

Г.Д. Дробинин¹

*Московский городской педагогический университет
(Самарский филиал)*

«ПОЭМА ЭПИГРАФОВ»: ТЕКСТ В ПОИСКАХ АВТОРА

Основным содержанием данной статьи является анализ «Поэмы эпитафий» – одного из центральных текстов поэтического сборника А.Л. Хвостенко «Верпа». Анализируя «Поэму эпитафий», являющейся примером новаторской поэтики литературного андеграунда 1960-х годов, автор выявляет общие (андеграундные) черты и непосредственно хвостенковские индивидуальные принципы построения художественного текста. В качестве основного принципа определяется реэстетизация – надделение маргинальных (например, эпитафий) элементов поэтики функциями магистральных и следующее за этим разрушение фигуры автора как концептуализирующего высказывание сознания.

Ключевые слова: андеграунд, Хвостенко, авангард, антиэстетизм, неофициальная литература.

G.D. DROBININ

Moscow City University (Samara Branch)

«THE POEM OF EPIGRAPHS»: TEXT IN SEARCH OF AN AUTHOR

The basic content of the article is analysis of «The Poem of epigraphs» – one of the main works of A.L. Hvostenko's poetry book «Verpa». Analyzing «The Poem of epigraphs», which is an example of innovative poetics of the literary underground of the 1960s, the author reveals the general (underground) features and the individual principles of khvostenko's construction of a literary text. Reaestheticization determines as a basic principle. Reaestheticization is the empowering marginalized (e.g., epigraphs) elements of the poetics the main functions main and, subsequently, the destruction of the figure of the author who conceptualizes a statement.

Keywords: underground, Hvostenko, avant-garde, antiaestheticism, unofficial literature

Родившийся в 1940 году, в один год с И.А Бродским, А.Л. Хвостенко – яркая фигура советской литературы андеграунда вслед за Бродским как бы автоматически приписывается к числу семидесятников (согласно например, принципу выделения

¹ Григорий Дмитриевич Дробинин, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры филологии и массовых коммуникаций Самарского филиала Московского городского педагогического университета (Самара).

литературных поколений К. Мангейма [Мангейм, 1998, с. 7-47], М.А. Перепёлкина¹ и М.О. Чудаковой [Чудакова, 1998]), при этом принадлежи к верхней его границе. Но активной творческой деятельностью в период, обозначенный как «семидесятые», А.Л. Хвостенко не ведёт. Объём текстов, написанных автором в этот период, значительно ниже, чем в 1960-е. Ключевые для творческого метода А.Л. Хвостенко произведения, вошедшие в сборник «Верпа», написаны до 1968 года, года Пражской весны и традиционной точки отсчёта семидесятых. Верпа как литературное объединение и как поэтическая героиня новых произведений А.Л. Хвостенко к 1970 году уже перестала существовать.

При этом стоит отметить, что А.Л. Хвостенко нельзя отнести и к поколению «шестидесятников» в том смысле, который вкладывают в него исследователи и публицисты [Социокультурный феномен шестидесятых, 2008]. Итак, А.Л. Хвостенко, как фигура переходная, требует, безусловно, исключения из общего ряда поэтов второй половины XX века, в общем, и андеграунда, в частности, и отдельного пристального рассмотрения и анализа.

Литература андеграунда – уникальная форма существования литературы как с точки зрения социологии литературы, так и непосредственно с традиционных литературоведческих позиций. Изучение андеграунда непременно требует пристального рассмотрения среды, в которой создаются поэтические тексты, и потому напрямую ведёт к изучению социальных групп, внутри которых эти тексты создавались и существовали. Андеграундные авторы (особенно в СССР) почти всегда не встречают успеха при жизни. Их творчество зачастую двунаправленно: с одной стороны, адресовано узкому кругу реципиентов, который в исторической перспективе медленно расширяется, с другой стороны, видит своей целью новаторство и поэтому системно работает с литературной традицией, вследствие чего почти всегда оригинально.

Знаковые андеграундные авторы, как правило, выстраивают герметичные поэтики. А.Л. Хвостенко так же отталкивается от понятия литературности – он с ним спорит на идейном и формальном уровне. При этом генезис творчества Хвостенко, выдаёт в нём модерниста, который, подобно Джойсу, «одиссеизирующему» заурядный день заурядного ирландца, вводит в свои абсурдные эксперименты заметную часть литературной традиции.

Социальный маргинальный бунт против литературной традиции воплощается в поэтике сборника «Верпа» 1960-х годов. Ряд учёных говорит об антиэстетической позиции автора, однако, на наш взгляд, более уместно говорить о реэстетизации.

¹ Учёный посвящает проблеме границы между «шестидесятыми» и «семидесятыми» несколько параграфов диссертации [Перепёлкин, 2010].

Пример этого процесса мы можем увидеть в «Поэме эпитафий» – тексте, открывающем весь сборник и играющем роль своеобразного эпитафия, только вместо одного эпитафия автор предпосылает целую поэму.

Однако необходимо сделать важную оговорку относительно композиционного построения сборника. А.Л. Хвостенко делил свои поэтические произведения на два больших корпуса текстов. Первый корпус текстов был плодом деятельности творческого объединения Верпа и имеет идентичное название, а второй именуется «Продолжением» и, исходя из логики номинации, является результатом последующего, отличного от Верпы, но базирующегося на ней этапа творчества А.Л. Хвостенко. Подтверждение данной классификации текстов мы видим в названиях редких прижизненных публикаций поэта и в названии, данном А.Г. Волохонским главному и самому объёмному изданию текстов А.Л. Хвостенко, вышедшему после смерти А.Л. Хвостенко в 2005 году¹.

Тексты в том порядке, в котором мы видим их в данном издании, расположил А.Г. Волохонский, но не сам А.Л. Хвостенко. Таким образом, логика развёртывания текста и ключевых образов заложена не самим автором. Данное замечание становится актуальным в отношении уже первого текста внутри сборника. Положение «Поэмы эпитафий», открывающей сборник, кажется закономерным, но в композиции прижизненных публикаций она никогда не оказывалась первым текстом.

В состав поэмы входят эпитафии (короткие цитаты) с хаотичным числом точек в многоточиях и оригинальные фрагменты текста за авторством уже А.Л. Хвостенко. Прочтение соответствующих эпитафиям произведений Л-Ф. Селина, Ф. Рабле или М. Горького не поможет нам понять смысл текста, к которому цитаты из этих произведений выбрали эпитафией.

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 определённому месту в языковой картине мира, как и эпитафия не отсылает к определённой культурной традиции. Читательское восприятие сталкивается с зияющей пустотой там, где читатель ожидает раскрытия смысла. «Поэма эпитафий» – 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 эпитафий» – предшествие тексту.

¹ В дальнейшем все фрагменты произведений А.Л. Хвостенко будут приводиться по этому изданию [Хвостенко, 2005].

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 пространский 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 [Хвостенко, 2005, с. 6]

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 впору было бы говорить об авангардистском энжабемане). 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 сращивает, 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 Эпитафий» «поэмой начал». «По» при таком прочтении оказывается эпитафией «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 эпиграфа 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 эпиграфе 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 отрешивается, 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 «каммингс» ритуализируется, становясь принадлежностью внутритекстового языкового пространства, а не отсылает к неритуальной языковой сфере.

Значительная часть фрагментов «Поэмы эпиграфов» построена на принципах частеречной поэтики. 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 [Орлицкий, 2002]. 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.

Взяты 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 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.

«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.

«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 «срачивались» и получалось «А.Х.В.». При таком прочтении сюжет поэмы эпитафий может быть рассмотрен как рост и развитие самого поэта.

«А» означает автора. Поэт подобной формулой задаёт субъектно-объектную организацию текста. Автор как непреременный 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 конечного 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

[Хвостенко, 2005, с. 8]

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 контексте не выстраиваются.

Графическая структура слов также начинает разрушаться 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 «Произрастадий». 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 зонах [Элиаде, 2000, с. 175]. «Расчленение» языка усиливается во второй части поэмы. Из десяти фрагментов два представляют собой остранение слова путём деконструкции и восстановления. Частеречная поэтика во второй части так же «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.

Теперь мне хотелось бы расска-
зать 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

[Хвостенко, 2005, с. 22]

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:

- 1) Подчинённость отдельных слов единству синтаксической конструкции.
- 2) Подчинённость отдельных букв морфологическому единству слова.
- 3) 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

[Хвостенко, 2005, с. 21]

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 отдельно поставленные слова в конечном итоге создают текст, вследствие чего можно сказать, что поэма «состоялась».

Перед нами не попытка комического снижения жанра, а модернизация, расширение жанра. Подъём маргиналий текста на уровень его нормативных элементов. В каждом слове, в каждой букве есть огромный потенциал смысла, которые А.Л. Хвостенко хочет помочь открыть своим читателям.

Но данный текст в большей степени представляет собой авторскую работу с маргиналиями творчества.

Данный формат работы с жанром поэмы лишает возможности вписать в произведение какой бы то ни было идеологический посыл (в том числе культурологический), поэт «обыгрывает» саму традицию предписания чужих слов перед художественным текстом для придания большей значимости и значительности тексту. Доводя до абсурда сам метод эпитафического смыслопорождения, автор открывает «неожиданные» глубины данного метода в перспективе выстраивания новой, маргинальной эстетики.

Сюжет «Поэмы эпитафий» ведёт читателя от абсурда к реэстетизации. Несостоятельность смысла текста с точки зрения традиционной поэтики становится залогом аутентичности художественного высказывания. Контекст становится текстом, эпитафия, возвращаясь к собственной сущности, становится поэмой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

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

Орлицкий, Ю. Б. Стих и проза в русской литературе / Ю.Б. Орлицкий. – Москва: Изд-во РГГУ, 2002. – 688 с.

Перепёлкин, М. А. Метафизическая парадигма в русской литературе 1970-х годов: формирование, структура, эволюция: дис. ... д-ра филол. наук / М.А. Перепёлкин. – Самара, 2010. – 523 с.

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

Хвостенко, А. Л. Верпа / А.Л. Хвостенко. Тверь: Kolonna publications – Митин журнал, 2005. – 448 с.

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

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

REFERENCES:

Mangeim, K. Problema pokolenii / K. Mangeim // Novoe literaturnoe obozrenie. – 1998. – №2 (30). – S. 7-47.

Orlitskii, Yu. B. Stikh i proza v russkoi literature / Yu.B. Orlitskii. – M.: Izd-vo RGGU, 2002. – 688 s.

Perepelkin, M. A. Metafizicheskaya paradigma v russkoi literature 1970-kh godov: formirovanie, struktura, evolyutsiya: dis. ... d-ra. filol. nauk / M.A. Perepelkin. – Samara, 2010. – 523 s.

Sotsiokul'turnyi fenomen shestidesyatykh / Sost. V.I. Tyupa, O.V. Fedunina. – Moskva: Izd-vo RGGU, 2008. – 235 s.

Khvostenko, A. L. Verpa / A.L. Khvostenko. Tver': Kolonna publications – Mitin zhurnal, 2005. – 448 s.

Chudakova, M. O. Zametki o pokoleniyakh v sovetskoj Rossii / M.O. Chudakova // Novoe literaturnoe obozrenie. – 1998. – № 30. – S. 175-209.

Eliade, M. Shamanizm. Arkhaicheskie tekhniki ekstaza / M. Eliade. – Kiev: Sofiya, 2000. – 480 s.