

Кристиан Цендер
Бамбергский университет
christian.zehnder@uni-bamberg.de

Christian Zehnder
Otto-Friedrich-Universität Bamberg
christian.zehnder@uni-bamberg.de

СМЕЩЕННЫЙ ДЕЙКСИС ТРАНЗИТА: ВЕНСКИЕ СТИХОТВОРЕНИЯ АЛЕКСЕЯ ХВОСТЕНКО

THE DISPLACED DEIXIS OF TRANSIT: ALEKSEI KHVOSTENKO'S VIENNA POEMS

Эмигрировав из Советского Союза, поэт Алексей Хвостенко (1940–2004) весной 1977 года приехал в Вену и прожил там, в транзитном городе, почти год, прежде чем обосноваться в Париже. В настоящей статье предпринимается, во-первых, попытка скорректировать распространенное представление о том, что Париж был непосредственным, единственным возможным направлением отъезда Хвостенко из Советского Союза, и, во-вторых, анализируется небольшой корпус из шести стихотворений, написанных Хвостенко во время пребывания в Вене, с установкой на их «транзитный» характер. Трагическая темпоральность и интенсивное употребление дейктиков являются самыми примечательными качествами данных текстов. В статье выдвигается тезис о том, что устойчивость ориентации во времени и пространстве, а также внутри поэтической формы парадоксально уменьшается по мере очередных упоминаний «здесь», а также «сейчас» и «тогда». Намечается феномен, который можно назвать смещенным дейкисом. Кроме того, в статье ставится вопрос, насколько случай транзита Хвостенко может способствовать нетелеологическому пониманию литературы эмиграции в более широкой перспективе.

Ключевые слова: поэзия, Алексей Хвостенко, вторая культура, эмиграция, темпоральность, дейкис.

Emigrating from the Soviet Union, the poet Aleksei Khvostenko (1940–2004) arrived in Vienna in the spring of 1977 and lived there, in the city of transit, for almost a year before settling in Paris. This essay aims, first, to correct the wide-spread idea that Paris was the immediate and only possible destination of his departure from the Soviet Union. Second, it analyses the small corpus of six poems that Khvostenko wrote during his year in Vienna, by putting a special focus on their “transitory” character. A tragic temporality as well as an intensive use of deictics constitute the most remarkable qualities of these poems. This essay argues that paradoxically, the fixity of the orientation in time and space and within the frame of poetic form decreases with every mention of the “here” as well as “now”

and “then.” The poems deal with a phenomenon that can be described as displaced deixis. Moreover, this essay asks what the case of Khvostenko’s transit might contribute to a non-teleological understanding of emigration literature in a broader perspective.

Key words: Poetry, Aleksei Khvostenko, Soviet Underground, Emigration, temporality, deixis.

<...> само понятие «промежуточной ситуации» имеет смысл только для одного, данного, то есть присутствующего здесь и сейчас человека.

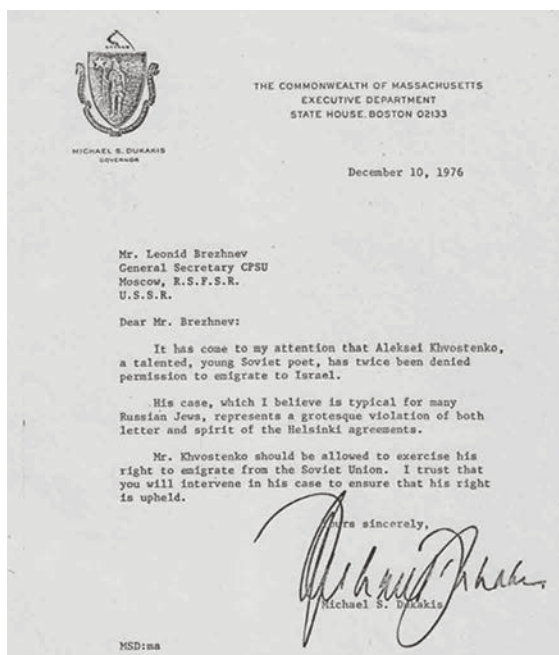
(Пятигорский 1989: 80)

Поэт, автор песен и художник ленинградского (с конца 1960-х гг. — московского) андеграунда Алексей Хвостенко в 1970-е годы полтора года ждал выездной визы из Советского Союза. Как и многих других желающих покинуть страну на так называемой третьей волне эмиграции, его «держали в отказе»¹. Так как уезжающие нуждались в разрешении на отъезд от членов семьи, причиной запрета стало несогласие со стороны тестя Хвостенко². КГБ воспользовалось этим как поводом отказать Хвостенко в выезде, после чего была запущена кампания в западной прессе и организован комитет по вызволению поэта. Этот комитет боролся не с тестем, а с государством, которое не было заинтересовано в лишнем шуме. Работа комитета дала свои плоды, и весной 1977 года Хвостенко после многих перипетий смог выехать из СССР.

Среди поэтов Хвостенко был, пожалуй, самым видным «отказником»; всемирно известные писатели, как Артур Миллер и Курт Воннегут, а также тогдашний губернатор штата Массачусетс Майкл Дукакис (илл. 1) написали письма в поддержку поэта, адресованные непосредственно к первому секретарю ЦК КПСС Леониду Брежневу. Эти обращения из США с убедительной просьбой дать Хвостенко право покинуть страну в соответствии с Хельсинским соглашением 1975 года документирует *Антология новейшей русской поэзии «У Голубой Лагуны»*, выходявшая в США в 1980–1986 годах и составленная поэтом Константином Кузьминским, учившимся с Хвостенко в одной школе на класс старше. Хвостенко, как и ряд других эмигрантов третьей волны до и после него, не был евреем, и в письмах комитета даже не упоминалась репатриация в Израиль или «воссоединение семьи» — официальное обоснование выезда для многих эмигрантов третьей волны. В обоих обращениях из США подчеркивалось только значение Хвостенко как литературного таланта или же как уже состоявшегося поэта (и автора песен).

¹ Актуальное состояние исследований на тему третьей волны эмиграции очерчивает Денис Козлов (Kozlov 2023: 2–4).

² См. Волохонский 1976: 7: «В конце ноября 1975 года он [Хвостенко] подал бумаги на выезд в Израиль. В марте 1976 г. получил отказ по фантастической причине: “бывший тесть (юрист по профессии) возражает против отъезда бывшего зятя”».



Илл. 1. Письмо Майкла Дукакиса, декабрь 1977 (Кузьминский, Ковалев 1983: 373)

Вена: годовой транзит и поэтический узел

В апреле 1977 года Хвостенко вылетел из Москвы «по Вене», по словам Леонида Чачко, «с гитарой и легкой сумкой» в качестве багажа (Чачко 2010: 75). Выражение «полететь по вене» (с маленькой буквы) в наркотическом жаргоне означает опьянение от героина. Таким образом, транзитный пункт Вена служит в мемуарной виньетке Чачко также аллюзией на контркультурный, битнический контекст биографии Хвостенко. Пункт назначения его «полета», казалось, был ясен: Париж. Там его ждала женщина, с которой Хвостенко связывал роман, начавшийся несколькими годами раньше в Москве, — Ксения Муратова, внучка историка искусства Павла Муратова, автора знаменитых *Образов Италии* (1911). У нее было итальянское гражданство, но жила она в Париже (она писала в то время диссертацию по истории искусств, посвященную средневековым гербариям) и регулярно приезжала в Москву. Муратова должна была подготовить для Хвостенко приглашение во Францию, что было непросто, поскольку Франция (как и все остальные страны, за исключением Израиля, США, Канады и Новой Зеландии) не признавала эмигрантов третьей волны из Советского Союза беженцами.

Хвостенко поселился в Париже примерно через год, но не с Ксенией Муратовой, а с другой женщиной, в которую успел влюбиться до своего отъезда, — моделью Риммой Городинской, бывшей женой поэта Игоря

Холина. В течение года, проведенного им по большей части в Вене — в «захудал[ой] квартирк[е] недалеко от Шенбруннского парка», как отмечает Муратова (2010: 145), — Городинская готовила в Москве свой отъезд. Это обстоятельство немаловажно потому, что три из «венских» стихотворений Хвостенко посвящены «Р. Г.», то есть именно Римме Городинской.

Сам поэт позже (в 1991 году) описывал свою эмиграцию следующим образом. На суггестивный вопрос собеседника, сразу ли он приехал в Париж, он ответил: «Сначала я приехал в Вену. Собирался затем в Штаты. Но друзья отговорили. К парижской жизни привыкал года два-три. Наверное, это был самый непростой период в моей эмигрантской жизни» (Степанов 2012: 265). Из этого высказывания явствует, что не только прибытие в Париж давалось сложно, но и венский промежуток затянулся на гораздо дольше, чем это изображается в большинстве воспоминаний современников. Видно также, что «парижский сценарий» (с Муратовой) был не единственным. Упомянутая Хвостенко в данном интервью существовавшая возможность дальнейшего пути до США практически не запечатлена в воспоминаниях о нем³.

После приезда в Вену Хвостенко продолжал работать над текущими творческими проектами и приступал к новым. Парижский эмигрантский журнал *Эхо*, основанный им вместе с писателем Владимиром Марамзиным, начал выходить в марте 1978 года — а значит, по всей видимости, начинал готовиться в момент, когда Хвостенко еще не жил в Париже. Вероятно, из-за непрерывности его деятельности, так или иначе справедливо ассоциируемой с Парижем, утвердилось мнение, что Хвостенко весной 1977 года «уехал в Париж». Так, в энциклопедии *Самиздат Ленинграда* читаем: «В 1977 году эмигрировал и поселился в Париже» (Северюхин 2003: 353), — хотя сделал он это только в 1978 году. Его друг, соавтор многих песен и нескольких пьес, поэт Анри Волохонский заметил после смерти Хвостенко в 2004 году: «Я приехал его встречать в Вену. Потом мы поехали и завоевали вместе Париж» (И. Толстой 2004). Тут все дело в том, что мы понимаем под словом «потом». В эссе Юрия Зверева 2005 года читаем: «В Вене Хвоста встретил художник Целков, а в Париже старый друг писатель Володя Марамзин. С тех пор Лёша живёт в Париже» (Зверев 2010). Опять же, что значит «с тех пор»? По воспоминаниям сестры Волохонской Ларисы Волохонской, Хвостенко в эмиграции сразу предстает парижским обитателем, который сочиняет песни в самых разных городах Европы — кроме Вены (где в 1978 году была написана как минимум одна песня, «Добрая душа», в соавторстве с Кирой Сапгир; см. Хвостенко–Волохонский 2006: 102–103):

³ Подобная открытость известна по истории эмиграции Эдуарда Лимонова: как он сам вспоминал впоследствии, одной из желанных целей после приезда в Вену была Великобритания и явно не Америка; тем не менее, «британский» сценарий не отражен в общем представлении о биографии Лимонова, а также в его автофикциональных текстах. См. Медведев 1992: 146.

[В] конце 1973 года, перед самым нашим отъездом из России, была написана «Тайна». Алеша приехал в Ленинград прощаться с нами и пел со слезами на глазах «храните золото любви». Так мы и уехали со смертью в душе и с этой удивительной песней в памяти, не зная, увидимся ли когда-нибудь.

Увиделись. Начиная с 1977 года история переплетается с географией: происходят встречи и пишутся песни в Париже, Тивериаде, Лондоне. В 1977 году мы с Анри съехались в Париже, он из Тивериады, я — из Штатов. Алеша спел нам «Живые улитки», «Нантского узника» и «Дело плохо», написанные им в Москве, и они вместе сочинили «Прославление Олега Соханевича», «Мы лучше всех» и «Агон Мусагета и Гастронома» (Волохонская 2010: 36–37).

Наконец, в статье на портале Просодия говорится: «В 1977 году ситуация обостряется, и Хвостенко ставят перед выбором: арест или эмиграция. Поэт выбирает второе и уезжает в Париж» (Белаш 2020). Эти примеры можно умножить.

Утверждать, что Хвостенко «переехал в Вену», было бы, конечно, неточно. Хвостенко улетел в 1977 году, по процитированному уже выражению Чачко, скорее «по Вене», чем «в Вену». Но при этом он прожил там — с перерывами — гораздо дольше, чем большинство эмигрантов третьей волны, дольше даже, чем Константин Кузьминский, который с июля 1975 года провел в Вене семь месяцев⁴.

Исследовать историю эмиграции Хвостенко и описать ее как можно подробнее было бы увлекательной задачей, хотя не совсем ясно, насколько такой проект был бы перспективным, поскольку многие решающие события не оставили письменных следов или же лишь приблизительные, если не спекулятивные — одним словом, скорее сплетни, чем факты. Мой интерес к транзитной остановке Хвостенко носит прежде всего эстетический и поэтологический характер, независимо от степени изученности биографических обстоятельств. В данной статье я попытаюсь разобрать все известные мне венские стихотворения Хвостенко с точки зрения их «транзитного» характера и поставить, с одной стороны, вопрос о том, насколько транзитный ракурс открывает что-то новое в поэтике Хвостенко, а с другой — какой систематический вклад этот случай может внести в изучение литературы эмиграции из перспективы самого пути и его остановок, а не конечной цели. Как такая «нетелеологическая» фокусировка эмиграции меняет наше представление о ней?

Корпус текстов таков: во-первых, речь идет о четырех относительно известных стихотворениях, впервые опубликованных в журнале *Эхо* в 1978 году, а впоследствии вошедших в поэтическую книгу *Продолжение* (1995): 1) «Два сонета для Р. Г.», датированных в публикациях июнем 1977 года, но, как показывают черновики А. Хвостенко в его фонде в Бременском архиве Forschungsstelle Osteuropa, начатых в апреле; 2) «До воздуха границ...», датированное «Wien 1977» и известное сегодня также в песенном варианте Леонида Федорова; 3) поэтическое послание Анри Волохонскому

⁴ См. статьи Илья Кукуя и Валентины Паризи в настоящем издании.

из Вены от 27 апреля 1977 года под названием «Анри из Вены», которое неоднократно публиковалось; во-вторых, длинное стихотворение «Ощущение зимы», датированное «Вена июль 1977» (текст был опубликован посмертно в 2017 году в литературном журнале *Новая кожа*, после того как он долгое время находился у друга Хвостенко Юрия Ярмолинского); а в-третьих, короткое неопубликованное стихотворение «Утки кричали...», датированное 8 сентября 1977 года.

«Святая пустота» поэзии в обезлюдившем городе

Начнем с «Двух сонетов к Р. Г.», а именно с первого из них («Сфинкс Бельведера»; см. илл. 2), используя его в качестве отправной точки вопрошания о «транзитности» эмигрантской поэзии и для разработки концептуальных рамок:

О лев! Твой взор был темен и глубок,
как скрип крыла по воздуху ночному,
девичья грудь вздымалась по-иному,
когда смотрел я в глаз твоих поток.

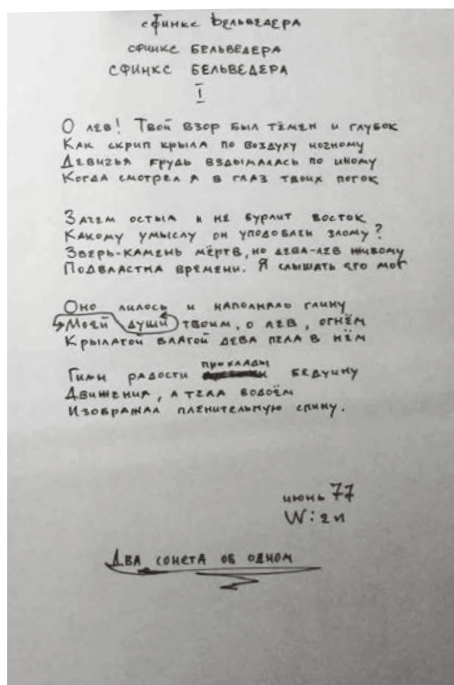
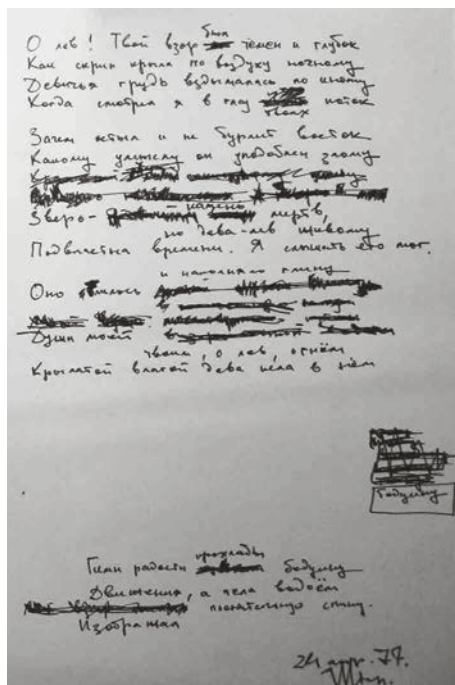
Зачем остыл и не бурлит восток,
какому умыслу он уподоблен злему?
Зверь-камень мертв, но дева-лев живому
подвластна времени. Я слышать его мог.

Оно лилось и наполняло глину
души моей твоим, о лев, огнем,
крылатой влагой дева пела в нем

гимн радости прохлады бедуину
движения, а тела водоем
изображал пленительную спину.

(Хвостенко 2005: 255)

Сразу становится понятным, что на основе этих стихов нельзя создать психограмму эмигранта в транзите. Поэтический жест Хвостенко классичен, подчеркнуто формален, даже холоден, несмотря на то, что образность текучести (*поток, литье, влага, водоем*) и горения (*огонь*) представляет собой мощный противовес чисто скульптурной зарисовке Сфинкса в парке венского Бельведера. Несмотря на эти укорененные в антагонизме элементов воды и огня динамические образы страсти, акцент текста, несомненно, «объективистский». Сонет, в котором Хвостенко через несколько дней после приезда в Вену оживляет одну из фигур сфинксов в парке Бельведера, получая образ оставленной возлюбленной («Р. Г.»), не отражает в прямой форме эмоционального состояния новоприбывшего, вынесенного в сонете за скобки. О своем состоянии Хвостенко вспоминал в 1991 году, отвечая на вопрос о своем «первом годе» на Западе: «Довольно трудно все это вспомнить. Прошло все-таки много лет. Но попробую. Первое ощущение



Илл. 2. Алексей Хвостенко, «Сфинкс Бельведера», апрель и июнь 1977.

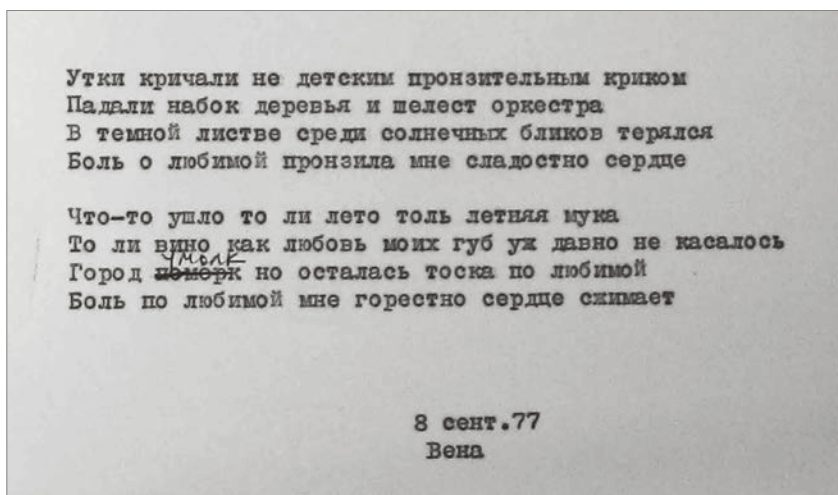
Здесь и далее — черновики из архива А. Хвостенко.

Благодарю И. Кукуя за предоставленные материалы

свободы — полный кайф. Никто тебе не оттаптывает ноги, не наступает на хвост. Никуда не вызывают. Делай, что хочешь!» (Степанов 2012: 264) Важно видеть, что подобная эйфория, какой бы реальной она ни была, не является «предметом» транзитных стихотворений Хвостенко. В этом отношении «Сфинкс Бельведера» показателен для его поэтики в целом. Лариса Волохонская справедливо замечает, что «от сопоставления фактов биографии с творчеством у такого поэта как А[лексей] Х[востенко] очень многого ожидать не стоит»⁵. Одним словом, помимо того, что факты из жизни Хвостенко венского периода, включая «эмоциональные», нам известны лишь в очень ограниченной степени, их вряд ли следует искать в самих стихах.

За несколько лет до эмиграции Хвостенко написал часто цитируемое программное стихотворение «Поэзия — святая пустота!..» (Хвостенко 2005: 248). Конечно, не каждое его стихотворение следует соизмерять с объективистской «аксиомой» — это было бы, пожалуй, не меньшим заблуждением, чем биографический подход. Тем не менее представляется безусловно верным, что по базовому своему кредо Хвостенко понимал по-

⁵ Из частной переписки от 7 августа 2023.



Илл. 3. Илл. 3. Алексей Хвостенко, «Утки кричали...», сентябрь 1977

эзию как некий чудесный, светящийся «сосуд», отнюдь не накапливающий опыт самого автора и его самовыражение, но в котором какое-то событие может произойти лишь «самоценно» и, таким образом, возможно, выявлять след «священного». Что примечательно, одно из венских стихотворений, «Утки кричали...» (Илл. 3), имеет прямо противоположный этому профилю характер. Здесь о горько-сладком, одиноком осеннем настроении говорится почти как в дневниковой записи: «Боль о любимой пронзила мне сладостно сердце». Не случайно Хвостенко не включил это стихотворение ни в один из своих сборников. Оно так и осталось неопубликованным.

Зададимся в этом свете заново вопросом: что дает нам право читать «Сфинкс Бельведера» и другие стихи 1977 года как «транзитные» тексты — а не просто как самоценные произведения неофициального поэта — теперь эмигранта? Ксения Муратова предлагает чрезвычайно симптоматичное биографическую осмысление. Она пишет, что «Два сонета к Р. Г.» были написаны

<...> под впечатлениями прогулок по венским паркам, в частности Бельведеру, знаменитому статуями сфинксов. В те годы Вена была захудалым, грязным, тоскливым городом где-то на задворках Европы, граничащих с «железным занавесом». Она казалась навсегда покинутой и своими настоящими хозяевами, и своими создателями. Только монументальность городских пространств напоминала о величии прежней столицы. <...> Мы гуляли по тоскливым аллеям Шенбрунна, в зоопарке которого чудом сохранились три с половиной зверя, пили шипучий гешприцен [sic], ходили по изумительным венским музеям, в которых тогда почти не было публики и которые тоже казались застывшими в тоскливом ожидании, как и почерневшие сфинксы Бельведера (Муратова 2010: 144–145).

Возможно, в эстетической (само)рефлексии всегда имеет место быть подобный момент опустошения, когда происходит радикальное «очищение», конструирующее искусство как необусловленное проективное пространство. В творчестве Хвостенко этим опустошенным пространством является сам поэтический текст, художественная «святость» возникает из «пустой», обнаженной, кристаллически ясной формы. Воспоминания Муратовой, можно сказать, переводят этот механизм обратно в экзистенциальную сферу, объявляя город, по которому прошел поэт, «пустым» и «заброшенным». Причудливым образом она обезлюживает его, не исключив из этой картины ни зоопарка, ни музейных залов. Видимо, для Муратовой прочтение сонетов как транзитных предполагает их помещение в некоем вакууме, если не в воображаемой энтропии. Поэт же проявляется в этом опустошенном пространстве в своей сущности, как абсолютно свободный⁶.

Как мог возникнуть этот эмпирически маловероятный образ Вены? Дело в том, что Муратова, видимо, мыслит эмиграцию Хвостенко телеологически, представляя ее как путешествие в изобилие, в культурный расцвет, который она связывает с Парижем и Венецией. Соответственно, транзитное пространство предстает «навсегда оставленным» именно что «своими настоящими хозяевами» — пространством, лишенным своего центра, и, тем самым, идеальной сценой для призрачных странствий влюбленных.

Возвращаясь к сонету: Сфинкс в нем действительно кажется отделенным от городской суеты, сингулярным даже по отношению к другим сфинксам в Бельведерском парке. Однако удивительно абстрактную Вену Хвостенко нельзя называть ни «пустой», ни «полной». Учитывая эту неопределенность, я предлагаю при чтении его транзитных стихотворений в качестве минимальной поэтической базы обратить внимание на три специфических аспекта, определяющих пространственно-временные координаты текстов: во-первых, на формы глаголов и создаваемую ими организацию времени; во-вторых, на дейксис, а именно постоянно обновляемое, эксплицитное указание лирического субъекта на «здесь», «сейчас» и «тогда»; в-третьих, на некоторые концепты, пронизывающие небольшой корпус, прежде всего эксплицитно обсуждаемое «время». Через эти точки, как мне кажется, стихи образуют свою транзитную симптоматику, которая едва ли может быть уловлена в отдельных текстах, однако заметна при рассмотрении их в комплексе.

⁶ Встречаемый нередко образ о Хвостенко как христоподобном хиппи в тексте Муратовой при этом не актуализируется. Ярким примером этого образа являются мемуары Ольги Абрего, см: «Осенним вечером 1977-го года, войдя квартиру священника Свечина, где должен был петь ленинградский бард из Москвы Хвостенко (что за сюрреализм? если ленинградский, то почему из Москвы, а если из Москвы, то почему ленинградский?), я увидела человека с ликом Христа, сидящего за столом с гитарой. Он пел, и эти песни не были похожи ни на какие другие, слышанные прежде» (Абрего 2010: 164).

Загадка сфинкса: темпоральность транзита

Что касается временной организации, то в «Сфинксе Бельведера» с самого начала используется прошедшее время: «О лев! Твой взор *был* темен и глубок...» Иными словами, текст не переходит от созерцания «сейчас» к воспоминаниям с помощью наложения фигуры сфинкса на возлюбленную. С самого начала намечается временная дистанция, между созерцанием и воспоминанием моментально начинается мерцание, и фиксированная точка отсчета теряется.

Подобная потеря ориентации, сукцессивности и четкого разграничения между «до» и «после» была концептуализирована Маршей Кавальканте Шубак в эссе «Time in Exile» (2020) как основная черта состояния изгнания. Кавальканте Шубак отмечает, что

<...> exile interrupts any experience of time as continuous succession of before and after, the very measure of the movement of this flow, precisely because, in exile, existence is suspended in the between. As such, it can be said that exile is the experience of the *epokhé* of existence. <...> As existence suspended in the between, exile can indeed be considered untimely existence in time (Cavalcante Schuback 2020: 4).

Оригинальность этого подхода заключается в том, что изгнание понимается не столько в пространственном, сколько во временном аспекте. Применимо к транзитным стихотворениям Хвостенко это очень общее, если не расплывчатое, наблюдение об изгнании как длительном промежутке кажется уместным. Ведь уже во втором катрене «Сфинкса Бельведера» говорится о «живом времени», которому подчиняется дева-лев в отличие от «мертвого зверя-камня». К этому живому времени относится и «Оно» первого терцета, где «дева пела/гимн радости прохлады бедуину». Бедуин — это, вероятно, самоироничная маска эмигранта-«кочевника», а в вопросе второго катрена «Зачем остыл и не бурлит восток,/какому умыслу он уподоблен злему?» можно увидеть образ невосходящего для сфинкса солнца, т. е. остановки времени. Кроме того, повтор «ост» (ОСТыл вОСТок), дает немецкоязычный намек на «восточную» проблематику эмигранта и города Вены. Однако для сонета характерно и другое, а именно обращение к *живому* времени, которое течет через душу, времени вспоминаемой возлюбленной, эротического с ней переживания. Ее спина описывается как текущая вода («водоем тела») и, таким образом, противопоставляется мертвому зверю-камню.

Образность потока продолжается во втором из посвященных Римме Городинской сонете, и время в нем также присутствует тематически, хотя и совершенно по-другому. Теперь оно не «живое», а «кипит» и действует через «числа и минуты». Лирический субъект позиционируется в транзитном «между» — между фантазией (мечтами о Западе) и упорством (добиться эмиграции), проекцией и целесообразностью, жизнью и смертью:

На грани вымысла и умысла, полуживой,
бегущему подверженный влеченьем,
тревогой плыть, потока продолженьем,
быть вероятности прозрачною канвой.

Я так хотел быть вытканым тобой,
так сладостно руки твоей пареньем
за морожен, но времени кипеньем
был увлечен я властно под конвой

просторных чисел рвущихся минут,
стоящих на часах вокруг границы
моей любви. О труд соединиться!

О смысл символов, что тень мою пройдут,
сгустивши тьму, в стремлении пролиться
тебе сверкающей в сверкающий сосуд

(Хвостенко 2005: 256)

Вода становится стихией самого говорящего. Желание («влечение») быть то ли водой (образ, возможно, взят по смежности из находящегося в парке фонтанов), то ли канвой, которую возлюбленная «выткала» бы своими контурами — сложный образ, все еще восходящей к феномену скульптуры первого сонета и явно превращающий лирический субъект в страдательное лицо. Часть волевого «умысла» из первой строки сводится к нулю. Течение воды — между прозрачностью и ярким кипением — становится ведущей метафорой ослабленной, собственно «страдательной» субъективности самого по себе весьма сильно, «маскулинно» любящего говорящего. Такова гипотеза «транзитного» прочтения стихотворения.

Вероятно, при этом, что фоном «чисел рвущихся минут» является вполне конкретно нехватка времени в распоряжении влюбленных перед необратимым отъездом автора стихотворения, разлучающая их еще до самого момента прощания. С тех пор продолжается (лирический) «труд соединиться» с помощью, с одной стороны, воспоминания, с другой — благодаря действительному выезду любимой в будущем. Но это лишь предположение. Безоговорочно можно сказать, что во втором сонете время выступает линейно — именно через военную метафору «конвоя» — и в этом смысле противостоит «живой» темпоральности первого сонета. Одним словом, две модели времени находятся в напряженном соотношении друг с другом. Можно ли разрешить это напряжение с помощью «синхронной» интерпретации двух соединенных как диптих сонетов? Я был бы осторожен и хотел бы подчеркнуть как раз неуверенность и отсюда изменчивость в представлении о времени как отличительное качество этих текстов. Тем важнее обратить внимание на второй терцет, где говорится о символах, которые пересекут тень лирического субъекта — или говорящую воду («пролиться») — и которые «сгустят тьму», сделав ее более непроницаемой в самом исполнении попытки к поэтической коммуникации: вос-

хвалении отсутствующей возлюбленной, а значит, в самом тропологическом акте, при котором говорящий превращается в воду. Если читать второй сонет так или иначе в связи со скульптурой из первого, то подобное сгущение тьмы можно отнести и к почерневшей поверхностью сфинкса, хорошо видной на исторических фотографиях из Бельведерского парка. Возможно, однако, что эта прагматика здесь не играет роли. Как бы то ни было, остается потемнение как движение — стемнело и само понятие времени. Время стало неразгадываемой загадкой, заданной сфинксом.

Дейксис транзита: ускользание «здесь»

Поэтическое послание «Анри из Вены» от конца апреля 1977 года органично вписывается в многолетнюю изящную переписку Хвостенко и Волохонского. Отправитель просит прощения у Анри, уже эмигрировавшего в Израиль в 1973 году, за двухнедельное молчание:

Привет, Анри, я в Вене две недели!
 Спроси: «Ужель ты там? И неужели
 Ты две недели мне не написал?»
 Да это так — я втуне пропадал
 Недели две в Унгарии восточной
 И по Дунаю плыл рекой проточной.
 Привет, Анри, с альпийского пригорка
 Смотрел я вид последнего задворка
 Походов тюркских. Что за благодать
 Лес венский возвышался в каждой ели
 И пеньем птиц в нем дупла все скрипели.
 Да, они трещали, а я, от оглушительного своего перемещенья
 Утратил нежную способность воплощенья
 в слова любви к тебе.
 Семь пар ночей и дней
 Молчанием был скован твой Эней.
 Но вот теперь я говорить обучен
 Имперский Рим стоит как редкий случай
 Желаньем плыть к тебе
 Привет, Анри! Салют!
 О сколько там я был
 А ныне все же тут!

(Хвостенко 2005: 365)

Герой послания пробыл в Вене две недели, но тут же уехал в Венгрию. Новое «здесь», таким образом, предстает плавающим и — с точки зрения адресата — превращающимся в «там». Но как же быть с «там» в конце послания: «О сколько *там* я был / А ныне все же *тут*!»: относится ли оно к венгерской эскападе? Или даже еще к отправной точке эмиграции — Советскому Союзу? И финальное «тут»: относится ли оно специфически к Вене или в целом к «Западу»? Возможно, в послании «Анри из Вены»

топографические ориентиры более заметны и четче, чем в других стихотворениях венского корпуса Хвостенко. С другой стороны, условная топографическая ясность подрывается тем же временным осложнением — двухнедельной задержкой. Что происходит с дейксисом?

Как известно, Карл Бюлер — в 1920-е и 1930-е профессор психологии Венского университета — в *Теории языка* (1934) описывает субъективную ориентацию человека как расширение «системы здесь-сейчас-я» («Hier-Jetzt-Ich-System») «вокруг точечного Origo этой системы сферы» («die Erweiterung der um die punktförmige Origo dieses Koordinatensystems gelegten Sphäre»). Эта сфера, растущая из исходной точки (Origo), выражается и реализуется в языке с помощью *указаний* («*zeigend*»): «Имея в качестве исходной точку Origo наглядного *здесь*, можно осуществить языковое указание на все другие позиции, если исходной будет точка Origo *сейчас* — на все другие моменты времени» (Bühler 1965: 373, 107; Бюлер 1993: 343, 99).

У Хвостенко еще в раннем творчестве наблюдается сознательная работа с дейксисом, в частности, посредством лексемы *вот*. В какой-то степени Хвостенко в 1960-е годы через указательное «вот» выстраивал свое поэтическое пространство. Так, в *Поэме эпиграфов* (1965) цитате «*Рассуждая a priori.....*» (из Бердяева) отвечает следующий словесный ряд: «вот/вот/вот/вот/вот/вот/вот/...../...../§§§§/вот». Менее иронично, в цикле *десять стихотворений верны посвященных игорю холину* того же года («7. поэтическая начинка») лексема «вот», рифмуясь на «забот», служит поэтической попытке прикреплять вещь к слову: «Русское слово вот/Ах у поэтов столько забот/Чтоб слово прыгало как кузнечик/Чтоб знаки жуками ползали по строке/Чтоб восклицательный подсвечник/Свечу стиха держал в руке»⁷. «Вот» в данном тексте маркирует динамику (прыгающее слово-кузнечик, ползающее слово-жук), но смещение еще скорее теоретическое⁸. В отличие от этой модели, и тем более от «системы здесь-сейчас-я» Бюлера, в поэтическом послании Хвостенко 1977 года «Анри из Вены» субъективная ориентация как расширение сферы вокруг Origo принципиально не функционирует; дейксис как на «здесь» (или «тут»), так и на «сейчас» уклоняется от отчетливого указания⁹. Точнее: расширение происходит, весь стихотворный текст фактически о нем, но так как «система» стихотворения — насквозь транзитная, т. е. без надежных координат, и с Origo как должным центром ориентации творится что-то anomальное. Мы даже видим, вполне по теории Бюлера, как Origo «перемещается по осязательному образу тела» («die Origo, der Koordinatenausgangspunkt der Sehrichtungen, [*wandert*] im Körpertastbild») (Bühler 1965: 129; Бюлер

⁷ Хвостенко 2005: 20, 101. Благодарю Дмитрия Бреслера за указание этого аспекта раннего творчества Хвостенко.

⁸ См. также более позднюю «басню/сверкающего/слова» «Вот», вошедшую в поэму Хвостенко *Слон На* (декабрь 1977; Хвостенко 2005: 290).

⁹ О «позитивном» применении теории Бюлера к анализу поэзии с 1970-х гг. см. такие работы, как: Spinner 1975; Green 1992; Schiedermaier 2004.

1993: 118). Однако как в «Двух сонетах для Р. Г.», где сначала тело возлюбленной уподобляется водному потоку, а потом уже сам лирический субъект воображает свое растворение, так и здесь пишущий послание лишился «исходной точки», своего *Origó*, и, постоянно *указывая*, становится, как тень, *указываемым*. Или, согласно параномазии второго сонета: не столько мир «вытекает» из него как из точки, сколько он — «выткан», причем не отсутствующей возлюбленной, как он бы хотел, но скорее окружающей «плавной» территорией.

Сложность с дейксисом в «Анри из Вены», собственно, продолжается в отношении почти барочной формулы «а я, от оглушительного своего перемещения / Утратил нежную способность воплощения / в слова любви к тебе». Оглушительным перемещением является эмиграция в целом или дрейф по Дунаю? Как бы то ни было, развоплощение слова (утрата «способности воплощения») — классический, чуть ли не канонический симптом изгнания; вспомним в нашем контексте хотя бы «символы» из второго сонета для Р. Г., которые не освещают тьму теневого «я», а сгущают ее.

Мне ни в коем случае не хочется продвигать прочтение венских стихотворений Хвостенко в сторону какой-то манерной неопределенности. Речь идет скорее о том, чтобы распознать их абстракционистский жест внутри классических лирических форм и связать его с транзитностью. Все словно высечено в камне (или выткано из канвы), все — стазис, который как бы останавливает неустойчивое движение эмигрирующего и находящегося в транзите «я». Решающим, однако, кажется то, как в состоянии этого транзита ускользящий временной и пространственный дейксис отодвигает то, что им же указывается.

«Ощущение зимы», написанное в июле 1977 года — самое объемное стихотворение в нашем корпусе. Я буду анализировать его, опять же, в его временных отсылках и симптоматичном множественном самопозиционированием говорящего в «здесь». Этот трагический текст — в общем, нетипичный для Хвостенко (см. Кукуй 2017: 205) — повествует о поездке на сказочном коне, о том, что героя отправляет в путь высший, пророческий голос — «поэт истины», «поэт пути», возможно, Бог — и о малодушном колебании героя, то есть о том, что он останавливается в пути и конь замерзает насмерть. Вопрос «Зачем я здесь?» (три раза), а затем утверждение «И вот я здесь» (дважды) проходят через все стихотворение, как рефрен:

Зачем я здесь? Далекий путь
Лежал передо мной
В стволе стекла пылала ртуть
Хрустальною зимой

Сверкал огонь, звенел мороз
И пели небеса
Лились потоки чистых слез
На белые леса

Зачем я здесь? Далекий свет
Играл в кристалл огня
Счастливой истины поэт
Мне указал коня

— Беги! — сказал, — свободен путь
Бежать ты волен весь!
Зачем дерзнул я повернуть
И оказаться здесь?

Зачем я оглянуться смел
На сумрак за спиной? —
Мой конь в лету окаменел
И рухнул подо мной.

Мой бедный друг, не ты скакал
А я, тобой влеком
Зачем я путь назад искал
С дорогой не знаком?

Там впереди играл огонь
И пели небеса
Текла в прозрачную ладонь
Хрустальная слеза

Зачем я здесь? Далекий глас
Моим стихам звучал
Им рифмы царственный топаз
Сверкая отвечал

Лилась вода хмельней вина
Водоворотом слов
О как звучала тишина
Во тьму колоколов

И вот я здесь. Далекий путь
Лежит передо мной
В стволе стеклянном стынет ртуть
Прозрачною зимой

Несет огонь потоки слез
На белые леса
Но не звенит в хрусталь мороз
Умолкли небеса

И вот я здесь. Еще далекий свет
Мне кажется огнем
Дороги истинный поэт
Один поёт о нем

Он так поёт! Ну что ж — беги
Свободен путь всегда
Смотри как светится реки
Застывшая вода

Кричат, послушай, петухи
 За мертвою рекой
 Беги, и все твои стихи
 Умчатся за тобой

Ты здесь, еще далекий глас
 Зовет тебя бежать
 Беги — узнаешь ты экстаз
 Вперед пути желать!

Но я стою бледней огня
 С холодной головой
 И наблюдаю труп коня
 Лежащий подо мной

(Хвостенко 2017: 207–209)

В «Ощущении зимы» обыгрывание нечеткого «здесь» доведено до крайности. Транзитное состояние, вызванное мифологическим отъездом, как бы заставляет это «здесь» мерцать. Трижды заданный вопрос каждый раз сопровождается предложением в прошедшем времени, в котором говорится о том, что лежало перед героем до того, как «поэт пути» повелел ему улететь. Если это тогдашний вопрос героя, желающего эмигрировать, то он относится к «там» (биографически: Советскому Союзу): «почему я все еще здесь» (биографически: «почему мне отказывают в отъезде»)? Или это вопрошание происходит сейчас, в том месте, где герой разбился на умирающей лошади (биографически: в Вене)? *Зачем*, т. е. вопрос о цели, может быть, является реакцией на фактическую нетелеологичность транзитного состояния, именно на потерю ясной цели — *зачем* уже не в смысле вопроса о четко заданной цели, а скорее наоборот, как суггестивный вопрос, который предполагает безответность.

Проблема с таким прочтением («здесь» как указание на место крушения по пути) в том, что оно не соотносится с дважды выступающим утверждением «И вот я здесь», за каждым из которых следуют предложения в настоящем времени (то, что *лежит* перед героем, а не *лежало*). Напрашивается интерпретация, которая понимает этот переход от «зачем» к «вот» как внутреннюю дифференциацию «здесь»: «здесь» разделилось, под тем же именем, на место отправления героя и место его крушения.

В этом свете важно прежде всего внимание к непрочности пространственного дейксиса в венских стихотворениях Хвостенко. Как в месте отъезда (Москва?), так и в месте неудачного приземления (Вена?) царит зима. Этот подчеркнуто зимний облик эмиграции, предпринятой автором весной, в стихотворении, написанном в разгар лета, служит лишним доказательством того, что между эмиграционной историей Хвостенко и его транзитными стихотворениями не существует миметического соотношения¹⁰.

¹⁰ См. комментарий Хвостенко, когда Ольга Абrego показала ему свои стихи, которые ему не понравились: «Реалистов надо бить» (Абrego 2010: 165).

Остается открытым вопрос, обусловлено ли это «автономной» поэтологией Хвостенко и аурой его поэтического мира в целом, или же скорее с транзитностью данных стихов как состоянием, произвольно переоценивающим ценности: весна и лето превращаются в зиму, приземление — в крушение, эйфорический «кайф» (высказывание Хвостенко о прибытии в интервью) — в отчаяние... Но такая дуалистическая логика переоценки в противоположность все еще предполагает примат опыта, изображаемого поэзией хоть и негативно, отсылающего при этом к предшествующему переживанию. Со своей стороны, не могу удержаться от идеи, что «Ощущение зимы» отсылает к отброшенной идее Хвостенко о продолжении пути в Америку, так сказать, с мифологическим ключом (особенно если вспомнить строки «Еще далекий свет/Мне кажется огнем...»).

Бесцельность и ограниченность

Последнее, любовное, стихотворение, о котором пойдет речь, «До воздуха границ...», весьма лаконично по сравнению с «Ощущением зимы». Оно разворачивает упомянутое выше напряжение между открытостью воздушного пространства, с одной стороны, и его неизбежными «границами» — с другой:

До воздуха границ
добраться не легко,
любовь моя, но здесь
смеюсь я далеко.

Я плачу, видя птиц,
снующих в небесах,
любовь моя, но здесь
их крылья на весах

взлетающих страниц,
как страсти произвол.
Любовь моя, но здесь
я слышу их глагол.

В стране привычных лиц
не знаю одного,
любовь моя, но здесь
всё вместе далеко

(Хвостенко 2005: 265)

Лирический субъект говорит о себе, что его смех простирается далеко, но не настолько далеко, чтобы дотянуться своим весельем до возлюбленной. Как и «Два сонета», это стихотворение посвящено Римме Городинской; о «границ[е] / моей любви» непосредственно напоминает второй сонет к Р. Г. Парадоксальное, во всяком случае, неочевидное ограничение того, что по определению безгранично (страстная любовь, открытое небо)

оказывается очередным признаком транзитности. Это — состояние безответного *зачем*, в котором реальные контуры встречаемого конкретного «здесь» ускользают от субъекта. Одновременно безграничность неизвестного предстает как ограничение.

Обратимся к настойчивому дейксису «До воздуха границ...»: в каждой из четырех строф повторяется адверсативное наречие «но здесь». Своей мантрой «но здесь» это стихотворение, пожалуй, очевиднее других указывает на Вену (см. датировку «Wien 1977»), именно в контрасте с воздушным пространством над городом. Повторное указание на «здесь» завершается утверждением: «но здесь/ всё вместе далеко». Это ставит нас перед развернутым парадоксом: как оно может быть *здесь*, если оно *далеко*? Как оно может быть *далеко*, если оно *здесь*? И «вместе»? По-видимому, снова, как в «Ощущении зимы», происходит внутренняя дифференциация знаменателя: «здесь» говорится с точки зрения лирического субъекта, «далеко» — с точки зрения возлюбленной «там».

В глубокой печали говорящий созерцает перелетных птиц в небе, которые припоминают как движение отъезда, так и тоску по оставленной *там*, намекая на возможную обратимость и разнонаправленность движения. При этом фигура ограничения состоит, по сути, из крыльев птиц, которые «здесь», т. е. под пишущей рукой, ассоциируются со страницами поэта. Однако сами «взвешивающие» страницы тоже взлетают и, соответственно, не образуют статичной границы. *Здесь*, в стихах, как бы летящих к возлюбленной, «глагол» птиц становится слышимым, о чем говорится в третьей строфе «До воздуха границ...». Благодаря певучим трехстопным ямбам песня птиц передается материально, фиксируется — и все же нет. Ведь, страницы не могут быть закреплены на ветру. Намечается парадокс между при- и откреплением вроде мандельштамовского «Не отвязать неприкрепленной лодки» из «Возьми на радость...». К рифмующимся через строфы словам «границ», «птиц», «страниц» наконец добавляется «лиц» в последней строфе. «Страна привычных лиц» может быть общим обозначением абсолютно чуждой нормальности, относящейся как к Москве, так и к Вене, и к любому другому социуму. Но это может быть и серая «официальная» культура Советского Союза, откуда автор вырвался и откуда желает извлечь оставленную *там*. Финальное сопоставление «но здесь / всё вместе далеко» остается неосвещенным шифром: шифром транзита как пространства, в котором стало принципиально трудно указать расстояния, направления и соотношения — как пространственные, так и временные.

* * *

При ближайшем рассмотрении все венские стихотворения Хвостенко провоцируют подобную приостановку смысла. В четко выстроенных поэтических формах-сосудах, с какой стороны не посмотри, сверкает неопре-

деленность. С каждым встречающимся «здесь» эмоциональное состояние говорящего представляется все более неустойчивым, ускользающим, опять же независимо от предполагаемого биографического «умысла» поэта-эмигранта. Этот процесс — в сочетании с очень вязким, текущим и иногда останавливающимся временем, распространяющимся повсюду в стихах, — становится признаком транзитности самой поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрего Ольга. «Хвост, мой кум (разрозненные воспоминания)». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 164–175.
- Белаш Катерина. «“Чистое парение” Алексея Хвостенко». Prosodia. Медиа о поэзии (14.11.2020), <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/chistoe-parenie-alekseya-khvostenko/> (дата обращения: 22.02.2024).
- Бюлер Карл. *Теория языка. Репрезентативная функция языка*. Перевод с немецкого, общая редакция и комментарии Т. В. Булыгиной. Москва: Прогресс, 1993.
- Волохонская Лариса. «Вначале были песни...». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 20–47.
- Волохонский Анри. «Поэт Алексей Хвостенко». *Русская мысль* (13.05.1976): 7.
- Зверев Юрий. «Алексей Хвостенко, Юрий Гуров и другие изгнанные». Зверев Юрий. *Размышления удивленного человека о жизни и счастье*. Санкт-Петербург 2010, http://rulibs.com/tu_zar/prose_contemporary/zverev/1/j198.html (дата обращения: 22.02.2024).
- Кузьминский Константин, Ковалев Григорий (сост.). *Антология новейшей русской поэзии У Голубой лагуны*. В 5 т. Т. 2А. Ньютонхилл, Масс.: Ориентал Резерч Партнерз, 1983.
- Кукуй Илья. «‘Счастливой истины поэт’: неизданные стихотворения А. Хвостенко’». *Новая кожа* 6 (2017): 204–205.
- Медведев Феликс. *После России*. Издательство Республика, 1992.
- Муратова Ксения. «К истории создания некоторых стихотворений А. Хвостенко 1970-х годов». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 128–153.
- Пятигорский Александр. *Философия одного переуллка*. London: Russian Roulette Press, 1989.
- Северухин Дмитрий. *Самиздат Ленинграда. 1950-е — 1980-е. Литературная энциклопедия*. Москва: Новое литературное обозрение, 2003.
- Степанов Евгений. «Алексей Хвостенко: ‘Работать надо адски!’». Степанов Евгений. *Диалоги о поэзии (книга интервью с известными российскими поэтами)*. Москва: Вест-Консалтинг, 2012: 261–272.
- Толстой Иван (ред.). «Памяти Алексея Хвостенко». Радио Свобода (1.12.2004), <https://www.svoboda.org/a/24199957.html> (дата обращения: 22.02.2024).
- Хвостенко Алексей. *Верна*. Тверь: Kolonna Publications, 2005.
- Хвостенко Алексей. «Ощущение зимы». *Новая кожа* 6 (2017): 207–209.
- Хвостенко Алексей, Волохонский Анри. *Чайник вина*. Стихи и музыка. Москва: Пробел-2000, 2006.
- Чачко Леонид. «Я познакомился с Алешей Хвостенко...». Алексей Плигин (сост.). *Про Хвоста*. Москва: Пробел, 2010: 70–99.
- Bühler Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2., unveränderte Auflage. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1965.
- Cavalcante Schuback Marcia. *Time in Exile: In Conversation with Heidegger, Blanchot, and Lispector*. Albany, NY: SUNY Press, 2020.
- Green Keith. *A Study of Deixis in Relation to Lyric Poetry*. PhD thesis University of Sheffield, 1992.
- Kozlov Denis. “On Choice and Freedom in Transnational Migrations: The Soviet Jewish Migrants in Europe Who Were Left Behind”. *Journal of Social History* (2023): 1–31.

- Schiedermaier Simone. *'Lyrisches Ich' und sprachliches 'ich'. Literarische Funktionen der Deixis*. München: Iudicium, 2004.
- Spinner Kaspar. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.

REFERENCES

- Abrego Ol'ga. "Hvost, moj kum (razroznennyye vospominaniya)". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 164–175.
- Belash Katerina. "'Chistoe parenie' Alekseya Hvostenko". Prosodia. Media o poezii (14.11.2020), <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/chistoe-parenie-alekseya-khvostenko/> (data obrashcheniya: 22.02.2024).
- Bühler Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*. 2., unveränderte Auflage. Stuttgart: Gustav Fischer Verlag, 1965.
- Byuler Karl. *Teoriya yazyka. Reprezentativnaya funkciya yazyka*. Perevod s nemeckogo, obshchaya redakciya i kommentarii T. V. Bulyginoj. Moskva: Progress, 1993.
- Cavalcante Schuback Marcia. *Time in Exile: In Conversation with Heidegger, Blanchot, and Lispector*. Albany, NY: SUNY Press, 2020.
- Chachko Leonid. "Ya poznamomilsya s Aleshej Hvostenko...". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 70–99.
- Green Keith. *A Study of Deixis in Relation to Lyric Poetry*. PhD thesis University of Sheffield, 1992.
- Hvostenko Aleksej. *Verpa*. Tver': Kolonna Publications, 2005.
- Hvostenko Aleksej. "Oshchushchenie zimy". *Novaya kozha* 6 (2017): 207–209.
- Hvostenko Aleksej, Volohonskij Anri. *Chajnik vina. Stihi i muzyka*. Moskva: Probel-2000, 2006.
- Kozlov Denis. "On Choice and Freedom in Transnational Migrations: The Soviet Jewish Migrants in Europe Who Were Left Behind". *Journal of Social History* (2023): 1–31.
- Kukuj Il'ya. "'Schastlivoy istiny poet': neizdannyye stihotvoreniya A. Hvostenko". *Novaya kozha* 6 (2017): 204–205.
- Kuz'minskij Konstantin, Kovalev Grigorij (sost.). *Antologiya novejshej russkoj poezii U Goluboj laguny*. V 5 t. T. 2A. N'yutonthill, Mass.: Oriental Rezerch Partnerz, 1983.
- Medvedev Feliks. *Posle Rossii*. Izdatel'stvo Respublika, 1992.
- Muratova Kseniya. "K istorii sozdaniya nekotoryh stihotvorenij A. Hvostenko 1970-h godov". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 128–153.
- Pyatigorskij Aleksandr. *Filosofiya odnogo pereulka*. London: Russian Roulette Press, 1989.
- Schiedermaier Simone. *'Lyrisches Ich' und sprachliches 'ich'. Literarische Funktionen der Deixis*. München: Iudicium, 2004.
- Severyuhin Dmitrij. *Samizdat Leningrada. 1950-e — 1980-e. Literaturnaya enciklopediya*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 2003.
- Spinner Kaspar. *Zur Struktur des lyrischen Ich*. Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1975.
- Stepanov Evgenij. "Aleksej Hvostenko: 'Rabotat' nado adskil'". Stepanov Evgenij. *Dialogi o poezii (kniga interv'y u izvestnymi rossijskimi poetami)*. Moskva: Vest-Konsalting, 2012: 261–272.
- Tolstoj Ivan (red.). "Pamyati Alekseya Hvostenko". Radio Svoboda (1.12.2004), <https://www.svoboda.org/a/24199957.html> (data obrashcheniya: 22.02.2024).
- Volohonskaya Larisa. "Vnachale byli pesni...". Aleksej Pligin (sost.). *Pro Hvosta*. Moskva: Probel, 2010: 20–47.
- Volohonskij Anri. "Poet Aleksej Hvostenko". *Russkaya mysl'* (13.05.1976): 7.
- Zverev Yuriy. "Aleksej Hvostenko, Yuriy Gurov i drugie izgnannyye". Zverev Yuriy. *Razmyshleniya udivlennogo cheloveka o zhizni i schast'e*. Sankt-Peterburg 2010, http://rulibs.com/ru_zar/prose_contemporary/zverev/1/j198.html (data obrashcheniya: 22.02.2024).

Кристијан Цендер

ИЗМЕШТЕНИ ДЕИКСИС ТРАНЗИТА БЕЧКИ СТИХОВИ АЛЕКСЕЈА ХВОСТЕНКА

Резиме

Емигриравши из Совјетског Савеза, песник Алексеј Хвостенко (1940–2004) је у пролеће 1977. године дошао у Беч где је провео у транзиту готово годину дана, пре него што се настанио у Паризу. Овај чланак се труди да прво исправи широко распрострањену идеју да је Париз био непосредна, једина могућа дестинација за одлазак Хвостенка из Совјетског Савеза, и да анализира мали избор од шест песама које је Хвостенко написао током свог боравка у Бечу, истичући њихову „транзитну“ природу. Трагична темпоралност и интензивно коришћење деиктиков представљају најупечатљивије особине ових текстова. У чланку се поставља теза да се стабилност оријентације у времену и простору, као и унутар поетске форме, парадоксално смањује узастопним помињањем „овде“, као и „сада“ и „тада“. Појављује се феномен који се може назвати измештеним деиксисом. Штавише, чланак доводи у питање у којој мери случај Хвостенковог транзита може допринети нетелеолошком разумевању емигрантске књижевности у широј перспективи.

Кључне речи: поезија, Алексеј Хвостенко, друга култура, емиграција, темпоралност, деиксис.