

Департамент образования и науки города Москвы
Государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования города Москвы
«Московский городской педагогический университет»
Самарский филиал

Г. Д. Дробинин

**ИСТОРИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
АНДЕГРАУНДНАЯ ПОЭЗИЯ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Учебное пособие по направлению подготовки
«Педагогическое образование»,
профиль «Русская филология»*

Текстовое учебное электронное издание

Самара
2019

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6
Д75

Печатается по решению Ученого совета СФ ГАОУ ВО МГПУ

- Дробинин Г. Д.**
Д75 История русской литературы: андеграундная поэзия второй половины XX века: учебное пособие по направлению подготовки «Педагогическое образование», профиль «Русская филология». – Электрон. текстовые данные (673 КБ). – Самара: СФ ГАОУ ВО МГПУ, 2019. – URL: <https://samara.mgpu.ru/files/elibrary/Drobinin.pdf>

Пособие содержит теоретические материалы для последнего этапа изучения курса «История русской литературы». В издании описывается история и структура советской неофициальной литературы второй половины XX века, рассматривается поэтика произведений А. Л. Хвостенко, яркого представителя литературы андеграунда. Предназначено для студентов-бакалавров высших учебных заведений, изучающих курс «История русской литературы».

УДК 821.161.1(075.8)
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

Текстовое учебное электронное издание

Самарский филиал ГАОУ ВО МГПУ,
443081, г. Самара, ул. Стара-Загора, 76.

Формат 60x90¹/₁₆. Усл. печ. л. 5,25. Гарнитура Times New Roman

© СФ ГАОУ ВО МГПУ, 2019
© Г. Д. Дробинин, 2019

Содержание

Введение.....	4
1. Авангард и андеграунд.....	6
2. Андеграунд, шестидесятники и официальная поэзия	11
3. Язык и миф в творчестве А. Л. Хвостенко	19
4. Специфика и функции поэтического камлания А. Л. Хвостенко	27
5. «Поэма эпитафий»: текст в поисках автора	39
6. Ритуальность и литературность в поэме «Подозритель»	49
7. Цветовой сюжет в «Вальсе-жалобе А. И. Солженицыну»	58
8. Творчество А. Л. Хвостенко в контексте неофициальной поэзии	70
Заключение	77
Библиографический список	80

Введение

В современном литературоведении наступил момент активного исследования неофициальной литературы советского периода. Неоспорим тот факт, что именно в литературе андеграунда сохранилась преемственность традиций русской литературы, но в то же время появлялись новые беспрецедентные художественные системы.

Исследование специфики развития русской литературы (и русского литературного авангарда, в частности), безусловно, необходимо для адекватного понимания процессов, происходящих в новейшей русской литературе. Эпоха 1960-х годов – послесталинское время, самой своей исторической спецификой провоцирующее появление новых идей и смыслов в культуре. Это время значительного сдвига в культурной парадигме. Ставилась под вопрос сама сущность искусства и его автономность.

Родители этих художников и писателей не пережили эпохи исторических потрясений (Второй мировой войны и репрессий 1930-х годов), и сиротское поколение 1960-х сохранило в себе желание восстановить историческую справедливость – сохранить и развить культурные и художественные традиции досоветской эпохи.

1960-е годы – это время кардинальной смены векторов развития литературного процесса, поскольку культура андеграунда фактически формируется именно в этот период (появляются самиздат, творческие объединения и отдельные художники, функционирующие в узком кругу реципиентов). В эти годы в СССР образуется параллельное советской культурной парадигме культурное пространство.

Вместе с рядом действующих художников Серебряного века в подполье ушло творчество многих классиков и выдающихся культурных деятелей начала XX века. Фактически культура андеграунда сформировалась в результате смены парадигмы существования имперского искусства и искусства переходного периода. В конце 1950-х – начале 1960-х в историю искусства входит поколение, воспитанное внутри культуры андеграунда, не имевшее в прошлом иного социального статуса и неспроста назвавшее себя в итоге «разбитым»¹ поколением, пусть даже этот термин зародился в за-

¹ Битники. См. Антология поэзии битников / сост. Г. Андреева. М.: УльтраКультура, 2004.

падной культуре. Новое поколение авторов оказалось на периферии культуры, и потому они ощущали себя создателями новой эпохи. Эпоха сменилась, причём в исторической перспективе весьма быстро.

Количество авторов литературы андеграунда не так уж велико (около 150 имён), возможность изучать их творчество появилась у исследователей сравнительно недавно, вместе со сменой политического режима. К тому же значительная часть текстов литературы андеграунда до сих пор не издана. В связи с этим изучение данного пласта отечественной культуры идёт избирательно.

Для того чтобы оценить масштабы нового, неизученного художественного материала, достаточно заглянуть в многотомное издание антологии новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»². Благодаря К. К. Кузьминскому сохранился огромный «слепок» эпохи. Поэтому совсем не удивительно выглядит сегодняшний всплеск научного и читательского интереса к литературе «оттепели» и творчеству художников 1960-х.

² В состав антологии входят 10 томов, которые в силу объёмности также разделены на части. См. *The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry* (Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»): в 5 т. / сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев). N.Y..Vol. 1. 1980. 600 с.; Vol. 2A. 1983. 635 с.; Vol. 3A. 1986. 816 с.; Vol. 3B. 1986. 832 с.; Vol. 4A. 680 с.; Vol. 4B. 1983. 632 с.; Vol. 5A. 1986. 804 с.; Vol. 5B. 1986. 734 с.

1. АВАНГАРД И АНДЕГРАУНД

Историческая роль авангарда в понимании учёных колеблется от глобальной, движущей культуру всей страны силы до локальной, обеспечивающей узкоспециализированное новаторство художественной системы (вопрос фактически сводится к тому, смог ли авангард выполнить работу по преобразованию культуры и может ли он это сделать в принципе).

На данный момент в литературоведении выявлены основные составляющие эстетической программы авангарда. К числу таких относятся:

1. Возвращение искусству литургического и сакрального значения.

2. Изгнание привычного облика человека и традиционных ценностей из области искусства, – не «дегуманизация», а «регуманизация» художественного пространства.

3. Свобода и автономность искусства. Искусство освобождается от власти традиции, мимесиса и т. д.

4. Радикальные эксперименты с художественной формой и материалом.

К тому же одной из главных связующих соцреализм и авангард характеристик учёные считают утопичность, направленную на изменение существующего порядка вещей. Почти не принимая во внимание развитие авангарда вне соцреалистического канона (в андеграунде), исследователи, тем не менее, последовательно разбирают процесс превращения авангардной утопии в идеологию соцреализма. Трансцендентность существующей культуре и деятельность по её преобразованию, составляющие суть авангардной деятельности, становятся общей установкой действующей советской культуры. По нашему мнению, именно в этом противоречии раскрывается коренное отличие авангарда от соцреализма. Авангард на этом этапе не перерастает в соцреализм, а просто прекращается, возникшая впоследствии уже в культуре послевоенного андеграунда.

Изгнание привычных образов человека и мира из литературы имеет в авангардной эстетике направленность на возвращение человеческому сознанию онтологической безусловности. Художник авангарда хочет проникнуть через язык, звук к бытию как таковому. Противостояние предложению читателя и последующей

инерции восприятия является неотъемлемой частью авангардного искусства. Отсюда проистекает ориентация на принципиальный иррационализм художественного творчества. Соответственно, поэтика авангардных произведений включает в себя набор методов и приёмов, предназначенных для иррационализации основных стадий создания и функционирования художественного текста: самого творческого акта, фиксации результатов творчества и восприятия читателем. В отличие от традиционной поэтики в большинстве авангардных направлений и течений разделение творческого акта и фиксации его результатов является принципиальным моментом художественной программы. Тем понятнее становится тот факт, что в процессе развития авангарда (особенно это касается живописи и литературы) на место предмета изображения, объекта искусства выходил сам акт творчества, процесс создания художественного произведения.

Единство стиля не отличало ни группу русских кубофутуристов, внутри которой уживались и взаимодействовали чрезвычайно различные по своей направленности стилевые системы В. В. Маяковского, В. Хлебникова, А. Е. Кручёных, ни группу обэриутов, ни другие авангардные объединения. Но мировоззренческие, эстетические установки различных художников авангарда имеют под собой общую основу.

Как отмечает В. Ю. Михайлин, миф за исключением архаической эпохи его зарождения использовался в целях социального воздействия³. Следуя этой логике, можно заключить, что использование мифа и в искусстве также обусловлено социальной мотивацией художника и группы, создающей определённый миф. Именно такой подход способствовал созданию современной классификации мифов по сферам культуры, внутри которых они используются. В рамках подобной классификации мифы делятся на политические, художественные, бытовые. Авангардный миф при этом наиболее близок к архаичному мифу, но, тем не менее, является продуктом эпохи, в которой он возник. Культура XX века активно использует все типы мифов, поэтому мифопоэтика является

³ Михайлин В. Ю. Тропа звериных слов: пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции. М.: НЛЮ, 2005. С. 486.

инструментом создания или воспроизводства мифов художественными средствами.

Одной из причин расцвета авангарда в неофициальной культуре 1960-х годов можно считать заложенный в самой советской культуре проективный характер. Как соцреализм по отношению к классическому авангарду оказался вторичной, но возобладавшей в широком культурном пространстве художественной системой, так и андеграунд развивал альтернативный действующему соцреалистическому художественный проект, повлиявший в конечном итоге на скорую смену режима.

Андеграундный авангард использовал миф для создания альтернативной социальной системы, для выстраивания иной временной и замкнутой модели существования коллектива, пусть и небольшого, но в этой модели художники авангарда видели образ будущего всеобщего социального устройства.

Внутри авангарда всегда заложен социально-художественный проект. Бытование текстов вонне является одним из признаков авангардного жизнотворчества. Также показательно, что вслед за футуристами все авангардные группировки имели свой внутренний язык, который немногим отличался от художественного. Так, многие стихотворения верпы выглядят как реплики из диалога, происходящего внутри группы художников. Этим объясняется большая популярность жанра посланий и совместных трудов у деятелей авангарда. Быт художника авангарда неотделим от художественного текста, а миф, творимый авангардом, всегда альтернативен существующей в данное время художественной традиции.

В рамках литературы андеграунда формируется эстетика русского постмодернизма, тесно соприкасающаяся с авангардом, но не идентичная ему. Если в западной культуре учёными активно исследуется противостояние двух эстетических систем, то в советских реалиях такого противопоставления не было и появиться не могло. Причиной этого является одинаково периферийное положение авангарда и постмодернизма по отношению к магистральной соцреалистической линии советского искусства. В результате авангард и постмодернизм оказались на одном полюсе идеологического противостояния, что предопределило их близость в русской культуре, активный художественный диалог между представителями разных направлений. Об этой близости рассуждает М. Н. Липовецкий. В монографии «Русский постмодернизм» он утвер-

ждает, что постмодернистское произведение – это попытка через состыковку стилей прийти к настоящей реальности, понять реальность как бесконечное столкновение семантических полей. К тому же это столкновение непрерывно: текст наслаивается на текст, и границы между текстами так же размыты, как границы между различными слоями воздуха. С точки зрения модернистов, произведение существует для воссоздания «подлинной» реальности через призму всей интертекстуальности, аллюзий, культурных слоёв, через множество архетипов, лежащих в сознании как героя, так и автора⁴.

По М. Н. Липовецкому, постмодернизм есть закономерный и прогрессивный этап в искусстве, не завершающий искусства и оставляющий за собой «выжженную землю», а продолжающий модернизм, пытающийся понять эту реальность всё более и более объективно, стремящийся к наибольшей объективности, наиболее «реальной» реальности за счёт максимального столкновения различных языковых дискурсов. Автор пишет мир, одновременно сам этим миром являясь, то есть он отождествляет себя с миром и собственным произведением, но не произведением целиком, а частью этого произведения, так как произведение больше автора⁵.

Фактически все исследователи русского литературного авангарда сходятся в том, что футуризм в литературе неразрывно связан с кубизмом и супрематизмом. В момент своего создания футуризм действительно ориентировался на перенос авангардной изобразительной техники в словесное творчество. Более того, многие художники авангарда были и поэтами (К. Малевич, Е. Гуро), и, наоборот, многие поэты пробовали свои силы в живописи (Д. Бурлюк, В. Каменский). О существовании единого синкретического художественного поля в русском авангарде свидетельствует и множество совместных проектов, в организации которых принимали участие и поэты, и художники, и музыканты (М. Матюшин, Е. Гуро), такие как совместные сборники («Садок судей», «Пошечина общественному вкусу») и постановки («Победа над Солнцем»). Отдельные исследователи отмечают и невозможность ис-

⁴ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм (очерки исторической поэтики). Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 1997. С. 56.

⁵ Там же. С. 23.

ключительно филологического анализа текстов футуристов без сопоставления их произведений с живописной техникой.

Данный факт указывает нам на ещё одну существенную параллель между футуризмом и андеграундным авангардом. Фактически каждый член авангардного сообщества за редким исключением (А. Г. Волохонский) творил в разных видах искусства. На протяжении своей творческой жизни А. Л. Хвостенко активно занимался и живописью, и музыкой, и поэзией, и даже скульптурой, при этом в каждом случае делал это основательно, организуя выставки, издавая сборники, выпуская альбомы. В своём мультиартистизме он, конечно, более походил на деятеля эпохи Ренессанса, но вот структура сообщества и формат взаимодействия внутри группы Верпа более ориентированы на футуристический образец.

Главные живописные идеи воплощения самого творческого акта или изображения художника во время творческого акта на холсте, а также принципы экспрессионистской авангардной техники активно используются в литературном творчестве верпаторов. Их произведения сопровождалась рисунками и изображениями, часть которых была иллюстрациями к текстам или же изображала самих авторов, часть же была принадлежностью поэтического текста. Параллель между живописью и поэзией прослеживается и в графической структуре поэзии А. Л. Хвостенко, который придавал большое значение визуальным характеристикам художественного текста.

Культура андеграунда оказалась той культурой, где противостояние между авангардом и постмодернизмом оказалось нивелировано, потому так часто мы видим разногласия в определении принадлежности творчества отдельных поэтов и групп к той или иной эстетической системе. М. Н. Липовецкий, например, рассматривает творчество концептуалистов в рамках постмодернистской парадигмы⁶, а Т. В. Казарина уверенно определяет данных авторов как третью, заключительную волну русского авангарда⁷. Нам кажется, что это объясняется не столько различной методоло-

⁶ Липовецкий М. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

⁷ Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов). Самара: Самарский университет, 2004. С. 303–433.

гией научных школ, сколько тем, что постмодернизм в России развивался в условиях альтернативной культуры и так же, как и авангард, антагонистичен советской культурной парадигме. Разница (предопределившая и различия в поэтике), на наш взгляд, состоит в экстраполяции художественного текста и языка в реальность авангардом и обратном центростремительном, внутритекстовом характере постмодернистского творчества.

Итак, зыбкость границы между авангардом и постмодернизмом в литературе русского андеграунда закономерна. Но большинство исследователей отмечает авангардность значительного числа индивидуальных авторских поэтик и именно авангардную специфику творческой деятельности большинства творческих объединений. Мифотворческий потенциал авангарда с его преобразовательской направленностью оказывается чрезвычайно востребован в обозначенный период развития русской культуры.

2. АНДЕГРАУНД, ШЕСТИДЕСЯТНИКИ И ОФИЦИАЛЬНАЯ ПОЭЗИЯ

Общественная и культурная жизнь шестидесятых в рамках научной рецепции чаще всего рассматривается как эпоха кризиса тоталитарной ментальности, роста протестных настроений и открытого их выражения. Творчество авторов-шестидесятников при этом классифицируется зачастую по мере их включенности в борьбу с проявлениями тоталитаризма и в общественную советскую жизнь в целом. Творчество же А. Л. Хвостенко тем интересно, что выходит за рамки подобной классификации, так как в принципе не функционирует в рамках советской культуры и общественных институтов. Существовая внутри советской культуры, оно функционирует в альтернативной культурной системе, существующей вне принципов советской тоталитарной детерминированности. И главная цель творческих усилий автора – дальнейшая герметизация этой системы, способствующая повышению её устойчивости.

Сформированная в результате кризиса начала XX века новая стабильная советская культура в 1960-х годах оказывается в роли

базовой исходной культуры. Как отмечают историки и социологи⁸, именно 1960-е годы стали отправной точкой для социокультурных изменений, произошедших в 1990-е. XX и XXI съезды партии привели к ослаблению политики тотального контроля, что позволило И. Эренбургу говорить о времени «оттепели», а новому поколению советских деятелей искусства – заявить о себе.

Поэты-шестидесятники всерьёз верили в возможность построить новую культурную парадигму на базе советской культуры. Творчество Е. А. Евтушенко, Б. А. Ахмадуллиной, А. А. Вознесенского опирается на кризисное переходное состояние советской культуры 1960-х годов. Художественная деятельность шестидесятников направлена на сохранение советской культуры и развитие её основных идей, сопряженное с восстановлением традиций дореволюционной культуры, особенно в области искусства.

Литературовед и поэт С. Б. Рассадин, которому приписывается введение понятия «шестидесятники» и который сам является представителем поколения 1960-х годов, выявляет глубокую связь между поэтами-шестидесятниками и поэтами Серебряного века, такими как Б. Л. Пастернак, А. А. Ахматова, чьё творчество ещё продолжалось в конце 1950-х – начале 1960-х или находилось в актуальном прошлом, как творчество Н. А. Заболоцкого, М. И. Цветаевой, В. В. Маяковского. Эта связь, по мнению исследователя, была не столько идейной, сколько выражалась в использовании приёмов поэтики данных авторов, а зачастую превращалась в не-прямое и прямое цитирование поэзии классиков. Подхватив опосредованную модернизмом романтическую идею о мессианской природе искусства, поэты-шестидесятники видели в искусстве способ наделения действительности высшей целью и высшим смыслом. Мы также отмечаем попытку поэтизации советской действительности, предпринятую поэтами-шестидесятниками. Советская культура, совершенствуясь за счёт искусства, должна была лишиться очевидных недостатков.

Одновременно с явлением шестидесятничества возникает и культура андеграунда, которая в силу своей специфики не имеет такого социального веса. Именно в рамках этой культуры формируется новое поколение авангарда, проявившее себя в творческой

⁸ Социокультурный феномен шестидесятых / сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. М.: РГГУ, 2008.

деятельности различных художественных направлений. Безусловно, культура и искусство андеграунда не могли также ярко проявлять себя в социальной реальности, как творчество футуристов. Творчество авангардистов того времени было оппозиционно (или даже внеположно) советской культуре в целом, а художественный язык группы и форма социальных взаимодействий участников не имели ничего общего с советской действительностью. Показательно, что поэты-шестидесятники предпочитали выступать публично, активно пропагандируя свои идеи, стремясь издавать свои произведения, стараясь достичь статуса в актуальной культурной парадигме.

Деятельность же андеграундных художников авангарда осуществлялась при полном отрицании советских социальных институтов. Художественные принципы верпаторов, хеленуктов, лианозовцев обрекали поэтов на пожизненную (по крайней мере, таковой она ими мыслилась) маргинальность. Поэзия этих авторов существовала в узких кругах, распространялась самиздатом и нередко сопровождалась странными мероприятиями, такими как валяние на ступенях петербургских зданий, отслеживание вдохновения по городским переулкам. При этом каждое из этих течений стремилось к установлению своей культурной нормы на место существующей, каждое имело свою футуристическую концепцию. Так, А. Л. Хвостенко говорит о том, что в будущем все будут художниками и поэтами, а художественный язык станет нормой повседневности. Культурные программы андеграунда существуют независимо от советской культуры.

Наиболее изученной из всей плеяды групп, создававшей культуру андеграунда, является лианозовская школа и образовавшийся на её основе московский концептуализм. Взгляды на творчество концептуалистов рознятся. Некоторые учёные видят в нём воплощение третьей волны литературного авангарда и продолжение идей футуризма⁹, другие видят в них чистое беспримесное проявление постмодернизма. М. Н. Липовецкий вообще не видит места для авангарда в актуальной художественной парадигме. Тезис «авангард перерос в постмодернизм» появляется в «Русском по-

⁹ Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов). Самара: Самарский университет, 2004. С. 320–433.

стмодернизме»¹⁰, а продолжается в «Паралогиях»¹¹. Похожего мнения придерживаются и современные исследователи русской поэзии второй половины XX века. Так, например, в «Поэзии неомодернизма»¹² А. А. Житенёва ракурс исследования заявляется в названии. Об авангарде автор не говорит практически ни слова. Героями его монографии становятся авторы перестроечного времени, следующей за периодом 1960-х волной развития культуры.

По мнению учёных, постмодернизм стал главенствующей системой, так как помогал расшатывать советскую идеологическую систему. Постмодернистская поэтика, редко разрешающая поставленные внутри неё проблемы, была отличным способом создать замыкающийся на себе кризис, бесконечно множащийся, находящий энергию внутри себя. Авангард стремится сразу же преломить действительность под свою идею, физически, тогда как постмодернизм в этом отношении был более гибок, также сохраняя при этом аутентичность художественного высказывания.

А. Б. Ровнер при определении роли андеграундных явлений культуры придерживается схожей точки зрения. Определяя границы понятия неофициальной литературы и специфику того социокультурного пространства, которое развивало и потребляло эту культуру, учёный прибегает к интересной аналогии. Он соотносит социокультурный ареал распространения явления с конкретными физическими хронотопами, в которых жили и творили деятели тех или иных культур. Выбранное место становится своеобразной колыбелью эпохи и культуры.

При этом классическая литература и литература советского времени как магистральные линии развития русского словесного искусства соотносятся с дворянской усадьбой и зданием госучреждения соответственно.

Проводя эти аналогии, автор логично отмечает, что подобного пространства у неофициальной литературы нет. Это в большей степени художественное, чем научное, суждение отражает общую тенденцию в культурологическом анализе явления андеграунда.

¹⁰ Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 86.

¹¹ Там же. С. 93.

¹² Житенев А. А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб: ИНА-ПРЕСС, 2012.

Пространство этой культуры не воплощено физически, поскольку оно трансцендентно существующей в данный момент культуре. Оно находится в «воздушном замке» подобно тому, как сама культура андеграунда внеположна любой зоне бытия советского человека и существует в эстетически замкнутом пространстве (даже диссидентская культура обрела своё пристанище на кухне. Неслучайно так прижилось выражение «кухонное диссидентство»). С одинаковым успехом можно сказать, что хронотоп андеграунда вмещает сразу всё или вовсе ничего.

Аполитичность рассматривается большинством исследователей как один из главных признаков андеграундной культуры, но вместе с тем в качестве ещё одного основного признака отмечается протестность. Удивительно, что две противоречащие друг другу особенности признаются учёными основными чертами андеграунда. То, каким образом сочетаются протест и аполитичность в андеграунде, и составляет сюжет большинства посвящённых ему исследований.

Неофициальная литература формируется в виду официальной культурной парадигмы, и потому обладает определённым кодом, создающим защитную мембрану, непроницаемую для невооружённого взгляда.

Степень отклонения от культуры была центральным показателем «андеграундности» художественного явления. Погоня за этой степенью способствовала созданию целых альтернативных художественных систем.

Также одним из маркеров было изображение сверхреальности, потому неудивительно, что учёные говорят о метафизическом характере этого периода¹³. И художники андеграунда, перманентно пребывая в тесном контакте с советской действительностью, старались отталкиваться от него и выходить на глобальный контекст.

Описывая свою эстетическую концепцию, А. Г. Волохонский в ответе на один из вопросов анкеты журнала «Гнозис» высказывает мнение, свойственное большинству художников андеграунда: «Она противолитературная – желательно, чтобы живая интонация

¹³ М. А. Перепёлкин так называет свою докторскую диссертацию (Перепёлкин М. А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: дисс. ... д. филол. н. Самара, 2010. Сходные размышления мы видим и у А. В. Нестерова (Нестеров А. В. Герменевтика, метафизика и «другая критика» // НЛЮ. 2003. № 61).

происходила от музыки сфер, а не от душевного недовольствия. Природа поэзии не может вмещать в себя субъективные эмоции, так как она находится вне этой категории¹⁴». Потому в литературе андеграунда используются техники спонтанного прорыва в ноуменальное, случайной трансценденции.

Андеграундных авторов в большинстве случаев волнует не правильное донесение своей позиции, целостность восприятия произведения, а вызов различных реакций, зачастую сиюминутных. Полею действия этих текстов становится не актуальная культурная ситуация, не главенствующая общественная парадигма или борьба с ней (как в диссидентской литературе), а сам художественный акт в единстве создания-прочтения-рецепции, освобождённый от любых временных маркеров. Отсюда проистекают тяготение к авангарду и активная переработка языка, присущие почти каждому большому андеграундному поэту.

Уровень понимания и восприятия художника соотносится с уровнем его бытия. С культурологической точки зрения, творчество художников андеграунда было зачатком, а впоследствии и свидетельством кризиса, пусть локального, но запустившего необратимую цепную реакцию, порождающую массу подобных кризисов и приводящую в конечном итоге к «взрыву».

Мифотворчество андеграунда также подчёркивается многими исследователями. Творчество В. Хлебникова (которого как представителя футуризма печатали в СССР) стало для молодых поэтов андеграунда своеобразным проводником в область художественного, литературного мифа. В андеграунде так же, как и в авангарде начала XX века, новаторство признаётся главной целью творчества, и используются схожие принципы построения поэтики:

- недоверие к рациональным моделям и конвенциональному мышлению, расхождение разума и логоса;
- продолжение синтаксической перестройки, начатой обэриутами;
- область нового уродства и новой красоты вытекают из основных форм абсурда, алогизма и разрушения художественных стереотипов;

¹⁴ Волохонский А. Г. Собрание произведений в 3 т. Т. 1. Стихи. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 34.

– фиксирующий трезвый взгляд на абсурд действительности, который хоть как-то упорядочивается благодаря художественной форме;

– поток сознания и подсознания у И. В. Бокштейна, В. А. Сошны, А. Г. Волохонского.

Посвящая большую часть своей статьи анализу стихов Л. Л. Аронзона, А. Б. Ровнер говорит, что, помимо основного и общедоступного слоя, тексты андеграундных авторов преисполнены шутками, намёками, ассоциациями, отсылками, понятными только узкому кругу людей¹⁵. Тому кругу, внутри которого и рождается художественное творчество андеграунда. Этот факт вновь подтверждает ориентацию на сиюминутный, одномоментный акт постижения, перевод идейного пространства художественного произведения в план насущных проблем самого творческого акта. В этот контекст замкнутого кодированного художественного акта естественно вписывался язык древних культур, многовековые символы различных культурных традиций.

Мотив прорыва действительности, выхода из монотонности и закрепощённости окружающей действительности – также один из центральных мотивов андеграунда. Его мы видим у Р. А. Мандельштама, Л. Л. Аронзона и др.

Л. Я. Лурье – первый исследователь, который всерьёз занялся изучением фигуры А. Л. Хвостенко. Будучи профессиональным историком, Л. Я. Лурье всерьёз интересовался А. Л. Хвостенко как исторически важной фигурой. Уникальность этой фигуры историк видел в фактически «битническом» образе жизни, который вёл А. Л. Хвостенко. Такой образ жизни для 1960-х годов был абсолютным новшеством в СССР.

Большинство биографических данных, приведённых в данном исследовании, известно благодаря работе этого учёного¹⁶. Ряд биографических сведений нам даёт недавно вышедший сборник воспоминаний «Про Хвоста», составленный А. Плигиным, а также номер журнала «Дети Ра», изданный посмертно и полностью посвящённый фигуре А. Л. Хвостенко.

¹⁵ Ровнер А. Б. Третья литература // Третья культура. СПб: Медуза, 1996. С. 221–252.

¹⁶ Лурье Л. Я. Алексей Хвостенко, русский битник. URL: <http://gorod.spb.ru/articles/1270> (дата обращения: 31.03.2015).

Л. Я. Лурье видит главную заслугу поколения 1970-х годов в том, что именно оно сумело отсоединить культуру от государства. Фактически андеграунд создал альтернативную общественную систему со своей этикой, экономикой и эстетикой¹⁷. Эстетическая общность заключается в создании новых литературных кодов на основе традиционных литературных систем, взлом которых возможен только при наличии у «взломщика» и автора общего культурного бэкграунда, не имеющего ничего общего с официальным советским культурным бэкграундом. Интерес к культурам древних эпох¹⁸, религиозным догматам и течениям, к классическому образованию создавал достаточно герметичную среду. Просто эрудиции и знания тех или иных фактов не хватало, нужно было уметь оперировать этими фактами в парадигме непрерывной преобразовательской работы с языком и культурными кодами.

Несмотря на масштабность событий 1968 года и последовавшего за ними ужесточения политического режима, к началу 1970-х годов было уже сформировано целое культурное пространство, неподвластное тоталитарному контролю. А поколение 1970-х, столкнувшись с жестким натиском режима, сумело окончательно обособить неофициальную культуру от официоза.

Итак, в качестве основных причин обращения андеграунда к авангарду мы выделяем:

1. Выстраивание новаторского художественного кода.
2. Моделирование эстетической парадигмы, направленной на коренное преобразование социальной действительности.
3. Обновление культуры посредством обращения к её архаическим основам.
4. Поиск возможности держать связь с классической досоветской культурной традицией, при этом не подражая ей.

Функции художественной деятельности андеграундного авангардиста (в частности, А. Л. Хвостенко) сводятся к следующим:

- 1) обособление творческого процесса от государственной идеологии;
- 2) выстраивание альтернативной культурной модели;

¹⁷ Лурье Л. Я. Как Невский проспект победил площадь Пролетарской диктатуры // Звезда. 1998. № 8. С. 210–213.

¹⁸ В частности, А. Л. Хвостенко был вхож в дом Ю. В. Кнорозова, учёного, впервые в истории расшифровавшего язык цивилизации майя, активно интересовался работой учёного, вёл с ним полемические беседы.

3) создание системы, вызывающей перманентные критические ситуации;

4) преобразование горизонта читательских ожиданий.

В. Б. Кривулин в статье «Золотой век самиздата»¹⁹ видит в форме существования андеграундной литературы истоки её поэтики. Он говорит, что «принцип черновика» стал «визитной карточкой» самиздатовских текстов, а небрежность, неоформленность стали залогом аутентичности и честности художественного высказывания. Поэт называет эту речь необработанной, хтонической, изначальной, той, из которой, собственно, и творится художественная речь. Самиздатовские тексты поменяли каноны стандартной классической рецепции. Рассмотрение самиздата с позиции рецептивной эстетики было бы достойно будущего фундаментального исследования.

Поэт выделяет два направления развития андеграунда:

1. Устранение последствий исторической катастрофы и восстановление преемственности русского историко-литературного процесса.

2. Установление контакта с современной западной культурой.

3. ЯЗЫК И МИФ В ТВОРЧЕСТВЕ А. Л. ХВОСТЕНКО

Родившийся в 1940 году, в один год с И. А. Бродским, автор как бы автоматически приписывается к числу семидесятников (согласно например, принципу выделения литературных поколений К. Мангейма²⁰, М. А. Перепёлкина²¹ и М. О. Чудаковой)²², при этом принадлежа к верхней его границе. Но другому условию, а именно активной творческой деятельности в период, обозначен-

¹⁹ Кривулин В. Б. Золотой век самиздата // Самиздат века / сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. Мн; М.: Полифакт, 1997. С. 346.

²⁰ Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. 1998. № 2(30). С. 7–47.

²¹ Перепёлкин М. А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: дисс. ... д. филол. н. Самара, 2010.

²² Чудакова М. О. Заметки о поколениях в советской России // Новое литературное обозрение. 1998. № 2(30). С. 82–123.

ный как «семидесятые», А. Л. Хвостенко не соответствует. Объём текстов, написанных автором в этот период, значительно меньше, чем в 1960-е. Анализируемые в дальнейшем произведения за исключением двух («Дерево в саду» и «Вальс-жалоба А. И. Солженицыну») написаны до 1968 года, года «Пражской весны» и точки отсчёта семидесятых. Верпа как литературное объединение и как поэтическая героиня новых произведений А. Л. Хвостенко к 1970 году уже перестала существовать.

На 1970-е годы приходится написание ряда отдельных, не связанных между собой единым замыслом произведений, активная музыкальная деятельность автора, переезд в Москву, начало семейной жизни и её конец, совпадающий с эмиграцией в 1977 году. Налицо красноречивая смена творческого вектора, так как начало семидесятых оказывается отправной точкой сбора корпуса текстов, который впоследствии сам автор и его издатели назовут «Продолжением», тогда как «Верпа», основная часть литературного наследия автора, остаётся в границах 1960-х годов. При этом стоит отметить, что А. Л. Хвостенко нельзя отнести и к поколению «шестидесятников» в том смысле, который вкладывают в него исследователи и публицисты.

Творчество А. Л. Хвостенко обычно рассматривается историками литературы не обособленно, а в контексте неофициальной литературы, при этом рассматривается не как самоценное явление, а как фонообразующий элемент культурного феномена литературы андеграунда. В связи с этим даже на уровне поэтов 1960-х годов А. Л. Хвостенко – наименее изученный поэт.

Наиболее продуктивным научным инструментарием является понятие «творческий хронотоп», так как оно включает в себя зачастую и субъектно-объектную, и пространственно-временную организации текста. Под творческим хронотопом мы подразумеваем закономерную взаимосвязь пространственных и временных отношений, возникающих в процессе самого творчества. Это пространственно-временная организация не только и не столько событий внутри художественного текста, сколько взаимодействие систем «автор – произведение», «автор – читатель», рецепции произведения и «традиционного» хронотопа во взаимодействии автора-творца и имплицитного читателя. Это понятие введено в

литературоведение М. М. Бахтиным²³, развито и применено при анализе постмодернистских произведений М. Н. Липовецким²⁴. В понимании М. М. Бахтина, творческий хронотоп есть неотделимая часть любого художественного хронотопа, но он существует отдельно от миметического хронотопа. В понимании М. Н. Липовецкого, творческий хронотоп есть основной вид пространственно-временной организации всей литературы постмодернизма, и с этой точки зрения он противопоставлен миметическому хронотопу.

1. В своём творчестве А. Л. Хвостенко выстраивает миф, в основе которого лежит идея обновления культуры путём служения творческому началу человека, воплощённому в образе музы-богини Верпы. Функционирование мифа в поэзии А. Л. Хвостенко осуществляется за счёт ритуально-мифологического комплекса, включающего в себя жанр камлания, сюжетику шаманской инициации и приёмы заклинательной поэзии.

2. В работе с языком А. Л. Хвостенко ориентируется на принципы синтаксической зауми, выдвигая на роль синтаксических единиц части раздробленного слова, принципы морфологической зауми и визуальной поэзии.

3. В основе литературного кода А. Л. Хвостенко лежат принципы введения в заумный язык поэзии элементов предшествующей литературной традиции (имена писателей и поэтов, прямые и не прямые цитаты) и искажения их в соответствии с логикой языкового творчества, распространяющейся на произведение.

4. Поэтика А. Л. Хвостенко базируется на ряде основных принципов литературного авангарда (прямое воздействие на реципиента, поиск онтологически безусловных основ творческого акта и языка, отказ от миметического воспроизведения действительности и т. д.) и в стремлении создать язык «подлинной реальности» наиболее тесно коррелирует с творческим методом В. Хлебникова.

В текстах А. Л. Хвостенко наравне сосуществуют современные западные техники письма и образцы близкой футуризму зауми, могут встречаться отсылки как к В. Хлебникову, так и к А. Роб-Грийе или к Э. Э. Каммингсу.

²³ Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 402–403.

²⁴ Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм: очерки исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 51.

Творчество А. Л. Хвостенко можно назвать предконцептуалистским, поскольку в «Поэме эпитафий» отведение эпитафиям роли смыслообразующего центра произведения сопоставимо с художественным жестом концептуалистов (использование советских штампов в качестве самоценных художественных объектов). В «Стране Детали», «Подозрителе», «Памятнике лётчику Мациневичу» мы увидим, как фрагменты повседневной действительности (стандартный день в психиатрической больнице, прогулка по Алесандро-Невской лавре) приобретают эстетическую ценность в результате поэтического жеста, присваивающего им функции самоценной составляющей произведения искусства. Важно отметить, что данные реалии появляются не как элементы описания или художественные детали сюжета, а выступают как обособленные концептуалистские объекты, продуцируя самостоятельные смыслы. Сходно, по нашему мнению, и стремление обличить стереотипы мышления советской эпохи и разрушить речевые, идеологические и художественные клише.

Герметичность художественного языка А. Л. Хвостенко признаётся всеми исследователями, как и то, что посредством художественного языка поэт создавал культурное пространство с аутентичными закономерностями. Социальный авангардный проект автора заключался в вовлечении в это культурное пространство как можно большего количества людей. Открытость альтернативного социально-художественного пространства была для А. Л. Хвостенко принципиальной. Опыты его театральных постановок, в которых участвовали не профессиональные актёры, а те, кто был в это время рядом, нередко заканчивались слиянием сцены и зрительного зала. В качестве утопической идеи по изменению социального порядка была идея мира, в котором не осталось бы никого, кто не был бы художником и не занимался творчеством. Отрицание современной поэту культуры происходило за счёт игнорирования и сознательного отказа от соблюдения норм поведения, принятых в ней. Советские реалии входили в творчество поэта лишь как элемент бытия или в пародийной форме, благодаря которой развенчивалась их исходная значимость.

Создание художественного мифа в поэзии А. Л. Хвостенко тесно связано с житнетворчеством. Из воспоминаний современни-

ков поэта²⁵ мы можем сделать вывод, что поэт был склонен к игровой мифологизации собственного прошлого. Так, перед тем как исполнять песни, он нередко представлялся потомком татарского хана или же восточного гуру²⁶.

Мифологизируя своё прошлое, автор, на наш взгляд, абсолютизировал творческий акт, происходящий в настоящий момент, лишая его и себя исторической укоренённости во времени. В общем, создание абсолютных оснований творческого акта является неотъемлемой частью поэтики А. Л. Хвостенко и авангардной поэтики в целом. Случай из жизни художника – широко распространённая в сборнике «Верпа» мотивировка рождения художественного текста. Личный опыт поэта получает абсолютные основания, став принадлежностью художественной реальности. И наоборот, творчество помогает увидеть в единичном бытовом случае некий природный нерукотворный замысел, независимый от смыслов, подобию и оригиналов. Будучи принадлежностью реальности социальной, случай не имеет ценности и онтологической безусловности. Он качественно не уникален, подобен множеству происшедших и происходящих случаев и никакого исторического значения не имеет. Становясь частью творческого хронотопа, он перестаёт измеряться ценностными шкалами окружающей действительности, и превращается в провозвестника бытия.

Подобная онтологизация личного опыта лежит в основе значительной части творческого наследия А. Л. Хвостенко. «Подозритель», «Сообщение о делах в Петербурге», «Памятник лётчику Мациневичу», отдельные фрагменты «Рождества в Масхалате», «Верпования или камлания Верпы», «Правда о Рпанге», анализ которых представлен в последующих разделах диссертации, имеют в своей основе именно такой структурный принцип. Случайный и ежемоментный контакт человека и предмета, а вместе с ним человека и бытия способен быть истинным. Он изначально истинен, если не насаждать на него культурные условности и не пытаться описать его языком ему не соответствующим. Поэзия А. Л. Хвостенко вмещает в себя все пласты языка, в том числе и нецен-

²⁵ Про Хвоста / сост. А. Плигин. М.: Пробел, 2013.

²⁶ Данные факты известны благодаря интервью, данному Ю. Беломлинской Л. Я. Лурье для передачи «Культурный слой. Хвост эпохи», посвящённой А. Л. Хвостенко.

зурную лексику, и жаргонизмы, и разговорную речь. В редком случае лексемы имеют ту же семантику, что и в повседневном употреблении. Ряд исследователей отмечают языковую «всеядность» как один из отличительных признаков поэтики авангарда.

Посмотрим, как вышеуказанные составляющие эстетической программы авангарда реализуются в поэзии А. Л. Хвостенко.

Авангардность А. Л. Хвостенко – это философская и человеческая позиция, основанная на затрагивании основополагающих вопросов сущности слова, соотношения языка и мышления, а значит, и всего сознания человека и мира в целом. Так, в стихотворном цикле «Верпования или камлания Верпы» поэт последовательно разрушает условия привычного функционирования языка, что в конечном итоге возвращает язык стихотворения к исполнению архаической функции воплощения сакрального откровения, характерной для шаманской техники и ритуального жанра камланий.

Для А. Л. Хвостенко творческая потенция уже изначально существует в языке, и художественное творчество есть акт реализации потенциальных творческих возможностей языка. Творчество А. Л. Хвостенко можно сравнить с работой генетика. Он так же создаёт условия для того, чтобы естественные явления (растение, язык) максимально продуктивнее и ярче раскрывали свою сущность, изначально в них заложенную природой, так же стремится осознать механизм рождения, существования, роста языка. Язык для А. Л. Хвостенко важен как бесконечно обновляющаяся субстанция, в разъятом состоянии способная порождать новое, отразить релятивный характер мироздания, а не как механизм воспроизведения уже готовых форм.

Можно сказать, что мифопоэтика творчества А. Л. Хвостенко начинается с одного конкретного слова, ставшего заглавным для всего сборника. В антологии новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны» К. К. Кузьминский обозначает несколько источников образования данного неологизма. Все эти теории происхождения Верпы связывает процесс случайного искажения языка как на синтаксическом, так и на морфологическом уровнях. Из этого случайно образованного неологизма разрастается новое морфологическое гнездо однокоренных слов. Тем не менее опечатка, сделанная в одном из изданий рыцарского романа К. де Труа (вместо слова «верный» написано «верпый»), видится нам наименее обоснованным источником происхождения слова, поскольку при таком вари-

анте мы не можем выстроить первоначальную мотивацию выбора именно этого слова в качестве мифогенного базиса.

Зато таковая мотивация достаточно просто выявляется при анализе другого источника, а именно профессионального корабельного жаргона. При таком подходе Верпа восходит к верпу, вспомогательному судовому якорю меньшей массы, чем становой, предназначенному для снятия судна с мели путем его завоза на шлюпках²⁷. Схожее определение этого слова встречается и в поэтических текстах²⁸. Мифогенный же случай языковой деформации зафиксирован в тексте телеграммы, пришедшей А. Г. Волохонскому в годы его службы гидротехником в Баренцевом море: «На «Профессоре Месяцеве» вышли из строя подшипники у балеров. Верпование невозможно»²⁹. Содержащееся в тексте телеграммы отглагольное существительное «верпование» стало генератором поэтической мифологизации и в процессе мифологизации приобрело абсолютно новое значение. В произведениях А. Л. Хвостенко «верпование» – это, во-первых, ритуал общения с божеством, а, во-вторых, поэтический жанр, фиксирующий вербальный план данного ритуала.

Причина выбора именно этого слова в качестве мифогенного кроется в одном из вариантов творческой этимологии слова. В латинском языке слово *verpa* подобно слову *penis* означает, помимо мужского полового органа, хвост. Транслингвистическим способом миф поэзии А. Л. Хвостенко вырастает из собственного имени поэта (вернее, из активно использовавшегося до конца жизни в том числе и самим поэтом прозвища «Хвост»). Создание мифогенного имени путём синтеза личного единичного опыта и сакральной экзистенции соответствует общей тенденции поэтики А. Л. Хвостенко, проявления которой мы обнаружим на разных уровнях структуры его художественных произведений.

Версии происхождения Верпы из опечатки в рыцарском романе или из латинского наименования гриба, на наш взгляд, являются

²⁷ Верп // Морские узлы / сост. Л. М. Скрягин. М.: Транспорт, 1984.

²⁸ Хвостенко А. Л. Верпа. Тверь: Kolonna publications – Митин журнал, 2005. С. 226. В дальнейшем все фрагменты произведений А. Л. Хвостенко будут приводиться по этому изданию.

²⁹ Кузьминский К. К. Резёрч /или ризёрч, рисёрч/ // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны» // URL: <http://kkk-bluelagoon.ru/tom2a/xvostenko3.htm> (дата обращения: 05.09.2014).

ся следствием последующего разрастания мифа. Сгенерированное мифическое поэтическое пространство начинает перерабатывать явления, внеположные мифу.

Одним из основных уровней, на котором строится поэтический миф Верпы, является заголовочно-финальный комплекс произведений. Так, само слово «Верпа» встречается в заглавиях произведений даже чаще, чем в их текстах. Помимо самого слова заглавия часто включают окказионализмы, производные от Верпы. Список таких неологизмов велик, и большинство из них отражают жанровую специфику озаглавленного произведения. При этом нередко новые жанровые образования имеют прототипы в литературной и религиозной традициях, с которыми они в рамках заглавия сопоставляются («Верпования или камлания Верпы», «Слон На (вокруг пропавшей поэмы)», «Базога», входящая в состав «Силуэтов Верпы», опусы, входящие в состав «Произростадий»). Поэзия Верпы создаёт замкнутое мифическое пространство с собственной жанровой системой, выстроенной за счёт активного словотворчества. Условно заголовочно-финальный комплекс Верпы можно разделить на следующие группы:

1. Существующие в традиции жанры различных видов речевой и изобразительной деятельности. К таковым относятся циклы, силуэты, приговор, камлания. В рамках заглавий данные жанры, как правило, даются в сочетании со словом «Верпа».

2. Обозначения, сопоставляющие произведение с одним из традиционных литературных жанров. Сюда входят «Слон На (вокруг пропавшей поэмы)», «Рождество в Масхалате (поэма имевшего место события)», «Правда о Рпанге (вроде басен)».

3. Собственно литературные жанры (поэма, послание, и т. д.).

4. Жанровые новообразования, обозначенные заумными окказионализмами. К таковым относятся верпауза, верпица, произростадии, верпования, базога.

Следует отметить, что в общем массиве произведений поэт достаточно редко прибегает к точному жанровому обозначению, предпочитая лишь устанавливать подобие между своим произведением и каким-либо жанром. Заголовочно-финальный комплекс с выстроенной внутренней иерархией, не сопоставимой с какой-либо традиционной структурой, объединяющий ряд жанровых новообразований, строго встроенных в общую жанровую структуру сборника, играет ключевую роль в создании поэтического мифа.

Заумь и использование нетипичных для литературы жанров создают систему, независимую от внешних источников.

В структуре оглавления книги установлены иерархические отношения, ряд особенностей которых мы рассмотрим подробнее. Весь корпус текстов по своей структуре делится на цельные отдельные произведения и тексты, подразделённые на фрагменты.

Жёсткая структура заголовочно-финального комплекса противопоставлена расшатанной структуре текстов. Налицо выстроенный сюжет взаимодействия лирического субъекта и сакральной субстанции (Верпы). Таким образом заглавия выстраивают свой отдельный текст подобно тому, как это делают эпитафии в одноимённой поэме.

4. СПЕЦИФИКА И ФУНКЦИИ ПОЭТИЧЕСКОГО КАМЛЕНИЯ А. Л. ХВОСТЕНКО

Жанр камления в поэзии А. Л. Хвостенко воспроизводится во всех его структурных особенностях, но с содержательной точки зрения он актуализируется и осовременивается.

Появление столь ярко представленного жанра камления в поэзии А. Л. Хвостенко есть свидетельство процессов осовременивания и актуализации архаических жанров. Данные процессы характерны для всех этапов русского литературного авангарда, но в каждой индивидуальной творческой системе имеют свою специфику.

Эти приёмы использует и А. Л. Хвостенко, объединяя их за счёт особой композиции текста. Формально она представляет собой последовательную смену времени суток. Вместе со сменой времени суток меняется и принцип построения текста. Хотя одно остаётся неизменным – это заклинательная природа, присущая ритму всего цикла.

Слово становится своеобразным «инструментом» шамана, равно как бубен или костёр. Только в условиях поэтического текста «слово» выполняет функции и бубна, и костра, и магического напитка. Для этого слово должно стать сакральным, то есть из него должна быть удалена рациональная его часть, и на первый план должна выдвинуться его ритмико-фонетическая основа. Поэтому вплоть до «Ночи» все стихотворения цикла имеют ритмико-

мелодическую основу, характерную для закликательной поэзии. Тем не менее нельзя отрицать абсолютно осознанной автором игры содержательной стороной слова. Слово резко переходит в категорию звука не в результате какого-то поэтического жеста, а в результате многократного обыгрывания собственного значения, проверки его прочности в различных синтаксических конструкциях. Таким образом, ритмико-фонетическая основа слова оказывается итогом смыслового обыгрывания значения, то есть его конечной смысловой оболочкой. Данная техника характерна для всего творчества поэта, но именно в цикле «Верпования или камлания Верпы» очень ярко прослеживается механизм её осуществления.

А. Л. Хвостенко последовательно изгоняет из художественного текста рациональное начало. Границы слов, изначально прояснившиеся «Утром», «Днём» и «Вечером» плавно размываются, а «Ночью» сливаются в единое словесное пространство. «Ночь» оказывается временем, где границы стираются, и поэтому текст становится текучим, а слово обретает «заумный» характер. Оно теряет привычный внешний облик, за счёт чего меняется его фонетическая окраска. Появление заумного обесмысленного слова есть творческий акт нареkania, конечный акт архаических камланий. Именно в его новаторском происхождении проявляется его сакральность и соответственно способность служить средством понимания сути бытия. При этом поэт никак эту суть не формулирует и не облачает в словесные формы. Он заключает её непосредственно в динамику языка как бесконечно становящейся системы. По А. Л. Хвостенко, истину необходимо всё время ловить, догонять, и, только находясь в едином ритме с языком, можно уловить эту самую истину. За словом в поэзии А. Л. Хвостенко нужно угнаться, и лишь выйдя с ним на один уровень, на одну «скорость», можно постичь подлинное бытие.

Композиция цикла представляет собой переход от столкновения контекстно невалентных элементов языка (синтаксическая заумь), через словотворчество к языку, уже полностью отрицающему смысловое содержание (морфологическая заумь). В результате словотворчества создается произведение как принципиально новый объект, где запечатлено инобытие субъекта.

Язык за счёт активизации автором потенциально присущих ему элементов, нестандартных сочетаний этих элементов (синтаксические несоответствия, неологизмы) легко вызывает из небытия

отдельные мотивы, сюжеты, мифологемы, создавая эффект наблюдения за самим языком, а значит, за схемами собственного мышления. Именно в отделении себя от собственного мышления, во введении своего сознания в некое воссозданное автором переходное состояние и заключается суть поэтического замысла «Верпований».

Ритуал и жанр камлания напрямую связан с языческой культурой и с шаманскими техниками. Жанр камлания, хотя и содержит обширную вербальную часть, не является литературным. Это целый шаманский обряд, сопровождающийся танцем и непрерывным напевом. В языческой традиции камлания проводились для общения с духами природы и путешествий в загробный мир и, несомненно, сопровождалась заклинаниями. Ритм камлания постоянно меняется и результатом этого должно стать состояние транса всех участников обряда. Произведение, так и называемое «Верпования или камлания Верпы»³⁰, занимает центральную часть самого значительного поэтического сборника автора.

Четырёхчастное построение текста отражает аналогичное деление суток на разные периоды (утро, день, сумерки, ночь). Создаётся впечатление, что мы имеем дело со словесным остовом некогда проведённого ритуала, который с тщанием этнографа восстанавливает поэт. Но он не просто восстанавливает, а создаёт собственное, неповторимое, современное камлание, имеющее в своей структуре древний архаический жанр. И воспроизвестись целиком это камлание может только при помощи читателя, подобно тому, как в языческой, архаической ситуации камлание было жанром коллективным, немислимым в отрыве от слушателей и развивающимся только вместе с реакцией реципиента.

В своей работе со словом и с языком А. Л. Хвостенко отождествляет себя с шаманом, проводящим сакральный ритуал, способный вывести читателя на совершенно иные уровни восприятия. На протяжении этого ритуала шаман вступает в контакт с сакральной субстанцией (языческими духами), и с каждой новой синтагмой камлания присутствие этих духов в хронотопе ритуала увеличивается, их взаимодействие с шаманом усиливается, а состояние тран-

³⁰ Все стихотворные тексты цитируются по следующему изданию: Хвостенко А. Л. Верпа. Тверь: Kolonna publications – Митин журнал, 2005. 448 с.

са шамана и слушателей углубляется. Хаос окружающего мира постигается и может быть упорядочен как раз в такой момент.

Теперь перейдём к анализу произведения «Верпования и камлания Верпы», в названии и жанре которого наиболее полно раскрывается его ритуально-мифологическая природа. Данный заголовок сопоставляет два термина, взятых из разных профессиональных сфер. Одно взято из терминологической базы морского дела, другое из шаманских практик, причем главным образом североазиатских, так как слово «кам» применяется только в отношении сибирских шаманов. Так как языческие шаманские жанры нельзя отнести к литературным, мы должны учитывать весь комплекс ритуальных действий, образующих шаманское камлание. Вербальный план, а именно с ним мы имеем дело непосредственно в произведении, обладает лишь репрезентативной функцией. Он только внешняя оболочка сакрального события.

Необходимо отметить, что данный жанр в научном освещении неоднороден. Некоторые учёные говорят о многофункциональности жанра и о том, что камланием можно назвать фактически любой шаманский ритуал³¹. Другие³² ограничивают прагматику жанра лишь исцелительными обрядами. Тем не менее можно выявить обобщающее определение камлания как ритуальной практики, в результате которой шаман общается с духами. Также камлания входят в состав обряда посвящения шамана как один из значимых его этапов.

Также виды камланий определяются в зависимости от их продолжительности. Современные камлания малых этносов непродолжительны (длятся около двух часов). Камлания, например, начала XX века согласно свидетельствам очевидцев могли продолжаться несколько суток, а минимальным циклом камланий были сутки. С суточным циклом мы сталкиваемся в тексте А. Л. Хвостенко. При этом этапы камлания, соответствующие определённому времени суток, различаются по своей прагматике. Например, утренние камлания отличаются от вечерних тем, что на-

³¹ Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000; Торчинов Е. А. Религии мира. Опыт запредельного (трансперсональные состояния и психотехника). СПб: Центр «Петербургское востоковедение», 1997.

³² Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). М.: Наука, 1991.

правлены к противоположным духам неба и подземного мира (иначе чёрным или белым). Утром кам беседует с небесными духами, а ночные ритуалы – это путешествия в загробный мир.

Потому непосредственно лечение человека, поиск духа его болезни – это дело для вечера и ночи, а снискание благосклонности духов – утренние и дневные занятия. Ритуальное жертвоприношение, как правило, происходит во время дневного камлания. Так как текст произведения представляет собой слова, предназначенные для ритуала, для сакральной трансценденции, мы не можем с точностью восстановить сюжет данного текста. Поэтому выявленный нами хронотоп в большей степени является исследовательским конструктом. Тем не менее, мы можем отметить ряд маркеров пространства в первой части «Верпований» – «Утро».

УТРО

1.

страшно

страшно

страшно

страшно

утренние помои

страшно

р

о

вены

борьба

страшно

эти решётки и стены

страшно

страшно

страшно

страшно

страшно

о

эта музыка верпы

«Утренние помои», «эти решётки и стены» описывают пространство заключения с определённым режимом уборки.

3.

увезли одного
ещё
одного увезли
увезли
кто
увезённый
смотрит
глядит
как везут
как заботливо о
как заботливо
кутают в простыни
о
как заботливо
без толчков
и возни

Неопределённо-личные предложения в очередной раз подчёркивают пассивность лирического субъекта по отношению к окружающей обстановке. На данный момент в стихотворении главенствуют точка зрения объекта, над которым производятся действия другими людьми. Строчка «кутают в простыни» подкрепляет «больничную» семантику, начатую в первой строфе.

4.

где находится власть
самолично грызущая камень
где император доходов
аптека
где личные местоимения сумасшедших <...>

5.

посетители

часть

дуновения воздуха

часть

посетители

часть

безобразия воздуха <...>

В четвёртом фрагменте в четвёртой и пятой строках окончательно закрепляется и разъясняется положение лирического субъекта. Он, на наш взгляд, находится в психиатрической лечебнице в ожидании грядущей пугающей процедуры. Находясь в подневольном состоянии, он пытается выйти из него единственно возможным способом, то есть путём ритуального препарирования ситуации в сакральную, и ментального выхода за пределы бытовой наличной действительности. Данный вывод подтверждается и биографическими данными. Так, во второй половине шестидесятых (в то время, когда и были написаны «Верпования») А. Л. Хвостенко был отправлен в психиатрическую лечебницу и только благодаря чуду и доброте медсестры избежал «исцеляющих» процедур.

Если возвращаться к ритуально-мифологическому сюжету текста, то в начале «верпований» лирический субъект находится в состоянии инициационной болезни, предвещающей познание её границ и преодоление, сопровождающееся духовным и физическим обновлением иницирующего. В пространство духовно-экстатического путешествия вплетаются маркеры внешнего пространства, причём мы можем утверждать, что внешнее пространство на протяжении всех четырёх частей камлания не меняется. Больничная тематика соответственно позволяет нам сделать вывод о прагматике камлания, а именно об исцелении, к которому стремится поэт-шаман.

«Посетители», появляющиеся в пятом фрагменте, в этой связи могут рассматриваться с двух ракурсов. С точки зрения внешней обстановки – это могут быть собственно посетители больницы, пришедшие проведать пациентов. В ритуальном плане здесь поэткам впервые заявляет о присутствии духов, о том, что ритуал переходит в следующий свой этап.

Пространство дневной части камланий уже не маркируется внешними обстоятельствами, в связи с чем мы можем сказать, что оно переходит в ритуально-вербальный план. Мир духов А. Л. Хвостенко примечателен тем, что он смежен, а порой и просто тождественен миру культуры и искусства. Неспроста дневная часть начинается с фрагмента о Пушкине.

ДЕНЬ

1.

что есть пушкин
в каком г
оду
он написал
о себе
чт
о он умер
был он
самостоял свою суть
состоял в св
своём плене
и однажды
сл
что днём
его ова
не стало
о

Пушкин оказывается обитателем того трансцендентного пространства, в которое входит поэт-шаман. Также в данном фрагменте впервые затрагивается тема смерти, которая к концу дневной части станет центральной, составив ритуальный пласт жертвоприношения в структуре камлания.

Во втором же фрагменте беседа с духами продолжается, главный герой сообщает о невыносимости дальнейшего контакта, что в результате приводит к его искупительной жертве.

2.

теперь уходите
ваше
вторжение невыносимо
я нахожусь
около
в
не этого
сейчас не могу
ничего не могу
уходите скорее
но
в
о
к
не совсем
% уходите

Изменение поэтического пространства может быть прослежено и на уровне ритмики. В первой части камлания ни в одном из фрагментов не появляется выстроенного силлабо-тонического размера. Звучание текстов строится на повторении ритмически схожих коротких синтагм. Во второй же части по меньшей мере три фрагмента имеют чёткий размер: это фрагменты 1, 9, 10.

9.

зачем плывут
и входят
в этот дом
чтоб неизбежно
встретить
стол и стулья
чтоб разглядеть постель
развёрнутую спешно
чтоб отыскать свечу
которой свет утерян
чтоб
крышу обрести над головой

Здесь налицо чередование пяти- и шестистопного ямба. Сложность только в том, что он разбит на отдельно звучащие строки подобно поэтической лесенке. Но длинные поэтические строки в классической традиционной графике из этих фрагментов выстраиваются без особых проблем.

Ямбическую структуру мы можем наблюдать и метрике 11-го фрагмента.

11.

в тревоге двинулся опять
упал в тревоге
мертв
одет как прежде
и рытвины
заполненные им
уже полны
ликующего звука
поет
пыльца растений
и графит
в своём стволе
колеблется неслышно

Итак, «дневная» часть заканчивается ритуальной смертью лирического субъекта (как нам кажется, эта смерть применима только к внешнему его проявлению). Символизируемое же «ликующим» звуком и «движущимся в стволе графитом» творческое начало начинает преобладать.

Повышение градуса литературности продолжается в «вечерней» части «Верпований», а в «ночной» переходит к созданию фрагментов на собственном заумном поэтическом языке, что свидетельствует об удачно завершённом ритуале. В результате осуществившегося ритуала лирический субъект переродился, а вместе с ним переродился и его язык.

ВЕЧЕР

6.

Дети

дети детей

дети деток детей

деток детишки детей дети

дети

деточек детки

детишек деточки

дети

деток детишечек деточек деточки

дети как детки

детишки как деточки

детки

а

деточки

а

дети

дети дети дети дети

детишки

8.

в итоге я теряю

о

в итоге я

о я

о я теряю я

в итоге о

в итоге чёрством о

теряю

чуть теряю чуть

в итоге

чуть

о

что

я потерял

в конце концов

В отличие от «дня», мы видим усилившийся процесс деконструкции языка и попутное более глубокое проникновение в его структуру. Таким образом осуществляется общение с духами, которое не было возможно, пока поэт говорил на языке наличной действительности и всё ещё соотносился со своей телесной оболочкой. Ритуальная смерть автора приводит к сужению пространства текста до сугубо вербального.

НОЧЬ

11.

кива уна

работа

это ось о ны

чума и ло

чей бок показ

чи лось помазан мя

к чун

чулан

приятеля норы

Здесь же мы видим пример заумной поэтики. Обращаясь, как к одному из духов, к В. Хлебникову он начинает говорить на его языке, что является закономерным конечным этапом камлания. Заумь А. Л. Хвостенко будет предметом одного из следующих разделов работы. Об удачности совершённого ритуала свидетельствуют также пролог и эпилог произведения. До начала камлания поэт задаёт вопрос «кто верпан?», а по окончании ритуала отвечает: «кто верпан». Таким образом, мы можем сказать, что в результате камлания статус этого самого «кто» поменялся. Теперь он перешёл в пространство Верпы, став одним из её жрецов.

Единственным вербальным воплощением свершившегося обряда замены внутренностей и обновления тела может быть лишь кардинальное обновление языка, которое мы видим в четвёртой части верпований «Ночь». Изначальная изоляция в стенах психиатрической лечебницы разрешается именно за счёт кардинального обновления языка, за которым стоит свершившийся процесс внутреннего преобразования поэта.

Приближаясь к Верпе, поэт, герой ни в коем случае не может сфальшивить, ни в коем случае не может пренебречь никаким из

правил ритуальной гигиены. Верпу может увидеть только полностью очистившийся поэт, и сказать о ней может только на очищенном сакральном языке. Ритуальная природа поэтического творчества делает акт создания произведения фактически ритуальным, т. е. замкнутым и с аутентичными закономерностями. Получается, что целый обрядовый инициационный комплекс содержит ряд локальных ритуалов перехода, ритуальных смертей, вербальным срезом которых можно считать стихотворения и опусы сборника.

5. «ПОЭМА ЭПИГРАФОВ»: ТЕКСТ В ПОИСКАХ АВТОРА

Для анализа структуры творческого хронотопа в поэзии А. Л. Хвостенко мы рассмотрели «Поэму эпиграфов». «Поэма эпиграфов» располагается в самом начале поэтического сборника «Верпа» и, таким образом, сама в целом играет роль эпиграфа. В состав поэмы входят эпиграфы (короткие цитаты) с хаотичным числом точек в многоточиях и оригинальные фрагменты текста за авторством уже А. Л. Хвостенко. Прочтение соответствующих эпиграфам целых произведений Л.-Ф. Селина, Ф. Рабле или М. Горького не поможет нам понять смысл текста, к которому цитаты из этих произведений выбрали эпиграфом.

В первой части поэмы «Тропики любви» наиболее частотны элементы языка, предшествующие словам в предложении и тексту в целом, то есть некие «недосинтаксические» конструкции. Вторая часть, «Сумерки творчества», фиксирует появление того, что предшествует самому слову, т. е. своеобразные «недослова». И всё, что предшествует тексту, становится текстом, выходит на первый план. Слово в поэме не отсылает к определённом месту в языковой картине мира, как и эпиграф не отсылает к определённой культурной традиции. Читательское восприятие сталкивается с зияющей пустотой там, где читатель ожидает раскрытия смысла. «Поэма эпиграфов» – это поэма, где «атрофированы» все привычные для поэмы как лиро-эпического жанра особенности. Например: события (сюжет), герой, авторская экспрессия, сопоставление автора и героя. Сам жанр подвергается реструктуризации: отсутствует «основной текст», смылосодержащее ядро. Следовательно, «Поэма эпиграфов» – предшествование тексту.

Пространство и время поэмы формируются в процессе творчества. Они включают в себя три условных этапа: хронотоп создания (предшества), хронотоп события (прочтения) и хронотоп рецепции (понимания) произведения. В совокупности синтезируется творческий хронотоп: пространство динамического развития языка, перманентной релятивности смысла. Таким образом, время поэмы – время творения, взаимосвязанное со временем прочтения, а пространство поэмы – пространство создающегося смысла. Именно в таком хронотопе, по мнению А. Л. Хвостенко, природа языка раскрывается в наибольшей степени, и он начинает творить и регулировать сам себя, подобно семени, попавшему в благоприятную почву.

При отсутствии традиционных форм лирического переживания и миметического хронотопа данное произведение имеет внутренний сюжет. Сюжет здесь переходит на другой пласт и развивается на уровне слов, разрушения и обратного воссоздания их формы, обыгрывания их смысла. Контекст в результате такого своеобразного синтаксического обряда инициации превращается в текст, эпиграфы, возвращаясь к собственной сущности, становятся поэмой. А на месте лирического переживания оказывается осуществление того же процесса изначально в авторском, а потом и в читательском сознании. Отсутствие, пустота вдруг неожиданно генерирует новое оригинальное явление, из этого отсутствия, пустоты творится художественное произведение.

«Поэма эпиграфов» имеет эпиграф, при этом текст эпиграфа написан самим автором, в противовес классическому формату эпиграфов, использующему чужие, как правило, известные широкому кругу высказывания. Высказывания же других авторов становятся в позицию основного текста, что позволяет нам назвать «Поэму эпиграфов» текстом-перевёртышем.

Начинается поэма с эпиграфа, который сложно свести к единой формуле, потому проще описать механизм его порождения.

это поэма по!
свящается по
камингсу кам
иксу и в той
же степени
его игреку

которого я ни
когда не знаю
который мог
не быть

По нашему мнению, первая же строчка «Эта поэма По!» демонстрирует нам механизм порождения, использующий деконструкцию предшествующего слова. Результаты первой же в тексте деконструкции полисемантически, при этом семантика первой строки варьируется в весьма широком спектре смыслов. Приведём некоторые из возможных интерпретаций. Для удобства сразу же сформируем исследовательскую схему возможных значений строки:

1. «По» – это фамилия, безусловно, соотносимая с Эдгаром Алланом По. Если рассматривать эту несклоняемую фамилию, как стоящую в родительном падеже со значением принадлежности, то авторство «Поэмы эпитафий» переадресуется именно американскому классику.

2. «По» – первая морфема (префикс) следующего слова, которая волею автора осталась на верхней строчке, тогда как все остальные морфемы перешли на нижнюю. В итоге «реставрации» исходного слова выходит слово «посвящается».

3. «По» – начальная часть слова поэма.

Прежде чем перейти к собственно интерпретации, необходимо сделать ещё одну существенную оговорку. Мы воспринимаем первую строку эпитафии как законченное высказывание не только в силу вынесения данной фразы в отдельную строку (тогда в пору было бы говорить об авангардистском анжамбемане). В конце первой строчки стоит восклицательный знак, безусловно, акцентирующий законченность мысли, выраженной первой строкой.

Итак, в первом варианте интерпретации семантика первой строки сводится к отказу поэта от авторства собственного текста, что, в общем, логично вытекает из названия текста. С нашей точки зрения, автор таким образом подчёркивает контекстуальную природу данной поэмы.

Во втором случае автор демонстрирует один из своих излюбленных поэтических приёмов. Он срывает, разделяет, превращает друг в друга морфемы, фонемы, отдельные слоги слов, выстраивая внутриязыковую логику развёртывания смыслов. Смыслы внутри таким образом построенного текста порождают

сами себя, что дополняет отказ А. Л. Хвостенко от традиционного понимания авторства.

И третий смысл, который, как представляется, можно обнаружить в данной строке, можно условно свести к тому, что автор называет «Поэму эпитафам» «поэмой начал». «По» при таком прочтении оказывается эпитафой «эмы». Автор намекает, что законченных фраз мы в поэме не встретим, и читателю стоит включить все свои ресурсы проективного мышления, чтобы понять высказывание целиком, достроить его до логически завершённой мысли. Но это только в том случае, если мы не можем по-другому, и нам недостаточно начала высказывания.

Обозначенные нами смыслы, вложенные в первую фразу, будут развиваться на протяжении всей поэмы (даже имя Э. А. По мелькнёт ещё раз). Структурная и смысловая деконструкция слов видится нам своеобразным следствием ритуализации процесса создания произведения. Элементы внешнего наличного дискурса становятся элементами текста именно в результате своеобразной словесной инициации, очищения слов от их статуса и функций в бытовой, официальной речи. Будучи вначале бытовым, прагматичным знаком, слово приобретает символический характер, а в итоге сакрализуется, то есть наделяется способностью дотянуться до сути, до Верпы. Вторая же строчка эпитафы к данной поэме «свящается по» опять оперирует теми же смыслами, только теперь уже нагромождает их один на другой, так как автор и адресат высказывания сливаются воедино. В итоге в эпитафе к поэме получается замкнутый текст, текст-палиндром, который посвящается тому же, кому приписывается его авторство, а голос автора в привычном его вербальном воплощении («я») всячески от текста отрещивается, педалируя свою к нему непричастность.

В следующей же строчке появляется новый литературный маркер, а именно написанная с ошибкой фамилия известного американского поэта Э.-Э. Каммингса, авангардиста и большого экспериментатора со стихотворными формами. Главным же новаторством Э.-Э. Каммингса считается создание графической поэзии, в которой расположение частей текста на бумаге становится смысловым центром поэтического пространства, перетягивая на себя функции вербально-семантического слоя. Поэтическое слово или знак обретает смысл в зависимости от его положения на листе бумаги. Ошибка, сделанная поэтом в фамилии своего коллеги, нам

видится осознанной. По нашему мнению, написание фамилии Каммингс с одним «м» позволяет поэту сохранить плацдарм для дальнейшей деконструкции слова, а, во-вторых, за счёт подобной неточности само слово «камингс» ритуализируется, становясь принадлежностью внутритекстового языкового пространства, а не отсылает к неритуальной языковой сфере.

Значительная часть фрагментов «Поэмы эпитафий» построена на принципах частеречной поэтики³³. Ю. Б. Орлицкий отмечает, что преобладание в структуре произведения устойчивой грамматической модели (называемое частеречной поэтикой) наиболее ярко проявляет себя именно в поэзии второй половины XX века. Грамматическая унификация, преобладание одной части речи или устойчивого сочетания частей речи становятся маркером принципиальной подчёркиваемой автором «бедности» поэтических средств и помогают грамматически «укрепить» поэтический жест художника.

Взятые буквально из разговорной речи, фразы приписываются автором различным общепризнанным произведениям литературы. Данный поэтический жест соединяет две противоположные языковые сферы. Профанное поднимается на уровень сакрального, а сакральное становится в ряд с профанным. Карнавальное, смешивающее дискурсы, пространство поэмы оказывается благодатной почвой для всевозможных метаморфоз и переходов. Жест, приписывающий вырванные из контекста, но по характеру своему бытовые и потому профанные фразы творцам высокого искусства, фактически выстраивает новую литературную статусность языковых средств, свойственную поэзии А. Л. Хвостенко. Слову, фразе нужно вырваться из своей функциональной оболочки из своей стандартной сферы употребления, чтобы изначально получить переходный статус и очиститься от грамматической, семантической, графической «скверны». Частеречная поэтика идеально подходит для осуществления этого процесса.

Поэма разделена на две части. Первая названа «Тропики любви» и, конечно, отсылает к трилогии Г. Миллера («Тропик Рака», «Тропик Козерога», «Чёрная весна»). Этот заголовок подкреплён формулой «А<А». Вторая часть «Сумерки творчества», название

³³ Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. М.: Изд-во РГГУ, 2002.

которой отсылает к знаменитому экспрессионистскому сборнику «Сумерки человечества», сопровождается обратной формулой «А>А». Стоит подчеркнуть семантику переходности, занимающую существенную часть как в первом, так и во втором названии. «Тропики любви» Генри Миллера соотносятся со своими географическими прототипами, находящимися ниже и выше экватора, который, в свою очередь, является границей и переходной зоной между ними. Таким же пограничным, предвещающим и продолжающим закат периодом является сумеречная часть суток. Если же обратить внимание на формулы, то окончательно вырисовывается сюжет роста, развития, изменения статуса в результате перехода. Теперь от общего рассмотрения перейдём к анализу смысловой наполненности этих крайне ёмких формул.

1. «А» можно рассмотреть как букву алфавита, и сюжет поэмы свести к статусному росту «А» по отношению к себе же самой. Вместе с буквой растёт и весь язык. Мы предполагаем, что меняется статус буквы от графического средства языка, от составной части слова к символу или даже иероглифу, несущему целый комплекс взаимосвязанных самостоятельных смыслов. Служебная, вспомогательная функция буквы в процессе поэмы меняется на основную содержательную функцию целого текста. Сюжет поэмы – это сюжет возвращения буквам и языку семантической наполненности в отрыве от их функционального грамматического и графического значения.

2. «А» – сокращение от Алексей, имени автора. Свои рисунки и картины, а также и рукописные варианты текстов (долгое время только такие и существовали) поэт подписывал инициалами «А. Х.». На рисунках В. Аземши имя А. Л. Хвостенко изображалось в виде двух инициалов, которое приобретали массу дополнительных символических значений. Такой формат обозначения авторства не был чем-то необычным в кругу андеграундной литературы и непосредственно в группе Верпа. Соратник и друг А. Л. Хвостенко А. Г. Волохонский подписывал свои тексты инициалами «А. В.». При маркировке совместных работ двух авторов их инициалы «срашивались» и получалось «А. Х. В.». При таком прочтении сюжет поэмы эпиграфов может быть рассмотрен как рост и развитие самого поэта.

3. «А» означает автор. Поэт подобной формулой задаёт субъектно-объектную организацию текста. Автор как неперенный

участник художественного текста, чаще всего, безусловно, стоящий за словами в виде организующей их силы, на начало поэмы утрачивает свои регалии, так как эта роль за счёт специфики поэмы нивелируется. А на момент окончания текста он осознаёт, что, освободившись от ответственности за собственный текст, он делает и себя, и текст принадлежностью общего бесконечного вселенского творчества.

Не будем исключать и тот вариант, при котором наш основной тезис о переходном сюжете поэмы является следствием лишь той исследовательской логики, которой мы решили придерживаться. В этом случае формулы в заголовках будут играть роль изначально обозначенных условий творческого эксперимента. Мы не исключаем возможности именно такой интерпретации, но косвенным подтверждением легитимности нашего подхода является жанровое обозначение данного произведения. Поэма – сюжетный жанр, предполагающий развитие действия от начала к концу.

Грамматическая деконструкция языка происходит за счёт повторения той же частеречной и грамматической формы и конечно-го воспроизведения лишь знака этой формы.

Во всем преобладает жест

А. ТАТИЩЕВ

напиться

утолить (жажду)

разрушить

воспроизвести

иметь (что-либо)

кусаться

... иться

... аться

... уть

... ыть

жить

Семантическая деконструкция происходит за счёт необходимости выстраивать смысловой сюжет, но частеречная поэтика не предполагает законченной смысловой конструкции и поэтому предложения как единицы поэтической речи в данном тексте не выстраиваются.

Графическая структура слов также начинает разрушаться, и происходит это достаточно плавно от начала к концу поэмы. Особую роль играют уточнения в скобках. С одной стороны, они сужают смысловую валентность слова, при котором стоят, но, с другой стороны, актуализируют заявленные вместе с ними иные смысловые контексты. В основе этого приёма лежит акцентирование внимания на самом поэтическом жесте, обнажается условность, которую позволяет себе автор.

Подобная поэтика жеста характерна для балаганной театральности и является структурообразующим элементом этой эстетики. Данный тезис впоследствии подтвердится и результатами анализа драматических произведений автора. Поэзия А. Л. Хвостенко театральна и направлена на улавливание читателем жестов, на демонстрацию условности высказывания и безусловности взаимодействия автора и читателя. Обрядовость поэзии А. Л. Хвостенко тем не менее не сводится к профанации. Скорее, сама эта профанация строго вплетена в структуру ритуального иницирующего действия.

Как нам кажется, продолжающаяся на протяжении всей поэмы деконструкция слов подобна ритуальному расчленению. Тот же обряд становится сюжетной канвой в первом опусе «Произрастаний». М. Элиаде указывает на то, что данный этап в обряде посвящения сказителя-шамана, меняющий статус и предоставляющий официальный доступ к сакральным зонам, их конструированию и использованию, структурно един, в географически абсолютно не связанных культурных зонах³⁴. «Расчленение» языка усиливается во второй части поэмы. Из десяти фрагментов два представляют собой остранение слова путём деконструкции и восстановления. Частеречная поэтика во второй части также «набирает обороты», но парадигму теперь задают междометия (4-й фрагмент), указательные частицы (2-й фрагмент), отрицательные слова и союзы (8-й фрагмент) и аббревиации / заглавные буквы.

Инициалы, которыми завершается «Поэма эпитафий», берут своё начало в междометном четвёртом фрагменте, где первая строка «АХ...» написана заглавными буквами в отличие от всех последующих.

³⁴ Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев: София, 2000. С. 175.

Теперь мне хотелось бы рассказать одну историю, которая оказала на меня большое влияние, или, лучше сказать, я на неё

НАРЕЖНЫЙ

АХ,

ах,!

ах,?

ох,

ох,!

ох,?

сох

.....ну

зу

ея

Автор превращается в междометие, а междометие в автора, и провоцирует цикличное обретение новых характеристик как автором, так и частью речи. При этом в результате случившихся метаморфоз каждый из участников превращения «очищается» от наличных коннотаций и функций и становится онтологически безусловен. Язык «Поэмы эпитафий» старательно стремится очиститься от собственной литературности и всех действительно не актуальных элементов функционирования литературного произведения таких, как:

– подчинённость отдельных слов единству синтаксической конструкции;

– подчинённость отдельных букв морфологическому единству слова;

– подчинённость читательского сознания восприятию стандартной системы кодировки.

Особенно в этой связи хотелось бы отметить третий фрагмент второй части поэмы. Он построен на принципе синтаксико-грамматической деконструкции.

Я видел как открывалась дверь...

РОБ-ГРИЙЕ

столб

телеграфный столб

бар
пивной бар
мостовая
бульжняя мостовая
время
? время
ребенок
? ребенок
стоп

По нашему мнению, третий фрагмент является намеренной обманной авторской попыткой вернуться к поэтическому механизму первой части. И не случайно он обрывается словом «стоп». Таким образом, 3-й фрагмент – своеобразная ритуальная подмена, инородный элемент на том уровне языковой деконструкции, которого достиг автор на данном этапе сюжета поэмы. Смысл подмены состоит в том, чтобы прочертить этот контраст и окончательно установить момент перехода на новый уровень поэтики.

В «Поэме эпитафий» исходная поэтическая ситуация уже предполагает провал смыслового центра. Данный провал иронически разыгрывается за счёт представления маргинального элемента (эпитафия) в структуре произведения, написанного по канонам традиционной эстетики, в качестве смыслового ядра текста. Именно эпитафии замещают несозданный центр, ненаписанный традиционный текст. После эпитафий во всех двадцати фрагментах текста не следует ни одной законченной синтаксической конструкции, а в большинстве случаев ни одна из строчек не образует целого слова.

И тем не менее все эти значки параграфов, слоги или просто сочетания букв, зачатки синтаксических конструкций апеллируют к культуре, заявляют о своей непосредственной принадлежности к ней, о своей первостепенной значимости. Все привыкли воспринимать эти элементы языка всего лишь как средство передачи смысла. А. Л. Хвостенко как бы восстанавливает их в своих правах, да ещё и возвышает до уровня смыслового центра произведения. Действительно, в конечном итоге все эти знаки справляются с задачей заместить центр. Даже просто отдельные поставленные слова в конечном итоге создают текст, вследствие чего можно сказать, что поэма «состоялась».

Перед нами не попытка комического снижения жанра, а его модернизация, расширение. Подъём маргиналий текста на уровень его нормативных элементов. В каждом слове, в каждой букве есть огромный потенциал смысла, который А. Л. Хвостенко хочет помочь открыть своим читателям. Но данный текст в большей степени представляет собой авторскую работу с маргиналиями творчества.

При отсутствии традиционной событийной канвы, традиционных форм лирического переживания (то есть при отсутствии лирики и эпоса в лиро-эпическом жанре) данное произведение имеет внутренний сюжет. Сюжет здесь строится на уровне слов, обыгрывания их смысла, разрушения и обратного воссоздания их формы. Контекст в результате такого своеобразного обряда инициации становится текстом, эпиграфы, возвращаясь к собственной сущности, становятся поэмой. А на месте лирического переживания оказывается осуществление того же процесса изначально в авторском, а потом и в читательском сознании. Отсутствие, пустота вдруг неожиданно генерирует новое оригинальное явление, и из этого отсутствия, из пустоты творится художественное произведение.

6. РИТУАЛЬНОСТЬ И ЛИТЕРАТУРНОСТЬ В ПОЭМЕ «ПОДОЗРИТЕЛЬ»

После «Поэмы эпиграфов» второй по счёту в поэтическом сборнике «Верпа» идёт поэма «Подозритель». Творческий хроно-топ охватывает пространственно-временную организацию всего этого произведения. Характерно, что именно здесь получает очертания авторское сознание, постулируется авторская сущность.

Автор внутри произведения затевает игру, которая заключается в одновременной эфемерности и безусловности читательской рецепции авторского присутствия. В процессе этой игры необходимо каждый раз создавать ситуацию, в которой реакция успевала бы возникнуть и закрепиться до глубокого постижения значения. Игра должна, насколько получится, этому постижению помешать, максимально его затруднить. Непонимание, полное или частичное, как результат поэтического жеста органически входит в замысел авангардиста и превращает адресата (т. е. читателя) из субъекта восприятия в объект, в эстетическую «вещь», которой «любуется» её творец-«художник».

Дополнительную сложность в построение фрагментов поэмы вносит тот факт, что большинство из них ритмизованы и построены, как строфы, написанные белым стихом. Впрочем, у этой череды фрагментов, условно упорядоченной числовой линейной последовательностью, есть литературный порядок, сюжет. Более того, прослеживается даже лирический герой – тот самый «подозритель», внимательный наблюдатель и одновременно наблюдаемый.

Его «психологический» портрет заявлен в первой же строфе: лирический герой собирается уехать, выбраться из пространства, лишённого определенных границ (все «расползается»), но между тем некомфортного для него по каким-то причинам, неудобного, лишённого простора. Текст, а, вернее, процесс его творения, создаёт иллюзию импровизации, свободной от условностей, канонов и правил создания текста. Эта попытка обречена и никак не может успешно завершиться, и после написания стихи будут сожжены, однако же лирический герой, участвующий в процессе фиксации собственного опыта, меняется. Поэма – свидетельство этому.

В поэме «Подозритель» явления быта, повседневности, мелочи, детали, пустяки являются основным текстом («2. иногда сплю <...> 4. в пивной не хватает места / для любителей пива <...> 3. святая морда милиционера / святая жопа продавщицы в булочной / старушка упала / вокруг стоит публика <...> 42. курсы масовиков <...> 43. трамвайная остановка») и сам биографический автор («1. я дегенерат, имеющий все основания <...> 6. я живу в измайловском зверинце <...> 20. когда я родился / в 1940 году / Когда я родился /»). Биографические сведения об авторе и окружающая на момент написания стихотворения поэта обстановка становятся языком поэзии, приобретает вневременной характер. Язык поэмы можно назвать языком мгновенного восприятия наличной действительности. С точки зрения текста традиционной эстетики перед нами вовсе не текст, а «суета», проявления повседневности, будто поэт незамысловато описывает то, что видит. Коммунальный быт в поэзии этого времени – явление маргинальное во всех отношениях, поскольку «мелочи жизни» советскую культуру не интересовали. Но дело в том, что истинная поэзия совершается вне текста, как бы за его пределами. Она совершается внутри автора, который и является «подозрителем»,

а основной текст поэмы оказывается отголосками, маргиналиями творческого акта, совершающегося внутри автора.

А. Л. Хвостенко предлагает читателю оказаться таким же подозревателем и «зритель» под текст. Разглядеть в этих отголосках автора и ощутить вместе радость творчества. Текст – это отходы творческого производства, ошметки различных дискурсов, воздействующих на творца. Основой художественного произведения для А. Л. Хвостенко может оказаться всё: любая мелочь, любой дискурс. В поэме «Подозритель» этой основой становится дискурс быта. Творчески продуктивно в мире всё, поэзия может вырасти из самого нелепого бытового прецедента. Маргинальные явления творческого акта в творчестве А. Л. Хвостенко превращаются в нормативный элемент авторского присутствия.

Таким особым образом реализуется жанр маргиналии. Точнее было сказать, что маргиналии в творчестве А. Л. Хвостенко становятся жанром, да ещё каким. У С. А. Савицкого в его работе «История и мифы ленинградской неофициальной литературы»³⁵ творчество группы Верпа сопоставляется с творчеством Дж. Поллока, запечатлевшего творческий акт на полотне художника. Творческий акт свершился, и произведение в прямом смысле – это маргиналия творческого акта. Всё самое важное прошло, а читатели теперь имеют дело с заметками на полях, то есть с маргиналиями как жанром.

Название поэмы помогает раскрыть суть поэтического замысла автора. «Подозритель» синтезирует две позиции (точки зрения) автора – точку зрения наблюдающего, т. е. субъекта восприятия («зрителя») и позицию наблюдаемого объекта, т. е. объекта восприятия («под зрением»). Герой поэмы оказывается субъектом речи, но в то же время он рефлексировать по поводу собственного проявления в тексте как «героя поэмы». Художественное произведение «осознаёт» себя. Текст есть фиксация этого наблюдения, следящего за самим собой, за собственным творческим актом. Предположим, что подобная импровизация, фиксирующая мысли наряду с бессознательным рефлектирующего лирического героя, – опыт перевода с живописного языка в сферу литературы экспериментов известного американского художника Д. Поллока. Творче-

³⁵ Савицкий С. А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 112.

ский акт как таковой живописными средствами впервые изобразил именно Д. Поллок.

В поэме «Подозритель» герой-автор (в данном случае наиболее приемлемым кажется рассмотрение их как единой системы) существует также в позиции вневходимости. Он является принадлежностью всего, что реализовано в тексте, и одновременно за пределами текстового пространства. Опять же благодаря специфике такой позиции авторство самих слов выходит на первый план, но определённые фрагменты текста («Когда я родился / В 1940 году / Когда я родился /») или «Я живу в Измайловском зверинце») тем не менее наделены авторской модальностью. В конечном итоге развитие внутреннего сюжета поэмы приводит нас к определённой позиции автора, которая находится вне этого текста («Разумеется я здесь / Я присутствую / Я исчезаю / Я у») и одновременно в нём. Он часть текста, так как «возвещает» читателю о своём присутствии изнутри этого текста. Он вне текста, потому что автор последовательно подвергает профанации своё присутствие в поэме в качестве контролирующей субстанции, то есть автор оказывается таким же «куском» этого текста. Хронотоп поэмы сводится к хронотопу положения автора по отношению к тексту и изменяется вместе с этим положением.

«Подозритель» – запись акта экстатического состояния, сделанная самим действующим. Сам автор является подозревателем окружающей действительности, и он вместе с ней оказывается её принадлежностью, но в роли биографического автора, имеющего определённый социальный статус.

Мы видим, исходя из нашей концепции композиции цикла, возможность сопоставить «Подозрителя» с инициационной изоляцией с целью личностным стремлением ошутить и пережить собственную ритуальную болезнь и смерть. В качестве аргумента приведём анализ небольшого стихотворения, помещённого в примечания сборника и написанного позже и постулирующего «смертельную» тематику «Подозрителя».

Чтоб омерзительному трупу
На лоб надвинуть плотный китель
Через пронзительную лупу
Написан мною «Подозритель»

Под «омерзительным трупом» понимается сама иерархическая структура советского общества со вписанным в неё автором. Это, с одной стороны, эскапизм, но, с другой стороны, необходимое приближение и препарация советского дискурса. Автор вглядывается в самую «плоть» окружающей действительности и в самого себя, чтобы изолировавшись, познать границы этой болезни, и обесценив и сбросив с себя наличные, земные формы, вернуться к творческой деятельности.

Детали социальной реальности, представленные в поэме, не складываются в собственный нарратив, не пародируют классические формы повествования, а существуют отдельными кусками быта, высказываниями повседневности, зачастую недосказанными. Здесь реализуется метафора позиции активной внеаходимости. Автор заперделен по отношению к собственному физическому и социальному проявлению. Он изолирует себя от земного наличного, чтобы это земное, наличное превратить в художественный текст.

В первом фрагменте («Я дегенерат, имеющий полные основания») понятия рода, семьи подменяется понятием оснований. На момент написания стихотворения поэт остался полным сиротой. И на уровне этой подмены появляется антиномия, противопоставляющая семейную жизнь социальной жизни. Второй фрагмент («Иногда сплю») иронично характеризует биологическую жизнь автора. В начале поэмы лирический субъект предстаёт перед читателем как пассивная принадлежность социальной реальности.

В третьем фрагменте происходит смена точки зрения. С рассмотрения самого себя лирический субъект переходит на окружающую его в данный момент действительность.

3.

Святая морда милиционера

Святая жопа продавщицы в булочной

Старушка упала

Вокруг стоит публика

Сопоставление несовместимых языковых пластов параллельно ведёт за собой сопоставление тех бытовых картин, которые видит автор предположительно из своего окна, и эпитета «святой».

Картина абсурдной ситуации, характеризующей наличную действительность, продолжаютя и в следующем фрагменте.

4.

В пивной не хватает места
Для любителей пива

В пятом фрагменте автор обыгрывает некую догадку, выраженную в вырванной из контекста фразе. Уместно также будет отметить, что «ах» – одно из любимых междометий автора, так как оно повторяет его инициалы, и, следовательно, является его полноправным представителем в тексте.

5.

Ах вот как
Ах вот оно что
Ах вот оно как
Ах вот что

Во фрагментах с 7-го по 9-й всё более оформляется лирический субъект, который станет героем всей поэмы, а также его подавленное моральное состояние.

Развитие начатой в 6-м фрагменте зооморфной метафоры продолжается 10-м фрагменте, но актуализируется в новом контексте.

10.

Люди – канарейки
Я разглядываю их
Перед тем как взять перо

Сюжет стихотворения тем временем обнаруживает пространственный центр, которым оказывается поэт, точнее направленность его взгляда. Фрагменты – отдельные фрагменты зрительного ряда, выстраивающегося в сознании поэта. Помимо того, с этого фрагмента начинается условный отсчёт развития нового поэтологического сюжета поэмы, идущего параллельно с бытовым. Лирический субъект, бывший весьма пассивным в предшествующих фрагментах, с этого момента начинает действовать, т. е. начинает писать и фиксировать своё состояние во время этого процесса.

Одиннадцатый и двенадцатый фрагмент иллюстрируют фиксацию сознанием автора собственных эмоций.

11.

Зимой постоянно горит бумага

12.

Это так удивительно

Это просто необъяснимо

В общем, на протяжении всего текста фиксация чередуется с эмоцией.

Поэтологический и бытовой сюжеты пересекаются в тринадцатом фрагменте.

13.

Москва растекается по всей России

Ей тесно здесь

в моём доме

Происходит децентрация пространства. Микрокосм превращается в макрокосм. Точка зрения автора расширяется, вмещая в себя всё большие контексты. Это связано с расширением зрения автора в результате осуществляющегося творческого ритуала.

Ритуально-мифологический пласт текста раскрывается в шестнадцатом и семнадцатом фрагментах («Верпа всегда умирает» и «Отважный русский лётчик...»). Последние строки отсылают к поэме «Памятник лётчику Мациневичу». В памяти подозревающего поэта возникает стих из этой поэмы, которая написана летом 1965 года, то есть за несколько месяцев до написания «Подозрителя».

18.

Разумеется я здесь

Я присутствую

Я исчезаю

Я у

19.

Сиди рядом

Я при

Ладно не

вольню

В представленных фрагментах изоляция и подозрение переходят на уровень графической и грамматической организации текста. Иллюстрация ухода автора за рамки окружающей действительности. Автор в данном фрагменте внеположен тексту. Обращение в девятнадцатом фрагменте стоит расценивать как диалог автора и читателя, происходящий за текстом. Именно в силу сиюминутной отвлечённости автора, его временного (длиной в один фрагмент) «отъезда» текст поэмы теряет синтаксическую стройность.

Начиная с двадцатого и двадцать первого фрагментов поэтологический и бытовой сюжеты объединяются окончательно. Под влиянием позиции активной внаходимости биографические данные звучат как слова, не применимые к социальному статусу.

20.

Когда я родился

В 1940 году

Когда я родился

.....

21.

Когда я живу

.....

Когда я живу

.....

Когда я живу

.....

Определённо-личные, неопределённо-личные, безличные, назывные предложения составляют синтаксическую основу текста. Фрагментов, так или иначе связанных с личным присутствием автора, в тексте поэмы практически половина (1-й, 2-й, 6-й, 7-й, 8-й, 9-й, 10-й, 13-й, 18-й, 19-й, 20-й, 21-й, 25-й, 27-й, 35-й, 41-й, 47-й, 48-й, 49-й фрагменты). В 1-м, 2-м, 6-м, 7-м, 8-м, 10-м, 18-м, 19-м, 20-м, 21-м, 25-м, 27-м, 35-м, 47-м, 48-м, 49-м фрагментах авторское присутствие выражено только личными местоимениями, в остальных – притяжательными или и теми и другими. Описываемые фрагменты статичны, и это выражено морфологически. Все глаголы в тексте согласованы с действующим субъектом, все ос-

тальные фигуранты текста, выраженные в основном односоставными предложениями всех видов, морфологически обездвижены.

Назывные предложения – маркеры, висящие знаки. Текст попросту предлагает нам оказаться в той же точке зрения, уловить ракурс. Событие внутри художественного текста влияет на внешнее функционирование текста. Вслед за строчкой о сжигании стихов идёт и фактическое окончание стихотворения. Документальная запись творческого акта становится важнее самого родившегося у автора стихотворения. Таким образом рождается «поэзия сожженного стихотворения».

Запись создания стихотворения, находящегося за самим текстом, сожжённого за самим текстом, составляет основной сюжет поэмы, а читателю предлагается восстановить по следам общую «картину преступления».

Если давать «Подозрителю» жанровое обозначение, то мы предлагаем считать его «документальной записью творческого акта» или «маргиналией творческого акта». А. Л. Хвостенко как поэт естественно волнует природа творчества, механизм появления *figura poetica* и рождения слов и образов. Для поэтов традиционного толка творчество есть доля, миссия, а положение поэта видится как тяжёлый крест (когда на поэта нисходит озарение, он не может не писать, а истина, открывающаяся поэту, опустошает и несовместима со сферами земной жизни). Поэт оказывается в полумифическом, полуэфирном положении относительного земного мира. Для А. Л. Хвостенко такое понимание чуждо. Творчество, по мнению поэта, – это всепримиряющее действие, дело, являющееся залогом успешного сосуществования и роста людей. Роль поэта приближается к роли сказителя или шамана, причастного к сакральным зонам культуры, к этнической памяти, к общению с духами. Поэт призван создать общее культурное поле, и потому поэзия социально направлена. В 1960-е годы поэты, детьми пережившие войну, оказались перед необходимостью строить новый мир и новую культуру.

7. ЦВЕТОВОЙ СЮЖЕТ В «ВАЛЬСЕ-ЖАЛОБЕ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНУ»

Главным вектором поэтического творчества А. Л. Хвостенко стоит, безусловно, считать нацеленность на новаторство и беспрецедентность художественного высказывания, что позволяет, как уже отмечалось, называть его поэтом-авангардистом. Но помимо авангардных практик в его творческом наследии мы видим работу в рамках традиционного литературного канона и стремление воспроизвести в произведении жанровые признаки. Эти две противоречащих с первого взгляда друг другу тенденции сочетаются в поэзии А. Л. Хвостенко неслучайно. В данном параграфе мы остановимся на тексте, относящемся ко второй группе.

Одной из отличительных черт поэтики А. Л. Хвостенко является поэтическая переработка художественного языка ранних этапов развития культуры. В качестве базиса своего творчества поэт использует культурное наследие Древней Греции, Средневековья, которое, в свою очередь, имеет глубокую и не опосредованную связь с архаикой. Это обусловлено общей авангардной творческой программой по коренной перестройке существующей культурной действительности или созданию новой. Потому периоды зарождения культуры и становления языка всегда были предметом пристального интереса художников авангарда.

Авангардной поэтике А. Л. Хвостенко делают её направленность на воздействие произведений на реципиента, активный призыв к соучастию в творческом процессе и выстраивание синкретической модели совместного творчества.

Подобное мифо-, а вслед за ним и жизнетворчество предопределяют обращение А. Л. Хвостенко к устоявшимся поэтическим формам и жанрам обозначенных выше эпох. Перечень жанров и жанровых образований, с которыми активно работает поэт, подтверждает наши тезисы. Необходимо отметить, что большинство названных жанровых обозначений были даны самим автором и, безусловно, являются ключом к прочтению его текстов.

Но нередко случаи, когда жанровое обозначение представляет собой элемент игровой поэтики А. Л. Хвостенко. Тогда данное обозначение превращается в своеобразный кодирующий поэтический жест, который должен разгадать внимательный читатель. В таком случае указанный в заголовке или подзаголовке жанр от-

ражает специфику построения и функционирования текста лишь на одном из уровней его структуры. В данном разделе мы рассмотрим именно такой случай.

Объектом, выбранным нами для анализа, является текст песни «Вальс-жалоба А. И. Солженицыну»³⁶, написанный А. Л. Хвостенко в 1979 г. совместно с А. Г. Волохонским. Специфика существования этого текста как части музыкального произведения нами не рассматривается. В рамках данного анализа мы применяем редукционный подход, ограничивая наше внимание лишь на одной семиотической системе этого художественного явления. Такой подход не предполагает, что мы отдаем предпочтение вербальному уровню структуры песни, а лишь является следствием особенностей нашего научного интереса.

Общая композиция текста включает пять строф (куплетов) и рефрен (припев) с постоянной и изменяющейся частями. Неизменной частью является эмоционально окрашенное обращение, выражающее общий пафос текста: «Ах, Александр Исаич, Александр Исаевич». Вторая строка рефрена после каждой строфы меняется лексически, но ритмическая организация её не претерпевает деформаций. Указанная форма обращения-жалобы соответственно имеет пять вариантов (после пятой строфы частично преобразуется и первая строка рефрена). Риторическое вопрошание, изменяя словесный облик, каждый раз представляет собой эмоциональное заключение, авторский вывод:

Ах, Александр Исаич, Александр Исаевич,
Что же ты, кто же ты, где же ты, право же, надо же. *(1-я строфа)*
Ах, Александр Исаич, Александр Исаевич,
Были бы, не были, ежели, нежели, дожили. *(2-я строфа)*
Ах, Александр Исаич, Александр Исаевич,
Так ли, не так ли и то да не то, да не то еще. *(3-я строфа)*
Ах, Александр Исаич, Александр Исаевич,
Что же ты, кто же ты, где же ты, право же, надо же. *(4-я строфа)*
Ох тяжело, нелегко, Александр Исаевич,
Так-то, вот так, Александр Исаич, Исаевич. *(5-я строфа)*

³⁶ В дальнейшем все цитаты из «Вальса-жалобы А. И. Солженицыну» будут приводиться по следующему изданию: Волохонский А. Г. Хвостенко А. Л. Чайник вина: стихи и музыка. М.: ПРОБЕЛ-2000, 2006. С. 105.

Строфы же по структуре своей сходны и представляют собой зарисовки мира фауны (преимущественно) и флоры, и никаким образом синтаксически с рефреном не связаны. В первой строфе описывается полёт уток и гусей. Во второй – передвижение кроликов, медведей и зайцев. Третье четверостишие посвящено жизненным перипетиям хамелеонов и бабочек. Четвертый катрен выделяется среди других, так как представляет собой растительный пейзаж. И, наконец, последняя строфа изображает гриб и гигантское пресмыкающееся.

Итак, налицо развернутые зооморфные метафоры, принципы построения которых восходят к древнегреческим (начиная с Эзопа) и последующим образцам иносказания. Раскрыть метафоры призван рефрен, потому что данное описание является предварением эмоционального восклицания. Текст песни и сама песня написаны, как уже сказано в 1979 г., по прибытии авторов из США в Европу, и напрямую связаны с событиями в жизни А. И. Солженицына, а именно с его поездкой в Европу и поселением в США. Именно в это время герой диссидентства, олицетворение свободы и борьбы с советским тоталитарным режимом меняет свои мировоззренческие установки. Главным следствием этих изменений явилось разочарование в общественном устройстве США, Канады и западного мира в целом, в сути американской демократии, а также – понимание коренного сбоя в работе двух главных мировых государственных аппаратов. Вслед за этими поездками следует отторжение любых современных властных структур, и борьба против СССР перерастает в борьбу против современных государственных машин как таковых.

Таким образом, фраза «Ах, Александр Исаевич» есть отражение глубокого эмоционального и рационального понимания автором действий А. И. Солженицына и подразумевает контекст всей политической деятельности адресата вальса-жалобы: от всей предшествующей творческой и общественной деятельности автора до современного (на 1979 год) состояния его духовных поисков. Именно в этом контексте мы и собираемся прочесть зооморфные и растительные «коллажи» А. Л. Хвостенко и А. Г. Волохонского.

Важным элементом поэтики этого текста являются цветочные эпитеты. Именно цвета являются главным маркером того или иного дискурса. Начнем с первой строфы:

Гуси летят и летят перелетные с красными лапками,
Встречные ветры несут им попутные пух одуванчиков,
Падают перья, взлетают, кружат неподвижные рваными
хлопьями

Легкие с красными лапками утки летят перелетные грустные

Вся первая строфа описывает перелётных уток. Данная метафора перелётных птиц является достаточно распространённой и означает примерно одно и то же в большинстве исторических контекстов. Примером подобной аллегии является сообщество художников XVII в. «Общество “Перелетные птицы”». В состав этой группы входили художники, прибывшие в Рим из северных стран. Таким образом изображается кочевой образ жизни, миграция. В тексте А. Л. Хвостенко речь идет о третьей волне эмиграции из Советского Союза. Вывод этот естественно напрашивается логикой следующего далее по тексту обращения к А. И. Солженицыну. К тому же в структуру метафоры заложена определенная цветовая гамма. Дважды, в начале и в конце строфы, указывается цвет лапок у уток, что является индикатором значения цвета в раскрытии метафоры. Лапки у уток красные не случайно. Связано это с тем, что они отталкивались от красной земли. Происходит метафорический и метонимический перенос цвета с государственного флага на землю страны, а с земли – на лапки уток. Красные лапки служат атрибутом принадлежности к родине, красной стране, то есть СССР. В дальнейшем развитии текста красный цвет будет оставаться маркером советского государства.

«Пух одуванчиков», несомый попутными ветрами, предвещает легкую жизнь, которая ждет переселенцев на Западе. Потрёпанную жизнь («рваные перья») утки-эмигранты грустно покидают родину. Развернутая зооморфная метафора по структуре своей похожа на басенную аллегию и оперирует сходной логикой изображения качеств и эмоций человека с помощью животных. Но в данном тексте иносказание аллегорично и метафорично. Аллегорическому описанию подвергаются не отдельные качества, а культурная ситуация, в которой оказывается определенный социальный класс советского общества.

Вторая строфа описывает новых представителей фауны – кроликов, зайцев и медведей:

По лесу, по полю белые прыгают беглые кролики,
С красными глазками прячутся в заросли зайцы бывалые,
Совы слепые, глухие медведи голодные белые-белые
Падают, пляшут, порхают, ползут и бегут перебежками.

В первой строке происходит контекстное сближение двух определений: «белые» и «беглые». Основой для данной синонимии является графическое и фонетическое сходство данных слов. Эпитет «белый» в контексте всей истории СССР и всего творчества А. И. Солженицына, на которые ссылается поэт, становится оппозицией эпитету «красный». Такой смысл это цветовое обозначение сохраняет на протяжении всего текста. «Белые кролики» – противники советского режима, стремящиеся освободиться от «оков» власти. Комическое перечисление действий «голодных белых-белых медведей» лишь увеличивает неестественность происходящего. Перемещения животных во второй строфе скрытны, но в то же время они отражают различные стратегии противостояния советской власти – от мелких диверсий до сознательного отказа от активной общественной деятельности (так называемая «внутренняя эмиграция»). Вместе с градацией животных по размеру (кролики – зайцы – медведи) происходит и градация общественной значимости тех групп людей, которых посредством этих образов изображает А. Л. Хвостенко. По нашему мнению, А. И. Солженицын принадлежит к когорте «медведей», т. е. исторически значимых личностей, прибегающих к различного рода уловкам в борьбе с тоталитарным режимом.

Итак, первые две строфы обозначили смысловую оппозицию «красное – белое» и раскрыли логику метафоризации. В третьей строфе цветовой сюжет текста обретает новый виток:

Хамелеоны, цепляясь за сучья, коряги багряные,
Цвет поминутно меняют на пристальный глаз постороннего,
Тут же с красивыми крыльями всякие разные бабочки
Белые яйца да красные коконы – все муравьи подколодные.

Происходит неполный синтез цветовой гаммы, и окраска зверей перестает быть одноцветной. Прием фрагментарной пигментации, намеченный в первых двух строфах (красные лапки уток, красные глазки зайцев), в третьей развивается и становится главенствующим. Хамелеоны, животный образ первых двух строк

строфы, вероятнее всего, меняют свой цвет с красного на белый, и наоборот. К такому выводу нас подводят результаты анализа первых двух строф и «багряные ветки», за которые «цепляются» рептилии. Мимикрия предопределяет и исходный объект метафоры. Изменчивость, природная лицемерность хамелеона отсылает к социальной лицемерности доносчиков и просто боящихся иметь свое мнение советских граждан. В данном случае хвостенковская метафора наиболее близка аллегории, поскольку качества социального слоя практически совпадают с качествами животных.

Ненадежность и недолговечность подчеркивается выбором класса животных. На смену млекопитающим первых двух строф приходят пресмыкающиеся и членистоногие (хамелеоны и бабочки). Также в тексте третьего четверостишия впервые явно проявляется авторская модальность. Отношение автора к «прогибу» под режим отрицательно, и в этом А. Л. Хвостенко солидарен с А. И. Солженицыным. В этой связи логичным выглядит и завершение катрена прямой оценочной характеристикой данного слоя общества («всё муравьи подколодные»).

Интересно, что на протяжении всего текста не появится аллегорического изображения «красной» части населения СССР. Объяснение этого кроется в пятой строфе, и к нему мы еще вернемся.

Итак, цвета в третьей строфе те же, что и были, только окраска животных становится двухцветной. Площадь текста, занимаемая разными цветами в изображении животных, равноценна в отличие от первых двух строф. Примечательно то, что если до третьего четверостишия цвет располагался как бы в горизонтальной плоскости, то теперь расположение цветов переходит в вертикальную плоскость. Это позволяет говорить о явном и скрытом, а вследствие этого – об истинном и ложном цветах.

Выражение авторской модальности и основного пафоса стихотворения через цвета и зооморфные метафоры – типическая черта поэзии Средневековья и античности, и это приближает нас к пониманию общей концепции текста и к его внутренней жанровой специфике, вытекающей из композиции и структуры художественного произведения.

Проведенная на внешнем формальном облике метафора соединения двух линий цветового сюжета продолжается и в четвертой строфе:

Черной черникою синей кругом прорастает смородина,
Не было ягоды слаще березы рябиновой,
Красная-белая, красная-белая, красная-белая сквозь полосатая
ягода,

Эко зеленое мутное царство Канада-Мордовия – вселенская
родина.

Отличие от предыдущих четверостиший заключается в том, что появившаяся «вертикаль» приобретает более глобальный контекст. На смену антиномии «внешнее – внутреннее» приходит антиномия «общее – частное». Красный и белый цвета в иерархии цветов четвертой строфы становятся на уровень ниже, чем черный, синий и зеленый, которые создают контекст вселенской родины.

Перейдём к анализу текста катрена. Противопоставление красного и белого нивелируется, и два цвета окончательно синтезируются. В связи с этим понятным становится использование черного цвета в самом начале текста предпоследнего четверостишия. Подобно тому, как черный цвет вмещает в себя всю палитру (смешение всех цветов, как известно, дает черный цвет), так и образ черной черники-смородины есть собирательный образ всей природы земного шара. А. Л. Хвостенко использует в данном случае живописный прием выстраивания цветового сюжета текста. Это совершенно не удивительно с учетом активной творческой деятельности автора именно как художника. В каком-то смысле весь поэтический сюжет вальса-жалобы складывается за счет чередующихся полотен художника-анималиста.

В четвертой строфе картина образуется уже за счет растительных метафор, и этот переход, как уже было сказано, обусловлен сменой контекста. Вместе с автором мы переходим в план пейзажа, то есть изображения мира. Мысль А. Л. Хвостенко развивается, и смысловой акцент стихотворения делается на тройном повторении цветового эпитета «красная-белая», что ритмически и визуально отражает чередование, а значит и предваряет последующие слова: «сквозь полосатая ягода». Эта картина на самой простой внешней аналогии отсылает нас к флагу США.

Смысл первых трех строк сводится к метафорам СССР («берега рябиновая») и США («сквозь полосатая ягода»). На фоне общемирового черного и синего природного пейзажа обнажается искусственность идеологической «пигментации» мирового сообщества.

Неразличение красного и белого цвета ведет нас к основной мысли А. Л. Хвостенко. Эта мысль заключается в том, что, во-первых, с общечеловеческой точки зрения, противостояния США и СССР нет и быть не может, а, во-вторых, государственное и вместе с ним общественное устройство Америки и Советского Союза идентичны, несмотря на открытую их политическую конфронтацию в современном обществе.

Мы вновь отмечаем ориентацию автора на литературу классических эпох и умелое использование принципов развития лирического сюжета за счет одних лишь зооморфных и растительных метафор. В тексте нет ни одной оформленной в законченное личное предложение мысли автора. Он ни разу не прибегает к использованию личных местоимений, и этим поэтическим жестом, похожим на самоумаление средневекового автора, он как бы отстраняет от себя поэтику романтической и постромантической эпох с их намеренно индивидуальным и непохожим на все другие высказыванием.

В преддверии анализа последней строфы проследим, какими языковыми средствами представлена семантика различных цветов в тексте. Белый цвет выражен следующими словами: определением «белый» и существительными «береза». Таким образом, семантика белого, либерального, демократического, капиталистического мира выражена всего двумя лексемами. Сложнее ситуация с красным цветом, так как глоссарий семантики социалистического и красного значительно больше. Здесь определения «красный», «багряный», «рябиновый», «румяный», но при этом частотность употребления красного и белого цвета примерно одинакова. Столь неразнообразное проявление семантики белого является, с нашей точки зрения, свидетельством банальной неразработанности данной семы в языке в отличие от «красной» семы. Черный, синий и зеленый употреблены один раз, и в связи с вселенским контекстом высказывания.

Таким образом, главной идеей четвертого катрена становится идея вселенской родины, гуманизма и общечеловеческих ценностей, пропагандой которых и занимается во время написания текста А. И. Солженицын. «Береза рябиновая» является квинтэссенцией родины, природы родной страны. При этом А. Л. Хвостенко четко отгораживает родину от государственной советской машины и от демократической американской государственной системы.

С этой точки зрения «красная-белая сквозь полосатая ягода» оказывается метафорой земного шара, поделенного на цвета противоборствующих идеологий. Тем интереснее оказывается тот факт, что пятая строфа начинается с очередной цветовой метафоры, где главной семой становится пестрый, многоцветный:

Крапчатый дятел, пятнистая тварь, конопатая иволга,
Гриб сатанинский, большая поганка румяная,
Жаба косая, кривая, хромая, змея многоногая подлая,
Многоголовая да многоглавая мерзкая гадина.

«Крапчатый дятел, пятнистая тварь, конопатая иволга» являются уже прямой в отличие от начала четвертой строфы отсылкой к флагу США и изображенным на нем звездам. Крапчатый дятел, первая часть метафоры, является цветовой копией объекта метафоры, так как внешне этот вид более всего похож на американский флаг. Вторая часть метафоры, «пятнистая тварь», есть высказывание, окрашенное авторской модальностью, то есть оценочное высказывание, и конечная часть «конопатая иволга» закрепляет смысл. Эта строка и по совместительству тройная метафорическая конструкция «запускает» бесконечные вариации семантики многоликости и ложности и этот «запуск» закономерно происходит на базе цветовой метафоры. Помимо этого в начале пятого четверостишия проявляется прямая авторская модальность по отношению к описываемым объектам, воплощенная во множестве эпитетов и определений. Модальность первых строк кроется в слове «тварь», которое имеет негативную окраску в современном языке (в какой-то мере это исследовательский произвол).

Прежде чем перейти к разбору пятой строфы, сделаем некоторые выводы об общей репрезентации авторской модальности в тексте. Авторская модальность выражается в тексте также довольно разнообразно. В каждом четверостишии можно выявить своеобразные маркеры модальности. В первой строфе это происходит за счет контекстных эмоционально окрашенных конструкций: эпитет «грустные», довольно открыто выражающий эмоцию уток, и рефренное восклицание «Ах, Александр Исаевич», отражающее схожую эмоцию грусти и сочувствия. Подкрепленный биографическим фактом эмиграции (фактически высылкой после ряда осуждений за тунеядство) А. Л. Хвостенко, произошедшей за два года

до написания текста, этот тезис приобретает достаточно весомые аргументы.

На морфологическом языковом уровне тексты различных катренов выстроены симметрично. Действия (глагольные формы) обычно располагаются в первых двух стихах катренов. Далее в большинстве случаев идут двусоставные неполные предложения, в которых роль составного именного сказуемого играют определения, чаще всего являющиеся эпитетами. Данные эпитеты и несут ответственность за репрезентацию авторской оценки описываемой им самой картины. В третьем четверостишии такой итоговой фразой становится «всё муравьи подколодные». Нередко используемая в качестве ругательства, она, возможно, отражает отношение А. Л. Хвостенко к доносчикам.

Вторая строфа выстроена несколько иначе, чем другие. На наш взгляд, это связано с положением модально окрашенной синтаксической конструкции, – она находится в третьем стихе, – благодаря дублирующему эпитету «белые-белые», который, по нашему мнению, относится к адресату вальса-жалобы. Масштаб личности А. И. Солженицына подчеркивается тем, что это самый большой представитель фауны из всех животных, запечатленных в данном тексте.

Четвертая строфа завершается образом вселенской родины, «мутного зеленого царства». В определении «мутный» акцентируется значение глубокого, неоднородного цвета, что отражает мысль автор о несводимости мира и человечества к идеологическому противостоянию. А в пятом четверостишии авторская модальность, до этого не так активно проявлявшаяся, ярко постулируется в каждом стихе. Выражение в последней строфе авторского мнения также является приемом, распространенным в классической поэзии. «Гриб сатанинский» – первое в пятом катрене активное оценочное суждение, сопровождающееся эмоционально окрашенным эпитетом, а уже «румяная поганка» является аллегорией СССР. Советский союз, по мнению А. Л. Хвостенко, – это румяное (т. е. красное) смертельно ядовитое образование, убивающее любое животное, которое употребит его в пищу. Итогом раскрытия метафор первых двух строк становятся многолика, обманчивая Америка и открыто уничтожающий всё живое Советский Союз.

В третьей строке два образа объединяются, дается авторская характеристика любой государственной системы и артикулируется активное её неприятие. Это высказывание напрямую связано

с главным умозаключением А. И. Солженицына, к которому он пришел после поездок по западному миру и изучению его. Количество эпитетов с ярко выраженной эмоциональной оценкой в последних трех стихах просто зашкаливает, что свидетельствует о кульминации лирического сюжета стихотворения. «Кривая, косяя, хромая жаба» вновь репрезентует семантику ядовитости и противности всему окружающему. «Многоногая, подлая змея» также вмещает в себя прямую негативную оценку и открывает описание мифологической гидры, огромной рептилии мешающей всему живому. Закрепляется эта метафора эпитетом «многоголовая» в последнем стихе. Многоголовой змеей можно назвать как древнегреческую гидру, так и славянского Змея Горыныча, которые с точки зрения фольклористики классифицируются как существа одного и того же порядка. Это хтонические чудовища, олицетворяющие силы природы, враждебные человеку.

В том же последнем стихе мы встречаем с первого взгляда непонятное и необоснованное повторение одного и того же эпитета в двух вариантах – с полногласием и неполногласием. Но в рамках нашей гипотезы данная избыточность определений нивелируется. Эпитет «много**го**ловая» относится к строению тела чудовища, а эпитет «много**гла**вая» относится к устройству государственной системы, которое предполагает наличие большого количества чиновников, возглавляющих различные отделы и государственные институты. Таким образом, под «многоглавой гадиной» А. Л. Хвостенко подразумевает иерархическую структуру, подобную той, на вершину которой стремится попасть главный герой романа Ф. Кафки «Замок».

Подведем промежуточные итоги нашего анализа. Пятистрочная композиция текста в основе своей имеет политический сюжет, связанный с отношением А. Л. Хвостенко к деятельности и творчеству А. И. Солженицына. Биографической предпосылкой создания данного текста стала непродолжительная поездка А. Л. Хвостенко в Америку и возвращение оттуда, а также подобный вояж адресата вальса-жалобы, в ходе которого он существенно изменил свои политические взгляды и убеждения. Соответственно, лирический сюжет развивается в рамках сочувствия и согласия автора с идеями нобелевского лауреата. Эта главенствующая лирическая эмоция передается средствами развернутых зооморфных метафор.

Каждая из строф представляет собой одну метафорически изображенную законченную мысль.

В общей структуре метафорического развития текста выделяется цветовой сюжет. Цветовые эпитеты становятся изначально маркером политической принадлежности тех или иных представителей советской «фауны». В дальнейшем слияние цветов оказывается живописным воплощением центральной мысли автора о незыблемой ценности человеческой жизни и о противности этой жизни всякому государственному контролю. В четвертом катрене идея неделимого мира реализуется за счет растительных образов (черники, смородины, березы, рябины). Пятое четверостишие представляет собой сравнение государственного аппарата с гидрой и жабой.

В заключение вернемся к жанровой специфике текста. Частично она обозначена непосредственно в названии текста. Вальс-жалоба – синтетический жанр, иллюстрирующий общекультурную тенденцию в искусстве и художественном языке XX в. к смешению жанровых границ. Но в то же время оба жанра, обозначенные поэтом, имеют глубокую традицию в мировой культуре. А. Л. Хвостенко гармонично соединяет их, поскольку с музыкальной точки зрения им была использована вальсовая гамма, а с литературной – благодаря рефрену реализуется жанр жалобы. Но как показал анализ, главный смысловой лирический посыл текста заключается в со-чувствии и печали, испытываемых автором. Получается, что данный текст проникнут единым пафосом, и этот пафос во многом является содержанием текста. Это подтверждает наш исходный тезис о генезисе творчества А. Л. Хвостенко и влиянии древневосточной и древнегреческой поэтической традиции на его поэзию. Таким образом, главной причиной жанрового обозначения, данного автором, становится эмоциональное содержание текста.

С формальной точки зрения мы считаем, что перед нами более сложное жанровое образование. Выше мы не раз говорили об огромной смысловой роли цветowych определений в структуре текста и о целом цветовом сюжете текста. На этом основании мы хотим выдвинуть гипотезу, согласно которой жанр «Вальса-жалобы А. И. Солженицыну» в большей степени живописный, а не литературный. Мы подразумеваем литературную эманацию живописного жанра.

Подобно тому, как в средневековых текстах писец украшал основной текст орнаментом, А. Л. Хвостенко обрамляет основной текст «Вальса-жалобы А. И. Солженицыну», представленный изменяющимся рефреном, животным и растительным орнаментом. В большинстве средневековых текстов этот орнамент играет важнейшую смысловую роль в прочтении текста. За счет живописных образов различных зверей и растений реципиент легче понимает основной текст произведения. Как правило, изображения животных имеют глубокую укорененность в христианской символике или отсылают к известным художественным произведениям. Такая же практика осмысленных маргиналий используется и в алхимических трактатах, построенных на символике различного происхождения. Таким образом, с нашей точки зрения, композиция текста представляет собой пять полотен с текстом «Ах, Александр Исаевич» в центре и орнаментальным изображением уток, зайцев, медведей и других представителей флоры и фауны.

8. ТВОРЧЕСТВО А. Л. ХВОСТЕНКО В КОНТЕКСТЕ НЕОФИЦИАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ

А. Л. Хвостенко – одна из ключевых фигур андеграундной поэзии 60-х годов XX века. Он одним из первых в русской литературе, ещё до концептуалистов, подверг абсурдизации и концептуализации дискурс советской эпохи. Намеренный антиэстетизм его ранних стихотворений явился заметной особенностью творческого метода. Помимо того, А. Л. Хвостенко – автор множества стихотворений в рамках традиционной эстетики, музыкант, автор и исполнитель множества песен, весьма известный и значимый в Европе скульптор и художник (в годы эмиграции).

В рамках рассмотрения творчества А. Л. Хвостенко в синхроническом аспекте мы обратимся к крайне интересному с точки зрения литературоведения феномену, а именно – к теории «Бронзового века» русской поэзии В. Лёна³⁷. В. Лён (более известный как поэт Слава Лён) выстроил свою собственную научную теорию,

³⁷ Лён С. В нетях. М.: Вест-консалтинг, 2010; Лён С. Столбы за болотцем с колючей проволокой. М.: Библиотека журнала «Футурум АРТ», 2010; Лён С. Как все начиналось // Дети Ра. 2008. № 6(44). С. 34–47.

затрагивающую историческое развитие русского стиха во второй половине XX века. Данный параграф посвящен двум важным историко-литературным явлениям: во-первых, творчеству А. Л. Хвостенко, поэта андеграунда, а во-вторых, одной из немногих научных концепций, охватывающей неофициальную советскую литературу второй половины XX века. Как уже было сказано, автор этой концепции В. Лён является поэтом изучаемого им самим периода. Нами анализируется точка соприкосновения этих явлений, а именно то, как творчество А. Л. Хвостенко вписано в эту научную теорию, и то, какое место поэтика А. Л. Хвостенко занимает среди поэтик авторов андеграунда.

При всей основательности доводов и аргументированности выводов В. Лён создаёт свою концепцию, мифологизируя изучаемый период. Потому его концепцию смело можно считать «детисцем» того времени.

Эта теория крайне интересна как научная рецепция историко-литературного процесса с точки зрения непосредственного участника. Фактически сам поэт, переqualифицировавшись в учёного, определил роль своего творчества и творчества поэтов-современников (которые к слову являются его знакомыми и друзьями) в историко-литературном процессе. Этот факт самовосприятия, самоанализа мы считаем важным в рамках нашего анализа творчества А. Л. Хвостенко. Определение положения его творчества в рамках этой научной теории – один из важных шагов к пониманию феномена поэзии изучаемого нами автора. Теперь же перейдём к подробному рассмотрению структуры «Бронзового века» русской поэзии в концепции В. Лёна.

Данная концепция разрабатывалась В. Лёном на протяжении практически всей второй половины XX века и окончательно сформировалась в начале XXI века. В. Лён не только отметил значимость литературного творчества определённых русскоязычных художников второй половины XX столетия, но и представил своё понимание развития литературы, свой взгляд на литературный процесс, формирующий условия возникновения тех или иных художественных произведений, организации художественных сообществ и групп. Отметим, что «Бронзовый век» есть понятие более широкое, чем «литературное направление», так как включает в себя совершенно непохожие друг на друга поэтики, но при этом более узкое, нежели «русская поэзия второй половины XX века»,

так как имеет под собой вполне определённый принцип классификации творчества того или иного художника.

Перейдём к рассмотрению понятия «Бронзовый век» русской поэзии. В связи с этим нельзя не отметить двусмысленность названия этой эпохи в истории русской поэзии. С одной стороны, «Бронзовый век» отражает преемственность развития русской литературы как третий этап по отношению к Золотому и Серебряному векам русской поэзии. Таким образом, В. Лён ставит данный период на один уровень по значению в русской культуре с классическими эпохами в истории русской литературы и утверждает, что в «Бронзовом веке» происходило развитие традиций русской классики, их творческое переосмысление, при этом подчёркивая новаторство художников новой эпохи. Это утверждение подкреплено и исторической логикой существования литературы андеграунда. Андеграунд оказался сферой существования огромного, отвергнутого советской тоталитарной системой пласта русской культуры.

Понятие «Бронзовый век» включает в себя понятия неконформистской литературы и литературы андеграунда и при этом особым образом «фильтрует» эти явления, выбирая из всех художественных деятелей этого времени наиболее масштабных творческих личностей. С другой стороны, название «Бронзовый век» выражает суть эпохи как эпохи рукописной, догутенберговской, нелегальной поэзии. Ученый тем самым подчёркивает, что развитие русской поэзии шло в условиях тотального государственного контроля над книгопечатанием, и потому поэтические тексты не нашли своего широкого современного читателя.

Действительно, самиздат, несмотря на относительную масштабность этого явления, был лишь малой частью всего историко-литературного процесса, так как существовал в рамках фактически межличностного общения. Но такая специфика функционирования литературных текстов породила и специфическую транскультурную тематику, вернула поэзию к истокам и изначальной, архаической цели её существования. Таким образом, перед нами поэзия, восходящая к истокам в прямом и переносном смысле: в смысле существования поэтических текстов в условиях близких к первобытным и в смысле ориентации данной поэзии на классических представителей национальной литературы. «Мы – единственные среди поэтов-современников – были свободны тематически: наши темы – метафизические: Бог, свобода воли, бессмертие души; фи-

зические: танатос, эрос и – особо запрещенный – секс; антисоветчина – ГУЛаг, ненависть к Сталину (тут нас сдуру поддержал Хрущёв), к Хрущёву и Ленину, к ЦК КПСС и ВЛКСМ – «барбанщик ты ЦК ВЛКСМ!» – обозвал конформист Евтушенко сверхконформиста Рождественского, наша ненависть к коммунизму, при котором «нынешнее поколение советских людей будет жить» – ДАРОМ, к – и т. д., и т. п.», замечает В. Лён³⁸.

Датировка «Бронзового века» также имеет принципиальное значение. Начало данной эпохи совпадает с годом смерти И. Сталина (1953 год), а конец условно с прекращением существования Советского государства (1990 год). Поэты, включённые в рамки этой эпохи, преимущественно обозначили себя как важное явление в литературном процессе именно в 1960–70-е годы. Исторически это поколение людей, которые, будучи ещё детьми, пережили все ужасы войны, и, безусловно, каждый из них желал построить культуру, которая бы исключала насилие и тоталитарный контроль. В зоне масштабного идеологического давления они буквально «выращивали» свою собственную локальную культуру.

В концепции «Бронзового века» русской поэзии (1953–1990 гг.) В. Лёна А. Л. Хвостенко – одна из центральных фигур (помимо него среди поэтов можно выделить следующие имена: В. Соснора, А. Волохонский, Г. Сапгир, И. Холин, Всев. Некрасов, Г. Айги, Д. Бобышев, И. Бродский, В. Кривулин, С. Стратановский, Т. Буковская).

Данный факт является следствием того, что учёный создаёт концепцию, ориентируясь на определённые принципы. Во-первых, в отличие от термина «русская поэзия второй половины XX века» В. Лён не включает в своё понятие конформистскую советскую поэзию, т. е. в том числе и «поэтов-шестидесятников». Сам автор аргументирует свою позицию такими словами: «Отличие нашего “Цеха поэтов-нонконформистов” от поэтов-соцреалистов и поэтов-конформистов было очень четким. Мы писали абсолютно свободно, потому что “писали в стол” (без всякой надежды увидеть когда-либо свои стихи напечатанными: никто не ожидал “краха мировой коммунистической системы” так быстро – в 1989 году!)».

Во-вторых, в отличие от термина «литература андеграунда» понятие «Бронзового века» содержит преимущество по отноше-

³⁸ Лён С. В нетях. М.: Вест-консалтинг, 2010. С. 31.

нию к веку Серебряному веку. Потому главные фигуры концепции В. Лёна есть поэты, развивающие достижения поэзии Серебряного века и обэриутов, а далеко не все неподцензурные авторы обозначенного периода.

Учёный стремится объять и объединить наиболее значимых андеграундных авторов и значимые андеграундные группировки не под их оппозиционным (порой невольно) положением по отношению советскому государственному аппарату, а под более глубокой и внутренней единой творческой основой. Тогда как в большинстве критических и литературоведческих работ внимание уделяется либо определённой группе авторов (лианозовцы, Ахматовские сироты), либо авторам, которые имели популярность и возможность публиковать свои произведения (поэты-шестидесятники).

Также стоит рассмотреть, как В. Лён сегментирует поэзию «Бронзового века» и русскую поэзию в целом. «Мы всегда создавали свои стилистические школы: лианозовская, квалитистов, концептуалистов (вербарта и артбука), Верпы (Волохонского – Хвостенко), УВЕК, ахматовских сирот, фонетистов (Кузьминского), Малой Садовой, хеленуктов, уктусская (Ры Никоновой – Сергея Сигея), новосибирская (Захарова) и т. п.», – говорит поэт в одном из своих мемуарных очерков.

Он не пользуется понятиями «литературное направление» или «творческий метод». Для необходимой классификации он вводит понятие «стима» (стиховая система). «Стима как понятие включает в себя не только материал-формо-содержательную целостность стиха, его бытование как текста в речи и языке, но и всю деятельность поэта, порождающего текст в этой системе стихосложения, и рефлексию поэта над своей творческой деятельностью...». Поэзию А. Л. Хвостенко учёный включил в стиму квалитизма. Квалитизм как стиму отличает направленность на алогичность и аграмматичность с целью высвобождения стиха из оков механики мышления и создание нового высококачественного стиха. «Возродить качественно совершенный русский стих в качественно новом языке!» – говорит сам В. Лён в манифесте квалитизма. Название же стиму происходит от английского quality, что означает «качество».

Этимология и смысловое наполнение названия стиму «квалитизм» сходна с этимологией и смысловым наполнением «акмеизма». Общим, если исходить из названий, является стремление к высшему образцу поэтического творчества, композиционной орга-

низации, умозрительному идеалу, при котором язык достигает определённого (для каждого из обозначенных понятий по-разному) максимально продуктивного и аутентичного состояния. Частично совпадает и методика достижения намеченного состояния: в процессе стремления к особому «подлинному» состоянию языка выхолащиваются мёртвые языковые явления, отменяются, принципиально те языковые пласты, которые опустели в ходе их повсеместного использования, ведётся активный поиск языковых явлений и условий, способных отразить суть языка как системы жизнетворящей, отражающей течение самого мира.

Главное и принципиальное отличие видится нам в роли творца в художественном процессе. В случае «акмеизма» автор есть гениальный архитектор, создающий словесный «храм», который способен стать местом соприкосновения человека и текущего мира, текущей реальности, «храм», который и оказывается миром в единичный момент времени. Автор-квалитист же авангардистски проникает внутрь языка, попутно выкидывая ненужные языковые модели, как выкидывают из шкафа почти всю одежду в надежде найти заветный элемент гардероба, и, дойдя до точки, где язык достаточно с одной стороны «выхолощен», а с другой максимально аутентичен и способен максимально точно отразить суть бесконечно текущего мира. В результате появляется стих, который рождается из языка подлинного, языка «живого», языка как вестника бытия.

Отличие квалитистов от обэриутов в том, что обэриуты «рассшатывают» синтаксис стихотворения в целях разрушить язык, в целях дать читателю увидеть свой механизм мышления, своё собственное изображение на языковой картине мира. Квалитисты стремятся развить новый стих, исходя с нуля формы, метра и содержания, достигнутого футуризмом, развить качественный стих вне содержательной цельности. Логика и грамматика рассматриваются как элементы «сковывающие» стихотворение.

Для всего хвостенковского творчества игра с разными культурными моделями и жизнетворчество как игра принципиальны, как характерна подобная игровая модель поведения и творчества для многих неформальных авангардных объединений, для всей андеграундной литературы и потому всего «бронзового века» русской поэзии. Существует и авторы-«одиночки» такие, как В. Соснора, Г. Айги, находящиеся один на один со своим творчеством,

не вступающие в какие-то ни было группировки, не включённые в игровую ситуацию существования какого-то тайного общества.

Тайное творческое общество (каждое со своим изысками, пониманием мира) представляется для многих художников «Бронзового века» выходом к подлинному бытию. Игра такого творческого сообщества противопоставляется игре наличной действительности, тем качественно отличаясь от этой действительности, что она даёт художнику (и в более обобщённом смысле человеку) свободу, ту внутреннюю свободу, которую он ищет. Художник одновременно является и игроком, но и максимально свободной личностью, так как он играет по жёстким, безусловно, правилам, но правилам, не поставленным директивой сверху, и не в картине мира, навязанной советской идеологией. Он сам творит эти правила, что делает его свободным (творчество – освобождающая деятельность).

Итак, в третьей главе мы обратились к изучению литературного кода и поэтики А. Л. Хвостенко. Литературный код используется им в качестве ограждения от пагубного влияния советской идеологической машины и неверных прочтений. Гуманистические идеи закодированы в творчестве А. Л. Хвостенко в сложные художественные формы. Чтобы дойти до сути, реципиенту нужно преодолеть себя. Таким образом, читатель формируется поэтикой, а горизонт читательских ожиданий разрушается. Язык строится на различных основаниях: использовании структур средневековой поэтики и библейский символов, использовании языка живописи в поэзии, особого вида синтаксической и морфологической зауми, а также на использовании визуальной составляющей поэтического текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество А. Л. Хвостенко, до сих пор не становившееся темой полноценного научного исследования, меж тем представляет собой одно из интереснейших явлений в истории литературы второй половины XX века и в истории русской литературы в целом. Отличающееся новаторской аутентичностью поэтического высказывания, творчество А. Л. Хвостенко всерьёз может рассматриваться как самостоятельный этап в развитии русского литературного авангарда наряду с футуризмом и обэриутами.

Важнейшим импульсом в поэзии А. Л. Хвостенко можно назвать поиск абсолютных оснований творческого акта путём разъятия языка на элементы и формирования новых синтаксических, семантических и грамматических связей между ними.

В результате в творчестве А. Л. Хвостенко создаётся индивидуальный авангардный миф, нацеленный на формирование альтернативного по отношению к советскому культурного пространства.

Язык творчества А. Л. Хвостенко превращается в своеобразный литературный код, предполагающий отбор только способного на полноценный творчески продуктивный диалог реципиента. Этот реципиент, восстановив поэтапно процесс разъятия языка автором, должен увидеть в алогично построенном тексте гуманистические идеи автора, основанные на всеобщем свободном творческом процессе, и пропаганду общечеловеческих и христианских ценностей, таких как любовь к ближнему, сотворчество, взаимопомощь.

Работа с языком А. Л. Хвостенко базируется на достижениях футуризма и обэриутского авангарда. Так, автор активно использует словотворчество, построенное на семантическом обновлении известных морфем путём сближения их с формально похожими или путём разъятия слова на составные части, становящиеся самостоятельными лексическими единицами.

Поэтика, активно созидающая миф (тем более архаический), естественно имеет особую пространственно-временную организацию произведений. Таковой в творчестве А. Л. Хвостенко мы считаем творческий хронотоп, позволяющий автору манипулировать формами авторского присутствия в тексте. Потому сюжетику большинства произведений А. Л. Хвостенко сводится к развитию и разрешению конфликта между автором, произведением и читателем.

Вера в бесконечный потенциал творчества помогает А. Л. Хвостенко успешно передавать читателю восторг художника от мира, так что эту поэтику можно назвать цельной и гармоничной, несмотря на всю её внешнюю хаотичность. Трагическому мироощущению А. Л. Хвостенко противопоставляет веру в свободный творческий процесс, меняющий в настоящий момент и способный в будущем окончательно изменить мир.

Будучи маргиналом советской действительности, А. Л. Хвостенко был маргинальным и для диссидентского движения, так как никогда не противостоял советской системе. По крайней мере, не противостоял ей в тех же формах, в каких противостояла она неофициальной культуре. Он вбирал советскую культуру в своё творчество как один из дискурсов. Культура андеграунда во многом возвращалась к истокам человеческой культуры и творила её заново. Это обуславливалось желанием построить модель культуры, которая в будущем не приведёт к историческим катастрофам и придёт на смену той культуре, что уже повлекла за собой две мировые войны. Исторически деятели андеграунда – это люди, пережившие в детстве Вторую мировую войну, и компенсировать эту детскую историческую травму они хотели за счёт выстраивания новой культуры на маргинальных полях прежней.

В случае же с репрезентацией советской действительности в текстах А. Л. Хвостенко роль таких своеобразных «послов дискурса» выполняют, как правило, маргинальные явления советской действительности. Введение себя как маргинального явления советской действительности и нормативных явлений советской действительности в поэзию, в творческий процесс – это замечательный способ редуцировать советскую действительность, поставить её на один уровень с любой другой культурной действительностью. Но это совершается ни в коем случае не для того, чтобы перестать бояться, а для того, чтобы обозначить рамки советской культуры, увидеть её границы, почувствовать и её сопричастность мировой истории. А. Л. Хвостенко не нужны ни ирония, ни сатира, ни любой другой способ осмеяния, ему нужно увидеть её творческую продуктивность.

А. Л. Хвостенко использует бытовые и маргинальные явления окружающей советской действительности в качестве материала для своего творчества. Нормативные элементы советской идеологии фактически остаются без какого бы то ни было воплощения

в его поэзии. Демаргинализация быта происходит не в рамках сопоставления с советской культурой, а в рамках опоры на общечеловеческие ценности. Догматы советской идеологии в такой ситуации оказываются маргиналией в голове отдельно взятого художника. Только сам творческий процесс может оказаться маркером нормативности и маргинальности любого явления.

Помимо авангардных принципов работы с языком А. Л. Хвостенко использует приёмы традиционной поэтики, такие как цветная, растительная, зооморфная метафорика, использование конкретной эмоции в качестве смыслообразующего элемента поэтики стихотворного текста.

Центральным сюжетом в поэтике А. Л. Хвостенко является онтологизация единичного бытового случая, сопровождающаяся ритуально-экстатическим переходом самого поэта и языка поэзии на трансцендентный уровень реальности и дальнейшим созиданием этой реальности.

Концепция творчества А. Л. Хвостенко заключается в пропаганде общечеловеческих ценностей путём создания герметичного художественного пространства для ограждения его от влияния идеологии.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Источники

1. Волохонский А. Г. Чайник вина: стихи и музыка / А. Г. Волохонский, А. Л. Хвостенко. – М.: ПРОБЕЛ-2000, 2006. – 205 с.
2. Ентин Л. Предисловие к шестому изданию «Верпы» // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны». – Псков: В. Орлов, 2006. – Т. 2А. – С. 380–381.
3. Хвостенко А. Л. Верпа. – Тверь: Kolonna publications – Митин журнал, 2005. – 448 с.
4. Хвостенко А. Л. Пир. – URL: <http://magazines.russ.ru/ra/2005/1/hvo24.html> (дата обращения: 21.03.2015).
5. Хлебников В. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1, 2, 6 кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2000.
6. The Blue Lagoon Anthology of Modern Russian Poetry (Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»): в 5 т. / сост. К. К. Кузьминский и Г. Л. Ковалев). – N. Y. – Vol. 1. – 1980. – 600 с.; Vol. 2A. – 1983. – 635 с.; Vol. 3A. – 1986. – 816 с.; Vol. 3B. – 1986. – 832 с.; Vol. 4A. – 680 с.; Vol. B. – 1983. – 632 с.; – Vol. 5A. – 1986. – 804 с.; Vol. 5B. – 1986. – 734 с.

Исследования

7. Аймермахер К. От единства к многообразию: разыскания в области «другого» искусства 1950-х – 1980-х годов. – М.: Изд-во РГГУ, 2004. – 374 с.
8. Андеграунд вчера и сегодня / М. Н. Айзенберг, Ю. Н. Арабов, Н. В. Байтов, Б. Е. Гройс, И. Ф. Жданов, В. З. Паперный, В. Г. Санчук, Г. В. Сапгир, О. А. Седакова, С. Н. Файбисович, А. П. Цветков // Знамя. – 1998. – № 6. – С. 172–175.
9. Балла О. На грани языка: поэт-шаман, теоретики и младшие школьники // *Ex libris*. – 2006. – № 30 (379). – С. 7–12.
10. Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1994. – С. 384–391.
11. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
12. Бирюков С. Е. Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. – 1996. – Вып. 5. – С. 21–35.

13. Бирюков С. Е. Любовь к трем авангардам: разрозненные заметки // Арион: журнал поэзии. – 2000. – № 3. – С. 60–72.

14. Богомолов Н. А. Заумная заумь // Вопросы литературы. – 1993. – Вып 1. – С. 302–311.

15. Вишнякова Н. В. Последний вагант: о поэзии Алексея Хвостенко // Литературная учеба. – 2009. – № 6. – С. 80–96.

16. Гринберг К. Авангард и китч. – URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch.html> (дата обращения: 22.03.2015).

17. Давыдов Д. М. Рок или шансон: пограничные явления // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – 2000. – № 3. – С. 135–147.

18. Гройс Б. Е. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 42–61.

19. Дугаров Д. С. Исторические корни белого шаманства (на материале обрядового фольклора бурят). – М.: Наука, 1991. – 300 с.

20. Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. – СПб: Академический проект, 1995. – 472 с.

21. Житенев А. А. Поэзия неомодернизма. – СПб: ИНА-ПРЕСС, 2012. – 480 с.

22. Иоффе Д. Жизнетворчество русского модернизма sub specie semioticae. Историографические заметки к вопросу типологической реконструкции системы жизнь-текст. – URL: <http://www.nsu.ru/education/virtual/cs8ioffe.pdf> (дата обращения: 01.04.2015).

23. Казарина Т. В. Три эпохи русского литературного авангарда (эволюция эстетических принципов). – Самара: Самарский университет, 2004. – 620 с.

24. Кедров К. А. Алексей Хвостенко – поэт свободы // Известия. – 1991. – № 283. – С. 18–22.

25. Кедров К. А. Вино свободы и город золотой // Русский курьер. – 2004. – 2 июля. – С. 11–19.

26. Клинг О. А. Три волны авангарда // Арион. – 2001. – № 3. – С. 86–97.

27. Кобринский А. А. Авангард после авангарда // Дружба народов. – 2004. – № 4. – С. 182–196.

28. Кобринский А. А. Неустановленный авангард // Дружба народов. – 2003. – № 9. – С. 213–215.

29. Констриктор Б. Дышала ночь восторгом самиздата // Лабиринт/Эксцентр. – 1991. – № 1. – С. 35–50.
30. Кривулин В. Б. Золотой век самиздата // Самиздат века / сост. А. И. Стреляный, Г. В. Сапгир, В. С. Бахтин, Н. Г. Ордынский. – Минск; М.: Полифакт, 1997. – С. 342–354.
31. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор). В 3 т. Т. 1. – СПб: Новое литературное обозрение, 1996. – 320 с.
32. Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (исторический обзор). В 3 т. Т. 2. В 2 кн. – М.: Новое литературное обозрение, 2003.
33. Кукулин И. В. Альтернативное социальное проектирование в советском обществе 1960-х – 1970-х годов, или Почему в современной России не прижились левые политические практики // Новое литературное обозрение. – 2007. – № 6 (88). – С. 169–201.
34. Курицын В. Н. Русский литературный постмодернизм. – М.: ОГИ, 2000. – 288 с.
35. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. – Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 2010. – 904 с.
36. Лейдерман Н. Л. Неофутуристы: В. Казаков, В. Соснора, Г. Айги: неоавангард / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий // Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. – М.: Academia, 2006. – Т. 1. – С. 379–390.
37. Липовецкий М. Н. Паралогии: трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 848 с.
38. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики. – Екатеринбург: Изд-во УГПУ, 1997. – 317 с.
39. Лён С. В нетях. – М.: Вест-консалтинг, 2010. – 134 с.
40. Лосев Л. Тулупы мы / сост. К. К. Кузьминский, Г. Л. Ковалев. – Псков: В. Орлов, 2006. – Т. 2А. – С. 74–97.
41. Лурье Л. Я. Алексей Хвостенко, русский битник. – URL: <http://gorod.spb.ru/articles/1270> (дата обращения: 31.03.2015).
42. Мангейм К. Проблема поколений // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 2 (30). – С. 7–47.
43. Нестеров А. В. Герменевтика, метафизика и «другая критика» // Новое литературное обозрение. – 2003– № 61. – С. 75–97.

44. Орлицкий Ю. Б. Визуальный компонент в современной русской поэзии // Новое литературное обозрение. – 1995. – № 16. – С. 181–192.

45. Нонконформисты. Второй русский авангард 1955–1988. Собрание Бар-Гера / под ред. Х.-П. Ризе. – Кёльн: Wienand, 2004. – 320 с.

46. Перепёлкин М. А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: дисс. ... доктора филол. наук. – Самара, 2010. – 523 с.

47. Рассадин С. Б. Русская поэзия 1960-х годов // Арион. – 1996. – № 4. – С. 82–90.

48. Рассадин С. Б. Голос из арьергарда // Знамя. – 1991. – № 12. – С. 203–211.

49. Рассадин С. Б. Шестидесятники. Книги о молодом современнике // Юность. – 1960. – № 12. – С. 58–62.

50. Робель Л. Айги. – М.: Аграф, 2003. – 218 с.

51. Ровнер А. Б. Третья литература // Ровнер А. Б. Третья культура. – СПб: Медуза, 1996. – С. 221–252.

52. Руднев В. П. Заметки о новом искусстве. II. Третья модернизация // Даугава. – 1989. – № 5. – С. 46–60.

53. Савицкий С. А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 153 с.

54. Сапгир Г. В. Лианозово и другие: группы и кружки конца 50-х // Арион. – 1997. – № 15. – С. 81–87.

55. Скарлыгина Е. Ю. Неподцензурная культура 1960–1980-х годов и «третья волна» русской эмиграции. – М.: Изд-во факультета журналистики МГУ, 2002. – 92 с.

56. Социокультурный феномен шестидесятых / сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. – М.: Изд-во РГГУ, 2008. – 235 с.

57. Хансен-Леве А. Русский символизм. – М.: Академический проект, 1999. – 512 с.

58. Чудакова М. О. Заметки о поколениях в советской России // Новое литературное обозрение. – 1998. – № 30. – С. 175–209.

59. Шапир М. И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. – 1995. – № 3/4. – С. 135–143.

60. Элиаде М. Шаманизм. Архаические техники экстаза. – Киев: София, 2000. – 480 с.

61. Элиаде М. Шаман и шаманская инициация // Элиаде М. История веры и религиозных идей. – М.: Академический проект, 2009. – С. 23–45.

62. Greenberg C. Avant-garde Attitudes // Greenberg C. The Collected Essays and Criticism. – Chicago: University of Chicago Press, 1986. – Vol. 3. – P. 65–98.