

# В СОЮЗЕ СО СЛОВОМ IN ALLIANCE WITH THE WORD



УДК 7.01

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_66

**А. В. МАРКОВ**

*Российский государственный гуманитарный университет*

## **ОБРАЗЫ МУЗЫКИ В ПОЭЗИИ ИВАНА БУРКИНА**

В статье рассматриваются музыкальные образы в поэзии Ивана Буркина – одного из самых ярких поэтов второй волны русской эмиграции в США. И. Буркина часто характеризуют как сюрреалиста и абсурдиста, но на самом деле и истоки, и принципы его поэтики сложнее. Сюрреализм был только одной из точек «отталкивания» при изображении отчуждения человека в большом городе, а в действительности его поэтика – это трансформированное наследие Блока и Пастернака, удачно адаптированное к процессам в послевоенном искусстве США – развитию абстрактного экспрессионизма, концептуализма и постконцептуализма. И. Буркин сочетает образы музыки модернистской эпохи, но осмысление поэтом современности в целом вписывается в утвердившиеся в США во второй половине XX века теории новой материальности искусства, для которых концептуализация и материализация – это две стороны вхождения искусства в современность, отказа от привилегированного

положения, санкционированного только обычаями предшествующих эпох. Поэтому И. Буркин переосмысляет и музыкальные аффекты, настаивая, с одной стороны, на опыте повышенной чувствительности, а с другой – на том, что формы новой музыки, в том числе массовой и аутсайдерской, как блюз и джаз, пророчествуют о появлении новых форм взаимодействия с искусством, новой системы культурных «притяжений» и «отталкиваний». Развитие поэзии И. Буркина отвечает развитию искусства, в том числе музыкального, в США, а не закономерностям развития русской поэзии, и поэтому стихи данного автора могут рассматриваться и как краткое введение в новую музыку, и как убедительная ее рецепция в русской литературе.

*Ключевые слова:* И. Буркин, новая музыка, джаз, блюз, поэзия русской эмиграции, русская эмиграция в США, аутсайдеры, А. Блок, Б. Пастернак.

*Для цитирования:* Марков А. В. Образы музыки в поэзии Ивана Буркина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 4. С. 66–72.  
DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_66

**A. MARKOV**

*Russian State University for the Humanities*

## **MUSICAL IMAGES IN THE POETRY OF IVAN BURKIN**

The article examines musical images in the poetry of Ivan Burkin, one of the brightest poets of the second wave of Russian emigration to the United States. Burkin is often described as a surrealist and absurdist, but in fact, both the origins and princi-

ples of his poetics are more complicated: surrealism was only one of the influences, used to depict alienation of a man in a big city, but in fact, his poetics is the transformed heritage of Blok and Pasternak, successfully adapted to the post-war artistic en-

environment of the United States – the development of abstract expressionism, conceptualism and post-conceptualism. Burkin combines the images of the music of the modernist era, but his understanding of modernity as a whole fits into the theories of the new materiality of art, established in the United States in the second half of the twentieth century, for which conceptualization and materialization are two sides of the entry of art into the present contexts and the rejection of a privileged position, sanctioned only by customs of previous eras. Therefore, Burkin rethinks musical affections, on the one hand, insisting on the experience of increased sensitivity, on the other hand, insisting that the forms of

new music, including mass and outsider, like blues and jazz prophesy the emergence of new forms of interaction with art in a new system of cultural attractions and repulsions. The evolution of Burkin's poetry corresponds to the development of art in the United States, including music, and not to the ways of the development of Russian poetry, and therefore his poems can be considered both as a short introduction to new music and as its convincing reception in Russian literature.

*Keywords:* I. Burkin, new music, jazz, blues, poetry of the Russian emigration, Russian emigration to the USA, outsiders, A. Blok, B. Pasternak.

*For citation:* Markov A. Musical images in the poetry of Ivan Burkin // South-Russian Musical Anthology. 2021. No. 4. Pp. 66–72.

DOI: 10.52469/20764766\_2021\_04\_66



**И**ван Афанасьевич Буркин (1911–1996) был столь же исключен из литературной жизни СССР, сколь включен в специфическую американскую литературную жизнь русского Сан-Франциско и отчасти русского Нью-Йорка. Соединение прямого ученичества у Б. Пастернака, выразившегося во множестве добросовестных подражаний, с ответом на новейшие тенденции в искусстве на другом континенте, такие как абстрактный экспрессионизм, делает поэта как уникальным, так и в чем-то типичным для русской Америки автором. Само пребывание в другой языковой среде в сочетании с необходимостью отстоять себя как русского поэта (при этом круг читателей не может быть большим) требуют пересечения границ искусств, обращения к современной живописи и музыки, а также к другим видам искусства, которые позволяют удержать речь «на плаву», вернуть ей свойства декларации, обращенной к неопределенному количеству читателей. Обычно такие поэты – русские американцы послевоенного времени от Юрия Иваска до Ираиды Легкой – получали хорошее образование в ведущих университетах США, защищали диссертации и имели немалый опыт педагогической и журналистской, во всяком случае регулярной профессиональной деятельности. Конечно, это не могло не сказываться и на поэтике: эксперименты, вполне синхронные развитию американского искусства того времени, должны были выглядеть как вполне каноническое творчество на русском языке, почти хрестоматийное, воспринимаемое

таким читателями русских журналов. Поэтому приемы нового послевоенного модернизма, существовавшие и в живописи, и в архитектуре, и в музыке, и в поэзии (Буркин переводил Уоллеса Стивенса), оказывались частью артикуляции стихотворений хрестоматийных с явным лирическим жанровым профилем, хотя и смягченным. Нельзя было уже говорить об элегичности или романсовости в старом смысле, но при этом жанровые ориентиры стихов в рамках широко понятой блоковской, цветаевской или пастернаковской традиции все равно считывались. Тем сильнее тематизировалось музыкальное начало, которое оказывалось уже не признаком какого-то конкретного жанра или жанровой стратегии, но принципом, позволяющим создать композиционное единство путем цитирования, намека, образов музыкального исполнительства или исследования эффектов воздействия музыкального инструмента.

«Выключенность» Буркина из большой литературной жизни и при этом «неотменимость» автора в русской поэзии США обусловили и явный недостаток работ о нем, как и о его современниках, тоже преуспевших в американской академии и очень тонко воспринимавших как изменение статуса изобразительного искусства в эпоху абстрактного экспрессионизма, так и новый музыкальный порядок, связанный с борьбой за публичное поле и проективную реализацию музыкальных идей, когда композиторы не создают культ музыки, но борются за место в таком поле, как архитекторы или скульпторы. Русская

поэзия США, которой было недоступно большое публичное поле страны, серьезно приняла данный новый статус музыки как вообще жеста, как вообще высказывания, способного придать энергию регулярного действия тому, что иначе осталось бы ностальгическим воспоминанием. Конечно, для Буркина оказался важен, как мы увидим, джаз: если скрипичные впечатления отсылают к поэтике А. Блока, а фортепианные к поэтике Б. Пастернака, то джаз позволяет самоопределиться как поэту уже послевоенному, новому сюрреалисту, работающему непосредственно с вещами, а не порядками возвышенной образности и соответствующих привилегий лирического высказывания – в этом смысле Буркин делал в поэзии то же, что Роберт Раушенберг в живописи. В данном отношении ключевыми могут оказаться наблюдения над джазовыми сообществами США, представленные Говардом Беккером в книге «Аутсайдеры» [1]: Беккер, сам музыкант и приверженец включенного наблюдения по правилам Чикагской школы социологии, заметил, что эти сообщества производят не продукт, а событие – событие совместного существования в качестве джазовых исполнителей. В таком случае упоминание джазовой культуры – это лучший способ провозгласить новое значение лирики, которая уже не обращается к старым образцам вдохновения в индивидуальном порядке, но создает саму ситуацию непосредственного телесного опыта, непосредственного ощущения вещей современности и вовлеченности в современность.

Такой частично маргинальный, а частично аутсайдерский характер русской поэзии в США не позволял критикам точно определить место Буркина в литературном процессе. С одной стороны, в России Владимир Бондаренко, ведущий критик газеты «Завтра» [2], пытался (в том числе в устных выступлениях) включить поэта в канон русского сюрреализма и неоавангарда, потеснив Семена Кирсанова и Андрея Вознесенского и объявив Буркина более чистым примером данного направления. С другой стороны, в США Валентина Синкевич (в интервью Якову Клоцу [3, с. 106]) говорила о Буркине как о проводнике влияния американской конкретной поэзии и языковой школы (l=a=n=g=u=a=g=e poetry) и указывала на некое смешение терминов в русском языке: Буркина могли называть сюрреалистом и абсурдистом, но к французским школам поэтики и мысли он не принадлежал, а понятия «конкретная поэзия» и «языковая школа» не вошли в инструментарий русского теоретического литературоведения. В любом случае, Буркин своей маргинальной позицией всякий раз оказывался

примером «чистого» поэта, который может воспроизводить определенную поэтику, не воспроизводя соответствующую ей философию или систему взглядов, и тем самым осуществлять некоего рода «эйдетическую редукцию» в поэзии.

Но, конечно, у Буркина были истоки как начальной поэтики, так и обогащения ее новыми мотивами и приемами, связанными с бытованием музыки. Он состоял в переписке с Борисом Пастернаком, причем Пастернак, кажется, несколько тяготился этой перепиской, хотя и исключительным образом симпатизировал неумному корреспонденту. Буркин следил за независимой русской поэзией: например, он был первым переводчиком на английский стихов Леонида Губанова [4, с. 12], который также считал себя последователем и наследником наиболее ярких черт поэтики Пастернака и воспринимался в среде читателей новым сюрреалистом, «московским Рембо». Такие сложные связи и наложения можно выявлять долго, но для нас существеннее другое: как мотивированы музыкальные образы в поэзии Буркина и как они могут объяснить то, что произошло с музыкой в XX веке? Для ответа на указанные вопросы мы рассмотрим несколько ключевых отдельных изданий этого поэта, в каждом из которых содержится драматическое выяснение отношений с музыкой как неотъемлемой частью цивилизации, но именно поэтому, из-за неотъемлемости, нуждающейся во взгляде со стороны – на дистанции, поддерживаемой в том числе экспериментальными поэтическими средствами.

В сборнике «Рукой небрежной» (1972) музыкальные мотивы прослеживаются весьма скромно: строго говоря, разрабатывается одно созвучие – «и к стране, и к струне» [5, с. 11], «струны и страны». По контексту стихотворений здесь музыка выступает как космополитический язык, игра на струнных инструментах говорит о принадлежности к стране и о невозможности выйти за пределы этой принадлежности. Но в целом музыкант как лирический персонаж данного сборника может «прислушаться» к стране и струне, иначе говоря, в момент узнавания мелодии оказаться вне какой-либо принадлежности. Тем самым утверждается новое отношение к музыке: не вовлеченность в готовые аффекты, вызываемые знакомой или усиленно воздействующей мелодией, но, напротив, готовность остаться со своими аффектами ради того, чтобы автономия музыкального высказывания способствовала и автономии воспринимающего. Неожиданно в обозначенной книге появляется образ Европы и европейской культуры, в том числе в зву-

ковом облики симфонии колоколов, которая вдруг оказывается управляемой: в соответствии с обычной поэтикой «абсурдного переворачивания» Буркина, купола нападают на город, тогда как симфония колоколов оказывается взнузданной, – кто-то действует, «взяв под уздцы их рокот монолитный» [там же, с. 21]. По сути, оказывается, что симфония начинается не каким-то вступлением, но, напротив, жестом паузы – жестом, после которого становится слышна игра каждого колокола, что, конечно, говорит о приверженности новой музыке: симфония в старом смысле, как слияние звуков в эмоциональные сюжеты, уже не может служить метафорой послевоенного европейского города. Мы еще вернемся к этой финализации как к специфическому явлению поэзии Буркина, когда в самом конце стихотворения становится понятно, о каком типе музыкального воздействия идет речь.

В сборнике «Путешествие из черного в белое» того же 1972 года вновь появляется речевое созвучие – слов «скрипач» и «скрипеть», на этот раз оправданное этимологически, но создающее чувство не меньшей пропасти, чем «страна» и «струна», ведь экзистенциальное переживание скрипа как страха или музыки как бездны создает свои, столь же неконтролируемые дистанции, как и принадлежность к стране. Указанное созвучие появляется в картине утреннего Нью-Йорка: «...Встанут сноб, / Бухгалтер, лавочник, скрипач, / И, ночь проспав, проснутся краски. / Лучи денницы заскрипят, / Чтоб осветить все до Аляски» [б, с. 40]. Одический по стилю и образности финал строфы сменяет поэтику перечислений, нарочито бытовую и обычно стремящуюся исчерпать местный колорит. В таком случае исполнение скрипача – опять же игра на струнном инструменте – выражает локальный дух как дух камерности, между тем большой мир оказывается перебором всех возможных звуков, снова как будто слышимых по отдельности, не создающих сюжетного аффекта помимо зримого эффекта. Так, Буркин поддерживает в обеих книгах начала 1970-х годов свое равнение на новую музыку, не сюжетную и не лирическую, чтобы создать образы культурных миров, не противоречащие детализации пастернаковского типа. При этом в финальном стихотворении «Рисунки не с натуры» [там же, с. 57–58] имеется попытка воссоздать пастернаковское отношение к музыке как превосходящей роковые события в личной и мировой истории, и здесь мы также встречаем финализацию, конкретизацию музыкального воздействия как эпизода исторического опыта. В данном стихотворении скрипка оказывается своеобразной Кассандрой – носителем

пророческого голоса, который никто не слышит в коммерциализированном мире: «Голос скрипки из черных консервов концерта – / Он немного пришиблен, придавлен рублем». Старая музыка, коммерчески успешная и обслуживающая привычную бытовую эмоциональность, отвергается: «Замечательно: солнце, соната и сосны. / Где найти мне для музыки чистый сосуд? / Аккуратные марши качают насосом, / И ленивые вальсы из пальцев сосут». Наконец, игра на фортепиано оказывается некоей гранью между старой и новой музыкой, между доведенной до автоматизма техникой и осознанием рокового смысла любой осуществившейся формы: «Еще мечется стая безропотных пальцев, / И написанный стих мучит как трибунал». Как мы видим, пастернаковские интонации и образы не делают Буркина простым эпигоном Пастернака, но, напротив, проблематизируют эту поэтику в свете противостояния старой эмоциональной и новой аналитической музыки, размещающая ее, условно, между А. Скрябиным и Дж. Кейджем.

Сборник 1980 года «Голубое с голубым» уже по названию говорит о некотором блоковском повороте в творчестве И. Буркина: здесь появляются образы в духе «Был скрипок вой в разгаре бала» А. Блока. Цыганские мотивы поэта Серебряного века под названием «Современная импровизация» оказываются в центре обозначенного сборника, например: «Или где-то чьи-то чары / Слепили раз, другой, / Докатился до гитары / И махнул на все рукой?» [7, с. 26]. Однако полностью отождествить эту поэтику с достижениями Аполлона Григорьева и Блока мешает усиленная материализация медиума, отличающая послевоенное американское искусство, в котором материализация предмета, оплотнение жеста обращения с материей и было общим знаменателем абстрактного экспрессионизма и концептуалистских направлений, таких как «Флюксус». Здесь яростный аффицированный взмах руки, бьющей по струнам, материализует или концептуализирует идиому «махнуть рукой»: в идиоме мы видим материю цыганского разгула, а в цыганском разгуле – концепт подобного речевого жеста, его непосредственное представление как обобщенной формулы существования. Впрочем, материализация гитары и гитарного звука произошла еще в предшествующем стихотворении «Значит, сочиняю» [там же, с. 24], выступающем как *Arg poetica* – искусство поэзии (действительно пересекаясь по сюжету с известным текстом Поля Верлена). Примером изобретательной образности в первой строфе стихотворения является нечто, напоминающее живопись П. Пикассо и С. Дали: «Висят гитары словно туши / В кровавой

лавке мясника. / Цветут тромбоны прямо в уши, / И тают страны как снега». Но эта образность сопутствует процессу исчезновения: музыкальный магазин, уличные музыканты, а далее и общее представление о городе и стране исчезают из вида; начиная с какой-то ограниченной точки, мы начинаем двигаться, стремительно отрываясь от земли. Здесь гитарная музыка опять-таки напоминает о Блоке, о его стремлении при первых намеках на звуки сразу же запечатлеть взгляд из космоса («Свирель запела на мосту...»), который оказывается между земным и ангельским миром, а не о Пастернаке. Таким образом, верность блоковскому вдохновению отстаивается здесь в эпоху, когда сюрреализм и даже концептуализм стали расхожими символическими выражениями в американской городской культуре.

Впрочем, в указанном сборнике есть немало изображающих город сатирических страниц, которые можно понять как вариации блоковской «Незнакомки», например: «Вянут уши над бездонным звуком. / Как канат ко мне протянут свист. / Соловья привыкли черпать ухом, / А ногами ловят самбу, твист» [7, с. 60]. Здесь, как и у Блока, непосредственные участники зрелища не могут воспринимать идеал, тогда как поэт, для которого любой звук и любой образ оказывается роковым, воспринимает бездонный звук. Однако блоковские образы музыкальной насыщенности и бездонности оказываются здесь даже чрезмерно нарочитыми, что позволило в другом стихотворении – о вечеринке – направить внимание от старой музыки к блюзу как точке «пересборки» блоковской поэтики. Старая музыка изображена в духе сатир Саши Черного – со скандальным натурализмом: «В ту ночь нас музыка пьянила. / В гостиной не вмещался гам. / Сосед мой щупал пианино, / Швыряя вялый вальс к ногам. // Я посмотрел: на голом теле, / На чреслах музыки большой, / Играли пальцы как хотели, / И звук катился колбасой» [там же, с. 67]. Новая же музыка – это «голубое с голубым», это блюз (blues – синева), и только он позволяет соблюсти все необходимые дистанции, которые и нужны поэтическому миру А. Блока: «Под каблуки, под шопот ночи, / Под голубое с голубым, / В глаза мужчин влезали очи / На все готовых коломбин». Даже орфография «шопот» подражает авторской орфографии А. Блока в слове «желтый», не говоря уже об «очах» из «Незнакомки», «дрожит обманутый Пьеро» и всех других узнаваемых блоковских мотивов. Важно то, что здесь изображен блюзовый или джазовый концерт со всеми необходимыми свойствами аутсайдерского поведения в некоем подвале.

В сборнике «Луна над Сан-Франциско» (1992) музыкальные образы уже начинают господствовать. Старые инструменты выступают как атрибуты концептуалистского искусства: «Гитара завоевывала уши / и трехмерное пространство» [8, с. 11]. При этом скрипка отождествляется с зарисовками «высокой меланхолии», а в другом стихотворении – с костями мертвых, иначе говоря, со сверхчувствительностью, и она уносит в море тоску [там же, с. 20, 29]. Концептуализация и сверхчувствительность для Буркина неразделимы, и потому автор вводит в данный сборник фигуру дирижера, который управляет улицами, уличными тенями или рекой машин на перекрестке, словно регулировщик [там же, с. 10]. Блюз и джаз также оказываются местом сверхчувствительности, соединяющей исполнителя и инструмент: «где в кудрявом блеске саксофонов» [там же, с. 12], – то есть играющих с блеском на саксофонах кудрявых афроамериканцев (здесь материализация и концептуализация блеска не противоречит надрывности условного подвала). В других стихотворениях сборника гавайская гитара заводит танцора, как часы: «Слышу рокот гавайский. / Дураки словно стены. / Как часы – только вальсом – / Здесь заводится тело» [там же, с. 49]. Соответственно, образы прежних книг становятся не столько гротескными, сколько пронизанными сверхчувствительностью, что говорит о некотором общем кризисе концептуализма в США 1980-х годов и стремлении найти новую чуткость, например к экологическим проблемам. Иногда по этой причине образы неожиданно сливаются, например, флейта отождествляется с голосом по звуковой легкости и с легкой сигаретой во рту прекрасной незнакомки: «рот <...> похож на 13-е число», то есть губы с сигаретой, как цифрой 1 [там же, с. 13, 14]. Сходный образ появляется и в хокку [там же, с. 16]: «Лицо для скрипки. / Опус 99, / до-диез минор», – подкрашенные глаза, как цифры 99 и как четыре диеза на нотном стане, обозначающие до-диез минор, тени ресниц либо переплетенные пальцы. Сравнение улицы с настройщиком говорит о переживании самой материальности звука в новой музыке: «и улица как оркестр / настраивает двери, балконы, шляпы, походки» [там же, с. 17]. В равной степени роаяль сближается с гробом [там же, с. 21], то есть как бы с могилой звуков, но одновременно материализацией и концептуализацией самой идеи громоздкого и неодушевленного предмета. В условиях кризиса концептуализма Буркину приходится увеличить число музыкальных образов в книге, и мы не будем перечислять их все. Важно только то, что имен-

но они напоминают, как мыслил абстрактный экспрессионизм и концептуализм, и позволяют, вызвав в читателе особую чуткость к феноменам музыки, войти в современность, где искусство изменилось: это уже искусство 1980-х годов с новыми поисками в области выразительности – искусство эпохи инсталляций и проектов, сверхчувствительное к актуальным проблемам. Новой музыке здесь отвечает «палочка с вариантами Стравинского» [там же, с. 23], иначе говоря, возможность варьировать саму воссоздаваемую реальность, сам эмоциональный контур восприятия городской реальности, по отношению к которому наши эмоции будут фрагментарны и поэтому сюрреалистичны: «Прощальные слова с вариациями физиономии».

Наконец, в поэме «Путешествие поэта на край абсолютного сна» (1995) появляется идея противопоставления темы, которая названа «мелодия из апельсин» [9, с. 9] с отсылкой к С. Прокофьеву, и непосредственного аффекта, связанного с политической жизнью США: «били как в литавры в ладоши» [там же, с. 16]. Здесь получается, что, излагая как старую, так и новую музыку по законам поэзии, нельзя, тем не менее, избежать до конца образности или тематичности. Однако напряжение непосредственного отношения к современному искусству возможно только в публичном поле. Концептуализм и постконцептуализм развертывались в поле публичной дискуссии, а это значит, что русская поэзия эмигрантов в США должна быть как-то причастна дискуссионности, должна стать таким же универсальным языком, как и музыка, задав «в микрофон серебряный вопрос» [там же, с. 11]. В поэме Буркина фокстрот становится космическим [там же, с. 20], а новая музыка – пространством той же сверхчувствительности блоковских скрипок, что и в предыдущем сборнике, но и пространством чувствительности самого искусства, самого сыгранного произведения к актуальным проблемам: «Светящиеся смычки играли светя-

щуюся сонату, / или светящаяся соната / играла в светящуюся боль».

Таким образом, анализируя наследие Ивана Буркина, мы убеждаемся в том, что музыкальные образы позволили автору не просто запечатлеть оригинальное понимание старой и новой музыки, но и, оставаясь русскоязычным поэтом и не входя в американское литературное или художественное поле, откликаться на процессы развития современного искусства, чутко улавливая происходящее. Буркин прихотливо комбинировал блоковские и пастернаковские музыкальные образы, при этом полностью соблюдая введенное Теодором Адорно разделение старой эмоциональной и новой – интеллектуальной и прагматической – музыки, и подобное осмысление современности и «духа музыки» в современности полностью отвечает господствовавшему в США на протяжении второй половины XX века теориям новой материальности искусства, возвращения искусства от идей к тематизации материальных принципов, в том числе материальности музыкальных инструментов, жестов и впечатлений.

Буркин переосмысляет и музыкальные аффекты, с одной стороны, настаивая на сверхчувствительности (сверхэмоциональности) воздействия музыки, а с другой, – материально локализуя начало музыки, управление процессами ее развертывания и финал, создавая материальные корреляты в виде обычаев, что позволяет ему сблизить академическую музыку с массовой и на новом уровне вернуться к тому вдохновению маргинальных музыкальных форм, на котором настаивал Блок. Как и Пастернак, Буркин настаивает на социальной роли музыки как пророчества и фатальной программы развития человечества, но осмысляет это с учетом аутсайдерства многих музыкальных традиций в США, например, блюза и джаза. В конце концов, чем больше Буркин обращается к духу музыки у этих поэтов, тем сильнее оказывается в самой актуальной современности.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Беккер Г. Аутсайдеры: Исследования по социологии девиантности. М.: Элементарные формы, 2018. 272 с.

2. Бондаренко В. Г. Диалог с самим собой // Завтра. 2002. № 16 (14 апреля). С. 16.

3. Клоц Я. Поэты в Нью-Йорке: О городе, языке, диаспоре. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 692 с.

4. Губанов Л. Г. «Меня ищут, как редкий цветок...»: собрание переводов / сост. А. А. Журбин. М.: Пробел-2000, 2018. 196 с.

5. Буркин И. А. Рукой небрежной. Мюнхен: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 52 с.

6. Буркин И. А. Путешествие из черного в белое. Мюнхен: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 58 с.

7. Буркин И. А. Голубое с голубым. Филадельфия: Перекрестки, 1980. 76 с.

8. Буркин И. А. Луна над Сан-Франциско. СПб.: Изд-во журнала «Юность», 1992. 62 с.

9. Буркин И. А. Путешествие поэта на край абсолютного сна. СПб.: Изд-во альманаха «Петрополь», 1995. 24 с.

---

---

REFERENCES

---

---

1. Bekker H. Outsider: Issledovaniya po sotsiologii deviantnosti [Outsiders: Studies on the sociology of deviance]. Moscow: Elementarnye formy, 2018. 272 p.

2. Bondarenko V. Dialog s samim soboy [Dialogue with oneself]. In: Zavtra [Tomorrow]. 2002. April 14. No. 16. P. 16.

3. Klotz Ya. Poety v N'yu-Yorke: O gorode, yazyke, diaspore [Poets in New York: About the city, language, Diaspora]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2016. 692 p.

4. Gubanov L. "Menya ishchut, kak redkiy tsvetok...": sobranie perevodov ["They are looking for me like a rare flower...": A collection of transla-

tions]. Comp. by A. Zhurbin. Moscow: Probel-2000, 2018. 196 p.

5. Burkin I. Rukoy nebrezhnoy [With a Careless Hand]. Munich: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 52 p.

6. Burkin I. Puteshestvie iz chernogo v beloe [Journey from Black to White]. Munich: I. Baschkirzew Buchdruckerei, 1972. 58 p.

7. Burkin I. Goluboe s golubym [Blue with Blue]. Philadelphia: Perекrestki, 1980. 76 p.

8. Burkin I. Luna nad San-Frantsisko [Moon over San Francisco]. St. Petersburg: Yunost', 1992. 62 p.

9. Burkin I. Puteshestvie poeta na kray absol'yutnogo sna [The Poet's Journey to the Edge of Absolute Sleep]. St. Petersburg: Petropol, 1995. 24 p.

**Марков Александр Викторович**

доктор филологических наук, кандидат философских наук,  
профессор кафедры кино и современного искусства

Российский государственный гуманитарный университет

Россия, 125993, Москва

*markovius@gmail.com*

ORCID: 0000-0001-6874-1073

**Alexander V. Markov**

Dr. Sci. (Philology), Ph. D. (Philosophy),

Professor at the Department of Cinematography and Modern Art

Russian State University for the Humanities

Russia, 125993, Moscow

*markovius@gmail.com*

ORCID: 0000-0001-6874-1073