

**Марко Саббатини (Пиза)**

## **Лирическое «мы» в творчестве Виктора Кривулина 1990-х гг. (анализ на примере книги стихов «Концерт по заявкам»)**

В данной работе речь пойдет о тематическом развитии субъектной структуры в поэзии Виктора Кривулина 1990-х гг. В начале этого десятилетия, в исторически иное время, в его творчестве особое внимание привлекает сборник «Концерт по заявкам». Произведения, представленные в этом издании, передают острое ощущение уходящей в прошлое позднесоветской культуры, что приводит к новому соотношению лирических «я» и «мы». Социальная и интеллектуальная характеристика этих субъектов особо важна для понимания творчества позднего Кривулина. Отклонение от «нормативного», старого типа композиции подчеркивает новую манеру стихосложения поэта и особое развитие его субъективности. Вопрос о лирическом субъекте в позднем творчестве Кривулина специально еще не рассматривался. Необходимо заметить, что именно в сборнике «Концерт по заявкам» коллективный субъект играет решающую роль в определении культурного пространства поэта. Неудивительно, что имплицитное лирическое «мы» в стихотворениях «Блудный сын», «Что рифмовалось», «Концерт по заявкам» отличается от обобщенного «мы» в текстах «Охота на мамонта», «По Твоему слову», «Пока мы изобретали рай» и т.д., при этом сохраняются основные черты поэтической историзации и культурного проекта Кривулина. Цель данной работы – проанализировать самые значительные тексты, выражающие наиболее ясно позицию автора и роль его лирического «мы».

Поэтическое творчество Виктора Кривулина конца 1980-х и начала 1990-х гг. требует особого внимания и отдельного подхода при его анализе. Еще в начале 1980-х гг. неомодернистская лирика имела для Кривулина преимущественное значение, но в середине десятилетия приоритетными для поэта становятся общественные проблемы. Он предчувствует, что все изменения советского строя эфемерны. Перестройка не освобождает андеграунд от новой риторики старой власти. Перед поэтом со всей остротой стоит не только вопрос о будущем «второй культуры», но и о судьбе своего собственного творчества. Новая эпоха не позволяет Кривулину добиться литературного признания у широкой аудитории читателей; интеллектуализм его неомодернистской петербургской поэзии очевидно уступает московскому концептуализму.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> См. Берг (2011).

Кривулин, всегда ощущавший себя частью культурного и литературного процесса, испытывает чувство отчужденности по отношению к новой эпохе. Отсюда рождается необходимость иных мотивов и прочих изменений в индивидуальной манере письма, о чём свидетельствует новый для него жанр «лирической публицистики», как в цикле «Новое зрение» (1986) и в «Стихах из Кировского района» (1987–1988). Последний цикл стихов был опубликован в 1990 году в первом номере журнала «Вестник новой литературы». В нем обращает на себя особое внимание стихотворение «Дочь Колымы» (1987–1988), в котором через игру лирических субъектов «мы» и «я» поэт показывает больное состояние «жидко-болотной культуры» и косвенно ставит вопрос о самосознании народа на переломе эпох.<sup>2</sup>

До чего это грустно, что – побочная дочь Колымы –  
расправляет свои запоздалые крылья вполнеба словесность  
над немymi людьми, составлявшими некогда «МЫ»  
их бесчисленных «я», умножаемых как бы на вечность.

До чего это грустно, что сегодня возможно сыграть  
поощрительный реквием и, не рискуя ни сердцем, ни шкурой,  
помянуть за полводкой из тел человеческих гать,  
намощенную щедро над жидко-болотной культурой.<sup>3</sup>

В конце 1980-х гг., когда наступает время распада советского быта и культуры, и в поэзии, и в экспериментальной прозе Кривулина преобладает постмодернизм.<sup>4</sup> Согласно словам А. Житенева, выходом из творческого кризиса для поэта становится «качественное изменение языка, впитавшее опыт московского концептуализма».<sup>5</sup> Несмотря на то, что у Кривулина присутствует некое скрытое разочарование в современном радикальном, экспериментальном и «свободном» от цензуры искусстве, именно в нем он ищет для себя ответ, выход или просто новый эстетический компромисс. По мнению Б. Дубина, в эту эпоху сложно найти следы литературного процесса.<sup>6</sup> Несмотря на все это, сборник стихов «Концерт по заявкам» (1988–1993) является фундаментальным этапом в трансформации кривулинского поэтического языка. Как ни странно, он сочиняет большинство текстов именно в тот период, когда вся литературная ситуация сильно изменилась.<sup>7</sup> Эта лирика, написанная в непредсказуемых культурных условиях, проявляется и в новых для поэта формах «растворения» субъекта.

<sup>2</sup> Шейнкер (2001, с. 234); ср. Саббатини (2014, с. 47).

<sup>3</sup> Кривулин (1990, с. 106).

<sup>4</sup> Lukšić (2002, с. 274).

<sup>5</sup> Житенев (2011, с. 15-18).

<sup>6</sup> См. Дубин (2001).

<sup>7</sup> Ср.: «Период, за который литературная ситуация сильно изменилась, по-моему, уместился в три, много – четыре года, примерно с конца 1987 по конец 1990 – начало 1991-го» (Дубин 2001, с. 148).

Итак, на примере стихотворения «Что рифмовалось»<sup>8</sup> можно сразу отметить имплицитное, предполагаемое местоимение «мы» в первой строке («Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже*»), а в начале второй строфы («и ставили под рифму, под *Господь*») – скрытое присутствие лирического «я»: образный ряд описания – настолько подробный и яркий, что свидетельствует явно о личном переживании повествователя.<sup>9</sup> Несмотря на это, в «Концерте по заявкам» редко слышится эхо квазиромантической ностальгии лирического героя о «Детях полукультуры» или некая мифопоэтическая отсылка к героическому «мы» Второй культуры 1970-х гг., хотя она и есть:

[...]  
мы были краями провинцией были границей  
дрожащей – мы были подполье и шелест  
но если оглянешься – что за прекрасные лица!  
какая же в них тишина – тишина и господство.<sup>10</sup>

Название этих стихов «4'33''» (1978) отсылает читателя к музыкальному трехчастному сочинению Джона Кейджа; в концепции американского композитора содержанием трёх фрагментов тишины являются те звуки окружающей среды, которые будут услышаны им и публикой во время «исполнения» сочинения. В соответствии с идеей Кейджа, Кривулин абсолютизирует паузу и подчеркивает ее равноправие со звуком: согласно словам Сергея Завьялова, «именно этот конфликт между авторским текстом и его подчиняющимся произволу обстоятельств бытованием вдохновляет поэта».<sup>11</sup> К этому приёму Кривулин обращается и в сборнике «Концерт по заявкам»,<sup>12</sup> что становится очевидным в первом же стихотворении, открывающем книгу:

по струнной плоскости народного оркестра  
посты рогатки будки воротá  
с армейской звездочкой – такая простота  
что нету человеческого средства

ни защититься от нее ни оторваться  
а тут еще малороссийский альт  
приподымается и забирает выше  
границ водоразделов наций –

<sup>8</sup> См. Кривулин (2001а, с. 65).

<sup>9</sup> Ср.: «Горькая ирония и скепсис направлены в стихотворении не на внешнего адресата, а по-прежнему на лирического героя, границы „я“ которого становятся все более зыбкими: „я“ включается в „мы“. Однако „мы“ здесь – сообщество уже не единомышленников, но отчужденных друг от друга людей» (Саббатини 2007, с. 715).

<sup>10</sup> Кривулин (1988, с. 48).

<sup>11</sup> Завьялов (2001, с. 249).

<sup>12</sup> Иванов (2011, с. 354-355).

и от Урала до Савойских Альп  
гуляет радио переполняя ниши  
звукоубежища подполье слуховое

где прячутся остатки тишины  
без электричества – коптилки зажжены  
и пламя слабое, живое

с малейшим дуновением дрожит.<sup>13</sup>

«Концерт по заявкам» – это любимый жанр советской радиожурналистики, использующий музыкальные произведения по заявкам радиослушателей. Этот жанр, чуждый поэту, дает повод для метафорической тематизации культурного подполья (щели, убежища), где больше не удастся спрятаться от всепроникающей и властной повседневности. Подобное ощущение усиливается благодаря интертекстуальной семантической нагрузке: строки «И от Урала до Савойских Альп / гуляет радио переполняя ниши» отсылают к мандельштамовскому: «Я пью за военные астры, за все, чем корили меня: / За барскую шубу, за астму, за желчь петербургского дня. // За музыку сосен савойских, Полей елисейских бензин, / За розы в кабине ролс-ройса, за масло парижских картин» (1931).<sup>14</sup> В мире, переполненном хаотическими, иногда анахронистическими звуками, «остатки тишины» являются желаемой паузой для лирического «я/мы», необходимым кислородом для героя подполья.

В первых стихотворениях книги «Концерт по заявкам» присутствует тема музыки, песен, концерта. Как показывают тексты «Голое исполнение» и особенно «Филомела» – с ее отсылкой к мифопоэтическому безмолвию, – сюжет возникает от столкновения сквозных музыкальных мотивов с ощущением замолкания голоса лирического героя или с тишиной окружающей среды.

за высоким порогом слуха  
в акустическом *завтра* метель завывает  
и поэтому в горле становится гулко и сухо  
и такая вокруг тишина какой не бывает [...]<sup>15</sup>

Здесь нужно еще заметить, что сама структура книги содержит в себе музыкальную концепцию.<sup>16</sup> Почти все кривулинские сборники 1990-х гг. строятся по принципу четырехчастной симфонии. По словам поэта, композиционно речь идет о симфонии, в основе которой лежит соответствующая структурная единица, – «симфонический стих».

Я, говоря о таких вещах, о которых я раньше обычно не говорил, и именно как они построены – то есть построены симфонии. Основная часть, медленная часть, быстрая часть и финал. Аллегро. Allegro vivace, да? Ну. Это не

<sup>13</sup> Кривулин (2001а, с. 4).

<sup>14</sup> Мандельштам (1990, с. 174).

<sup>15</sup> Кривулин (2001а, с. 6).

<sup>16</sup> Фатеева (2010, с. 27).

vivase, да, последняя часть у меня обычно такая, скорее мрачная. Здесь то же самое, но для всех моих книг характерно то, что, как правило, после них идет некий прозаический кусок – тоже четырехчастный, который как бы повторяет эту композицию в зеркальном... так построен «Концерт по заявкам», так построена книга «Предграничье», так построены несколько книг.<sup>17</sup>

Таким образом, структура сборника вполне соответствует этому симфоническому принципу, а заглавие «Концерт по заявкам» придает ему еще большую музыкальную и семантическую глубину. Сборник состоит из четырех частей: три книги стихов («Концерт по заявкам», «Блудный сын», «У окна») и один прозаический текст – «Охота на мамонта, или Нищета Петербурга на фоне ленинградского нищенства». Это вполне зеркальная структура: сначала идет основная поэтическая часть, а в конце следует послесловие автора, «которое является своего рода антиключом к тому вот, что сообщалось в книге».<sup>18</sup> Можно проанализировать использование сходного построения текста на примере «Охоты на мамонта» (1992). Здесь повторяется столкновение огромной, но как бы замороженной культуры с повседневным уродством и ужасом бытовой реальности.

если совсем откровенно – так не было учителей  
племя преподавателей с палками и камнями  
разыгрывало охоту, остервенелые, злей  
чем грубая шерсть на шее кусачая в холода [...] <sup>19</sup>

Примечательна риторическая концовка стихотворения: «Палки летели камни... что они сделали с нами!»<sup>20</sup> В послесловии сборника «Концерт по заявкам» обращает на себя внимание кривулинское толкование этого стихотворения: прозаические размышления поэта о мамонте расширяют неожиданные возможности интерпретации. В имплицитную оппозицию «мы» – поколение советских людей и «они» – представители власти (т.е. племя учеников / племя учителей), поэт включает и город-мамонт, но уже в качестве амбивалентного ролевого героя:

Мамонт был не что иное, как город. Он возвышался надо мной, преследовал своими остекленелыми глазами. Он охотился за мной.<sup>21</sup>

Объединяя роль охотника и жертвы, Мамонт символически занимает промежуточную позицию, растворяя противопоставление субъектов «мы / они». Интересно заметить, что в толковании метафоры мамонта Кривулин снова намекает на символику безмолвия и тишины города:

Холодный и нищий Ленинград, между тем был переполнен смыслами и мифами – но ни о чем не мог поведать [...] Он предпочитал не повторяться, но и молчать не умел. Он многоточил.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Кривулин (2011, с. 90-91).

<sup>18</sup> Там же, с. 91.

<sup>19</sup> Кривулин (2001а, с. 11).

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же, с. 100.

Многоточие для поэта, прежде всего, является приемом семантической фрагментации текстов, новой тенденцией размножения и растворения субъектности. Это только начало семантической интровертности и стилистического усложнения позднего Кривулина.

Говоря словами Пригова, читатель не находил в стихах Кривулина анекдота, простого сюжета, который можно запомнить и пересказать, а без анекдота – так выходило – метафизический крючок не заглатывался. Пока еще волна антиинтеллектуализма не покрыла с головой российское общество, пока не все символические и реальные ценности были перераспределены, надежда на понимание оставалась. Но к середине 1990-х все уже стало понятно.<sup>23</sup>

Кажется, что «тишина и господство» как таковые в поэтике Кривулина больше не находят место, они присутствуют только в диалектической борьбе с шумом внешнего мира. В финале текста «По Твоему слову», в толпе вокзала, лирическое «я» трансформируется в «они»: сама оппозиция «шума» и «молчанья» оказывается смещенной.

[...]  
и если все по слову Твоему –  
то как читать, с конца или с начала?  
я чувствую и не пойму  
зачем я здесь и что бы означала  
невидимая никому  
та жажда Голоса, когда, ей-Богу, мало  
любого сообщенья, даже так:  
*посадка объявляется!* – пускай их  
повалят на перрон, и опустеют залы...  
ты слышишь? это *н а с* не отпускает  
молчанье                                  вслушиванье<sup>24</sup>

Возвращаясь к музыкальной природе стихов Кривулина в ее соотношении с субъектом «мы», обратимся к стихотворению «Блудный сын», привлекающему особое внимание.<sup>25</sup> Здесь опять возвращается мотив радио и радиоточки, настроенной на одну волну. Каждая из радиопередач играла определенную роль, будучи неременной принадлежностью советского быта. Люди просыпались с гимном в 6 утра. Далее слушали радио в общественном транспорте, в парке и т.д. Особенно от этого сопровождения страдали выросшие в коммуналках. Кроме «Концерта по заявкам» на советском радио была такая же по жанру радиопередача – «Рабочий полдень». Кривулин слушал эти передачи, смотрел новости по телевизору, но его интересовали и голоса «Би-би-си» и «Свободы». Он всегда обращал особое внимание на за-

<sup>22</sup> Там же, с. 101.

<sup>23</sup> Берг (2011).

<sup>24</sup> Кривулин (2001а, с. 25).

<sup>25</sup> Фатеева (2010, с. 26).

явки радиослушателей, на массовое сознание и настроение народа, для него это было эффективным способом культурологического анализа страны.

Начало стихотворения «Блудный сын» («лепетание бабьего радио в парке») содержит цитату в постмодернистском духе, где ирония, пафос и языковая игра соединяются.<sup>26</sup> Поэт имеет в виду строки Александра Пушкина «Раздается близ меня / Парки бабье лепетанье...» («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы») – и название сонета Иннокентия Анненского «Парки – бабье лепетанье».<sup>27</sup>

лепетание бабьего радио в парке  
в уцелевшей его сердцевине  
ради Бога послушай:  
Отец повторяется в сыне  
только блудном  
и там  
на задах кочегарки  
эта встреча – на ящиках сидя  
слыша ветхое радио скворчущее в глубине  
о налогах о жертвах о всякой и всяческой сыти

косит мизерный дождик по всей ненасытной стране  
и голодному слуху далекая музыка брезжит<sup>28</sup>

Каламбурный характер текста включает очевидную библейскую отсылку: в повторении отца в блудном сыне имеется в виду новый поэт (Кривулин), который цитирует старого (Пушкина / Анненского). Их метафизическая встреча происходит в глубине некогда роскошного парка, где теперь находится кочегарка. Персонажи выстраиваются в некую временную последовательность (коллективный персонаж «поэт» с его сюжетом-историей), объединяются определенной пространственной рамкой (совместное пребывание в общественных локусах) или литературными, социокультурными связями и некоторой общностью их свойств.<sup>29</sup> Здесь нужно еще подчеркнуть возможную ссылку на знаменитую картину Рембрандта «Возвращение блудного сына» (1666–1669), поражающую своим драматизмом. У Кривулина есть много стихотворений 1970–1980-х гг., связанных с эрмитажными картинами, достаточно вспомнить его известный цикл стихотворений «Галерея». Во второй части «Блудного сына» поэт описывает так же реальную встречу между «блудным» лирическим героем и интеллектуа-

<sup>26</sup> Зубова (2000, с. 11).

<sup>27</sup> Зубова (2010, с. 57).

<sup>28</sup> Кривулин (2001а, с. 50). Это стихотворение и весь одноименный цикл посвящаются Ольге Кушлиной. «Еще очень значимо для названия цикла „Блудный сын“ (весь написан осенью 1989, большая часть стихотворений – в октябре), что это одна из самых известных картин Эрмитажа. А вся книга, как сказано в послесловии, написана с оглядкой на Ленинград-Петербург» (из письма О. Кушлиной от 04/12/2015).

<sup>29</sup> Фарино (2004, с. 115).

лом-кочегаром. Это обыкновенная сцена подпольного быта кривулинского поколения, «поколения дворников и сторожей».<sup>30</sup> Встреча с «кочегарами» – отщепенцами культуры, жаждущими ее, – расширяет сюжет стихотворения и снова позволяет голосу ветхого радио выйти на сцену. В финале текста выделяется скрытая, но очевидная цитата: «косит мизерный дождик» – это знаменитые стихи Маяковского: «Я хочу быть понят моей страной, / а не буду понят, – что ж, / по родной стране пройду стороной, / как проходит косой дождь».<sup>31</sup> Владимир Маяковский тоже являлся изгоем, но другого рода: «блудный сын» истинной культуры, пытавшийся ее променять на социальный заказ. В стихотворении Кривулина описание процесса потери и обретения культуры оставляет ощущение неудовлетворенности, «тоски по мировой культуре». Здесь лирическое «я» блудного сына тоже превращается в коллективный субъект «мы» поэтов-изгоев (кочегары, Пушкин, Маяковский). Согласно Ю. Лотману,

так раскрывается напряжение в семантической структуре текста: монолог оказывается полилогом, а единство складывается из полифонии различных голосов, говорящих на разных языках культуры. Вне поэзии такая структура заняла бы многие страницы.<sup>32</sup>

Неутолимая тоска лирического «мы» характеризует также и другие тексты сборника, как, например, «Пока мы изобретали рай», где поэт иронизирует над темой эмиграции.<sup>33</sup>

когда мы конструировали Запад  
на сорока внутрисоветских языках  
как некий Рай в эловых руках  
как Ханаан, какой не занят  
никем – и только нам обетован, –  
мы видели египетские казни  
вокруг себя, но жили безопасней  
обломова: схождение на диван  
*святого духа* с эмигрантским чтивом  
портрет نابокова с пурпурною каймой...  
когда ходил Господь по нищенским квартирам  
и призывал на родину, домой –

<sup>30</sup> Цитата из песни «Поколение дворников» Бориса Гребенщикова (альбом «Равноденствие», 1987).

<sup>31</sup> Маяковский, В. Я хочу быть понят моей страной... (цит. по <http://www.wisdomcode.info/ru/poetry/authors/54568.html?page=2>, 29/01/2018).

<sup>32</sup> Лотман (2001, с. 116).

<sup>33</sup> В своем докладе «Компьютерно-лингвистические средства выявления субъективности в поэзии» (конференция «Типы субъекта и способы его репрезентации в новейшей поэзии (1990–2015)»; Институт языкознания РАН, Москва, 11/07/2016) Борис Орехов посредством графики и статистик продемонстрировал высокую повторяемость местоимения «мы» в творчестве В. Кривулина.



в Европу, в Индию ли, в Палестину,  
где пуп Земли, а мы всегда не там...<sup>34</sup>

Парафразируя содержание стихотворения, поэт намекает на мечты о прекрасной стране (эмиграция), благодатном центре мира, новом Ханаане, куда уносит Эол (самолет). В реальности же, как у Обломова, остается лежание на диване с запрещенной книжкой и замена действия мечтой о пупе земли (Ханаане), в то время как вокруг тяжелая и мрачная бытовая и социальная жизнь. Здесь имеет место блуждающий тип коллективного персонажа. Данный тип построен на несовпадении поставленной цели с действиями, непредсказуемо отклоняющимися от неё. Одна из функций этого блуждания и несовпадения раскрыта в конце стихотворения («а мы всегда не там...»): «создать при помощи случайностей картину глубокой закономерности».<sup>35</sup>

Стихотворения «Последняя книга», «Книги и люди», «Новый Раскольников» и «На празднике народов» являются примерами, где контаминация и растворение субъектов «я» и «мы» происходит на фоне петербургского литературного текста.<sup>36</sup> Стихотворение «Книги и люди» (1993) является примером субъектного синкретизма: в 3-й строке – «полуослепшие книги тоже казались людьми» – «народ-палач / народ-жертва / книга-свидетель» берет на себя всю ответственность за собственную историю, за лирическое «мы» и за ролевого антигероя «он / они» («сосед / стукачи»).

худо, конечно, с какого конца ни возьми  
но может быть, из-за того  
полуослепшие книги тоже казались людьми,  
и скрывали преступное с ними родство

прятали а если за стенкой затихал сосед –  
бережно – как шуршит папиросный слой! –  
обнажали какой-нибудь порфиросный портрет  
полоску с гольбеиновой Пьетой<sup>37</sup>

В стихотворении «На празднике народном» рядом с мотивом послевоенной истории города выделяется автобиографический мотив. Для точного толкования субъекта здесь необходимо напомнить, что именно биографические реалии организуют композиционное единство текста. Как известно, родители Кривулина пережили блокаду. Еще до окончания войны Борис Афанасьевич Кривулин был направлен в Краснодон военным комендантом.

Мать, Евгения Львовна, выносила ребенка в Ленинграде. Выехала из города уже беременная Виктором, зачатым в блокаду. Она работала в военном гос-

<sup>34</sup> Кривулин (2001а, с. 67).

<sup>35</sup> Фарино (2004, с. 356).

<sup>36</sup> См. Sandler (2007).

<sup>37</sup> Кривулин (2001а, с. 16).

питале, под Краснодоном, в поселке Кадиевка (который потом стал называться город Стаханов), где и родился Виктор Кривулин.<sup>38</sup>

После войны возвращаться в Ленинград родители не хотели: слишком тяжелы были воспоминания о пережитом в блокаду. Но в возрасте пяти лет ребенок заболел, что дало осложнения на ноги, и они вернулись в Ленинград, потому что там было больше возможностей для лечения.

В комнате в коммуналке на Большом проспекте Петроградской стороны жили другие люди, отец Борис с пистолетом в руках отстаивал свое право на жилье.<sup>39</sup>

напрасно я на празднике народном  
ищу мистериальный поворот  
на красный свет или назад к животным  
или в неведомый перед

мне повезло в отличие от многих:  
родители меня больного привезли  
в Столицу Бывшую откуда всех безногих  
неслышно вывезли на самый край земли

пустынны улицы... предчувствие парада  
звук не включен еще, кого-то молча бьют  
возле моей парадной – и не надо  
иных предутренних минут

я знаю что прошла, пережита блокада  
мы счастливы меня – я чувствую – возьмут  
сегодня вечером туда, к решетке Сада  
где утоление голода – салют<sup>40</sup>

Кроме автобиографического воспоминания в стихотворении снова предстает различие между молчанием («звук не включен еще, кого-то молча бьют») и шумом праздника, особенно – в финале текста: «где утоление голода – салют». Именно здесь, на сдвиге между реальностью лирического героя (субъекта / зрителя) и иллюзией петербургской театральной сцены выделяется «экстатичная историчность» кривулинской поэтики.<sup>41</sup> С этой точки зрения, важно напомнить о финале публичного исполнения стихотворения «На празднике народном»: он позволяет нам понять его культурный масштаб и символическую ценность.

Его Кривулин прочел на митинге, посвященном празднику города, проходившем на Владимирской площади. Это было запоминающееся выступление [...] Стихотворение, передающее самоощущения мальчика-инвалида на фоне

<sup>38</sup> Из письма Ольги Кушлиной от 18/04/2015.

<sup>39</sup> Там же. Ср. Лотман (2002, с. 217).

<sup>40</sup> Кривулин (2001а, с. 10).

<sup>41</sup> См. Седакова (2001).

злополучной истории родного города, с жалкими радостями праздников, обманывавших ложным коллективизмом, прозвучало как откровение. Кривулину кричали, аплодировали. Стихотворное мальчишечье ожидание большого торжества сливалось с жадным ожиданием перемен собравшихся тысяч взрослых людей.<sup>42</sup>

Таким образом, кривулинский текст девяностых годов приобретает иной «коллективный» характер: это новая поэтическая ориентация на фрагментацию коллективной памяти, которая стремится учесть декламационное задание и устный контакт с большой аудиторией.<sup>43</sup> Согласно словам Юрия Лотмана,

[...] автор изменяет объем читательской памяти, поскольку, получая текст произведения, аудитория, в силу конструкции человеческой памяти, может вспомнить то, что ей было неизвестно. С одной стороны, автор навязывает аудитории природу ее памяти, с другой, текст хранит в себе облик аудитории.<sup>44</sup>

Если в послесловии «Концерта по заявкам» Кривулин подтверждает автобиографическую основу книги, выделяя особую роль семиотического пространства Ленинграда / Петербурга,<sup>45</sup> то свои эстетические пристрастия он выражает в предисловии к последней книге «Стихи после стихов»: здесь он определяет «сквозные музыкальные темы» как «человеческое измерение истории».<sup>46</sup> Уже в 1984 году поэт сочинял стихи под эгидой подобной концепции:

с утра непрерывно играют по радио  
одну серьёзную классику  
шостакович шуберт шопен чайковский  
даже брукнер

смерть начальства зачем соразмерна  
с филармоническим залом?  
лучшие музыканты европы  
меломаны ручные<sup>47</sup>

В контексте кривулинской поэзии 1990-х гг. субъект все больше становится неопределенным пространством для воплощения поэтического эксперимента. Признаки подобной направленности были очевидны уже в 1970-е гг.: «в этой связи отказ от личностного рассматривается не как обеднение лирики»,

<sup>42</sup> Иванов (2011, с. 353).

<sup>43</sup> Смирнов (2001, с. 42-43).

<sup>44</sup> Лотман (2002, с. 174).

<sup>45</sup> См. Топоров (1995, с. 319).

<sup>46</sup> Кривулин (2001b, с. 5-6). Ср. также: «Чтобы зазвучала музыка, внутреннее пространство должно освободиться от всего лишнего, личного. Кривулин лишает свое внутреннее пространство лирической персональности, превращая его в имперсональное, сакральное пространство – пространство храма, собора. А уже в соборе персональность возрождается на новом, более высоком (или более глубоком) уровне – когда открывается подлинная перспектива, проясняется подлинный смысл судеб и событий» (Кулаков 2011, с. 9).

<sup>47</sup> Кривулин (1999).

так как «субъектность – это воплощенное зияние, бесформенность».<sup>48</sup> Эта естественная эволюция субъектности соответствует характерному многоголосию творчества поэта.<sup>49</sup> Все чаще у позднего Кривулина слово «я» и его превращение в субъект «мы» теряются между адресантом и адресатом, сливаются в неоглядном пространстве «своего» и «чужого» семантического поля. Это скорее соответствует идее автора о «безличном» субъекте, предполагавшем «апелляцию к коллективу и коллективному бессознательному».<sup>50</sup>

Таким образом, выступая в качестве динамического, противоречивого элемента текста, субъект позднего творчества поэта является принципиально фрагментарным и утверждающим себя через сомнение: это своего рода (почти эпический) «субъект в процессе»,<sup>51</sup> который обнаруживает значительную способность к автономному и оригинальному существованию.

## Литература

- Берг, М. (2011): Кривулин и Пригов // Звезда. 10, 2011.  
<http://zvezdaspb.ru/index.php?page=8&nput=1721> (27/05/2016).
- Бережнов, А. (Кривулин, В.; 1983–1984): Час тоски невыразимой // Обводный канал. 5, 1983–1984. 272-279.
- Дубин, Б. (2001): Литературные журналы в отсутствие литературного процесса // Дубин, Б.: Слово – письмо – литература: очерки социологии современной культуры. М. 148-155.
- Житенев, А. (2011): Образные коды «другой культуры» в поэзии Виктора Кривулина 1970-х гг. // Полилог. 4, 2011. 15-18.
- Житенев, А. (2012): Поэзия неомодернизма. СПб.
- Завьялов, С. (2001): Тишина и господство бессмертия // Новое литературное обозрение. 52, 2001. 249-254.
- Зубова, Л. (2000): Современная русская поэзия в контексте истории языка. М.
- Зубова, Л. (2010): Языки современной поэзии. М.
- Иванов, Б. (2011): Петербургская поэзия в лицах. М.

<sup>48</sup> Житенев (2011, с. 17).

<sup>49</sup> Иванов (2011, с. 301-305).

<sup>50</sup> Ср.: «Кривулин, констатируя, что в XX веке „человеческая личность последовательно и небезуспешно вытеснялась из поэзии на протяжении всего столетия“, обозначает три основных направления ее редукции: выход во „внеличное“, в мир „не-я“ – предметов и феноменов культуры“, выход в „безличное“, предполагавший апелляцию к коллективу и коллективному бессознательному, выход в „надличное“, когда сквозь „я“ „просвечивают высшие смыслы и внечувственные среды“» (Житенев 2012, с. 98). Ср. Бережнов [псевд. В. Кривулина] (1983/1984, с. 274).

<sup>51</sup> Ср.: «Оказывается, что речь субъекта („я“) с необходимостью пронизана языком как носителем конкретного и всеобщего, индивидуального и коллективного одновременно» (Кристева 2004, с. 179).

- Кривулин, В. (1988): Стихи. В 2 тт. Париж / Л.
- Кривулин, В. (1990): Стихи из Кировского района // Вестник новой литературы. 1, 1990. 98-107.
- Кривулин, В. (1999): Через полтора десятилетия // Волга. 11, 1999.  
<http://magazines.russ.ru/volga/1999/11/krivul.html> (26/05/2016).
- Кривулин, В. (2001a): Концерт по заявкам. Три книги стихов. СПб.  
<http://www.vavilon.ru/texts/krivulin8-1.html> (29/01/2018).
- Кривулин, В. (2001b): Стихи после стихов. СПб.
- Кривулин, В. (2011): Петербург – Москва – Петербург: два поэтических вечера Виктора Кривулина // Полилог. 4, 2011. 82-103.
- Кристева, Ю. (2004): Избранные труды: Разрушение поэтики. Пер. с франц. Г. Косикова, Б. Нарумова. М.
- Кулаков, В. (2011): Стихи после стихов // Полилог. 4, 2011. 8-14.
- Лотман, Ю. (2001): О поэтах и поэзии. СПб.
- Лотман, Ю. (2002): История и типология русской культуры. СПб.
- Мандельштам, О. (1990): Сочинения в 2 тт. Т. 1.: Стихотворения. Переводы. М.
- Саббатини, М. (2007): Стихотворение Виктора Кривулина «Что рифмовалось» (1990) – рефлексия кризиса неофициальной культуры // Новое литературное обозрение. 83, 2007. 710-717.
- Саббатини, М. (2014): Виктор Кривулин на переломе эпох. Заметки о смене поэтики во второй половине 1980-х годов // Вестник СПбГУ. 4, 2014. 44-50.
- Седакова, О. (2001): Памяти Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 52, 2001. 236-242.
- Смирнов, И. (2001): Смысл как таковой. СПб.
- Топоров, В. (1995): Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.
- Фарино, Е. (2004): Введение в литературоведение. СПб.
- Фатеева, Н. (2010): Синтез целого. На пути к новой поэтике. М.
- Шейнкер, М. (2001): «...Гривастая кривая...» Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 52, 2001. 230-235.
- Lukšić, I. (2002): Время наступило: «Шмон» Виктора Кривулина // Russian Literature. 51, 2002. 273-293.
- Sandler, S. (2007): A Poet Living in the Big City: Viktor Krivulin, Among Others. In: Boudreau, N. / O'Neil, C. (eds.): Poetics. Self. Place: Essays to Honor Anna Lisa Crone. Columbus, Ohio. 675-693.