

DOI 10.23683/2415-8852-2017-3-134-144

УДК 82.09

ТВОРЧЕСТВО КАК ДИАЛОГ В «ТРЕХ ЦИКЛАХ ВЕРПЫ» А. ХВОСТЕНКО

Денис Львович Карпов

кандидат филологических наук, доцент Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова (Ярославль, Россия)

e-mail: karpovdl@yandex.ru

Аннотация. В статье рассматриваются произведения одной из ключевых фигур русского андеграунда второй половины XX в. А.Л. Хвостенко, входящие в триптих «Три цикла Верпы». В центре внимания автора статьи – концепция творчества, предложенная поэтом в художественных произведениях, написанных во второй половине 1960-х гг. В результате анализа триптиха автор приходит к выводу о том, что творческий акт, в представлении Хвостенко, – это постоянный диалог с соавтором, читателем, в ходе которого стирается граница между своим и чужим, мир обретает единство и становится непрерывным творческим процессом.

Ключевые слова: русский андеграунд, русская поэзия XX в., русская рок-поэзия, А.Л. Хвостенко, диалог.

Алексей Хвостенко – один из ярчайших представителей андеграундной культуры XX в., сумевший создать ряд произведений, которые не только вышли далеко за границы окружения автора, но и давно живут в отрыве от него и воспринимаются публикой как народные. Ориентируясь на традиции авангарда, поэт создает сложный и в то же время притягательный мир, интересный не только специалистам, друзьям, ценителям авангардного творчества, но и широкому кругу (по крайней мере, в некоторой своей части) слушателей и читателей. Следует полагать, что такая притягательность творчества Хвостенко объясняется не только личностью самого автора, но имеет и иные причины, содержащиеся в его разнообразном и многоликом творчестве.

Художественный мир Хвостенко – мир всеохватывающих субъектно-субъектных отношений; несмотря на усложненный авангардный язык многих произведений, при ближайшем рассмотрении несложно заметить, что основой его является непрерывный диалог с другим, при этом «другим» становится все – от человека до вещи или же ее отсутствия.

Многочисленные воспоминания, оставленные об Алексее Хвостенко, часто сходятся в одном: это человек, чья энергия, взгляд были всегда направлены от себя к другому, что объясняет столько произведений (музыкальных, литературных), выполненных в со-

авторстве. Недаром многие из окружения АХ говорят о его свойстве заряжать других энергией творчества: буквально каждый, кто попадал в ближний круг поэта, становился его соавтором, даже секретарские обязанности служили поводом для включения в число соавторов [Хвостенко: 440]. В то же время сам автор легко заимствовал у других, не давая читателю повода усомниться в оригинальности и принадлежности текстов, фрагментов, цитат: «...в его исполнении всё полностью усваивалось как принадлежащее ему...» [Про Хвоста: 27]. Когда о Хвостенко говорят его друзья, сложно понять, где же пролегла та граница между жизнью и творчеством и творением, которую приучался видеть ХХ век: «...бил из него всегда источник вечной юности в той алхимии, где не отличишь искусство от любви и вообще искусство от жизни» [Про Хвоста: 19]. Создается впечатление (миф), что жизнь Хвоста (не поэтому ли он сам настойчиво заменяет свое имя на прозвище) протекает не в трехмерной реальности, а в многомерном пространстве культуры, где все – свое и нет, даже не может быть чужого, поэтому «чужое слово» так легко становится своим [Савицкий: 63], перестает быть чем-то отдельным от творца, но и свое легко отдается другому, при этом и мысли нельзя допустить о «смерти автора», до такой степени он зрим, ощутим, важен. Тотальное соавторство с близкими и дальними, современниками и предшественни-

ками становится воплощением свободы, которую воспеваает в своих произведениях Хвостенко.

На уровне поэтики текста это реализовано в диалогических отношениях творчества с миром, которые размывают, разрушают границы между своим и чужим. Творчество – это сила, способствующая освоению чуждого мира, присвоению всего окружающего. Как замечает Г.Д. Дробинин, «вписав бытовые сцены современной петербургской жизни в ритуал, А. Хвостенко дает возможность поэзии и литературе возродиться в его творчестве» [Дробинин: 66]. Несколько обобщив выводы исследователя и присовокупив к этому мнение С. Савицкого, утверждающего литературно-бытовую природу «Сообщений о делах в Петербурге», предположим, что в художественном мире А. Хвостенко вообще не существует границы между действительностью и творчеством, между ритуальным и профанным пространством. Это бесконечный ритуал дарения и принятия подарков, правда, в отличие от потлача, ритуал у Хвостенко преследует лишь одну цель – расширять освоенное пространство культуры: «Как только все станут художниками, каждый сможет постоянно общаться с Верпой» [Хвостенко: 67]. Довольно точную характеристику дает А. Хвостенко Т. Холболл: «Понятие “любовь” было для него чем-то очень широким и проявлялось скорее в творчестве» [Про Хвоста: 432]. Отно-

шение Хвостенко к другому есть творческий акт, вовлечение в единый контекст, границы которого простираются далеко за видимый горизонт культуры, и чаще всего далеко за горизонт читательского ожидания.

Так, из простой зарисовки бытовой жизни возникает акт сотворчества, который, как легкое дыхание, существовал до и будет существовать после. Не прерываясь.

В поэзии Алексея Хвостенко это выражено как диалогические отношения присвоения себе *чужого / чуждого / другого / не-своего*. Рассмотрим эти отношения на примере «Трех циклов Верпы», одного из ранних сборников А. Хвостенко, все произведения которого написаны в 1960-е гг., до эмиграции, которые автор провел большей частью в кругу друзей-единомышленников, многие из которых становились его соавторами. Следует предположить, что именно в этот период отношения с другими были наиболее насыщены, а концепция творчества как процесса в большей степени артикулирована.

Так, уже в первых стихах «силуэтов верпы» (первый цикл) лирический герой примеряет роль творца, будто бы расставляя на место вещи и пустоты: «куда / и чемодан / ремней поклажа...». Попытка построения этого мира в стихотворении «ст юры галецкого и (!)» непосредственно связывается с актом творчества, который именуется как «чудеса лингвиста». В тексте нанизываются различные фигуры протяженности: анафо-

ры, тавтологии, амплификации и пр., создающие эффект бесконечного называния слов, беседы, длящейся во времени и пространстве. Здесь актуализируется еще одна метафора творчества – «существо – роман», а вслед за ней и «холст» (эти метафоры получают развитие в стихотворениях первого цикла «вершина реки», «мишени это:», «быхота на леву скокова»), который растворяется в ландшафте и, открытый миру, вбирает в себя предметы окружающего мира. При этом мир, творимый лирическим героем, постепенно начинает приобретать определенность. Вначале герой задается вопросом:

<...> чего вокруг пустынного холста
 листа
 вокруг
 еще ландшафт румына
 выпи
 паровоза
 еще могилы
 стулья и столы
 все это верх чего?
 (!)
 низ частного
 верх местного
 граница медного
 свинцового кумыса <...>.

Но постепенно сами предметы становятся оправданием своего существования, являют собой наличие цели:

<...> и вот в уме уже готово место
 или осталась часть
 пустующего места
 чтобы разглядеть следы
 оставленные вместо
 следов
 оставленные вместе
 и с тем
 куда ведут следы.

Мир приобретает телеологичность, при этом сохраняя свою вариативность, благодаря игровому характеру. Роль творца оказывается не производственной, а игровой («работа версия – / кадило производства»). За этим открытием-признанием следует целый ряд обыгрываемых многозначных слов (игра, персона, конечность), паронимов (протяженность и вытянутость, флора и фауна). И наличие / отсутствие меняются местами, подтверждая, что даже не зарисованные части холста имеют художественный смысл:

«...для А.Л. Хвостенко “беспредметность” не есть пустота, а скорее “нулевая вещьность”. Пустота – это прорыв бытия, провал, отверстие, способное воссоздавать любое явление. Это бытийное понятие, существующее в рамках творческого процесса. Она (пустота) чрезвычайно творчески продуктивна, и поэтому для ее характеристики вернее было бы применять антиномии “молчание – слово”, “тишина – звук (музыка)”, “сознание (разум) – безумие» [Дробинин: 144].

В высшей степени это проявляется в произведении «затылок мшы!ф!мшы», где на равных выступают как «(нужные формы)», «(истина формы)», так и «(отсутствие формы)», а также непосредственно пустоты «(!)». В итоге весь описанный мир «присваивается» лирическим героем:

событие
как жест
событие
как жесть
как груз
событие поклажи
событие имеет тяжесть
разность
сумму
корень
степень
событие имеет деток
девочек
– (событие трубя)! –
Повсюду есть
Событие себя
(!)

Проходя через ряд свободных ассоциаций, лирический герой вводит себя / «себя» в этот ряд, становясь точкой / знаком восклицания (!), придающим этому миру завершенность. При этом мир не теряет своей динамики, предполагая вариативность субъекта (автора/читателя). Таким образом, можно наблюдать

диффузию субъектов автора и читателя в стихотворении, поэт вовлекает в свою игру, расширяя сферу творчества за рамки акта творчества (романа, холста: «следующая глава начнется / с повторенья предыдущей / и займет места / немного не больше / притока волги / или ее дуная»), заставляя читателя также занять свое место в творимом мироздании. И, в то же время, по-видимому, взять на себя ответственность за поддержание творческого процесса. Следует также дополнить, что «силуэты верпы» посвящены друзьям-творцам, поэтому автор вполне мог рассчитывать на отклик своих адресатов (в каждом «силуэте» явно прослеживается тема нераздельности творчества и жизни / действительности), но, так как художественной коммуникации свойственно общение «один – много», можно утверждать, что тексты имеют более широкую аудиторию и обращены к каждому читателю.

И если в первых «силуэтах верпы» постулируется взаимопроникновение творчества и жизни, постоянное присутствие в акте творения («силуэт русской литературы в русской жизни»), то в «портрете себя» автор предлагает бесконечную череду отражений, в которых всё есть тень другого и всё есть сам предмет. Каждый объект определяется через его близнеца, также происходят постоянные удвоения-повторы («потом это шар / потом это шар», «это шар / это шар»), в итоге «близнецы» оказываются неотделимы друг от друга, от Верпы и от героя-автора, так как перед

нами автопортрет. Перед читателем представит бесконечная череда двоений, образующих единство, которое разрушает жанр считалочки (авторское определение): никто не выходит из игры, а, наоборот, все остаются в ней, постоянно прибавляясь, – получается антисчиталочка с бесконечным перечислением, актуализированным кольцевой композицией. Бесконечность перечисления и наличие всякий раз еще одного добавленного элемента («и один / маленький шарик / похожий / на / теннисный мяч») делает бесконечным сам мир Верпы, творческий процесс, в новом виде воспроизводя формулу символа $N + 1$. В поэзии А. Хвостенко этой формулой можно обозначить процесс сотворчества, который всегда включает еще один элемент, и так до бесконечности. Наблюдается экспансия творчества на окружающий мир, в которой последний всегда еще один элемент творческого процесса. И если символисты искали плюс одно значение, то Хвостенко ищет плюс один элемент творчества. Возможно, поэтому он так легко решался на творческие союзы, присваивая себе другого, делая его частью одного совместного бытия, творческого единства, мысля весь мир частью своего огромного полотна:

и далее –
в самом низу –
за границей:
подпись моя –
(а.хвостенко)

При этом каждый элемент, каждая вещь в творческом процессе мыслится как самобытное и свободное, существующее своей волей, – чемодан без «хозяина». В конечном итоге, видимо, все обретает такую степень свободы, что именно это свойство становится сущностным для всех вещей и сущностей, по этой причине поэт вполне может позволить себе игру субъектами вплоть до отказа от своей сущности, вставая в единый ряд с людьми, которые мыслятся им как *свои*. Г.Д. Дробинин связывает это с «ритуальными» установками в творчестве поэта. Наиболее явно это выражено в «Памятнике летчику Мациневичу» (второй цикл Верпы).

В отличие от первого цикла, во втором можно наблюдать присутствие многих субъектов в тексте. Уже в «записных книжках» появляются все герои, известные по первой части, и над ними всеми поставлен призрак летчика мастуровича/месиловича/мытовича (а позже – мецупович). При этом лирический герой, называя его умершим, «первым из тех / кто умер вообще», в числе других умерших указывает:

мы собираем цветы из железных букетов
вновь создавая на плоскости
мнимый букет
из железных цветов
на могилы почти незнакомых
алеши хвостенко
юры галецкого
жени михнова

После оглашения списка покойных происходит переключение лирического субъекта, так как читатель уже понимает, что он не просто не равен авторскому «я», но принадлежит кому-то еще, «другому». Но повествование о героическом летчике есть «неумная шутка», о чем лирический субъект уведомляет читателя уже во второй части:

<...> и скорее всего
 смерть отважного летчика капитана мациневича
 не состоялась
 он не свалился на холодную землю
 с высоты более 500 метров
 во славу русского флота <...>

А вслед за капитаном мациневичем начинают воскресать и другие герои, причем среди последних и Хлебников, чье воскрешение можно признать метафорическим, как и смерть летчика-испытателя Галецкого, «погибшего в бане с похмелья».

Но и сам автор-герой оказывается жив и возвещает о случившемся.

Обратим внимание на тот факт, что вслед за мациневичем звание летчиков присваивается и другим героям: Хлебникову, Галецкому, Хвостенко, а также указывается на то, что летчик Мациневич открывает новую эру в истории стихосложения, т.е. становится поэтом. В итоге во второй части цикла происходит полное смешение субъектов творчества (в последующих произведениях

второго цикла это будут также Н.А. Некрасов, А.С. Пушкин, М.В. Ломоносов и др.), все они втягиваются в единую игру, в том числе и благодаря «обмену опытом». Как замечает Г.Д. Дробинин, «в “Памятнике летчику Мациневичу” и в ряде других стихотворений мы видим своеобразное поэтическое щегольство, демонстрацию поэтом освоения традиционных поэтических формул» [Дробинин: 61]. Но, следует предположить, этот акт заимствования формул, фамилий, сюжетов следует рассматривать не только как интертекстуальную игру, но и как акт полного слияния с другими, сотворчество, в котором нет своего и нет чужого. Даже незакрытые цитаты в «записных книжках» – это не столько небрежность в обращении с «чужим» материалом, сколько указание на бесконечно открытый миру текст. Во втором цикле можно непосредственно наблюдать, как протекает творческий процесс, которому давалось определение в первой части. Очень верно С. Савицкий подмечает в творчестве Хвостенко тяготение к «импровизации» [Савицкий: 95]: второй цикл Верпы построен именно на основе этого принципа. Перед нами не просто сюжет (бытовой? культурный? культурологический?), но хорическое действие, в котором сливаются голоса всех участников, где каждый есть «я» и «не-я». Позволим себе еще раз процитировать Г.Д. Дробинина:

«<...> по мнению А.Л. Хвостенко, художественное произведение – есть условность, преодоление

которой – совместный труд поэта и читателя. При этом преодоление сопровождается выходом за рамки обычных нормальных практик и потому приводит к переосмыслению действительности и своего положения в ней как со стороны автора, так и со стороны читателя» [Дробинин: 60].

Сам процесс писания-чтения становится ритуалом поклонения Верпе, т.е. шагом к становлению художника-творца.

В третьем цикле читатель может наблюдать присвоение не только другого, но и чужого / чуждого. Третья часть посвящена отрицательному персонажу мира Верпы:

рпанг хозяин пивного ларька
 держал в руках гнесу всего общества
 и потом срал за углями
 на панель пуская нуская куски трева
 он знал чтобы быть там ему надо
 ему надо быть там
 чтоб держаться подальше
 чтоб в поле зрения имита
 быть на глазах у него
 и так ловчил и эдак
 чтоб вечту курасть и продасть
 чтоб оттягать ее верпа
 он всегда говорил:
 обязательно воспользуюсь
 своими правами на тебя

Обратим внимание, что «нуобрато грива» (первое произведение третьего цикла) на-

чинается словами реплики Рпанга, т.е. лирический герой цитирует Рпанга, или Рпанг цитирует лирического героя – сложно установить претекст и цитату. Но можно рассуждать о том, что их слова едины, хотя, конечно, право на Рпанга, заявленное лирическим субъектом-автором, характеризуется как несомненно более легитимное, чем заявленное право Рпанга на Верпу.

При этом сюжет противостояния Рпангу заканчивается хоть и могилой, но лишь потенциальной расправой над злодеем. Нельзя не отметить также, что орудием потенциальной казни является латунный пестик (латунь – сплав на основе меди), видимо, позаимствованный у Мити Карамазова и вводящий скорее не тему мести, а тему покаяния. Тем более, и выкопанная для врага могила должна восприниматься жертвой лишь с позитивной стороны:

<...> жажадала лишь лучше укрепиться
 в столь чудном месте
 и дышать
 тем воздухом
 тогда
 и должен быть
 обрушен на нее
 предмет
 что временно был вынут
 из своего
 положенного места

Смерть становится не умиранием и даже не лермонтовским сном (вспомним: «От Пушкина во мне / лишь Хлебников остался, / А Лермонтов / и вовсе потерялся»), а продолжением жизни, которая не может быть разрушена предметом, временно вынутым из своего положенного места, на которое он был поставлен самим творцом. Мир Хвостенко оказывается гармоничным и принципиально ведущим к позитивному финалу. Как писал в романе «Учебник рисования» М. Кантор, «Культура не моральна; мораль в нее приносит искусство». Интерпретация творчества Хвостенко соответствует этой мысли:

«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» [Дробинин: 92].

Художник-шаман включает своего читателя в творческий акт, усложненный язык поэта также дает возможность читателю выстроить новые связи, в калейдоскопической смене картин творческий акт перерастает свою финальность, а мир перестает быть завершенным. Бытие – не раз и навсегда установленный порядок, а непрерывающийся диалог в мире Хвостенко.

Из этого можно вывести и важнейшее свойство андеграундного мироощущения:

это не замыкание на себе, но, наоборот, открытость миру. Герой Хвостенко – это культурный герой, борющийся с окружающим хаосом словом, с помощью которого происходит узнавание мира героем и узнавание миром самого себя. Именуя окружающее, художник упорядочивает его, даруя ему новые имена, устанавливающие новые отношения в беспорядке вещей и явлений. Культурная роль художника многократно подчеркивается в произведениях Хвостенко. Для художника в этом мире все свое, его он включает в присвоенный себе мир, что и определяет единство последнего. На это указывает, например, и феномен АХВ как особого единства – присвоения себе чужого и расставания со своим. АХВ шире, чем соавторство двух творцов, так как в этот процесс включаются и все остальные – музыканты и слушатели, читатели, зрители.

Андеграундное искусство, как оно представлено в творчестве А. Хвостенко, – своеобразное хранилище культурных артефактов, собирающее по частичкам мир из фрагментов Большой Культуры, растащенных прежде всего массовым искусством XX в. Поэтому акт сотворчества является главной чертой культуры андеграунда 1960–1970 гг. Диалог, в свою очередь, становится основополагающим принципом этой культуры, позволяющим обрести свой голос в хоре других голосов, сохраняя свободу индивидуального.

Литература

Хвостенко, А.Л. Верпа. М.: Kolonna Publication, Митин журнал, 2005.

Про Хвоста: Книга воспоминаний об Алексее Хвостенко (1940–2004). / сост. А. Плигин. 2-е изд., испр. и доп. М.: ПРОБЕЛ, 2013.

Дробинин, Г.Д. Поэтика А.Л. Хвостенко: язык – миф – литературный код: дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2015.

Савицкий, С.А. Андеграунд. История и мифы ленинградской неофициальной литературы. М.: НЛО, 2002.

References

Khvostenko, A.L. (2005). *Verpa*. [Verpa]. Moscow: Kolona Publ., Mitinzhurnal.

Pligin, A. (Ed.). (2013). *Pro khvosta. Kniga vospominaniy ob Alekseye Khvostenko (1940–2004)*. [About the tail. Book of memories about Alexey Khvostenko (1940–2004)] (2nd ed.). Moscow: Probel.

Drobinin, G.D. (2015). *Poetika A.L. Khvostenko: yazyk – mif – literaturnyy kod*. [Poetics of A.L. Khvostenko: language – myth – literary code] (Candidate dissertation, Samara university, Samara).

Savitskiy, S.A. (2002). *Andegraund. Istoriya i mify leningradskoy neofitsial'noy literatury* [The underground. History and myths of Leningrad unofficial literature]. Moscow: NLO.

CREATIVITY AS DIALOGUE IN THE “THREE CYCLES OF VERPA” BY A. KHVOSTENKO

Denis L. Karpov, PhD, Associate Professor, Demidov State University (Yaroslavl, Russia); e-mail: karpovdl@yandex.ru.

Abstract. The article is devoted to the compositions included in the triptych, “Three Cycles of Verpa” by A.L. Khvostenko, one of the key persons of the Russian underground of the second half of the 20th century. The author focuses on the concept of the poet’s creativity as it is represented in the artistic texts written in the second half of the 1960s. As a result of the analysis the author comes to the conclusion that the act of creativity in the representations of Khvostenko demonstrates a constant dialogue with co-author and reader. During this dialogue the border between one’s own and another’s consciousness is erased, the world acquires unity and becomes a constant creative process.

Key words: Russian underground, Russian poetry of the 20th century, A.L. Khvostenko, Russian rock poetry.

