Тименчик 1989) и с Пушкиным в особенности филологами отмечалась неоднократно (см., например, Ранчин 2008), причем ее стихи возводились к «Пророку»: «Возможно, что ахматовские «простые» полевые цветы и растения («одуванчик, лебеда») — вариация все той же пушкинской «дольней лозы», вариация, стилистически намеренно сниженная. На самом деле стихи о «соре» растут из этой величественной «дольней лозы». Подтекст «мерцает» сквозь текст, высветляя его скрытые глубинные смыслы» (Ранчин 2008).

Связь ахматовских стихов с Пушкиным несомненна, тем не менее такая интерпретация недостаточно убедительна. В контексте только «Пророка» знаменитый образ «сора» трудно объясним. А это именно тот образ, который в стихотворении Ахматовой стал наиболее заметным, востребованным и полемически цитируемым.

«Сор» в этой насквозь пушкинской тематике возник «по пути» — у К. Случевского, а уже от него перешел к Ахматовой. В позднейших интерпретациях «звено Случевского» выпало, но без него превращение пушкинской «дольней лозы» в ахматовский «сор» смотрится как резкое стилистическое и семантическое снижение.

Этапы трансформации представляются такими. Отправным текстом здесь наряду с «Пророком» оказывается не менее знаменитый «Поэт», где варьируется та же пушкинская тема: «Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон, / В заботах суетного света / Он малодушно погружен; / Молчит его святая лира; / Душа вкушает хладный сон, / И меж детей ничтожных мира, / Быть может, всех ничтожней он. // Но лишь божественный глагол / До слуха чуткого коснется, / Душа поэта встрепенется, / Как пробудившийся орел» и т. д. (Пушкин 1977 (3): 23).

В одном из стихотворений своего цикла «Песни из Уголка», «Нет, никогда и никакою волей...», Случевский добавил к пушкинской тематике образы «мелочи, вздора», от которых может проскочить божественная искра поэзии: «Нет, никогда и никакою волей / Алтарь поэзии насильно не зажечь, — / Молчат, как мертвые, ее святые звуки, / И не струится огненная речь. // Зато порой из мелочи, из вздора, / Совсем из ничего, в природе, иль в мечте, / Родится невзначай едва заметный облик / И рвется сам к добру и красоте» (Случевский 2004: 275). В другом же, «Здесь счастлив я, здесь я свободен...», именно он первым сравнил свои стихи с флорой, растущей в неподобающем для этого месте: «Не так ли в рухляди, над хламом, / Из перегноя и трухи, / Растут и дышат фимиамом / Цветов красивые верхи? // <...> // Да, в лоно мощного покоя / Вошел мой тихий «Уголок» — / Возросший в грудах перегноя / Очаровательный цветок...» (Случевский 2004: 248 — эта параллель Ахматовой со Случевским отмечена А. Арьевым, см. Арьев 2009: 76).

Наконец, Ахматова заменила выразительные «рухлядь, хлам, перегной, труху, мелочь и вздор» Случевского на обобщающий «сор», а красивые «цветы, дышащие фимиамом» на более скромные «одуванчик, лопухи и лебеду», растущие «у забора», притушив таким образом яркую контрастность Случевского, но фактически оставив без изменений символический смысл его образов. Совпадения отчасти детализированы: образ «перегноя» из Случевского был преобразован Ахматовой в родственную по функции «таинственную плесень на стене».

№ 7. М. Лермонтов — Г. Горбовский: одна параллель

Гандлевский был не первым, кто иронически оттолкнулся от начальных строк лермонтовского шедевра «Когда волнуется желтеющая нива...». В этом смысле можно говорить о следовании им определенной линии в русской поэзии второй половины XX века по пародийной перелицовке классических образцов.

Самое знаменитое стихотворение Г. Горбовского «Фонарики ночные» (1953), ставшее поистине народной песней и многими воспринимающееся как блатной фольклор, ритмико-синтаксически также восходит к Лермонтову: «Когда качаются фонарики ночные / и темной улицей опасно вам ходить <...>». В последней строфе это еще заметнее: «Когда качаются фонарики ночные / и черный кот бежит по улице, как черт <...>» (Горбовский 2001: 9). Ср.: «Когда волнуется желтеющая ни-

ва / И свежий лес шумит при звуке ветерка <...>» (Лермонтов 1958: 421, «Когда волнуется желтеющая нива...»).

Однако в третьей и четвертой строках строфы Горбовский меняет размер, и строфика в итоге оказывается непохожей на оригинал, но травестия классического первоисточника — сознательная или бессознательная — здесь тем не менее имеет место.

2004—2012

Библиография

Источники

Акунин 2001 — Акунин Б. Любовница Смерти / Б. Акунин. — М.: Захаров, 2001. — 246 с.

Анненский 1990 — Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии / И. Ф. Анненский. — Л.: Сов. писатель, 1990. — 640 с.

Апухтин 1898 — Сочиненія А. Н. Апухтина. Третье посмертное, дополненное изданіе, съ портретомъ, факсимиле и біографическимъ очеркомъ / А. Н. Апухтин. — С.-Петербургъ. Типография А. С. Суворина, 1898. — XXII + 658 + V с.

Ахметьев 1993 — Ахметьев И. Стихи и только стихи / И. Ахметьев. — М.: Изд. квартира А. Белашкина, 1993. — 96 с.

Ахматова 1977 — Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Ахматова. — Л.: Советский писатель, 1977. — 560 с.

Багрицкий 2000 — Багрицкий Э. Г. Стихотворения и поэмы / Э. Г. Багрицкий. — СПб.: Академический проект, 2000. — 304 с.

Баратынский 1989 — Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Е. А. Баратынский. — Л.: Советский писатель, 1989. — 464 с.

Башлачев 2005 — Башлачев А. Н. Как по лезвию / А. Н. Башлачев. — М.: Время, 2005. — 256 с.

Бобров 2008 — Бобров С. С. Рассвет полночи. Херсонида. В 2 т. Т. 2 / С. С. Бобров. — М.: Наука, 2008. — 623 с.

Блок 1961 — Блок А. А. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Т. 2 / А. А. Блок. — Л.: Советский писатель, 1961. — 490 с.

Блок 1971 — Блок А. А. Собрание сочинений в 6 т. Т. 5 / А. А. Блок. — М.: Правда, 1971. — 558 с.
Бродский 1992 — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 2 / И. А. Бродский. — СПб.: Пушкинский фонд, 1992. — 479 с.
Бродский 1994 — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 3 / И. А. Бродский. — СПб.: Пушкинский фонд, 1994. — 448 с.
Бродский 1995 — Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. 4 / И. А. Бродский. — СПб.: Пушкинский фонд, 1995. — 336 с.
Бунина 1821 — Собраніе стихотвореній Анны Буниной. Часть вторая / А. Бунина. — Санктпетербургъ. Въ типографіи Императорской Россійской Академіи. 1821. — 201 с.
Васильев 2007 — Васильев П. Н. Стихотворения и поэмы / П. Н. Васильев. — СПб.: Издательство ДНК, 2007. — 568 с.
Верлен 1999 — Верлен Поль. <Стихотворения> // Семь веков французской поэзии / П. Верлен. — СПб.: Евразия, 1999. — С. 393—408.
В нашу гавань 1995 — В нашу гавань заходили корабли. Песни городских дворов и окраин / В нашу гавань. — Пермь: Книга. — 431 с.
Вяземский 1869 — Письма П. А. Вяземскаго къ И. И. Дмитріеву / П. А. Вяземский // Русскій архивъ. — 1869. — № 4—5. — С. 627—655.
Вяземский 1986 — Вяземский П. А. Стихотворения / П. А. Вяземский. — Л.: Советский писатель, 1986. — 544 с.
Галич 2006 — Галич А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Галич. — СПб.: Академический проект, Издательство ДНК, 2006. — 386 с.
Гандлевский 1998 — Гандлевский С. М. Поэтическая кухня: Эссе / С. М. Гандлевский. — СПб.: Пушкинский фонд, 1998. — 112 с.
Гандлевский 2000 — Гандлевский С. М. Порядок слов: стихи, повесть, пьеса, эссе / С. М. Гандлевский. — Екатеринбург: «У-Фактория», 2000. — 432 с.
Гандлевский 2002 — Гандлевский С. М. <НРЗБ>. Роман / С. М. Гандлевский. — М.: Иностранка, НФ «Пушкинская библиотека», 2002. — 184 с.
Гандлевский 2002б — Гандлевский С. М. Найти охотника / С. М. Гандлевский. — СПб.: Пушкинский фонд, 2002. — 224 с.
Гандлевский 2004 — Гандлевский С. Два стихотворения / С. Гандлевский // Знамя. — 2004. — № 1. — С. 3.
Гандлевский 2008 — Гандлевский С. М. Опыты в стихах: сборник / С. М. Гандлевский. — М.: «Захаров», 2008. — 160 с.
Гандлевский 2009 — Гандлевский С. Два стихотворения / С. Гандлевский // Знамя. — 2009. — № 1. — С. 3—4.

Гандлевский 2010 — Гандлевский С. Два стихотворения / С. Гандлевский // Знамя. — 2010. — № 1. — С. 67—68.
Гандлевский 2011 — Гандлевский С. «Старость по двору идет...» / С. Гандлевский // Знамя. — 2011. — № 1. — С. 61.
Гандлевский 2012 — Гандлевский С. Три стихотворения / С. Гандлевский // Знамя. — 2012. — № 1. — С. 3—4.
Гейне 1971 — Гейне Г. Стихотворения. Поэмы. Проза / Г. Гейне. — М.: Художественная литература. — 799 с.
Гоголь 1967 — Гоголь Н. В. Собрание сочинений: В 7 т. Т. 5 / Н. В. Гоголь. — М.: Художественная литература, 1967. — 624 с.
Гораций 1970 — Гораций. Оды. Эподы. Сатиры. Послания / Гораций. — М.: Художественная литература, 1970. — 480 с.
Горбовский 2001 — Горбовский Г. Я. Падший ангел: Стихотворения / Г. Я. Горбовский. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 383 с.
Гребенщиков 1996 — Гребенщиков Б. Б. Песни / Б. Б. Гребенщиков. — Тверь, ЛЕАН, 1996. — 464 с.
Гумилев 1988 — Гумилев Н. С. Стихотворения и поэмы / Н. С. Гумилев. — Л.: Советский писатель, 1988. — 632 с.
Гумилев 1990 — Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии / Н. С. Гумилев. — М.: Современник, 1990. — 383 с.
Данте 1967 — Данте Алигьери. Божественная комедия / Данте. — М.: Наука, 1967. — 627 с.
Державин 2002 — Державин Г. Р. Сочинения / Г. Р. Державин. — СПб.: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2002. — 712 с.
Дмитриев 1967 — Дмитриев И. И. Полное собрание стихотворений / И. И. Дмитриев. — Л.: Советский писатель, 1967. — 501 с.
Достоевский 1976 — Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30 т. Т. 14 / Ф. М. Достоевский. — Л.: Наука, 1976. — 512 с.
Долгоруков 1959 — Иван Михайлович Долгоруков <Стихи> / И. М. Долгоруков // Поэты-сатирики конца XVIII — начала XIX в. — М.: Советский писатель, 1959. — С. 385—474.
Долина 2001 — Долина В. А. Сэляви / В. А. Долина. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 416 с.
Дюма 1974 — Дюма А. Три мушкетера / А. Дюма. — М.: Детская литература, 1974. — 720 с.
Елагин 1998 — Елагин И. В. Собрание сочинений в двух томах. Том первый. — М.: Согласие, 1998. — 464 с.
Есенин 1970 — Есенин С. А. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2 / С. А. Есенин. — М.: Правда, 1970. — 448 с.

Заболоцкий 2002 — Заболоцкий Н. А. Полное собрание стихотворений и поэм. Избранные переводы / Н. А. Заболоцкий. — СПб.: Академический проект, 2002. — 768 с.

Иванов 2005 — Иванов Г. А. Стихотворения / Г. А. Иванов. — СПб.: Академический проект, 2005. — 768 с.

Иртеньев 2000 — Иртеньев И. М. Антология сатиры и юмора России XX века. Т. 5 / И. М. Иртеньев. — М.: ЭКСМО-Пресс, ЭКСМО-Маркет, 2000. — 384 с.

Иртеньев 2005 — Иртеньев И. М. Избранное / И. М. Иртеньев. — М.: Эксмо, 2003. — 384 с.

Исаковский 1971 — Исаковский М. В. Под небом России / М. В. Исаковский. — М.: Советская Россия, 1971. — 384 с.

Катулл 2005 — Катулл. Лирика. Перевод с лат. М. А. Амелина / Катулл. — М.: Время, 2005. — 400 с.

Кедрин 1974 — Кедрин Д. Б. Избранные произведения / Д. Б. Кедрин. — Л.: Советский писатель, 1974. — 581 с.

Кенжеев 2000 — Кенжеев Б. Из семи книг / Б. Кенжеев. — М.: Независимая газета, 2000. — 256 с.

Кибиров 2001 — Кибиров Т. Ю. «Кто куда — а я в Россию...» / Т. Ю. Кибиров. — М.: Время, 2001. — 512 с.

Кибиров 2007 — Кибиров Т. Ю. На полях «A Shropshirelad» / Т. Ю. Кибиров. — М.: Время, 2007. — 191 с.

Козлов 1960 — Козлов И. И. Полное собрание стихотворений / И. И. Козлов. — Л.: Советский писатель, 1960. — 507 с.

Кузмин 2000 — Кузмин М. А. Стихотворения / М. А. Кузмин. — СПб.: Академический проект, 2000. — 832 с.

Кушнер 1997 — Кушнер А. С. Избранное: Стихотворения / А. С. Кушнер. — СПб.: Художественная литература, 1997. — 496 с.

Кюхельбекер 1959 — Кюхельбекер В. К. Избранные произведения / В. К. Кюхельбекер. — Л.: Советский писатель, 1959. — 451 с.

Левитанский 2005 — Левитанский Ю. Д. Каждый выбирает для себя / Ю. Д. Левитанский. — М.: Время, 2005. — 640 с.

Лермонтов 1958 — Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений в четырех томах. Том первый. Стихотворения 1828—1841 / М. Ю. Лермонтов. — М.-Л.: Издательство Академии наук СССР, 1958. — 756 с.

Лосев 2012 — Лосев Л. В. Стихи / Л. В. Лосев. — СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 2012. — 600 с.

Мандельштам 1990 (1) — Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 1 / О. Э. Мандельштам. — М.: Художественная литература, 1990. — 638 с.

Мандельштам 1990 (2) — Мандельштам О. Э. Сочинения: В 2-х т. Т. 2 / О. Э. Мандельштам. — М.: Художественная литература, 1990. — 464 с.
Маршак 1958 — Маршак С. Я. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 1 / С. Я. Маршак. — М.: Худ. литература, 1958. — 616 с.
Маяковский 1968 (1) — Маяковский В. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1 / В. В. Маяковский. — М.: Правда, 1968. — 463 с.
Маяковский 1968 (4) — Маяковский В. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 4 / В. В. Маяковский. — М.: Правда, 1968. — 527 с.
Меламед 1998 — Меламед И. С. В черном раю. Стихи, переводы, статьи / И. С. Меламед. — М.: Книжный сад, 1998. — 240 с.
Минаев 1958 — Минаев Д. Д. <Эпиграммы> / Д. Д. Минаев // Русские эпиграммы (XIX — XVIII вв.) — М.: Советский писатель, 1958. — С. 242—256.
Мориц 1982 — Мориц Ю. П. Избранное / Ю. П. Мориц. — М.: Советский писатель,1982. — 496 с.
Набоков 1990 — Набоков В. В. Круг / В. В. Набоков. — Л.: Художественная литература, 1990. — 544 с.
Набоков 1990б — Набоков В. В. Дар / В. В. Набоков. — М.: СП «Слово», 1990. — 332 с.
Набоков 2002 — Набоков В. В. Стихотворения / В. В. Набоков. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2002. — 656 с.
Некрасов 1981 — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Т. 1 / Н. А. Некрасов. — Л.: Наука, 1981. — 719 с.
Некрасов 1982 — Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем в пятнадцати томах. Т. 3 / Н. А. Некрасов. — Л.: Наука, 1982. — 512 с.
Новиков 2007 — Новиков Д. Г. Виза / Д. Г. Новиков. — М.: Воймега, 2007. — 256 с.
Окуджава 2001 — Окуджава Б. Ш. Стихотворения / Б. Ш. Окуджава. — СПб.: Академический проект, 2001. — 712 с.
Парнок 1999 — Парнок С. Я. Сверстники. Книга критических статей / С. Я. Парнок. — М.: Глагол, 1999. — 141 с.
Пастернак 1990 (1) — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Т. 1 / Б. Л. Пастернак. — Л.: Советский писатель, 1990. — 504 с.
Пастернак 1990 (2) — Пастернак Б. Л. Стихотворения и поэмы: В 2-х т. Т. 2 / Б. Л. Пастернак. — Л.: Советский писатель, 1990. — 368 с.
Петров 1811 — В. Петров. Сочиненія. В 3 тт. Том 2 / В. П. Петров. — Санктпетербургъ. Въ Медицинской типографіи, 1811. — 275 + II с.

Петровых 2008 — Петровых М. С. Серебряный гром / М. С. Петровых. — М.: ОГИ, 2008. — 248 с.
ПРП 1957 — Песни русских поэтов / Песни русских поэтов. — Л.: Советский писатель, 1957. — 527 с.
Поэты XVIII века 1972 — Поэты XVIII века. В 2 т. Т. 1 / Поэты XVIII века. — Л.: Советский писатель, 1972. — 569 с.
Поэты 1790—1810-х 1971 — Поэты 1790—1810-х / Поэты 1790—1810-х. — Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1971. — 912 с.
Прутков 1986 — Прутков Козьма. Сочинения / Козьма Прутков. — М.: Правда, 1986. — 416 с.
Пушкин 1977 (2) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 2. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1977. — 482 с.
Пушкин 1977 (3) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 3. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1977. Т. 3. — 496 с.
Пушкин 1977 (4) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 4. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1977. — 448 с.
Пушкин 1978 (5) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 5. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — 528 с.
Пушкин 1978 (7) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 7. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1978. — 543 с.
Пушкин 1979 (10) — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Т. 10. / А. С. Пушкин. — Л.: Наука, 1979. — 712 с.
САП 1975 — Современная американская поэзия. Антология / Современная американская поэзия. — М.: Прогресс, 1975. — 504 с.
Самойлов 1993 — Самойлов Д. С. В кругу себя / Д. С. Самойлов. — М.: ВИМО, 1993. — 128 с.
Самойлов 2006 — Самойлов Д. С. Стихотворения / Д. С. Самойлов. — СПб: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2006. — 800 с.
Слуцкий 1991 — Слуцкий Б. А. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения 1936—1961 / Б. А. Слуцкий. — М.: Художественная литература, 1991. — 541 с.
Случевский 2001 — Случевский К. К. Сочинения в стихах / К. К. Случевский. — М.-СПб.: Летний сад, 2001. — 798 с.
Случевский 2004 — Случевский К. К. Стихотворения и поэмы / К. К. Случевский. — М.: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2004. — 816 с.
Случевский 2009 — Случевский К. К. Стихотворения, поэмы, переводы / К. К. Случевский. — СПб.: ОГИ, 2009. — 544 с.

Сопровский 1997 — Сопровский А. А. Правота поэта. Стихи и статьи / А. А. Сопровский. — М.: Ваш Выбор ЦИРЗ, 1997. — 240 с.
Тарковский 1991 — Тарковский А. А. Собрание сочинений: В 3-х т. Т. 1 / А. А. Тарковский. — М.: Художественная литература, 1991. — 462 с.
Твардовский 1986 — Твардовский А. Т. Стихотворения и поэмы / А. Т. Твардовский. — Л.: Советский писатель, 1986. — 896 с.
Тютчев 1965 — Тютчев Ф. И. Лирика. В 2-х т. Т. 1 / Ф. И. Тютчев. — М.: Наука, 1965. — 448 с.
Успенский 1987 — Успенский Э. Н. Если был бы я девчонкой / Э. Н. Успенский. — М.: Малыш, 1987. — 80 с.
Фет 1986 — Фет А. А. Стихотворения и поэмы / А. А. Фет. — Л.: Сов. писатель, 1986. — 752 с.
Филатов 1990 — Филатов Л. А. Бродячий театр / Л. А. Филатов. — М.: Книга, 1990. — 272 с.
Футуризм 1999 — Поэзия русского футуризма / Поэзия русского футуризма. — СПб.: Академический проект, 1999. — 752 с.
Хазанов 2005 — Абсолютное стихотворение: Маленькая антология европейской поэзии / Составление, комментарий и подстрочный прозаический перевод Бориса Хазанова / Абсолютное стихотворение. — М.: Время, 2005. — 312 с.
Ходасевич 1991 — Ходасевич В. Ф. Колеблемый треножник / В. Ф. Ходасевич. — М.: Советский писатель, 1991. — 688 с.
Ходасевич 1997 — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 3: Проза. Державин. О Пушкине / В. Ф. Ходасевич. — М.: Согласие, 1997. — 592 с.
Ходасевич 2009 — Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 1. Полное собрание стихотворений / В. Ф. Ходасевич. — М.: Русский путь, 2009. — 648 с.
Цветков 2001 — Цветков А. П. Дивно молвить. Собрание стихотворений / А. П. Цветков. — СПб.: Пушкинский фонд, 2001. — 280 с.
Цветков 2002 — Цветков А. П. Просто голос. Поэма. Эссе / А. П. Цветков. — М.: Независимая газета, 2002. — 306 с.
Черный 1996 — Саша Черный. Стихотворения / Саша Черный. — СПб.: Петербургский писатель, 1996. — 656 с.
Чухонцев 2008 — Чухонцев О. Г. Из сих пределов / О. Г. Чухонцев. — М.: ОГИ, 2008. — 320 с.
Чухонцев 2008б — Чухонцев О. Г. Однофамилец: Поэма / Сопровод. статья А. Скворцова. / О. Г. Чухонцев. — М.: Время, 2008. — 128 с.
Шекспир 1960 — Шекспир В. Полное собрание сочинений в 8 т. Т. 7 / В. Шекспир. — М.: Искусство, 1960.— 824 с.

Шихматов 1812 — Ночь на гробахъ. Подражаніе Юнгу Князя Сергія Шихматова, члена Императорской Россійской Академіи, и Бесѣды Любителей Рускаго Слова / С. Шихматов. — СПб.: Въ типографии-Дрехслера, 1812. — 66 с.

Шпаликов 1999 — Шпаликов Г. Ф. Пароход белый-беленький / Г. Ф. Шпаликов. — М.: ЗАО Издательство ЭКСМО-Пресс, 1999. — 432 с.

Теоретическая, научно-критическая и справочная литература

Аверинцев 1996 — Аверинцев С. С. Поэты / С. С. Аверинцев. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. — 364 с.

Айзенберг 1991 — Айзенберг М. Некоторые другие / М. Айзенберг // Театр. — 1991. — № 4. — С. 98—118.

Айзенберг 1991б — Айзенберг М. Вместо предисловия / М. Айзенберг // Личное дело №. — М.: Союзтеатр, 1991. — С. 5—20.

Айзенберг 1991в — Айзенберг М. Разделение действительности / М. Айзенберг // Личное дело №. — М.: Союзтеатр, 1991. — С. 236—245.

Айзенберг 1995 — Айзенберг М. Точка сопротивления / М. Айзенберг // Арион. — 1995. — № 2. — С. 101—108.

Айзенберг 1995б — Айзенберг М. Вокруг концептуализма / М. Айзенберг // Арион. — 1995. — № 4. — С. 102—107.

Айзенберг 1997 — Айзенберг М. Взгляд на свободного художника / М. Айзенберг — М.: Гендальф, 1997. — 272 с.

Айзенберг 2003 — Айзенберг М. Чистый лист / М. Айзенберг // НЛО. — 2003. — № 62 (№ 4). — С. 306—311.

Айзенберг 2005 — Айзенберг М. Минус тридцать по московскому времени / М. Айзенберг // Знамя. — 2005. — № 8. — С. 137—143.

Алехин 2006 — Алексей А. Поэт без читателя / А. Алехин // Арион. — 2006. — № 3. — С. 14—26.

Анкудинов 1998 — Анкудинов К. Внутри после: Особенности современного литературного процесса / К. Анкудинов // Октябрь. — 1998. — № 4. — С. 174—180.

Арьев 2005 — Арьев А. Ю. Примечания / А. Арьев // Георгий Иванов. Стихотворения. — СПб.: Академический проект, 2005. — С. 485—713.

Арьев 2009 — Арьев А. Ю. Жизнь Георгия Иванова. Документальное повествование / А. Арьев. — СПб.: ЗАО «Журнал «Звезда»», 2009. — 488 с.

Ахапкин 2002 — Ахапкин Д. Н. «Филологическая метафора» в поэзии И. Бродского: Диссертация на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01. / Д. Н. Ахапкин. — СПб., 2002. — 168 с.

Ахапкин 2009 — Ахапкин Д. Н. «Иосиф Бродский после России. Комментарии к стихам И. Бродского (1972—1995) / Д. Н. Ахапкин. — СПб.: Журнал «Звезда», 2009. — 132 с.

Ахматова 1977б — Ахматова А. А. О Пушкине. Статьи и заметки / А. А. Ахматова. — Л.: Советский писатель, 1977. — 320 с.

Бабель 1989 — Воспоминания о Бабеле: Сборник / Воспоминание о Бабеле. — М.: Книжная палата, 1989. — 336 с.

Бавильский 1997 — Бавильский Д. Автономия настоящего / Д. Бавильский // Арион. — 1997. — № 4. — С. 68—74.

Бавильский 1997б — Бавильский Д. Кислородное голодание / Д. Бавильский // Знамя. — 1997. — № 5. — С. 68—70.

Багрецов 2005 — Багрецов Д. Н. Тимур Кибиров: интертекст и творческая индивидуальность / Д. Н. Багрецов. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2005. — 170 с.

Бак 1996 — Бак Д. Законы жанра / Д. Бак // Октябрь. — 1996. — № 9. — С. 185—187.

Бак 2010 — Бак Д. Сергей Гандлевский, или «...ты не поверишь: все сбылось...» / Д. Бак // Национальная премия «Поэт». Визитные карточки. — М.: Время, 2010. — С. 18—23.

Бахтин 1963 — Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. — М.: Советский писатель, 1963. — 363 с.

Бегунова 2000 — Бегунова А. И. Повседневная жизнь русского гусара в царствование Александра I / А. И. Бегунова. — М.: Молодая гвардия, 2000. — 383 с.

Безродный 1996 — Безродный М. В. Конец Цитаты / М. Безродный. — СПб.: Изд. Ивана Лимбаха, 1996. — 160 с.

Бейли 2004 — Бейли Дж. Избранные статьи по русскому литературному стиху / Дж. Бейли. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 376 с.

Белоусова, Головастиков 2008 — Анастасия Белоусова, Кирилл Головастиков. О формально-семантической деривации стихотворных размеров: ст ихотворение Сергея Гандлевского «Ай да сирень в этом мае!..» / А. Белоусова, К. Головастиков // Studia Slavica. Сборник научных трудов молодых филологов. VIII. — Таллинн: Kirjastus. — С. 135—147.

Берг 1998 — Берг М. Последние цветы Льва Рубинштейна / М. Берг // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 30. — С. 343—348.

Берг 2000 — Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе / М. Берг. — М.: Новое литературное обозрение, 2000. — 352 с.

Берберова 1939 — Берберова Н. Памяти Ходасевича / Н. Н. Берберова // Современныя записки. — 1939. — LXIX. — С. 256—261.

Бирюков 2001 — Бирюков С. Е. Поэзия русского авангарда / С. Е. Бирюков. — М.: Литературно-издательское агентство «Р. Элинина», 2001. — 280 с.

Бобров 1922 — Бобров С. Заимствования и влияния: попытка методологизации вопроса / С. Бобров // Печать и революция. — 1922. — Кн. 8. — С. 72—92.

Богданова 2005 — Богданова О. В. Гандлевский Сергей Маркович / О. В. Богданова // Русская литература XX века. Прозаики. Поэты. Драматурги. Биобиблиографический словарь. В 3 т. Т. 1 А—Ж. — М.: ОЛМА-ПРЕСС Инвест, 2005. — С. 459—461.

Богомолов 1989 — Богомолов Н. А. Жизнь и поэзия Владислава Ходасевича / Н. А. Богомолов // Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1989. — С. 5—48.

Богомолов 1999 — Богомолов Н. А. Георгий Иванов и Владислав Ходасевич / Н. А. Богомолов // Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. — Томск, 1999. — С. 376—391.

Богомолов 2004 — Богомолов Н. А. От Пушкина до Кибирова / Н. А. Богомолов. — М.: НЛО, 2004. — 624 с.

Богомолов, Волчек 1989 — Богомолов Н. А., Волчек Д. Б. Примечания / Н. А. Богомолов, Д. Б. Волчек // Ходасевич В. Стихотворения. — Л.: Советский писатель, 1989. — С. 355—432.

Бондаренко 2004 — Бондаренко В. В. Вяземский / В. В. Бондаренко. — М.: Молодая гвардия. — 2004. — 678 с.

Боура 2002 — Боура С. М. Героическая поэзия / С. М. Боура. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 808 с.

Бочаров 1999 — Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы / С. Г. Бочаров. — М.: Языки русской культуры, 1999. — 632 с.

Блум 1998 — Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998. — 352 с.

Бройтман 1997 — Бройтман С. Н. Русская лирика XIX — начала XX века в свете исторической поэтики. Субъектно-образная структура / С. Н. Бройтман. — М.: РГГУ, 1997. — 307 с.

Бройтман 1999 — Бройтман С. Н. Лирический субъект / С. Н. Бройтман // Введение в литературоведение. — М.: Высшая школа, 1999. — С. 141—153.

Бройтман 2001 — Бройтман С. Н. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман. — М.: РГГУ, 2001. — 320 с.

Вайль 2006 — Вайль П. Стихи про меня / П. Вайль. — М.: Колибри, 2006. — 688 с.

Вахтель 1996 — Майкл Вахтель. «Черная шаль» и ее метрический ореол / М. Вахтель // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. — М.: РГГУ, 1996. — С. 60—80.

Вацуро 2000 — Вацуро В. Э. Пушкинская пора / В. Э. Вацуро. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2000. — 624 с.

Вежлян 2006 — Вежлян Е. Литература в поисках читателя / Е. Вежлян // Новый мир. — 2006. — № 3. — С. 149—155.

Венцлова 2005 — Венцлова Т. Статьи о Бродском / Т. Венцлова. — М.: Baltus; Новое издательство, 2005. — 176 с.

Веселовский 2006 — Веселовский А. Н. Избранное: Историческая поэтика. — М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН) / А. Н. Веселовский. — 2006. — 688 с.

Виноградов 1976 — Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы / В. В. Виноградов. — М.: Наука, 1976. — 511 с.

Вишневецкий 2003 — Вишневецкий И. Изобретение традиции, или Грамматика современной русской поэзии / И. Вишневецкий // НЛО. — 2003. — № 62. — С. 174—200.

Волков 1998 — Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским / С. Волков. — М.: Издательство Независимая газета, 1998. — 328 с.

Гадамер 1991 — Гадамер Г. Актуальность прекрасного / Г. Гадамер. — М.: Искусство, 1991. — 367 с.

Гандлевский, Алехин 1994 — Гандлевский С., Алехин А. Поэтический пейзаж эпохи голоцена / С. Гандлевский, А. Алехин // Арион. — 1994. — № 4. — С. 10—17.

Гандлевский, Куллэ 1997 — «...Мне хватает жизни без прикрас». Беседа Сергея Гандлевского с Виктором Куллэ / С. Гандлевский, В. Куллэ // Звезда. — 1997. — № 6. — С. 78—83.

Гандлевский, Гостева 2001 — Сергей Гандлевский. Конспект. Беседу вела А. Гостева / С. Гандлевский, А. Гостева // Вопросы литературы. — 2001. — № 5. — С. 264—285.

Гандлевский 2004 — Гандлевский С. М. <Интервью> / С. М. Гандлевский // Квадратное колесо. — 2004. — № 1 (2). — С. 5—8.

Гандлевский 2006 — Сергей Гандлевский. <Ответы на анкету журнала «Знамя» «20 лет на свободе»> / / С. Гандлевский // Знамя. — 2006. — № 6. — С. 131—133.

Гаспаров 1997 — Гаспаров М. Л. Избранные труды: В 3-х т. Т. 2. О стихах / М. Л. Гаспаров. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. — 504 с.

Гаспаров 1998 — Гаспаров М. Л. Русский стих как зеркало постсоветской культуры / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 32. — С. 77—83.

Гаспаров 2001 — Гаспаров М. Л. Русский стих начала XX века в комментариях / М. Л. Гаспаров. — М.: Высшая школа, 2001. — 288 с.

Гаспаров 2001б — Гаспаров М. Л. О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики / М. Л. Гаспаров. — СПб.: Азбука, 2001. — 480 с.

Гаспаров 2002 — Гаспаров М. Л. Предисловие / М. Л. Гаспаров // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. — СПб.: Гиперион, 2002. — С. 5—8.

Гаспаров 2009 — Гаспаров М. Л. Предисловие / М. Л. Гаспаров // И. Ю. Подгаецкая. Избранные статьи. — М.: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького, 2009. — С. 7—12.

Гаспаров Б. 1994 — Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX века / Б. М. Гаспаров. — М.: Наука, 1994. — 304 с.

Гаспаров, Скулачева 2004 — Гаспаров М. Л., Скулачева Т. В. Статьи о лингвистике стиха / М. Л. Гаспаров, Т. В. Скулачева. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — 288 с.

Генис 1999 — Генис А. Иван Петрович умер / А. Генис. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 336 с.

Гершензон 1926 — Гершензон М. О. Статьи о Пушкине / М. О. Гершензон. — М.: ГАХН, 1926. — 123 с.

Гинзбург 1964 — Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М.; Л.: Советский писатель, 1964. — 381 с.

Гинзбург 1997 — Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. — М.: Интрада, 1997. — 416 с.

Гордин 2002 — Гордин Я. Перекличка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники / Я. Гордин. — СПб.: Пушкинский фонд, 2000. — 232 с.

Губайловский 2002 — Губайловский В. Все прочее и литература. О книге Сергея Гандлевского «<НРЗБ>» / В. Губайловский // Новый Мир. — 2002. — № 8. — С. 167—174.

Данилкин 2010 — Данилкин Л. Клудж. Как литература «нулевых» стала тем, чем не должна была стать ни при каких обстоятельствах / Л. Данилкин // Новый мир. — 2010. — № 1. — С. 134—154.

Дубин 2001 — Дубин Б. В. Слово — письмо — литература: Очерки по социологии современной культуры / Б. В. Дубин. — М.: Новое литературное обозрение, 2001. — 416 с.

Ермолин 2003 — Ермолин Е. Цена опыта / Е. Ермолин // Дружба народов. — 2003. — № 2. — С. 187—191.
Ефимов 2005 — Ефимов И. Нобелевский тунеядец (о Иосифе Бродском) / И. Ефимов. — М.: «Захаров», 2005. — 176 с.
Жолковский 1994 — Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы / А. К. Жолковский. — М.: Наука, 1994. — 428 с.
Жолковский 1996 — Жолковский А. К. Анна Ахматова пятьдесят лет спустя / А. К. Жолковский // Звезда. — 1996. — № 9. — С. 211—227.
Жолковский 2002 — Жолковский А. К. К проблеме инфинитивной поэзии (Об интертекстуальном фоне стихотворения С. Гандлевского «Устроиться на автобазу...») / А. К. Жолковский // Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 61. — 2002. — № 1. — С. 34—42.
Жолковский 2005 — Жолковский А. К. НРЗБ. Allegro Mafioso / А. К. Жолковский. — М.: ОГИ, 2005. — 272 с.
Жолковский 2009 — Жолковский А. К. Новая и новейшая русская поэзия / А. К. Жолковский. — М.: Изд-во РГГУ, 2009. — 365 с.
Жолковский 2011 — Жолковский А. К. Зеркало или трельяж? // Вопросы литературы. — 2011. — № 6. — С. 363—387.
Жолковский, Щеглов 1996 — Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст / А. К. Жолковский, Ю. К. Щеглов. — М.: АО Издательская группа «Прогресс», 1996. — 344 с.
Зализняк и др. 2005 — Зализняк Анна А., Левонтина И. Б., Шмелев А. Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира: Сборник статей / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелев. — М.: Языки славянской культуры, 2005. — 544 с.
Затонский 1996 — Затонский Д. Постмодернизм в историческом интерьере / Д. Затонский // Вопросы литературы. — 1996. — № 3. — С. 194—205.
Золотоносов 2009 — Золотоносов М. Н. Логомахия: Поэма Тимура Кибирова «Послание Л. С. Рубинштейну» как литературный памятник. — М.: Ладомир, 2009. — 384 с.
Зорин 1990 — Зорин А. Муза языка и семеро поэтов / А. Зорин // Дружба народов. — 1990. — № 4. — С. 240—248.
Зорин 1991 — Зорин А. Альманах — взгляд из зала / А. Зорин // Личное дело №. — М.: Союзтеатр, 1991. — С. 246—271.
Зубова 2000 — Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка / Л. В. Зубова. — М.: НЛО, 2000. — 432 с.
Зубова 2010 — Зубова Л. В. Языки современной поэзии / Л. В. Зубова. — М.: НЛО, 2010. — 384 с.

Иваницкая 2002 — Иваницкая Е. Акела промахнулся / Е. Иваницкая // Дружба народов. — 2002. — № 8. — С. 195—198.
Иванова 2000 — Иванова Н. Жизнь и смерть симулякра в России / Н. Иванова // Дружба народов. — 2000. — № 8. — С. 187—196.
Иванова 2010 — Иванова Н. Трудно первые десять лет. Конспект наблюдений / Н. Иванова // Знамя. — 2010. — № 1. — С. 175—184.
Игнатьева 2009 — Игнатьева М. Опыты Сергея Гандлевского / М. Игнатьева // Знамя. — 2009. — № 4. — С. 206—211.
Ильин 1996 — Ильин И. П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. П. Ильин. — М: Интрада, 1996. — 256 с.
Ильин 1998 — Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия / И. П. Ильин. — М: Интрада, 1998. — 256 с.
Козицкая 1999 — Козицкая Е. А. Смыслообразующая функция цитаты в поэтическом тексте / Е. А. Козицкая. — Тверь, изд. ТвГУ, 1999. — 139 с.
Козлов 2010 — Козлов В. К юбилею варвара — Иосифа Бродского / В. Козлов // Арион. — 2010. — № 1. — С. 61—74.
Коновалов 1989 — Коновалов В. Н. Литературно-критическая деятельность русских писателей XIX века / В. Н. Коновалов. — Казань: Изд. КГУ, 1989. — 174 с.
Конрад 1983 — Конрад Н. И. Древнекитайская литература / Н. И. Конрад // История всемирной литературы в 8 т. Т. 1. — М.: Наука, 1983. — С. 143—204.
Корман 1992 — Корман Б. О. Избранные труды по теории и истории литературы / Б. О. Корман. — Ижевск: Изд. Удмуртского университета, 1992. — 236 с.
Костюков 2001 — Костюков Л. Свидетельские показания / Л. Костюков // Дружба народов. — 2001. — № 7. — С. 181—184.
Костюков 2002 — Костюков Л. Мы взяли неправильный галс / Л. Костюков // Дружба народов. — 2002. — N 8. — С. 198—200.
Костырко 1995 — Костырко С. От первого лица / С. Костырко // Новый мир. — 1995. — № 6. — С. 214—221.
Красухин 2009 — Красухин К. Г. Рецензия на кн.: Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы. / Изд. подгот. М. В. Акимова, И. А. Пильщиков и М. И. Шапир; Под общей ред. М. И. Шапира. — М.: Языки славянских культур, 2006. — xxxii, 927 с. / К. Г. Красухин // Известия РАН. Серия литературы и языка. — 2009. — Т. 68. — № 5. — С. 67—71.
КРСБ 2002 — Как работает стихотворение Бродского. Из исследований славистов на Западе. Сборник статей / Как работает стихотворение Бродского. — М.: Новое литературное обозрение, 2002. — 304 с.

Кружков 1992 — Кружков Г. О стихах С. Гандлевского / Г. Кружков // Новый мир. — 1992. — № 5. — С. 225.

Кружков 1999 — Кружков Г. В снежных сумерках на опушке леса / Г. Кружков // Арион. — 1999. — № 1. — С. 14—27.

Кржижановский 2006 — Кржижановский С. Д. Статьи. Заметки. Размышления о литературе и театре. Собрание сочинений. Т. 4. — СПб.: Симпозиум, 2006. — 848 с.

Кузнецова 1996 — Кузнецова О. Представление продолжается (О книге стихов С. Гандлевского «Праздник») / О. Кузнецова // Новый мир. — 1996. — № 8. — С. 216—218.

Кузнецова 2004 — Кузнецова А. Архаисты? Новаторы? / А. Кузнецова // Арион. — 2004. — № 4. — С. 16—23.

Кузьмин 1998 — Кузьмин Д. Литературная жизнь: клубы и салоны / Д. Кузьмин // Арион. — 1998. — № 1. — С. 98—106.

Кузьмин 2001 — Кузьмин Д. Как построили башню / Д. Кузьмин // НЛО. — 2001. — № 48. — С. 325—331.

Кузьмин 2002 — Кузьмин Д. О нелюбви и неловкости / Д. Кузьмин // Дружба народов. — 2002. — № 8. — С. 192—194.

Кукулин 2001 — Кукулин И. Прорыв к невозможной связи (Поколение 90-х в русской поэзии: возникновение новых канонов) / И. Кукулин // НЛО. — 2001. — № 50. — С. 435—458.

Кукулин 2003 — Кукулин И. «Сумрачный лес» как предмет ажиотажного спроса, или Почему приставка «пост-» утратила свое значение / И. Кукулин // НЛО. — 2003. — № 59. — С. 359—391.

Кулаков 1998 — Кулаков В. По образу и подобию стиха. Поэзия 80-х годов / В. Кулаков // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 32. — С. 202—214.

Кулаков 1999 — Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах / В. Кулаков. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 400 с.

Кулаков 2007 — Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах / В. Кулаков. — М.: Новое литературное обозрение, 2007. — 232 с.

Куллэ 1997 — Куллэ В. Сергей Гандлевский: «Поэзия... бежит ухищрений и лукавства» / В. Куллэ // Знамя. — 1997. — № 6. — С. 212—219.

Куллэ 2006 — Куллэ В. «...О сумрачном, драгоценном и безымянном» / В. Куллэ // Новый мир. — 2006. — № 3. — С. 162—168.

Куллэ 2007 — Куллэ В. Апофеоз неактуальности / В. Куллэ // Новый мир. — 2007. — № 5. — С. 196—201.

Куллэ 2008 — Куллэ В. Король. Дама. Валет (о воинствующем инфантилизме) / В. Куллэ // Арион. — 2008. — № 4. — С. 15—27.

Курицын 1992 — Курицын В. Постмодернизм: новая первобытная культура / В. Курицын // Новый мир. — 1992. — № 2. — С. 225—231.
Курицын 2000 — Курицын В. Русский литературный постмодернизм / В. Курицын. — М.: ОГИ, 2000. — 288 с.
Левин 1995 — Левин А. О влиянии солнечной активности на современную русскую поэзию / А. Левин // Знамя. — 1995. — № 10. — С. 218—220.
Левин 1998 — Левин Ю. И. Избранные труды / Ю. И. Левин. — М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. — 824 с.
Лекманов 2000 — Лекманов О. А. Книга об акмеизме и другие работы / О. А. Лекманов. — Томск: «Водолей», 2000. — 704 с.
Лиотар 1998 — Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. — М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. — 159 с.
Липовецкий 1995 — Липовецкий М. Изживание смерти: Специфика русского постмодернизма / М. Липовецкий // Знамя. — 1995. — № 8. — С. 194—205.
Липовецкий 1996 — Липовецкий М. Конец века лирики / М. Липовецкий // Знамя. — 1996. — № 10. — С. 211—216.
Липовецкий 1997 — Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 1997. — 318 с.
Липовецкий 1998 — Липовецкий М. Паралогия русского постмодернизма / М. Липовецкий // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 30. — С. 285—304.
Липовецкий 2002 — Липовецкий М. Конец постмодернизма? / М. Липовецкий // Литературная учеба. — 2002. — Кн. 3. — С. 59—70.
Липовецкий 2002б — Липовецкий М. Постмодернизм сегодня / М. Липовецкий // Знамя. — 2002. — № 5. — С. 200—211.
Листов 2002 — Листов В. С. Автобиографическое в «Капитанской дочке» / В. С. Листов // Philologica. — 2001/2002. — Vol.7. — № 17/18. — С. 145—164.
Лотман 1988 — Лотман Ю. М. В школе поэтического слова. Пушкин. Лермонтов. Гоголь. Книга для учителя / Ю. М. Лотман. — М.: Просвещение, 1988. — 352 с.
Малмстад и Хьюз 2009 — Малмстад Дж. И Хьюз Р. Примечания // Ходасевич В. Ф. Собрание сочинений: В 8 т. / Сост., подгот. текста, комм. Дж. Малмстада и Р. Хьюза; Вступ. статья Дж. Малмстада. — М.: Русский путь, 2009. — Т. 1. Полное собрание стихотворений. — С. 348—598.

Марков 1994 — Марков В. Ф. О свободе в поэзии / В. Ф. Марков. — СПб.: Издательство Чернышева, 1994. — 368 с.

Минц 1999 — Минц З. Г. Поэтика Александра Блока / З. Г. Минц. — СПб.: «Искусство-СПБ», 1999. — 727 с.

Набоков 1997 — Набоков pro et contra / Набоков pro et contra. — СПб.: Издательство Российского Христианского гуманитарного института, 1997. — 974 с.

Неоархаисты и неоноваторы 2001 — Неоархаисты и неоноваторы. Материалы круглого стола. Марченко А., Новиков В., Шайтанов И., Елисеев Н., Василевский А., Бак Д. / Неоархаисты и неоноваторы // Знамя. — № 1. — 2001. — С. 154—166.

НК 2010 — Неканонический классик: Дмитрий Александрович Пригов (1940—2007): Сборник статей и материалов. — М.: Новое литературное обозрение, 2010. — 784 с.

Новиков 2001 — Новиков Вл. Nos habebit humus. Реквием по филологической поэзии / Вл. Новиков / В. И. Новиков // Новый мир. — 2001. — № 6. — С. 167—179.

Осповат 1995 — Осповат Л. С. «Каменный гость» как опыт диалогизации творческого сознания / Л. С. Осповат // Пушкин: Исследования и материалы / РАН. Институт русской литературы (Пушкинский Дом). — СПб.: Наука, 1995. — Т. 15. — С. 25—59.

Парамонов 1998 — Парамонов Б. Прекрасный гусь и паршивая овца, или Сергей Гандлевский как зеркало русской контрреволюции / Б. Парамонов // Звезда. — 1998. — № 2. — С. 223—227.

Панн 1998 — Панн Л. Нескучный сад / Л. Панн. — Hermitage Pablishers, 1998. — 220 с.

Пеньковский 2003 — Пеньковский А. Б. Нина. Культурный миф Золотого века русской литературы в лингвистическом освещении / А. Б. Пеньковский. — М.: Индрик, 2003. — 640 с.

Пильд 2004 — Пильд Л. Заметки о поэтическом цикле К. Случевского «Песни из Уголка» // Антропология культуры. Вып. 2. — М.: Вердана, 2004. — С. 124—133.

Пильщиков 2004 — Пильщиков И. А. Язык классической элегии: лексика, фразеология, формулы и клише (предварительные замечания) / И. А. Пильщиков // Славянский стих: Лингвистика и структура стиха. — М.: Языки славянской культуры, 2004. — С. 296—306.

Пильщиков 2005 — Пильщиков И. Апология комментария / И. А. Пильщиков // Знамя. — 2005. — № 1. — С. 202—203.

Пильщиков 2007 — Пильщиков И. А. Из наблюдений над генезисом и поэтикой элегий Баратынского / И. А. Пильщиков // Известия

Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2007. — Т. 66. — № 3. — С. 57—64.

Полухина 1997 — Полухина В. Бродский глазами современников. Ред. В. Куллэ. Сборник интервью / В. Полухина. — СПб.: Журнал «Звезда», 1997. — 336 с.

Полухина 2006 — Полухина В. Бродский глазами современников. Вторая книга / В. Полухина. — СПб.: Журнал «Звезда», 2006. — 544 с.

Полухина 2008 — Полухина В. Иосиф Бродский. Жизнь, труды, эпоха / В. Полухина. — СПб.: Журнал «Звезда», 2008. — 528 с.

Пономарев 2002 — Пономарев Е. Распад атома в поэзии русской эмиграции: Георгий Иванов и Владислав Ходасевич / Е. Пономарев // Вопросы литературы. — 2002. — № 4. — С. 48—81.

Попович 2011 — Popovic Dunja. A Generation That Has Squandered Its Men: The Late Soviet Crisis of Masculinity in the Poetry of Sergei Gandlevskii / D. Popovic // The Russian Review. — 2011. — № 4. — P. 663—676.

Потебня 1989 — Потебня А. А. Слово и миф / А. А. Потебня. — М.: Правда, 1989. — 624 с.

Поэтика исканий 2004 — Поэтика исканий, или Поиск поэтики. Материалы международной конференции-фестиваля «Поэтический язык рубежа XX—XXI веков и современные литературные стратегии» (Институт рус. языка им. В. В. Виноградова РАН. Москва 16—19 мая 2003 г.) / Поэтика исканий, или Поиск поэтики. — М.: Институт рус. языка им. В. В. Виноградова РАН, 2004. — 592 с.

Пропп 1998 — Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. — М.: Издательство «Лабиринт», 1998. — 512 с.

Проскурин 1999 — Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест / О. А. Проскурин. — М.: Новое литературное обозрение, 1999. — 462 с.

Пумпянский 1977 — Пумпянский Л. В. Об оде А. Пушкина «Памятник» / Л. В. Пумпянский // Вопросы литературы. — 1977. — № 8. — С. 136—151.

Пумпянский 2000 — Пумпянский Л. В. Классическая традиция: Собрание трудов по истории русской литературы / Л. В. Пумпянский. — М.: Языки русской культуры, 2000. — 864 с.

Пустовая 2004 — Пустовая В. Новое «я» современной прозы: об очищении писательской личности. В. Маканин, С. Гандлевский, Р. Сенчин, И. Кочергин / В. Пустовая // Новый мир. — 2004. — № 8. — С. 153—173.

Работнов 2003 — Работнов Н. Постный модернизм / Н. Работнов // Знамя. — 2003. — № 7. — С. 186—195.
Работнов 2004 — Работнов Н. «Babylon» от слова «бэби» / Н. Работнов // Знамя. — 2004. — № 9. — С. 194—206.
Ранчин 2001 — Ранчин А. М. На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского / А. М. Ранчин. — М.: НЛО, 2001. — 464 с.
Рейн 1994 — Рейн Е. Промежуток / Е. Рейн // Арион. — 1994. — № 1. — С. 18—21.
Рейфман 2002 — Рейфман И. Ритуализированная агрессия. Дуэль в русской культуре и литературе / И. Рейфман. — М.: НЛО, 2002. — 330 с.
Ремизова 2003 — Ремизова М. Астенический синдром: Образ интеллигента в современной прозе / М. Ремизова // Октябрь. — 2003. — № 3. — С. 171—177.
Роднянская 2006 — Роднянская И. Б. Движение литературы. В 2 т. Т. 2. / / И. Б. Роднянская. — М.: Знак, Языки славянских культур, 2006. — 520 с.
Роднянская 2010 — Роднянская И. В погоне за флогистоном / И. Роднянская // Арион. — 2010. — № 1. — С. 90—109.
Ронен 2000 — Ронен О. Серебряный век как умысел и вымысел / О. Ронен. — М.: ОГИ, 2000. — 152 с.
Ронен 2000б — Ронен О. К. Ф. Тарановский и «раскрытие подтекста» в филологии / О. Ронен // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. — М.: Языки русской культуры, 2000. — С. 420—425.
Ронен 2002 — Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама / О. Ронен. — СПб.: Гиперион, 2002. — 240 с.
Ронен 2005 — Ронен О. Из города Энн. Сборник эссе / О. Ронен. — СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2005. — 352 с.
Ронен 2007 — Ронен О. Шрам. Вторая книга из города Энн. Сборник эссе / О. Ронен. — СПб.: ЗАО «Журнал «Звезда»», 2007. — 326 с.
Рубинштейн 1998 — Рубинштейн Л. Случаи из языка / Л. Рубинштейн. — СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1998. — 80 с.
Руднев 1985 — Руднев В. П. Строфика и метрика: Проблемы функционального изоморфизма / В. П. Руднев // Wiener Slawistischer Almanach. — Bd. 15. — 1985. — S. 281—294.
Семенко 1970 — Семенко И. М. Поэты пушкинской поры / И. М. Семенко. — М.: Художественная литература, 1970. — 296 с.
Семенов 2004 — Семенов В. Иосиф Бродский в северной ссылке: поэтика автобиографизма / В. Семенов. — Тарту: ТГУ, 2004. — 176 с.

Скворцов 2004 — Скворцов А. Э. Миф о поэте в творчестве С. Гандлевского / А. Э. Скворцов // Литература: миф и реальность. — Казань: Изд. КГУ, 2004. — С. 62—67.

Скворцов 2005 — Скворцов А. Э. Игра в современной русской поэзии / А. Э. Скворцов. — Изд. Казанского университета, 2005. — 364 с.

Скворцов 2006 — Скворцов А. Дело Семенова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2006. — № 5. — С. 5—41.

Скворцов 2007 — Скворцов А. Бессрочная виза. Рецензия на кн.: Денис Новиков. Виза. Составитель Феликс Чечик. — М.: Воймега, 2007. — 256 с. / А. Скворцов // Новый мир. — 2007. — № 6. — С. 192—195.

Скворцов 2007б — Скворцов А. Э. Истоки и смысл поэмы Олега Чухонцева «Из одной жизни (Пробуждение)» / А. Э. Скворцов // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Книга 2. — Том 149. — 2007. — С. 165—179.

Скворцов 2008 — Скворцов А. Музыка с улицы Орджоникидзержинского. Из наблюдений над поэтической стратегией Сергея Гандлевского / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2008. — № 6. — С. 77—118.

Скворцов 2008б — Скворцов А. Э. Художественные стратегии Л. Лосева, С. Гандлевского, А. Цветкова и О. Чухонцева в контексте современной поэзии и их восприятие в критике / А. Э. Скворцов // Ученые записки Казанского государственного университета. Гуманитарные науки. Книга 6. — Том 150. — 2008. — С. 87—98.

Скворцов 2008в — Скворцов А. Дело Семенова: фамилия против семьи. Опыт анализа поэмы «Однофамилец» Олега Чухонцева / А. Скворцов // Олег Чухонцев. Однофамилец. — М.: Время, 2008. — С. 107—126.

Скворцов 2008г — Скворцов А. «Полицейские» и «воры» / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2008. — № 1. — С. 100—114.

Скворцов 2008д — Скворцов А. Дезориентация на местности (заметки о молодой поэзии) / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2008. — № 5. — С. 129—136.

Скворцов 2009 — Скворцов А. Из принцев в нищие / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2009. — № 3. — С. 209—233.

Скворцов 2009б — Скворцов А. Гандлевский Сергей Маркович / А. Скворцов // Русские писатели. XX век. Биографический словарь. А-Я. / Сост. И. О. Шайтанов. — М.: Просвещение, 2009. — С. 148—149.

Скворцов 2009в — Скворцов А. Трагедия под маской иронии (о поэзии Льва Лосева) // Вопросы литературы. — 2009. — № 5. — С. 32—43.

Скворцов 2009г — Скворцов А. Апология сумасшедшего Кые-Кые: выбранные места из философической переписки с классикой. Опыт прочтения одного стихотворения Олега Чухонцева / А. Скворцов // Знамя. — 2009. — № 8. — С. 176—186.

Скворцов 2011 (1) — Скворцов А. Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук: 10.01.01. — Казань, 2011. — 542 с.

Скворцов 2011 (2) — Скворцов А. Э. Рецепция и трансформация поэтической традиции в творчестве О. Чухонцева, А. Цветкова и С. Гандлевского. Диссертация на соискание степени доктора филологических наук: 10.01.01. Приложение. — Казань, 2011. — 267 с.

Скворцов 2011б — Скворцов А. Трагикомический бурлеск: «Прощанье со старыми тетрадями...» Олега Чухонцева / А. Скворцов // Вопросы литературы. — 2011. — № 1. — С. 252—279.

Скворцов 2012 — Скворцов А. Заметки по краю круглого стола / А. Скворцов // Знамя. — 2012. — № 4. — С. 205—208.

Скоропанова 1999 — Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература / И. С. Скоропанова. — М.: Флинта, Наука, 1999. — 608 с.

Скоропанова 2002 — Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык / И. С. Скоропанова. — СПб.: Невский простор, 2002. — 415 с.

Славецкий 1999 — Славецкий В. Завершение круга (80—90-е) / В. Славецкий // Русская поэзия. XX век. Антология. Под ред. В. А. Кострова. — М.: ОЛИМА-ПРЕСС, 1999. — С. 725—730.

Смирнов 1995 — Смирнов И. П. Порождение интертекста: Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. — СПб., 1995. — 191 с.

Смит 2002 — Смит Дж. Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике / Дж. Смит. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 526 с.

Смородинская 2008 — Смородинская Т. Константин Случевский. Несвоевременный поэт / Т. Смородинская. — СПб.: Издательство ДНК, 2009. — 280 с.

Сонькин 2001 — Сонькин В. В. Белый пятистопный ямб — полигон синтаксической свободы (К вопросу о межстрочных анжамбманах в русской поэзии XX века) / В. В. Сонькин // Славянский стих: Лингвистическая и прикладная поэтика: Материалы международной конференции, 23—27 июня 1998 г. — М.: Языки славянской культуры, 2001. — С. 187—196.

Тахо-Годи 2000 — Тахо-Годи Е. А. Константин Случевский: Портрет на пушкинском фоне. — СПб.: Алетейя, 2000. — 413 с.

Тахо-Годи 2004 — Тахо-Годи Е. А. Валгалла Константина Случевского, или Вечный дебют // Случевский К. К. Стихотворения и поэмы. — М.: Академический проект (Новая библиотека поэта), 2004. — С. 5—34.

Тименчик 1967 — Тименчик Р. Д. К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой / Р. Д. Тименчик // Материалы XXII научной студенческой конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту: ТГУ, 1967. — С. 121—123.

Тименчик 1975 — Тименчик Р. Д. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком / Р. Д. Тименчик // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». — Тарту: ТГУ, 1975. — С. 124—125.

Тименчик и др. 1978 — Тименчик Р. Д., Топоров В. Н., Цивьян Т. В. Ахматова и Кузмин / Р. Д. Тименчик, В. Н. Топоров, Т. В. Цивьян // Russian Literature. — Vol. VI (№ 3). — С. 241—256.

Тименчик 1989 — Тименчик Р. Д. После всего. Неакадемические заметки / Р. Д. Тименчик // Литературное обозрение. — № 5. — С. 22—26.

Тименчик 1998 — Тименчик Р. К вопросу о снова проклятом прошлом / Р. Тименчик // Новое литературное обозрение. — 1998. — № 32. — С. 199—201.

Тименчик 2005 — Тименчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы / Р. Д. Тименчик. — М.: Водолей Publishers; Toronto: The University of Toronto. — 2005. — 784 с.

Тынянов 1965 — Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи / Ю. Н. Тынянов. — М.: Советский писатель, 1965. — 304 с.

Фаликов 2000 — Фаликов И. Прозапростихи / И. Фаликов. — М.: Новый ключ, 2000. — 320 с.

Фаликов 2008 — Фаликов И. Все сбылось. <Рец. на кн.: Сергей Гандлевский. Некоторые стихотворения: новые и избранные> / И. Фаликов // Знамя. — 2008. — № 8. — С. 209—213.

Фатеева 1997 — Фатеева Н. Интертекстуальность и ее функции в художественном дискурсе / Н. Фатеева // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 1997. — Т. 56. — № 5. — С. 12—21.

Фатеева 1998 — Фатеева Н. Типология интертекстуальных элементов и связей в художественном дискурсе / Н. Фатеева // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 1998. — Т. 57. — № 5. — С. 25—38.

Фатеева 2000 — Фатеева Н. А. Контрапункт интертекстуальности. Интертекст в мире текстов / Н. А. Фатеева. — М.: «Агар», 2000. — 280 с.
Фатеева 2001 — Фатеева Н. А. Основные тенденции развития поэтического языка / Н. А. Фатеева // Новое литературное обозрение. — № 4. — 2001. — С. 416—434.
Фатеева 2002 — Фатеева Н. А. Открытая структура: Poem in Progress (о некоторых тенденциях развития русского поэтического языка рубежа XX — XXI в.) // Славянское языкознание. Материалы конференции (Москва, июнь 2002 г.) / Н. Фатеева. — М., 2003. — С. 337—353.
Фатеева 2006 — Фатеева Н. Что происходит в языке и за языком: активные процессы в поэзии конца XX — начала XXI века / Н. Фатеева // Семиотика и Авангард: Антология. — М.: Академический Проект; Культура, 2006. — С. 860—878.
Фатеева 2006б — Фатеева Н. Открытая структура. О поэтическом языке и текстах рубежа XX — XXI веков / Н. Фатеева. — М.: Вест-консалтинг, 2006. — 160 с.
Федотов 2011 — Федотов О. И. Сонет / О. И. Федотов. — М.: РГГУ, 2011. — 601 с.
Ханзен-Леве 1999 — Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. — СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. — 507 с.
Цветков 2006 — Цветков А. Сергею Гандлевскому / А. Цветков // Воздух. — 2006. — № 3. — С. 5—11.
Чуковский 2005 — Чуковский Н. К. О том, что видел: Воспоминания. Письма / Н. К. Чуковский. — М.: Молодая гвардия, 2005. — 687 с.
Чупринин 2003 — Чупринин С. И. Перемена участи / С. И. Чупринин. — М.: НЛО, 2003. — 400 с.
Чупринин 2007 — Чупринин С. И. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям / С. И. Чупринин. — М.: Время, 2007. — 768 с.
Шайтанов 2002 — Шайтанов И. Подмалевок / И. Шайтанов // Арион. — 2002. — № 3. — С. 15—23.
Шайтанов 2003 — Шайтанов И. В конце века — в начале тысячелетия / И. Шайтанов // Арион. — 2003. — № 4. — С. 14—25.
Шайтанов 2004 — Шайтанов И. Не требовать шедевров / И. Шайтанов // Литературная газета. — 2004. — № 5. — С. 8.
Шапир 1995 — Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: Авангард и постмодернизм / М. И. Шапир // Philologica. — 1995. — Т. 2. — № 3/4. — С. 136—143.
Шапир 1996 — Шапир М. И. Из истории «пародического балладного стиха»: 1. Пером владеет как елдой / М. И. Шапир // Анти-мир рус-

ской культуры: Язык; Фольклор; Литература. — Москва, 1996. — С. 232—266.

Шапир 2000 — Шапир М. И. Universum versus. Язык — стих — смысл в русской поэзии XVIII— XX веков / М. И. Шапир. — М.: Языки русской культуры, 2000. — Кн. 1. — 536 с.

Шапир 2003 — Шапир М. И. Три реформы русского стихотворного синтаксиса: (Ломоносов — Пушкин — Иосиф Бродский) / М. И. Шапир // Вопросы языкознания. — 2003. — № 3. — С. 31—78.

Шапир 2004 — Шапир М. И. Эстетика небрежности в поэзии Пастернака: (Идеология одного идиолекта) / М. И. Шапир // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. — 2004. — Т. 63. — № 4. — С. 31—53.

Шапир 2005 — Шапир М. И. Семантические лейтмотивы ирои-комической октавы: (Байрон — Пушкин — Тимур Кибиров) // Philologica. — 2003/2005. — Т. 8. — № 19/20. — С. 91—168.

Шапир 2006 — Шапир М. И. О возможностях и границах «точных методов» в гуманитарных науках // Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / М. И. Шапир. — Языки славянских культур, 2006. — С. 875—905.

Шенкман 2006 — Шенкман Я. Бабочка умерла / Я. Шенкман // Арион. — 2006. — № 4. — С. 14—18.

Шерр 1996 — Шерр Б. Русский сонет / Б. Шерр // Русский стих: Метрика. Ритмика. Строфика. Рифма: В честь 60-летия М. Л. Гаспарова. — М.: РГГУ, 1996. — С. 311—326.

Шоу 2002 — Шоу Д. Т. Поэтика неожиданного у Пушкина / Д. Т. Шоу. — М.: Языки славянской культуры, 2002. — 456 с.

Штраус 2003 — Штраус А. В. Эстетика игры в лирике Гандлевского / А. В. Штраус // Подходы к изучению текста: материалы международной конференции студентов и молодых преподавателей. — Ижевск: ИГУ, 2003. — С. 214—223.

Штраус 2004 — Штраус А. В. Проза жизни и поэзия: случай С. Гандлевского / А. В. Штраус // Словесник. — 2004. — № 11. — Екатеринбург: УГУ, 2004. — С. 84—88.

Штраус 2009 — Штраус А. В. Проблема лирического героя в современной поэзии: новые тенденции 1990-х — 2000-х годов: Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук: 10.01.01. / А. В. Штраус. — Екатеринбург, 2009. — 16 с.

Шубинский 2002 — Шубинский В. Подробности письмом, или Нечто о реализме на двух нехарактерных примерах / В. Шубинский // Знамя. — 2002. — № 9. — С. 210—219.

Шульпяков 1997 — Шульпяков Г. Пейзаж Питера Брейгеля / Г. Шульпяков // Арион. — 1997. — № 3. — С. 37—43.
Эйхенбаум 1922 — Эйхенбаум Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. — Пб.: ОПОЯЗ, 1922. — 199 с.
Эко 1989 — Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / У. Эко // Эко У. Имя розы. — М.: Книжная палата, 1989. — С. 428—467.
Эккерман 1981 — Эккерман И. П. Разговоры с Гете / И. П. Эккерман. — М.: Художественная литература, 1981. — 687 с.
Элиот 1986 — Элиот Т. С. Традиция и индивидуальный талант / Т. С. Элиот // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы. — М.: Прогресс, 1986. — С. 476—483.
Эпштейн 1988 — Эпштейн М. Н. Парадоксы новизны / М. Н. Эпштейн. — М.: Советский писатель, 1988. — 416 с.
Эпштейн 1991 — Эпштейн М. После будущего. О новом сознании в литературе / М. Эпштейн // Знамя. — 1991. — № 1. — С. 217—230.
Эпштейн 1996 — Эпштейн М. Прото- или конец постмодернизма / М. Эпштейн // Знамя. — 1996. — № 3. — С. 196—209.
Эпштейн 1996б — Эпштейн М. Истоки и смысл русского постмодернизма / М. Эпштейн // Звезда. — 1996. — № 8. — С. 182—196.
Эпштейн 2000 — Эпштейн М. Постмодерн в России. Литература и теория / М. Эпштейн. — М.: Издательство Р. Элинина, 2000. — 368 с.
Ямпольский 1993 — Ямпольский М. Б. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф / М. Б. Ямпольский. — М.: РИК «Культура», 1993. — 464 с.
Ярхо и др. 1934 — Лапшина Н. В, Романович И. К, Ярхо Б. И. Метрический справочник к стихотворениям А. С. Пушкина / Н. В. Лапшина, И. К. Романович, Б. И. Ярхо. — М.: Academia, 1934. — 144 с.
Ярхо 2006 — Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Б. И. Ярхо. — М.: Языки славянских культур, 2006. — xxxii, 927 с.

Электронные ресурсы

Айзенберг 2005б — Айзенберг М. «Стихи — это разговор». Вопросы задавали Александр Гольдштейн и Михаил Юдсон. / М. Айзенберг // «ПОЛИТ. РУ», 2005, 29 ноября. // URL: www.polit.ru/culture/2005/11/29/eisenberg.html (дата обращения 17.03.2012).
Алехин 2009 — Заочный диалог. Разговоры с Андреем Пермяковым: Виталий Пуханов, Алексей Алехин / А. Алехин // Волга. — 2009. —

№ 9—10. // URL: magazines.russ.ru/volga/2009/9/ras17.html (дата обращения 17.03.2012).

Амелин 2004 — Я работаю на стыке XVIII столетия и современности. И это совсем не постмодернизм. Интервью с Максимом Амелиным / М. Амелин // Культура. — Июль 2004. — № 25 (7433). // URL: www.litkarta.ru/dossier/ya-rabotayu-na-styke-xviii-stoletiya-i-sovremennos/dossier_815/ (дата обращения 17.03.2012).

Аронсон 2006 — Аронсон О. Народный сюрреализм (Заметки о поэзии в Интернете) / О. Аронсон // Синий Диван. — 2006. — № 8. // URL: www.polit.ru/research/2006/08/04/aronson.html (дата обращения 17.03.2012).

Василевский 2007 — Мимо рынка. Интервью с Андреем Василевским. 17.08.2007 / А. Василевский // Фома. — 2007. — 2 (46). // URL: www.litkarta.ru/dossier/mimo-rynka/dossier_919/ (дата обращения 17.03.2012).

Вишневецкий 1997 — Вишневецкий Игорь. <Рец. на кн.: Сергей Гандлевский. Праздник: книга стихов. — Санкт-Петербург: Пушкинский фонд, MCMXCV [MCMXCVII]. — 112 с.> / И. Вишневецкий // Зеркало. Литературно-художественный журнал. // URL: members.tripod.com/~barashw/zerkalo/9-vishnev.htm (дата обращения 17.03.2012).

Вязмитинова 2005 — Вязмитинова Л. Метафизическое позиционирование авторов «поколения 90-х» / Л. Вязмитинова // Крещатик. — 2005. — № 3. // URL: magazines.russ.ru/kreschatik/2005/3/via23.html (дата обращения 17.03.2012).

Гандлевский 2001б — Сергей Гандлевский: «Искусство над справедливостью смеется» / С. Гандлевский // Урал. — 2001. — № 1. // URL: magazines.russ.ru/ural/2001/1/gandl.html (дата обращения 17.03.2012).

Гандлевский 2009б — Сергей Гандлевский. Прямой поэт / С. Гандлевский // URL: www.grani.ru/Culture/Literature/m.150900.html (дата обращения 17.03.2012).

Гаспаров 1990 — «Я не имел намерения переводить Ариосто... ...Я хотел его просто прочитать». Интервью с Михаилом Леоновичем Гаспаровым. Тарту, 20 марта 1990 г. / М. Л. Гаспаров // URL: www.ruthenia.ru/document/536014.html (дата обращения 17.03.2012).

Гаспаров Б. 2008 — Гаспаров Б. М. Еще раз о функции подтекста в поэтическом тексте («Концерт на вокзале») / Б. М. Гаспаров // URL: novruslit.ru/library/?p=27 Опубликовано 25.05.2008 (дата обращения 17.03.2012).

Давыдов 2008 — Давыдов Д. Расцвет, но не Бронзовый век. Данила Давыдов о терминологических недоразумениях / Д. Давыдов // Ex libris. — 2008. — 10 февраля. // URL: exlibris.ng.ru/person/2008—10—02/2_davydov.html (дата обращения 17.03.2012).

Давыдов 2010 — Давыдов Д. М. <О поэзии Сергея Гандлевского> // www.litkarta.ru/studio/orientir/gandlevsky/ (дата обращения 17.03.2012).

Завьялов 2003 — Завьялов С. Кто они эти люди в черных плащах? Русская поэзия в начале XXI века / С. Завьялов // Toronto Slavic Quarterly. — 2003. — № 8. // URL: www.utoronto.ca/tsq/08/zavialov08.shtml (дата обращения 17.03.2012).

Кокотов 2011 — Кокотов А. Ю. Полкопейки // Запись в ЖЖ от 8.11.2011 21: 18 travellersjoy.livejournal.com/88464.html (дата обращения 17.03.2012).

Костюков 2010 — Костюков Л. В. <О поэзии Сергея Гандлевского> // www.litkarta.ru/studio/orientir/gandlevsky/ (дата обращения 17.03.2012).

Кузьмин 2003 — Кузьмин Д. ««Вавилон» будет торжественно закрыт в феврале 2004 года» / Д. Кузьмин // Русский журнал. Круг чтения. // URL: old.russ.ru/krug/20031118_dk-pr.html (дата обращения 17.03.2012).

Кулаков 2001 — Кулаков В. Г. Неофициальная поэзия 1950—1980-х гг.: История и поэтика. — М., 2001, 201 с. // www.dissercat.com/content/neofitsionalnaya-poeziya-1950—1980-kh-gg-istoriya-i-poetika (дата обращения ??.??.2012).

Кукулин 2010 — Кукулин И. В. <О поэзии Сергея Гандлевского> // www.litkarta.ru/studio/orientir/gandlevsky/ (дата обращения 17.03.2012).

Курицын 2002 — Курицын В. Проект «110 к 10 с чем-то» // URL: www.guelman.ru/slava/10/10p.htm (дата обращения 17.03.2012).

Кутенков 2011 — Кутенков Б. Умеренность в мире мер: о поэзии Сергея Гандлевского // Литературная учеба. — 2012. — № 6. // URL: www.lych.ru/online/0ainmenu-65/64/686-2012-02-15-11-36-46 (дата обращения 17.03.2012).

Лотман М. 2005 — Лотман М. Ю. К основаниям моделирующей поэтики // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2005. — № 13. / М. Лотман // URL: www.utoronto.ca/tsq/1/.html (дата обращения 17.03.2012).

Никонова 1992 — Ры Никонова. Костыльиздат rubtsov.penza.com.ru/symbioz/9/kostyliz.htm (дата обращения 17.03.2012).

Поберезкина 2005 — Поберезкина П. Анна Ахматова. Другие тринадцать строчек / П. Поберезкина // Toronto Slavic Quarterly. University of Toronto. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. — 2005. — № 14. // URL: www.utoronto.ca/tsq/14/poberezkina14.shtml (дата обращения 17.03.2012).

Полилог-2 — Полилог. Электронный научный журнал. — 2009. — № 2. — 189 с. // URL: polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_2_2009.pdf (дата обращения 17.03.2012).

Полилог-3 — Полилог. Электронный научный журнал. — 2010. — № 3. — 209 с. // URL: polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_3_2010.pdf (дата обращения 17.03.2012).

Полилог-4 — Полилог. Электронный научный журнал. — 2011. — № 4. — 141 с. // URL: polylogue.polutona.ru/upload/private/Polylogue_4_2011.pdf (дата обращения 17.03.2012).

Ранчин 2008 — Ранчин А. М. Прозябшая роза — прорастающая трава — трава умирающая: эволюция пушкинского образа в русской поэзии / А. Ранчин // URL: www.portal-slovo.ru/philology/40832.php (дата обращения 17.03.2012).

Ронен 2012 — Омри Ронен. Подтекст // Звезда. — 2012. — № 3. // URL: magazines.russ.ru/zvezda/2012/3/r16.html (дата обращения: 17.03.2012)

Скворцов 2010 — Скворцов А. Арифметика гармонии. Из наблюдений над художественной стратегией Сергея Гандлевского. Статья вторая / А. Скворцов // Запасник. — 2010. — № 2. // URL: www.promegalit.ru/publics.php?id=1831&PHPSESSID=ba6385361ee1f682cf51be874ebfd076 (дата обращения 17.03.2012).

Степанов 2009 — Евгений Степанов. О поэзии Сергея Гандлевского и современном литературном процессе // Футурум АРТ. — 2009. — № 3—4 (22—23) reading-hall.ru/publication.php?id=1077 (дата обращения 17.03.2012).

Сухарев 2010 — Сухарев Д. А. Экспертиза. Опыт объективного составления поэтической антологии // Иерусалимский журнал. — 2010. — № 35. magazines.russ.ru/ier/2010/35/su15.html (дата обращения 17.03.2012).

Тимофеевский 2010 — Тимофеевский А. П. Голубой вагон / А. П. Тимофеевский // URL: www.chertyaka.ru/detskie_pesni/Goluboi_vagon.php (дата обращения 17.03.2012).

Фанайлова 2005 — Фанайлова Е. Это не кризис, это пиздец / Е. Фанайлова // Критическая масса. — 2005. — № 3—4. // URL: magazines.russ.ru/km/2005/3/fai5.html (дата обращения 17.03.2012).

Фролов 2010 — Фролов И. Геометрия литературы / И. Фролов // Урал. — 2010. — № 1. // URL: magazines.russ.ru/ural/2010/1/fr13.html (дата обращения 17.03.2012).

Шаталов 2009 — Александр Шаталов. Поэт и книгопродавец. «В поэзию пришло поколение агрессивно неграмотных молодых людей» / А. Штыпель // Частный корреспондент. — 2009. — 9 января. // URL: www.chaskor.ru/p.php?id=2189 (дата обращения 17.03.2012).

Шмид, фон Терне, Хензелер 2007 — Ульрих М. Шмид, Доротея фон Терне, Даниэль Хензелер. Три рецензии на роман Сергея Гандлевского / У. М. Шмид, Д. фон Терне, Д. Хензелер. // Русский журнал. — 2007. — 28 февраля. // URL: www.litkarta.ru/dossier/henz-terne-shmid-o-gandlevskom/dossier_954/ (дата обращения 17.03.2012).

Справка об авторе

Скворцов Артем Эдуардович (р. 1975) — доктор филологических наук, доцент Казанского федерального университета. Область профессиональных интересов — преимущественно история русской поэзии. Автор более 100 научных публикаций, в том числе монографии «Игра в современной русской поэзии» (2005). Лауреат литературных премий «Эврика» (2008) и «Anthologia» (2011).

Скворцов Артем Эдуардович

Самосуд неожиданной зрелости

Творчество Сергея Гандлевского
в контексте русской поэтической традиции

Ответственный редактор Максим Амелин

Выпускающий редактор Ольга Старикова

Компьютерная верстка: Станислав Валишин

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
109028, Москва, Покровский бульвар, д 14/6
Факс/тел.: +7 (495) 626-24-70; e-mail: izdatelstvo.ogi@yandex.ru

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВ ОГИ И Б.С.Г.-ПРЕСС МОЖНО ПРИОБРЕСТИ:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

— Книжный магазин «Москва», м. «Пушкинская», «Тверская», ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, 797-87-17.
— ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка», ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37.
— Московский дом книги, м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91.
— Дом книги «Молодая Гвардия», м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.
— Книжный магазин «Фаланстер», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнездниковский пер., д. 12/27. Тел.: (495) 629-88-21.
— Сеть магазинов «Республика». Тел.: (495) 251-65-27.

В РОЗНИЦУ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

— Санкт-Петербургский Дом книги, м. «Невский проспект»,
«Гостиный двор», Невский проспект, д. 28. Тел.: (812) 448-23-55.
— Сеть магазинов «Буквоед». Тел.: (812) 601-0-601.
— Книжный магазин «Все свободны», наб. Мойки, 28. Тел.: +7 (911) 977-40-47.

ОПТОМ

— КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва, Покровский бульвар, д 14/6.
Тел. (495) 626-24-72; +7 (915) 110-36-50.
— «А. Симпозиум», Санкт-Петербург, 20-я линия В. О., д. 5/7.
Тел. (812) 325-66-61.

Наши книги в электронном формате можно найти по адресу:
www.bibliorossica.com/publishers.html

Подписано в печать 25.10.2012. Гарнитура Официна.
Формат 60×90 1/16. Объем 14 печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Заказ № 1159.

Отпечатано в ОАО «Можайский полиграфический комбинат»
143200, г. Можайск, ул. Мира, 93
www.oaompk.ru, www.оаомпк.рф тел.: (495) 745-84-28, (49638) 20-685