

## ГЛАВА 2. ТВОРЧЕСКИЙ ТВОРИТЕЛЬНЫЙ В СОВРЕМЕННОЙ ПОЭЗИИ

*Л.В. Зубова*

Многозначность творительного падежа, разнообразное совмещение его значений, многие лексические и синтаксические ограничения на его употребление (см., напр., [Мразек 1960]; [Вежбицка 2011: 255–301]; [Русская грамматика 1980]; [Русакова 2007: 117–121]; [Печеный 2012]; [Найдич, Павлова 2019]) постоянно порождают в современной поэзии грамматические отклонения от нормы и узуса.

Следующий текст с переосмыслением субъектно-объектных отношений выразительно демонстрирует обмен участников ситуации высоким и низким рангами:

В весенний сумрак  
Под грузом сумок  
С едою, купленной впрок.  
И мой со мною, и мой со мною сурок.

...А как всё это кончится, камни сточатся,  
Отговорит и рощица, и пророчица,  
**Автомобили втянутся гаражами,**  
**Гости – вокзалами, залами, этажами,**  
**Шляпы – коробками, сны и сигары – ртами,**  
**Все поменяются шубами и местами,**  
В час, когда будет можно всё то, что хочется,  
С ветхой единой-плоти одежды сбросив,  
Что они сделают? сняв убор из колосьев  
С женской родной седеющей головы?  
Лягут лежать как псы  
и

Будут лежать, как львы.

(Мария Степанова. «Свадьба принца Чарльза и Камиллы Паркер-Боулз в прямой трансляции немецкого канала RTL») <sup>21</sup>.

В этом тексте изображается ситуация за пределами жизни персонажей. Субъектно-объектная перевернутость утверждает приоритет мира вещей по отношению к человеку. Вещи оказываются долговечнее людей, к вещам переходит роль субъектов, но и в этом случае наблюдается обмен ролями – уже между предметами: обнаруживается, что не гаражи предназначены для автомобилей, а автомобили для гаражей, не коробки для шляп, а шляпы для коробок. И люди (гости) предназначены для вокзалов. Со всей очевидностью в этом тексте представлено понижение главных участников ситуации в ранге и повышение второстепенных.

Обращенность субъектно-объектных отношений приводит к олицетворению предметов.

А.В. Бондарко пишет: «Между функциями С[убъекта] / О[бъекта] и различием одушевленности / неодушевленности существует определенное распределение, заключающееся в том, что признак «одушевленность» сочетается преимущественно с функцией С[убъекта], а признак «неодушевленность» – преимущественно с функцией О[бъекта]. <...> Обмен ролями – когда неодушевленный предмет выступает в качестве подлежащего в именительном падеже, а одушевленное существо – как прямое дополнение в винительном падеже – ведет соответственно к известному оттенку персонификации [Бондарко 1992: 49].

В рассмотренном тексте дополнение выражено не винительным, а творительным падежом, и от этого персонификация оказывается еще более выразительной.

В тексте Марии Степановой можно видеть не только одушевление предметов, типичное для поэзии вообще, но и явление глубоко архетипическое: «... языческие ритуалы в целом ряде случаев определяются представлением о перевернутости связей потустороннего (загробного) мира <...> оба мира – поюсторонний и потусторонний – как бы видят друг друга в зеркальном

---

<sup>21</sup> [Степанова 2010: 128].

отображении <...> перевернутость поведения выступает как естественное и необходимое условие действенного общения с поусторонним миром или его представителями» [Успенский 1994: 321, 323].

В стихотворении Давида Паташинского люди предстают инструментами неизвестно кого (в структуре неопределенно-личных предложений):

порцию невезухи кто еще нас поймет  
**были мы люди-мухи нами любили мед**  
были мы люди-суки были глаза сухи  
ты не давай мне руки не подавай руки

утренней укоризной сморщенное лицо  
были глаза как призмы свернутые в кольцо  
наша душа – потемки вытертые до дыр  
**были мы люди-терки нами строгаи сыр**

**нами вино лакали нами давили тлю**  
этими вот руками что я тебя люблю  
(Давид Паташинский.  
«порцию невезухи кто еще нас поймет...»)<sup>22</sup>.

В этом случае преобразование субъектно-объектных отношений вместе с дефисными конструкциями *люди-мухи*, *люди-терки* указывает на зависимость человека от обстоятельств жизни.

О том, что человек – не главный в природе, он даже не объект, а инструмент, сообщается и в таких контекстах:

**Холм мною нюхает траву**  
**и мною видит осень, мной**  
**он птичью слушает молву,**  
порхающую над травой.  
(Виталий Кальпиди. «Земля навьючена на холм...»)<sup>23</sup>;

---

<sup>22</sup> Паташинский 2006: 72.

<sup>23</sup> Кальпиди 2015: 250.

Как я хотел увидеть, но не смог,  
последние мои двенадцать строк,  
где **отхлебнул меня вечерний чай,**  
**где веки мной моргнули невзначай,**  
где фразой «*Vérba volant, scripta manent*»  
простую вербу Воланд в скрипку манит.  
(Виталий Кальпиди. «Хакер»)<sup>24</sup>;

**Толстый комар пролетел, засмеялся и вышел,**  
**Хлопнув ладонью моей по запредельной щеке.**  
Снова в глазах тишина, и тарашатся голые окна,  
К мирной постели моей пасть разевавая свою.  
(Владимир Кучерявкин.  
«Ночь через форточку воет тихонько в квартире...»)<sup>25</sup>.

В тексте Кучерявкина комар персонифицирован и на лексическом уровне: он назван толстым, а не крупным, о нем говорится, что он засмеялся и вышел (а не вылетел). И окна здесь тарашатся и разевают пасть – рисуется вполне сказочная картина, в которой активными субъектами оказываются все, кроме человека. Человек же здесь представлен метонимически: только ладонью, причем и ладонью он не сам распоряжается.

В следующем стихотворении говорится о распределении семейных ролей:

Уже который год, лишь вечер настает,  
как пара лошадей, мы дружно ходим цугом.  
Я штопаю носки, ты чинишь дисковод.  
**Да что ж это с тобой мы делаем друг другом?!**

**Ты моешь мной полы, стираешь мной белье,**  
**Готовишь мной на стол, когда приходят гости,**  
**А я тобой смотрю, как мент гнобит жулье,**  
**Чиню тобою кран и забиваю гвозди.**

**Потом ты мной родишь двоих-троих парней,**

---

<sup>24</sup> Кальпиди 2015: 79.

<sup>25</sup> Кучерявкин 2001: 122.

**Ты выкормишь их мной** и вырастишь на славу,  
**А я тобой куплю** сперва, что помодней,  
Потом авто, гараж и пони на забаву.

И годы – чередой, а мы-то вразнобой  
Все чешем чехардой, усердны и упрямы.  
**Ты будешь мной любить, а я любить тобой,**  
Друг другом застолбив Канары и Багамы...

Однажды ты поймешь, что твой черед настал,  
Что жизнь уже прошла, и не переиначишь,  
Но так же, как любил, и так же, как дышал,  
**Ты мною смерть свою оплатишь и оплачешь.**

(Мария Ордынская.

«Уже который год, лишь вечер настает...») <sup>26</sup>.

В семейной жизни муж и жена нередко спорят (или, по крайней мере, задумываются) о том, кто что должен делать, кто кого и как использует. Эта тема развита Марией Ордынской в подробностях. Намек на конфликт содержится в строчках *И годы – чередой, а мы-то вразнобой / Все чешем чехардой, усердны и упрямы*. Однако именно в радикальной трансформации субъектности и инструментальности изображена гармония семейных отношений.

Клишированное сочетание *друг с другом* преобразуется в авторское *друг другом*. Может быть, это связано с тем, что предлог *с* представлялся неуместным при жизни *вразнобой*, как сказано в стихотворении.

Аномалия глагольного управления в сочетании *друг другом*<sup>27</sup> при детальном развертывании темы повлекла за собой и другие грамматические сдвиги, относящимся к управлению глаголов. Норма сочетаемости (точнее, узус, так как подобная норма ни-

---

<sup>26</sup> Ордынская 2010: 19.

<sup>27</sup> Сочетание *друг другом* в норме возможно, но только не с глаголом *делать*, а в предложениях типа *мы довольны (не довольны) друг другом*, они *гордятся друг другом*. Вероятно, предикат в таких случаях должен указывать на состояние, а не на действие.

где не зафиксирована) не предусматривает инструментальной валентности глаголов, представленных авторскими сочетаниями: *готовишь мной, тобой смотрю*<sup>28</sup>, *мной родишь, тобой куплю, мной люблю*<sup>29</sup>.

В стихотворении Санджара Янышева значение творительного падежа в сочетании *тобою припомнюсь* может быть понято по-разному:

От ныне до века присутствие пчел  
в моей почивальне – гудливый котел:  
что может быть более кстати?

из лопнувших банок варенье, рассол –  
по стенам, и вечер – прозванный сон,  
забытый, как слон в зоосаде.

Другие жильцы остывающих книг –  
бубнят, что в итоге мне, кроме как в них,  
и не во что будет вселиться...

*Однажды* увиденной в ртутном жару,  
разъятой – но, после того, как умру, –  
***тобою припомнюсь***, Мелисса.

И я прозреваю как Сретенье – век,  
в котором на внутренней копоти век  
мелком обозначится челка;

что ныне, в руках у детей и отцов  
на вербных побегах головки птенцов  
дрожат, словно белые пчелы.

(Санджар Янышев. «Вербное»)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Творительный падеж при глаголе *смотреть* возможен только в плеонастическом сочетании *смотреть глазами* или в метафорах типа *смотреть волком*.

<sup>29</sup> Впрочем, творительный падеж при глаголе *любить* имеется во фразеологическом сочетании *любить всей душой*.

<sup>30</sup> Янышев 2010: 170. Курсив С. Янышева.

Здесь можно видеть и творительный инструментальный (*тобою припомнюсь* – ‘ты меня вспомнишь’), и творительный превращения (‘я вселюсь в тебя, поэтому меня вспомнят, когда увидят тебя’). Совмещение разных, далеких друг от друга, значений творительного падежа имеет здесь убедительную образную основу: совпадение женского имени *Мелисса* с названием медоносной травы – при том, что, согласно распространенному представлению, умерший человек превращается в траву.

У Тимофея Животовского, профессионального экскурсовода, инструментом предстают туристы:

Не я ль в заснеженной гостинице,  
Когда туман ложился ниц,  
Выискивал село Гостилицы  
Среди усадеб и столиц?

Вступаю в парк, **шумя туристами**, –  
Форели! Графские пруды!  
Но что темнеет перед Вистино  
У склонов Сойкинской гряды,

Гремя чугунными засовами? –  
Копорье! Древняя герса,  
Где камень, временем прессованный,  
Оценивает коммерсант,

Блуждая с призраками близ стены,  
Внимая прошлому с тоской  
И ощущая дюны Вистино,  
Где горизонт уже морской.  
(Тимофей Животовский. «Вистино»)<sup>31</sup>.

Строка *Вступаю в парк, шумя туристами*, сообщает такой грамматикой, что субъект высказывания приписывает себе тот шум, который создают туристы, то есть несет ответственность за их действия.

---

<sup>31</sup> Животовский 2011: 75–76.



лест:

**Молчало шелестом травы**

О сбитые копыта,  
Что были всадники мертвы  
И не были убиты

(Виталий Пуханов. «Мои стихи. Однажды я увидел...»)<sup>34</sup>.

В метафоре *Молчало шелестом травы* можно видеть этимологическую основу: ...есть некоторые детали, которые говорят о том, что \*мылcati значило не только 'не говорить', но и 'говорить тихо, вполголоса, слабым, хриплым, силлым голосом' <...> наиболее убедительной представляется мысль об исходном прилаг. \**мылкъ* 'слабый'. производном, как и \**малъ*, \**молдъ* от \**mel-* 'молоть', ср. греч. *μαλακός* 'слабый'. арм. *melk* 'слабый. сонный', чеш. *mlký* 'слабый (о зерне)' и др. [Меркулова 1994: 103].

Евгений Рейн противопоставляет молчание реки *мелкою волной* той стихии, которая изображена Пушкиным в поэме «Медный всадник»:

И медный царь, и Летний сад,  
и Моховая  
теперь в лицо тебе глядят,  
не узнавая.  
Смеркается среди глухих,  
пустых окраин,  
теперь наш детский край затих,  
умолк, охаян.

**И Невка мелкою волной  
молчит под утро**

о том, что знали мы с тобой,  
но помним смутно.

(Евгений Рейн. «Я забыл сказать тебе...»)<sup>35</sup>.

Михаил Лаптев изображает, как город молчит звездами:

---

<sup>34</sup> Пуханов 2003: 58.

<sup>35</sup> Рейн 1993: 197.

Холод заиканий,  
Тьма за воротник.  
Город законный,  
словно гриб, возник.

<...>

Лужами-то зыркает,  
**звёздами молчит.**  
Каменное зеркало  
с запахом мочи.

(Михаил Лаптев. «Холод заиканий...»)<sup>36</sup>.

В языке русской поэзии звездам часто приписывается способность не просто сообщать о чем-то, как в астрологии, но и звучать. Н.В. Павлович показывает, что они *звенят, звякают, издают гул, дребезжат, свистят, говорят, шепчутся, орут, верещат, визжат, шипят, стонут, поют* [Павлович 2007: 133–135].

Творительный падеж в этом случае не только грамматически преобразует банальную метафору *звезды молчат*, но и создает совершенно оригинальный образ: звезды в тексте Лаптева изображены как принадлежность города.

Если у В. Пуханова и М. Лаптева инструментальная валентность заполнена существительными в составе олицетворяющих метафор, и собственно метафоричен именно глагол *молчать*, то в стихотворении М. Ватутиной метафорично существительное в творительном падеже, а не глагол:

Вот сидит наша девочка под сушилкой, смотрит, как брызгаясь и бла-  
жа,  
Эти грации с голубыми жилками, достают средства девичьего визажá,  
Говорят слова прекрасные: Буржуа, Сен-Лоран, Клима....  
...Она уходит сразу в свою комнату. Мать приходит сама.

Что, поплавала? что угрюмая? что назавтра задали? что молчишь?

А она, наша девочка, сидит, как мышь.

**Смолчит точками, плачет строчками, запятыми молчит.**

А потом говорит.

(Мария Ватутина. «Всемир! Всемир! Всемир!...»)<sup>37</sup>.

---

<sup>36</sup> Лаптев 2015: 260.

Это стихотворение о становлении поэта, в нем написано, что стихи появляются от горя: глаза и слезы обиженной девочки (*Смотрит точками, плачет строчками*) становятся знаками письменности. Но почему *запятыми молчит*? Вероятно, потому, что запятые обозначают интонационную паузу, за которой следует продолжение высказывания.

Прямое значение глагола *молчать*, управляющего творительным падежом, представлено и в стихотворении В. Пуханова, однако, совсем в другой тональности и стилистике:

Говорили о том,  
О сём,  
А потом  
Он  
Понимающе помычал  
Закрытым ртом,  
**А я**  
**Понимающе помолчал**  
**Открытым ртом.**  
Тогда он шумно вздохнул  
Открытым ртом,  
**А я опять-таки понимающе помолчал,**  
**Но теперь уже закрытым ртом...**

А он  
**Своим открытым ртом**  
**Вдруг как замолчит,**  
Причём как-то непонимающе!  
Он молчал,  
Молчал,  
Молчал,  
Рот у него закрылся...  
А я решил не связываться  
И в ответ промолчал.

(Герман Лукомников. «Говорили о том...»)³⁸.

---

³⁷ Ватутина 2008: 5.

³⁸ Лукомников 2000.

В этом стихотворении изображена любопытная сцена: вся коммуникация осуществляется открыванием и закрыванием рта, с молчанием в ответ на молчание. Молчание названо то понимающим, то непонимающим. Всё это, а также экспрессивность конструкции *вдруг как замолчит* приводит к выводу, что инструментальная валентность глагола *молчать*, на первый взгляд, в этом тексте вызывающе избыточная и парадоксальная, на самом деле является сильным средством художественной выразительности, тем более, что «По широко распространенному у различных народов поверью, открытый рот означает уязвимость перед нечистой силой» [Богданов 1997: 202].

У Рафаэля Левчина обстоятельства образа действия выражены именами фантастической и исторической ситуации:

а ведь мог бы послушать что там шепчет  
другой поэт одному поэту

каждое слово в жизнь воплощалось  
немедленно так или иначе иначе больше  
думал бы раньше **молчал бы**  
**левиафаном на сковородке**  
**лениным в польше**

одного поэта уж нет и другой не близко  
и третий вот он  
наливает четвёртому в чашу  
полноценной цикуты  
помоев  
квасу  
драконьей крови  
царёвой водки

(Рафаэль Левчин.

«здравствуй концепция извини что не сразу...») <sup>39</sup>.

Ненормативная инструментальная валентность часто создает избыточность и осуществляется метонимией, например, в таком тексте:

---

<sup>39</sup> Левчин 2009.

Серый ворон хрипло **крякал шерстяною головой**.  
С червяком скакал довольный предпоследний воробей.  
Кот мяукал христа ради, разевая нервный рот,  
с ним задумчиво ходила кошка, полная котят.  
(Александр Левин. «Тридцать первого числа... »)<sup>40</sup>.

Это фрагмент песни с эсхатологическим содержанием. Песня начинается строками *Тридцать первого числа / лета красная* пришла, а в конце текста появляются слова *Лета красная текла*. Трагический смысл приобретают и самое обыкновенное обозначение даты, и вся образная система текста. Автор изображает действия, которые, вопреки обычным ситуациям, не направлены на результат (*Мы носили нашу сумку в продуктовый магазин*) и свойства, не характерные для предметов и существ в их обычной жизни. Ворон оказывается не черным, а серым; слова с *шерстяною головой* были бы уместнее для изображения зверя; ворон не *каркал*, а *крякал*. То есть в тексте наблюдается серия сдвигов, связанных с таксономическими классами лексики.

То, что ворон *крякал <...> головой*, можно понимать не как абсурдную избыточность, типичную для наивных философов из прозы Андрея Платонова, а как изобразительный элемент: ворон как будто поднимает голову вверх (или кивает головой), ожидая смерти всего живого, хотя умереть предстоит и ему.

Если так понимать аномальное заполнение инструментальной валентности глагола *крякал*, то оказывается, что поэт Александр Левин, дополняя глагол звучания зрительным кинетическим компонентом действия, совершенно подтверждает теоретическое положение лингвистов: «У глаголов звучания возникает “эффект соприсутствия”» [Булыгина 1982: 15], они «воспроизводят ситуацию прямого наблюдения и помещают в эту же ситуацию читателя» [Золотова, Онипенко, Сидорова 2004: 239].

Возможно, что кинетический компонент имеется и у глагола *говорил* в тексте Андрея Полякова:

*Как зеркальна навстречу плывущая речь:*

---

<sup>40</sup> Левин 1995: 104.

*это, кажется, нужно прославить...  
О, Косарь, удивляющий головы с плеч,  
и маслянистая рожица-память!*

<...>

Шли войска и тебя отражали за мной,  
а Косарь, как щека, багровея,  
то стихи про любовь **говорил головой**,  
то на горне играл веселее.

(Андрей Поляков. «Прощание») <sup>41</sup>.

Общезыковым фразеологическим фоном сочетания *стихи говорил головой*, вероятно, является плеоназм выражения *Подумай своей головой*, возможно, упрек поэтам, что они пишут *головные стихи* ('не обеспеченные личным опытом и собственными чувствами'), выражение *брать из головы* ('фантазировать, выдумывать'). Есть также метонимическое выражение *говорящая голова* – например, о дикторе телевидения. Так как субъект действия в стихотворении – *Косарь, удивляющий головы с плеч* (т.е. смерть), художественный смысл образа определяется, вероятно, представлением о том, что стихи возникают в измененном состоянии сознания, подобном тому, какое бывает на границе жизни и смерти.

У Давида Паташинского встретилось сочетание *головой устал*:

Молодец, молодой, ты мое небо над головой,  
ты мое солнце соленого дня, мерцающее на дне,  
**головой устал**, в кустах она, как в крестах,  
страх, как хочется перерасти страх

(Давид Паташинский.

«Молодец, молодой, ты мое небо над головой...») <sup>42</sup>.

В сочетании *улыбается зубами* из следующего примера можно видеть скорее изобразительную метонимию, чем избыточность: фантастический персонаж обнажает зубы, скалится:

---

<sup>41</sup> Поляков 2003: 33–34.

<sup>42</sup> Паташинский 2008-а: 114.

Тут зубастый и красивый  
им навстречу Остравадр,  
**улыбається зубами,**  
дразнит красным языком  
(Александр Левин.  
«Как Услустамк и Остравадр ухаживали за девушками»)<sup>43</sup>.

Общеупотребительный язык позволяет заполнять инструментальную валентность глагола *улыбаться*, однако эта возможность ограничена лексически: *улыбаться одними губами, улыбаться глазами*.

У Виктора Сосноры форма *зубами* встречается в таком контексте:

Дар напрасный, дар случайный,  
что ж ты въёшься надо мной,  
что ты ставишь в руки смерчи,  
эти речи у немых?

<...>

Смерть на веслах, на пружинах  
под коленями стоит,  
**и зубами перед жизнью**  
**ничего не говорит.**

(Виктор Соснора. «Флейта и прозаизмы»)<sup>44</sup>.

Ближайшими ассоциативно-структурными источниками конструкции *и зубами перед жизнью / ничего не говорит* могут быть выражения *стоять перед кем-то* (с пространственным значением предлога *перед*), *отчитываться перед кем-то* (с реципиентным значением предлога) и *делать что-то* (или *находиться в каком-то состоянии, чувствовать что-то*) *перед смертью* (с временным значением предлога). Если для читателя наиболее актуальной ассоциацией оказывается последняя: *перед жизнью* как *перед смертью*, то в этом тексте наблюдается антонимическая перевернутость участников ситуации, а жизнь пред-

---

<sup>43</sup> Левин 1995: 44.

<sup>44</sup> Соснора 2006: 790.

стает тем состоянием, которое окажется возможным после смерти.

Фразеологическим фоном для аномального управления в этом случае, вероятно, являются выражения, характеризующие жест молчания: *держат язык за зубами, сжать зубы*. Но здесь можно видеть и метафору: смерть, подобно хищнику, скалит зубы. Читая текст Сосноры, можно наглядно представить себе череп с оголенными зубами. Как пишет Е. В. Рахилина, «идея наблюдаемости очень хорошо согласуется с общим значением творительного. Дело в том, что творительный во всех своих разновидностях <...> детализирует ситуацию и тем самым делает ее более зримой, наблюдаемой» [Рахилина 2008: 87].

В аномальных сочетаниях с творительным падежом употребляются и названия других частей тела:

Вон носорог пролетает – шерстистая мерзость  
с крылами летучей коровы  
Там бегемот волосатый ослабленной **чавкает мордой**  
Мамонт пещерный **ушами порхает** туда же и хоботом машет  
Машет он хоботом тоже ушами туда же  
(Анри Волохонский. «Гроза над водой»)<sup>45</sup>;

Я не лунатик, я **ногами сплю**.  
Вокруг меня помпезные колонны –  
я их корней не чувствую, они –  
застывшие глотки незримых горл.  
Что недопито или что еще  
им выпить предстоит, какой отравы?  
(Иван Жданов. «Я не лунатик, я ногами сплю...»)<sup>46</sup>.

Вообще, сочетание *спать ногами* в нормативном языке возможно: *спать ногами к изголовью, двери* и т.п. В тексте аномально незамещение позиции управляемого существительного. Оно вызвано, вероятно, компрессией высказывания с избыточностью дополнения ‘ночью я не хожу (ногами), а сплю’.

---

<sup>45</sup> Волохонский 2012: 544.

<sup>46</sup> Жданов 1997: 44.

Основой компрессии в сочетании *плакали голубыми словами* становятся фразеологический фон (*голубые глаза*), ассоциации по смежности (*глаза – слезы; слезы – плач; плач – слова*):

Уходили в поле, русское поле,  
птицы пели, все оставалось в силе,  
посмотри, они давно пали,  
воздух полон внезапной пыли.

Уходили так, как никогда не уходят,  
плакали так, что слез не хватило,  
по дороге мальчишки телегу катят,  
как мамка меня, маленького, катала.

Лошадей в гриву,  
лошади **плакали голубыми словами**,  
ты улыбалась не мне, а криво,  
губы не меня целовали.

(Давид Паташинский. «Уходили в поле, русское поле...»)<sup>47</sup>.

У Давида Паташинского наблюдается и метафорическая обусловленность аномальных сочетаний с творительным падежом:

Утром в дом входит дух, говорит ох,  
у него дым из ух, в голове плох,  
у него вся семья в должниках,  
как в жуках.

Он **смотрит росой, плачет рукой босой**,  
подает пищу птицам и дуракам,  
и разбегается злой лисой  
таракан.

Тараканище, он духа боится весь,  
у него вся семья в западне,  
а ты мне ко мне не лезь  
ко мне.

---

<sup>47</sup> Паташинский 2008: 42.

Я себе думаю духа и **воздухом говорю**  
вполслуха доверяю главному янтарю,  
дым из ух, изо рта боевой  
поет гобой.

И начинается утро из всех стволов,  
соль звука, и ты опять здоров,  
голоса знакомые за стеной,  
и нежная за спиной.

(Давид Паташинский.

«Утром в дом входит дух, говорит ох...») <sup>48</sup>.

В строке Александра Месропяна *сопьются дождём воробьи* аномалия определяется тем, что глагол *спиться* в норме не требует никаких дополнений:

там ягоды сны и кровавы  
там птицы терпимы детьми  
в надежде добра или славы

но вишни полягут костями  
прольются вином винограды  
**сопьются дождём воробьи**

(Александр Месропян. «там ягоды сны и кровавы...») <sup>49</sup>.

В следующем тексте творительный падеж, вероятно фразеологически произведен от поговорки *кот наплакал* (о малом количестве чего-л.):

Ну вот и все, надежды больше нет, но есть **мечта, которой плачет кошка**

голодная, что скажешь ей в ответ, и, каждым словом, как бы понарошку

он очертил приюты и луга, квартиры мелкие, задумчивые пабы,  
был сам себе и гончий, и слуга, не пил с лица ни девушки, ни жабы,

---

<sup>48</sup> Паташинский 2013: 133.

<sup>49</sup> Месропян 2008-а: 59.

не отрицал, что голос невелик, но вел вовсю, и всей ему хватало, и если повернулся материк, то это он вздыхает так устало.

(Давид Паташинский. «Война»)<sup>50</sup>.

В стихах Давида Паташинского есть немало контекстов, в которых творительным падежом управляет прилагательное. В таких случаях творительный падеж приобретает ограничительно-уточняющее значение:

У этой жизни жизни нету, а остальное поищи,  
не доверяя амулету, бегут по золоту клещи,  
рокошет каменная глотка, во всем привычка околотка  
забрать и пользоваться до дна, а ты **глазами холодна**.

(Давид Паташинский.

«У этой жизни нет сюжета, греми, жестяная манжета...»)<sup>51</sup>.

**Событием обычен**, жег свечу бы случайный сон, полночный  
гражданин, и птичьи получаютя причуды ловить лицом  
попутчиков равнин.

(Давид Паташинский.

«На слух и хлеб не вырастут слова...»)<sup>52</sup>;

Хочешь, сынку, сделаю нам шатер, полог ник, рыбы **икрой  
больны**,  
смотри, воду распарывает, остер, стальной плавник, нож из ее  
спины.

(Давид Паташинский. «капитан мой капитан»)<sup>53</sup>;

Так ты была последней у меня,  
**улыбкой грустная, печалью молодая**,  
нальем вина, заката пятерня  
толкнула вниз несчастного Болтая

(Давид Паташинский. «в тишине»)<sup>54</sup>:

---

<sup>50</sup> Паташинский 2008-а: 116.

<sup>51</sup> Паташинский 2008: 40.

<sup>52</sup> Паташинский 2008: 43.

<sup>53</sup> Паташинский 2008: 174.

<sup>54</sup> Паташинский 2008: 240.

Быстрая птица на облаке толстом,  
черные крылья, стремительный хвост,  
жизнь остается за праздничным тостом  
тонкой эмалью малиновых звезд.

<...>

Быстрая птица **светла новостями**,  
в черный хомут заряжая каре,  
**ловкие лицами** филистимляне  
стену сомнут на вечерней заре.  
(Давид Паташинский. «Быстрая птица на облаке толстом...») <sup>55</sup>.

Загадочно такое употребление творительного падежа:

**Беззвучен утренним стеклом**, читает книгу Марко Поло,  
дорога обметает склон крылами пыльного бетона,  
оставлю дерево расти, пусти, любить меня прости,  
плачевно зная солнца зноя, лоснится озеро лесное,  
свидетель новых иггов снует растерянных кругов.

Картины креп американов, шершаво ветхое сукно,  
лучами солнечных стаканов случайно слову суждено,  
сыны любимые, запомним победы горькую кору,  
дорогу обещающая комьям, подругу подлому двору,  
чиста обыденность подарка, читай обиду, бедный Марко.

Друзей продать хватает соли, бормочешь только: отпусти,  
топча стеклянные босою, большое поле перейти,  
муляж заполнили белила, аквамарина Колыма,  
ты позабыть меня любила, пышна перина без ума,  
горит угла хрустальный катет, пустое время землю катит.  
(Давид Паташинский. «Марко Поло») <sup>56</sup>.

Образы стекла проходят через всё стихотворение: *Беззвучен утренним стеклом; лучами солнечных стаканов; топча стеклянные босою; угла хрустальный катет.*

Вероятно, к этой же группе примеров можно отнести упот-

---

<sup>55</sup> Паташинский 2008: 184.

<sup>56</sup> Паташинский 2008: 172.

ребление творительного падежа, зависимо не от прилагательных, а от глаголов с адъективной производящей основой и со значением становления признака:

Перед сном что-то себе шепча,  
разбирая штуки воздушной ткани,  
зимнее солнце пробует первача,  
счастье горит в голубом стакане.  
Страстные твари гоняют тугой канкан,  
крылья дрожат, **клювы слюной немеют**,  
небо течет молоком по твоим рукам,  
и за окном темнеет.

(Давид Паташинский. «Ранний вечер»)<sup>57</sup>;

Свет мой милый, дорогой мой, не ходи сегодня в гости,  
там такие ходят люди, человековые очень,  
у них твердые ладони, у них честные свиданки,  
пьют и любят, пьют и любят, а не любят, так кранты.

<...>

Вот и ясно стало, милый, что не пользовал таких,  
море было по кормило, **ветер тополем затих**.  
Вечер за окном остался, черноту свою стеля,  
и луна качалась вальсом, пьяная, как три рубля.

(Давид Паташинский.

«Свет бездонный, свет бездонный,  
что ты смотришь мне в лицо»)<sup>58</sup>;

Дымная навывлет хлябь.

Обморочный ночи рост.

**Рёбрами худеет рябь**

в кварцевом продрогое звёзд.

(Владимир Гандельсман. «Озера грудной разрыв...»)<sup>59</sup>.

Эти образы можно объяснить компрессией высказывания: *клювы слюной немеют* – ‘птицы не могут произносить звуки, потому что их клювы наполнены слюной и не открываются’;

---

<sup>57</sup> Паташинский 2008: 182.

<sup>58</sup> Паташинский 2008: 73–74.

<sup>59</sup> Гандельсман 2015: 178.

*ветер тополем затих* – ‘ветер затих, и тополь перестал качаться’; *рёбрами худеет рябь* – ‘рябь на воде похожа на очертания ребер худого человека или животного’.

У других поэтов тоже встречается аномальное употребление творительного приаждективного и приглагольного падежа с ограничительным значением:

**В пустыне кряканьем несытой**

**В пустыне лебедем неполной**

В пустыне аисту негодной

С отверстой раной и открытой

Лежу открытый пыльным волнам

Где ветерок гуляет южный

В пустыне журавлю ненужной...

(Анри Волохонский.

«Жалоба другу, который ему давно не писал») <sup>60</sup>;

Но видя всё: и пруд, и древо,

**пустой гуляющими сад** –

из-под воды смотрела Ева,

смотря обратно в небеса...

(Леонид Аронзон. «Гуляя в утреннем пейзаже...») <sup>61</sup>;

Замерзший пруд **катком зеленоват.**

Лягушка на краю чернильной пролуби,

И юноши, воркуя, точно голуби,

Спешат коньки стальные надевать.

(Мария Степанова. «О юношестве») <sup>62</sup>;

Подобные конструкции с творительным приаждективным ограничительно-уточняющего значения (например, у И. А. Крылова *Мартышка к старости слаба глазами стала*), воспринимаются преимущественно как архаичные. В пьесе Булгакова «Иван Васильевич» содержится реплика Ивана Грозного, обращенная к режиссеру Якину: *Как же ее не любить? Боярыня*

---

<sup>60</sup> Волохонский 2012: 47.

<sup>61</sup> Аронзон 2006: 128.

<sup>62</sup> Степанова 2017: 58.

*красотою лепа, бела вельми, червлена губами, бровьми союза, телом изобильна... Чего же тебе надо, собака?! Лексика и синтаксис этой реплики частично заимствованы из описания царевны Ксении Годуновой князем Иваном Михайловичем Катыревым-Ростовским (XVII век):*

Царевна же Ксения, дщерь царя Бориса, девица суши, отроковица чудного домышления, зеленою красотою лепа, бела велми, **ягодами румяна, червлена губами**, очи имея черны великы, светлостию блистая; когда же в жалобе слезы изо очию испущаше, тогда наипаче светлостию блистаху зеленою; **бровми союза, телом изобилна**, млечною белостию облиянна; **возрастом ни высока ни ниска**; власы имея черны, велики, аки трубы, по плещам лежаху [Катырев-Ростовский 1908].

Н. Ю. Шведова приводит и вполне современные примеры ограничительно-уточняющего употребления творительного падежа с глаголами, прилагательными, существительными и наречиями: *родиться счастливым, крестьянин происхождением, богатый воображением, наружу мехом* [Русская грамматика 1980: 433].

В цитированных выше контекстах из поэзии Д. Паташинского, А. Волохонского, М. Степановой активизируется образный потенциал сочетаний с творительным падежом, потому что эти сочетания нестандартны.

Нестандартно также обозначение способа действия существительными и особенно местоимениями в творительном падеже:

берёза светится сама  
в разгаре ночи

никто не светит на неё  
одна земля ночная светит

своим огромным отражением, лицом  
так мы вдвоём вокруг тебя стоим кольцом

**а ты танцуешь хороводом**

(Ксения Букша. «берёза светится сама...»)<sup>63</sup>;

Свет бездонный, свет бездомный, что ты смотришь мне в лицо,  
что ты песню мне заводишь, опечалить, верно, хочешь,  
что ты люльку мне тоскуешь, где малюточка лежит,  
плачет, плачет, спать не хочет, спать не хочет никогда.

Свет мой милый, дорогой мой, не ходи сегодня в гости,  
там такие ходят люди, человековые очень,  
у них твердые ладони, у них честные свиданки,  
пьют и любят, пьют и любят, а не любят, так кранты.

<...>

Свет вечерний, чем ты ходишь, невесомый, молодой,  
почему ты богарадишь, не ходи еще, постой.  
Не показывай мне прятки, мне любовь сильней касатки,  
а касатиков быстрей, как негожих матерей.

Вот и ясно стало, милый, что не пользовал таких,  
море было по кормило, ветер тополем затих.  
Вечер за окном остался, черноту свою стеля,  
и луна качалась вальсом, пьяная, как три рубля.

(Давид Паташинский.

«Свет бездонный, свет бездомный,  
что ты смотришь мне в лицо»)<sup>64</sup>;

**чем помнят это мне известно**  
**мне неизвестно чем забыть**  
капусты, розочки, обрезки  
чернеют капли и следы  
цветут на воздухе кровавые сердечки  
сочатся красным кочаны  
всё говорит мне «помни помни»  
«забудь забудь» мне всё молчит  
и вдруг я падаю и с треском  
всё забываю: хорошо!

(Ксения Букша. «чем помнят это мне известно...»)<sup>65</sup>;

---

<sup>63</sup> Букша 2018: 18.

<sup>64</sup> Паташинский 2008-а: 74.

<sup>65</sup> Букша 2018: 45.

Из глазницы, как через бойницы,  
Обмирая: **родина: синицы**.  
**Ими мы увидимся**, дитя.  
Улежи себе умной на травке  
Симметрично мне, что вот на лавке  
Истово и нос не воротя.

(Мария Степанова. «Лавочки, как парочки, по трое...»)<sup>66</sup>.

В последнем примере местоимение *ими* представляет собой творительный падеж со значением метаморфозы.

У Ксении Букши актанты *снег* и *лицо* меняются ролями, и в этом обмене тоже есть семантика метаморфозы – субъект высказывания как будто сам превращается в снег:

**я снегом падаю в лицо**  
я обжигаю снег лицом

я обживаю смех судьбы  
представь, любимая, что я

навек остался без тебя  
скорей, скажи: не может быть

(Ксения Букша. «представь себе, что весел я...»)<sup>67</sup>.

В следующих текстах с лексикой, нестандартной для конструкций типа *идти лесом*, творительным падежом обозначена разнообразная среда передвижения:

Эти чешуйки одна за другой  
прилепятся, хоть и не сразу,  
и станешь ты в них «королевич-Бовой»,  
возьмешь копьёцо и **поскачешь травой**  
в глаза поглядеть Китоврасу.

(Игорь Булатовский. «Июнь»)<sup>68</sup>;

---

<sup>66</sup> Степанова 2017: 137.

<sup>67</sup> Букша 2006: 10.

<sup>68</sup> Булатовский 2009: 27.

девочка из четвертого класса  
была в огромных валенках  
в неуклюжем пальто пере  
вязана огромным платком  
неуклюжая уточка  
ее звали Тамара  
он читал ей наизусть  
отрывки из «Демона»  
она **убегала снегом**  
**и снегом**

(Сергей Бирюков. «девочка из четвертого класса...»)<sup>69</sup>;

Иди иди натрёшь мозоли  
Окинешь землю –  
Увидишь карту –  
Вот вотяки вот черемисы  
Тебя не видно  
Перемешайся перемешайся  
Тебя не видно  
Иди иди труди мозоли  
Окинешь небо –  
Увидишь звёзды –  
Вот малый ковшик а вот большой  
Ступай по звёздам

**Иди землёй**

(Мария Ботева. «Иди иди натрёшь мозоли...»)<sup>70</sup>;

**Сад мой саднящий**, залитый талой водою,  
С церковью посередине,  
Сад, свидетель стольких подлых ошибок,  
Стольких встреч устроитель, стольких словес подкащик!  
Сирые неофиты, мы тебя истоптали.

**Сколько раз мы бежали тобою** в золото храма,  
Сумерки страшного мира спеша оставить снаружи!

(Мария Каменкович.

«Сад в Александро-Невской лавре по дороге  
в Петербургскую Духовную академию»)<sup>71</sup>;

---

<sup>69</sup> Бирюков 2009: 142.

<sup>70</sup> Ботева 2008: 13–14.

Мы гуляем фонарями, дождями, парками,  
инспектируем устройство дверных щеколд,  
греем ветер золотыми твоими патлами.  
Утыкаюсь теплым носом между лопатками,  
острие стрелы привычно поймав щекой.

(Аля Кудряшева. «Пой мне еще, что я могу изменить?»)<sup>72</sup>;

Увы, давно... Точней – давным-давно  
За станцией, за озером, за радугой  
Ходили в офицерское кино,  
Обедали на скатерти залатанной.  
Во времена каникулярных дач,  
Теперь – невероятных дешевизною,  
Писали письма, надували мяч,  
**Бродили земляничною отчизною...**

(Татьяна Бек. «Моей родне»)<sup>73</sup>.

Анна Вежбицка так описывает творительный места или пересекаемого пространства типа *он шел лесом*: «В русском языке место действия может быть упомянуто, охарактеризовано в целом (чтобы показать, какого рода это место), но оно не помещается в фокус внимания и не идентифицируется. Место передвижения не имеет самостоятельного интереса для говорящего – он «пользуется» им только как способом охарактеризовать действие» [Вежбицка 2011: 282].

Нестандартное обозначение среды передвижения в приведенных примерах как раз привлекает внимание к этой среде. Иногда в текстах имеются и дополнительные средства привлечения внимания, например, у Сергея Бирюкова повтор *она убежала снегом / и снегом*; Мария Каменкович в риторическом обращении к саду заменяет слово *сад* местоимением *тобой* (*убежали тобой*). В результате, конечно, творительный падеж места совсем не «затушевывает дискретную и индивидуальную при-

---

<sup>71</sup> Каменкович 2008: 81.

<sup>72</sup> Кудряшева 2010.

<sup>73</sup> Бек 2009: 136.

роду тех мест, которые он называет» [Вежбицка 2011: 283].

У Али Кудряшевой важен глагол *гуляем*, у Татьяны Бек – *бродили*: нормативные сочетания типа *идти лесом, берегом моря* предусматривают цель перемещения в другое место (идти куда-то), а глаголы *гулять, бродить* не имеют значения цели. В перечислительном ряду *фонарями, дождями, парками* содержатся синтаксически аномальные, но семантически однородные компоненты. Конкретизация перечисляемого противоречит и такой закономерности: «Поскольку русский творительный места затушевывает дискретную и индивидуальную природу тех мест, которые он называет, и поскольку он представляет их скорее как качества, чем как предметы (сущности), то естественно, что существительные, называющие дискретные (и определенные) объекты, неуместны в конструкции с указанным значением» [Вежбицка 2011: 283–284].

Слово *дождями* в этом контексте указывает, конечно, не на место, а на сопутствующее обстоятельство и употребляется как творительный времени. Но и творительный времени здесь тоже представляет собой аномалию: «фактически эта форма [творительный времени типа *весной, утром* – Л. 3.] присуща только названиям времен года и частей дня» [Вежбицка 2011: 284].

Творительный места во многих примерах из современной поэзии, приведенных выше, можно считать архаичным.

Н. Михайлов указывает на ограничения в современном употреблении творительного места (траектории, пространства): «ТП [творительный падеж – Л. 3.] не используется для обозначения ‘траектории’ в тех случаях, если маршрут не задан субъектом действия, а предопределен топографическими чертами местности [Rakhilina, Tribushinina 2011: 148]. Именно поэтому не свойственны современному языку такие выражения, как *плыть рекой* или *идти улицей*. Кроме того, ТП должен сочетаться с глаголом, обозначающим целенаправленное движение: возможно употребление *идти лесом* (то есть ‘передвигаться через лес по фиксированной траектории к определенному пункту назначения’), но не *гулять лесом*» [Михайлов 2012: 197].

Н. Михайлов пишет, что в XVIII веке «случаи употребления беспредложного ТП при глаголах типа *гулять, бродить* оказы-

ваются единичными» и приводит примеры: *Тот, кто не гуливал плодов приятных садом, / За вишни клюкву ест, рябину виноградом / И, вкус имея груб, бездельные труды / Пред общество кладет за сладкие плоды* (Сумароков. «Эпистола II»); *Девуцы, гуляя полем встретились на дороге с пастухом несущим козленка* (Курганов. «Письмовник») [Михайлов 2012: 204–205]. Н. Михайлов отмечает также употребление творительного пространства при глаголах *гулять*, и *бродить* в конце XIX в. – в дневнике Николая II: *Гулял и бродил лесом и болотами. Нашел первые кузлины* [там же].

Необычное сочетание с творительным времени (обозначением месяца) есть в стихах Наталии Азаровой:

*player one wins all worms killed*<sup>74</sup>

день несдохший  
вера вся в телефонных червяках  
от времени пока чуть чуть осталось  
под водопадом  
гранаты  
за гранью третьей играя могилой  
слизняка

и слегка **взрываются**  
**как первым январём**

(Наталия Азарова. «player one wins all worms killed...»)<sup>75</sup>.

Сочетание *первым январём* здесь имеет двойной смысл: это может быть и указанием на праздничный фейерверк, взрывы хлопушек и тому подобные развлечения с пиротехникой, и образом резкого перехода из одного года в другой.

М. В. Русакова в полемике с А. Вежбицкой обращает внимание на лексическую ограниченность творительного падежа со значением средств передвижения: «Представляется, что степень предсказуемости творительного падежа в рассматриваемой конструкции отнюдь не является абсолютной. Так, можно ехать *по-ездом*, но нельзя *трамваем* и *дрезинной*; приведенный Вежбиц-

---

<sup>74</sup> В этой строке полужирный шрифт – Н. Азаровой.

<sup>75</sup> Азарова 2011: 22.

кой контекст *они приехали автомашиной* представляется возможным, хотя и, несомненно, странным и стилистически окрашенным, но невозможно приехать *велосипедом, кораблем, лодкой, плотом* (а *пароходом* возможно). Список средств передвижения, обозначаемых и не обозначаемых словоформами в творительном падеже, можно продолжить» [Русакова 2013: 118–119]<sup>76</sup>.

У Давида Паташинского транспортом представлены лыжи:

Разбежались в холоде золотые санки,  
молодо, сиренево, синими сугробами.  
Пели нам свирелями, собирали ягоду  
горькую, рябинову, птицами не тронуту.

<...>

Разбежались в холоде, да забыли времени.  
Счастье нам подковами. Раз переболели мы.  
Два – остались рыжими. Три – **удрали лыжами**.  
Коротко подстрижены. Не видать Парижа нам.

(Давид Паташинский.

«Разбежались в холоде золотые санки»)<sup>77</sup>.

Этот образ имеет, как минимум, двойную мотивацию, что связано с полисемией глагола *разбежаться*. При первом употреблении глагола предикат *разбежались* относится к санкам и получает значение ‘ускорили движение, разогнались’, а при втором – к субъекту «мы», тогда *разбежались лыжами* – ‘расстались, убегая друг от друга на лыжах’. Последняя строфа может быть понята и так: ‘мы расстались подобно тому, как санки распались на отдельные полозья и тем самым уподобились лыжам’.

Тимофей Животовский объединяет творительный средства передвижения транспорта с творительным среды передвижения – с тематической и стилистической отсылкой к языку XIX века:

Итак, представим: сотню лет назад,  
Ну, девяносто пять иль девяносто,

---

<sup>76</sup> Курсив М. В. Русаковой.

<sup>77</sup> Паташинский 2008-а: 340–341.

В столицу  
Кораблем ли, дилижансом,  
Скорей всего – **железною дорогой**  
Въезжают любопытные туристы.  
(Тимофей Животовский. «Музей-квартира /поэма/») <sup>78</sup>.

Игорь Булатовский изображает лошадку-игрушку (или просто палочку) как средство передвижения:

Отечество детей, дитячество отцов,  
един заплаканный дитинец,  
где мамки цацкают капризных мертвецов  
и в пухлый кулачок суют гостинец,

а те всё не умрут, **всё скачут по полам  
своей берёзовой лошадкой**,  
пока вдоль красных стен, разрублен пополам,  
до самого седла, их тятя тенью шаткой

на грустной комони трясётся день и ночь,  
подковками выстукивая время,  
пытаясь втолковать себе и растолочь,  
зачем вступил он в золотое стремя.

(Игорь Булатовский.  
«Отечество детей, дитячество отцов...») <sup>79</sup>.

У С. Петрова и Т. Животовского встречается и архаичное употребление творительного падежа со значением причины в комплексе со значением образа действия <sup>80</sup>:

Когда нисходит с неба полузной,  
а травы чахлые **ползут хворобой**,  
возносишься отвесной прямизной,

---

<sup>78</sup> Животовский 2011: 215.

<sup>79</sup> Булатовский 2016: 10.

<sup>80</sup> Обзор литературы об истории творительного причины и подробный анализ его употребления в XVIII в. см.: [Михайлов 2012: 175–185].

отесанной наотмашь белизной  
и четырехугольную утробой.

(Сергей Петров.

«Георгиевский собор Юрьева монастыря»<sup>81</sup>;

В последний день ненастного апреля  
Прогуливаюсь в парке, **содрогаясь**  
**Ознобом**, так как Ладогу и Выборг  
Мы посещали в пик похолодания,  
И я – о легкомысленный! – не думал,  
Что можно простудиться. И извольте:  
В последний день ненастного апреля  
Отправившийся все же прогуляться  
По Царскому селу, дрожу, потею,  
Еще немного – и свалюсь под сенью  
Аллей Екатерининского сада,  
Меж Кавалерской ванной и Лицеом  
(Народ исчезнет, сумерки и стужа  
Запутают тропу, а утром рядом  
С Турецкой баней или Арсеналом  
Служебная собака обнаружит...).

(Тимофей Животовский. «Прогноз погоды»<sup>82</sup>,

и необычное обозначение творительным падежом пространства  
как меры:

Видно, чтение наше вот-вот состоится, –  
**Площадями толпа** не поэтому ли?  
Замелькали возки по сугробам столицы –  
Тридцать тысяч поклонников! Их привели

Ожиданья увидеть, понять, приобщиться,  
Позабыв треволнения, интриги и сплин, –  
Егеря, дипкурьеры, князья, продавщицы  
В переполненный зал не поместятся, блин!

(Тимофей Животовский.

«Блинная, эпикурейское повествование в трех главах»<sup>83</sup>).

---

<sup>81</sup> Петров 2008: 282.

<sup>82</sup> Животовский 2011: 37.

### Источники

*Азарова 2011* – Азарова Н. Соло равенства. – М.: Новое литературное обозрение, 2011.

*Андрукович 2009* – Андрукович П. В море одна волна. [Под псевдонимом Лина Иванова]. Стихи. – М.: Центр современной литературы, 2009.

*Аронзон 2006* – Аронзон Л. Собрание произведений. В 2 т. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006. Т. 1.

*Бирюков 2009* – Бирюков С. POESIS ПОЭЗИС POESIS. Книга стихотворений. – М.: Центр современной литературы, 2009.

*Ботева 2008* – Ботева М. Завтра к семи утра: Книга стихов. – М.: АРГО-РИСК; Книжное обозрение, 2008.

*Букша 2018* – Букша К. Шарманка-мясорубка. Стихи. – М.: Книжное обозрение (АРГО-РИСК), 2018.

*Булатовский 2009* – Булатовский И. Стихи на время. Книга стихотворений. – М.: Центр современной литературы, 2009.

*Булатовский 2016* – Булатовский И. Смерть смотреть: Книга стихов. Ozolnieki: Literature Without Borders, 2016.

*Ватутина 2008* – Ватутина М. Девочка наша. Стихи. – М.: Элит, 2008.

*Волохонский 2012* – Волохонский А. Собрание произведений: В 3 т. Т. 1. – М.: Новое литературное обозрение, 2012.

*Гандельсман 2015* – Гандельсман В. Разум слов. – М.: Время, 2015.

*Жданов 1997* – Жданов И. Фоторобот запретного мира. – СПб.: Пушкинский фонд, 1997.

*Животовский 2011* – Животовский Т. К полдненным морям. – СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2011.

*Кальпиди 2015* – Кальпиди В. Избранное = Izbrannoe. – Челябинск: Изд-во Марины Волковой, 2015.

*Каменкович 2008* – Каменкович М. Избранное. – СПб.: ДЕ-АН, 2008.

*Кудряшева 2010* – Кудряшева А. Стихи 2010 //

---

<sup>83</sup> Животовский 2011: 147.

<http://modernpoetry.ru/contemporary/alya-kudryasheva-stihi-2010>.

Проверено 10.09.2018.

*Кучерявкин 2001* – Кучерявкин В. Треножник. Стихи, проза. – СПб.: Борей-Арт, 2001.

*Лаптев 2015* – Лаптев М. Последний воздух. – М.: Арт Хаус медиа, 2015.

*Левин 1995* – Левин А. Биомеханика. – М., 1995.

*Левчин 2009* – Левчин Р. здравствуй концепция извини что не сразу... // <https://polutona.ru/?show=1209231957>. Проверено 20.06.2019. Лукомников 2000.

*Месропян 2008* – Месропян А. Возле войны. – М.: АРГО-РИСК, Книжное Обозрение, 2008.

*Ордынская 2010* – Ордынская М. Чертова дюжина. – М.: Московский союз литераторов, 2010.

*Паташинский 2006* – Паташинский Д. Немного цвета. – СПб.: Пушкинский фонд, 2006.

*Паташинский 2008* – Паташинский Д. Случайная почта. – М.: Водолей Publishers, 2008.

*Паташинский 2013* – Паташинский Д. Читай меня по губам. – М.: Русский Гулливер, 2013.

*Петров 2008* – Петров С. Собрание стихотворений. – М.: Водолей Publishers, 2008. Кн. 2.

*Поляков 2003* – Поляков А. Для тех, кто спит. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.

*Пуханов 2003* – Пуханов В. Плоды смоковницы. – Екатеринбург: У-Фактория, 2003.

*Рейн 1993* – Рейн Е. Избранное. М.-П.-Н.-Й.: Третья волна. 1993.

*Соснора 2006* – Соснора В. Стихотворения. – СПб.: Амфора, 2006.

*Степанова 2010* – Степанова М. Стихи и проза в одном томе. – М.: Новое литературное обозрение, 2010.

*Степанова 2017* – Степанова М. Против лирики. Стихи 1995 – 2015. – М.: Аст, 2017.

*Янышев 2010* – Янышев С. Стихотворения. – М.: Арт Хаус медиа, 2010.