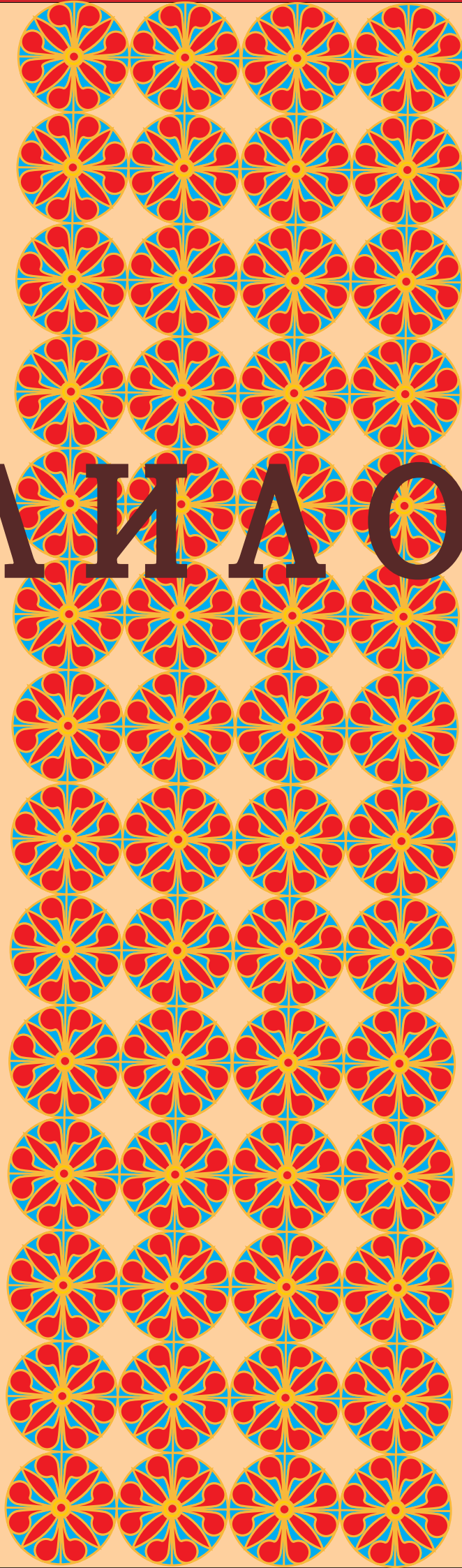


# ПОЛИЛОГ



2011 № 4

**“Работа - это... столкновение  
мыслей, систем решений,  
работа даже великого человека  
не монологична – она  
драматургична и нуждается в  
споре и в согласии с временем  
и товарищами”.**

***В.Б. Шкловский***

**ЭЛЕКТРОННЫЙ НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ**

# **ПОЛИЛОГ**

**теория и практика  
современной литературы**

СТАТЬИ  
ИССЛЕДОВАНИЯ  
ПУБЛИКАЦИИ  
ИНТЕРВЬЮ  
ВОСПОМИНАНИЯ  
РЕЦЕНЗИИ

**2011 № 4**

### **Редакционный совет:**

Людмила Зубова, д.ф.н.; Юрий Орлицкий, д.ф.н.; Анна Андреева, к.ф.н.; Анна Голубкова, к.ф.н.; Данила Давыдов, к.ф.н.; Массимо Маурицио, к.ф.н.; Павел Настин, координатор проекта «Полутона»; Михаил Павловец, к.ф.н.; Евгений Прошин, к.ф.н.; Александр Степанов, к.ф.н.; Дарья Суховой, к.ф.н.

### **Выпускающий редактор – Анна Голубкова**

Выражаю большую благодарность Ольге Кушлиной и Юрию Орлицкому за помощь в составлении четвертого номера, а также всем авторам статей.

**Художник – Асия Момбекова**

**Верстка – Елена Иванова**

**Права на опубликованные тексты принадлежат их авторам.**

**Полилог: электронный научный журнал. – 2011, № 4. – 141 с.**

Четвертый номер журнала посвящен Виктору Кривулину. Наследие этого поэта пока что толком так и не описано, и это при том, что его ценность признается всеми знатоками русской поэзии второй половины XX века. Поэтому главной задачей этого номера стал сбор имеющихся материалов. К ним все же удалось еще и добавить кое-что новое. Все это вместе в результате задает какие-то важные точки, на которые, мы надеемся, будут в будущем ориентироваться все изучающие творчество замечательного русского поэта, прозаика, критика и теоретика Виктора Кривулина.

© Полилог, 2011

## СОДЕРЖАНИЕ:

Предуведомление от редакции		<b>7</b>
<b>Статьи</b>		
<b>Владислав Кулаков</b>	Стихи после стихов	<b>8</b>
<b>Александр Житенев</b>	Образные коды «другой культуры» в поэзии Виктора Кривулина 1970-х гг.	<b>15</b>
<b>Михаил Павловец</b>	О стихотворении В.Кривулина «Хлопочущий Иерусалим»: литературоведческий комментарий к комментарию лингвистическому	<b>19</b>
<b>Мария Гельфонд</b>	«Я читал Боратынского...»: Виктор Кривулин	<b>25</b>
<b>Александр Житенев</b>	«Сельва сельваджо» «многослойного разговора»: несколько замечаний о романе В. Кривулина «Шмон»	<b>32</b>
<b>Исследования</b>		
<b>Людмила Зубова</b>	Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда	<b>38</b>
<b>Юрий Орлицкий</b>	Особенности строфики Виктора Кривулина	<b>60</b>
<b>Публикации</b>		
<b>Виктор Кривулин</b>	Шестое стихотворение, данное в контексте: «ПОЛДНЯ ДЛИНОЙ В 11 СТРОК» (рассказ, записанный как приписка к письму)	<b>68</b>
<b>Петербург – Москва – Петербург:</b>		
<b>два поэтических вечера Виктора Кривулина</b>	(расшифровка аудиозаписи)	<b>82</b>

**Интервью**

**Виктор Кривулин: «Поэзия – это разговор самого языка»** **104**

(интервью Владислава Кулакова)

**Самый добрый, умный, открытый всем человек – это Кривулин...»** **118**

(интервью И. Кукуя с Т. Горичевой  
о Викторе Кривулине и журнале  
«Тридцать семь»)

**Воспоминания**

**Валентина Симоновская** Портрет поэта **128**

**Сергей Стратановский** Памяти Виктора Кривулина **134**

**Рецензии**

**Константин Кравцов** О книге «Композиции» **136**

**Сведения об авторах** **140**

## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ ОТ РЕДАКЦИИ

Идея выпустить номер «Полилога», посвященный Виктору Кривулину, появилась еще в самом начале 2009 года во время обсуждения в Петербурге первого номера журнала и проекта в целом. Участники круглого стола высказали тогда много важных и ценных пожеланий, в том числе и обратили наше внимание на то, как мало пока что имеется статей и исследований творчества Виктора Кривулина. Первый номер электронного научного журнала «Полилог» (2008 год) был посвящен особенностям индивидуальной поэтики, однако уже в процессе работы над ним стало понятно, что лучше сосредоточиться на более компактных вопросах. Второй номер (2009 год) собрал статьи и материалы о Генрихе Сапгире, в третьем номере (2010 год) можно было прочесть много интересного о Всеволоде Некрасове. Основной объем материала во всех номерах составили уже опубликованные, но недоступные широкой публике статьи. Также крайне важным оказалось соединение в одном месте разных материалов на одну и ту же тему. Благодаря такому соединению сразу же обозначились основные смысловые узлы в интерпретации поэтики того или иного автора. Выяснилось также, что исследователи чаще всего обращают внимание на один и тот же набор стихотворений. Например, у Виктора Кривулина это «Пью вино архаизмов...», которое цитируется практически в каждой опубликованной в этом номере статье. Вот так у нашего издания, кроме чисто информативной, появилась еще одна задача: показать уже сделанное и наметить дальнейшую стратегию исследований по какому-то конкретному вопросу.

В этом номере «Полилога» перепечатываются известные статьи Владислава Кулакова и Людмилы Зубовой, также воспроизводится интервью, взятое Владиславом Кулаковым у Виктора Кривулина в 1994 году. Это интервью есть в сети, однако в нем проговариваются важные моменты, которые перекликаются и с расшифровкой аудиозаписи двух вечеров Кривулина, и с интервью, взятым Ильей Кукуем у Татьяны Горичевой в октябре этого года. Оба материала публикуются впервые. Кроме того, в разделе «Публикации» помещено «Шестое стихотворение» – эссе-комментарий Виктора Кривулина, описывающее процесс работы над несколькими стихотворениями. Из статей впервые публикуются работы Михаила Павловца, Марии Гельфонд и статья Александра Житенева, посвященная роману «Шмон», исследование строфики Кривулина Юрия Орлицкого. Впервые опубликованы воспоминания о поэте Валентины Симоновской и Сергея Стратановского, а также небольшая рецензия Константина Кравцова на книгу «Композиции».

Пока что, как видно из помещенных в номере статей и исследований, Виктор Кривулин в первую очередь рассматривается как идеолог и теоретик неофициальной культуры, поставивший перед собой важную задачу дать этой культуре историческое обоснование. Именно с этой точки зрения в основном прочитываются его стихи и проза в научных работах этого номера журнала. Такая интерпретация, конечно же, свидетельствует не об ограниченности поэтики самого Кривулина и не о неспособности исследователей подойти к материалу с другой точки зрения, а об определенном запросе времени, которое требует осмысления и теоретического определения того, что происходило в русской литературе во второй половине XX века. Впрочем, в этом номере есть и другие статьи. Надеемся, что после выхода четвертого номера «Полилога» и особенно после появления готовящегося в серии «Библиотека поэта» тома собрания сочинений Виктора Кривулина исследования его творческого наследия будут продолжены и значительно расширены.

*Анна Голубкова, Юрий Орлицкий*

## СТИХИ ПОСЛЕ СТИХОВ

«Мне хочется говорить не о себе, а следить за веком, за шумом и прорастанием времени. Память моя враждебна всему личному... Память моя не любовна, а враждебна, и работает она не над воспроизведением, а над отстранением прошлого», – писал Мандельштам, объясняя структуру своей книги «Шум времени». Еще и этим – комплексом неполноценности литературного «разночинца» перед «счастливыми поколениями» с «гекзаметрами» и дворянской семейной «хроникой» – Мандельштам близок поэтам бронзового века, ощущающим себя «советским дичком» в разоренных и оскверненных райских садах серебряного века. Мандельштам даже говорит о «милитаризме» своего раннего детства, вняв в нем «тогдашнюю петербургскую улицу». Это, конечно, не «позорная тайна» Сергея Гандлевского или «охота на мамонта» Виктора Кривулина (1944 – 2001), разыгрываемая советским «племенем преподавателей с палками и камнями» («что они сделали с нами!»), но Мандельштам тоже видел в своем происхождении «знак зияния», «провал»: «Надо мной и над многими современниками тяготеет косноязычие рождения. Мы учились не говорить, а лепетать – и, лишь прислушиваясь к нарастающему шуму века и выбеленные пеной его гребня, мы обрели язык». У первых двух послесталинских литературных поколений (появившихся на свет еще при Сталине) «косноязычие рождения» было таким абсолютным, что, казалось, вообще нет никаких шансов на обретение языка. Однако именно осознание своей слепоглухонемоты открывало глаза и уши, развязывало язык. А Мандельштам оказывался тут важнейшим ориентиром еще и потому, что его поэзия несла в себе опыт преодоления косноязычия, головокружительное ощущение перехода от молчания, немоты к обретению речи и рождению звучащего слова.

«Враждебность» памяти, о которой говорил разночинец-Мандельштам, стократно усиливалась в советских поколениях

деклассированной интеллигенции, рожденной в годы террора. То были первые поколения с генетической памятью о терроре, и эта генетика определяла фундаментальные структуры личности. Не «знак зияния», «провал», а полная катастрофа, уничтожение всего живого – вот, что было в прошлом. «Пепел стучится в сердце» – отныне только с этим генетическим кодом возможно было художественное высказывание, только с ним, хотя и вопреки ему, можно было писать стихи после Освенцима и Гулага.

«Формообразующее озарение», посетившее Виктора Кривулина в «5 часов утра 24 июля 1970 года», когда он за чтением Боратынского «обрел магическое дыхательное знание собственной, уникальной интонации, неповторимой, как отпечатки пальцев», было и преодолением «косноязычия рождения», обретением точки опоры для отстранения прошлого и, соответственно, освобождения от «всего личного». «Шум века» трансформировал интонацию, сформировав поэтический голос со всей его особой акустикой:

Я Тютчева спрошу, в какое море гонит  
обломки льда советский календарь...

И прошлое, в том числе личное, отстранилось и соединилось с настоящим, в том числе личным («каким сказать небесным языком / об умирающей минуте?»), в общей временно-пространственной перспективе с общими топологическими характеристиками, единым формообразующим началом:

не отрекайся милый, не надейся,  
что бред веков и тусклый плен минут  
тебя минует - веришь ли, вернут  
добро исконному владельцу.

«Стекло истории, пустынное стекло» стало для Кривулина источником «магического дыхательного знания», «легкой воздушной свободой». Но это вовсе не магический кристалл, преломляющий лучи обыденно-



сти в какую-нибудь стилизаторски-красивую историческую перспективу, а «скол стекла», режущий по языку, по живому. Тепло струящейся «невидимой крови», «стеклянная пыль в языке» («память о форме пустоты») - вот что вводит сначала в «пустующие формы», а потом «тонкой ниткой в золотое шитье», пересоставляя «пальцами чужести» формы жизни, изменяя их состав вплоть до «самой низменной клетки», чтобы весь мир воплотился в крови языка, «семье алых капель на ветке».

О. Седакова называет это «экстатической историчностью»<sup>1</sup>. Виктор Кривулин в предисловии к своей последней книге «Стихи после стихов» определяет ее «сквозные музыкальные темы» как «человеческое измерение истории»: «измена и прощение, иллюзии и расплата за них, беспомощность отдельного человека, вовлеченного помимо своей воли в круговорот исторических событий, смысла коих он не может понять». Это сквозные музыкальные темы и всей его поэзии. И подобная музыкальная экстатичность достигается той самой формообразующей отстраненностью, личной опустошенностью (синтез «аналитичности и самозабвения» по формулировке О. Седаковой). 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.

Музыка поэзии Кривулина - в полном соответствии с петербургской поэтической традицией – это еще и «музыка в камне», архитектурная пластика языковых форм и строгость архитектоники, структурная регулярность всего проекта. Но тут, похоже, такой камень, о котором говорят, когда боль страдания превышает физические возможности человека, когда человек «каменеет» («Магдалина билась и рыдала, ученик любимый каменел...» - Ахматова). Это

камень запороговой боли, и вся архитектура поэзии Кривулина, вся ее пластика пронизана взрывной энергией страдания и со-страдания: обезличенно холодноватая внешняя статичность заряжена, раскалена внутренней экстатичностью.

«Золотое шитье» из цитировавшегося выше стихотворения 1974 года с характерным «имперсональным» названием «Оно» - результат формообразующего усилия (сопоставленного со сколом стекла, режущего по языку). «Нитка» же вытягивается из бесформенного «опечаленного меда», что «теплится» внутри и истекает, как свеча – «соучастница пчелья». Эти же мед и пчела (явно родственные мандельштамовским) появляются и в одном из стихотворений «юбилейного» 2000 года, которое так и называется – «Пчела» – и которым завершается книга «Стихи после стихов»:

засахареный мед  
хиты былых времен  
где нас никто не ждет как мы их ждали  
где нету ничего и сами не поймем:  
да есть ли что-то что и глаз неймет  
глаз не фасеточный а солнечный с дождями

Нас никто не ждет и, в общем-то, «нету ничего» ни в «топорном *теперь*», ни в «бетонном *вчера*», ни в «лазерном *послезавтра*»... Но важно не то, что нас никто не ждет, а важно, «как мы их», эти времена, «ждали», и то, что вопрос о чем-то, чего «и глаз неймет», всегда остается для человека открытым. Важен сам глаз, взгляд, и «фасеточный», и «солнечный, с дождями», важны «отсвет золотой», и полет пчелы «по комнате пустой над блюдцем обведенным золотинкой» под звучащие «за стенкой» хиты Леннона и Стинга («хиты былых времен» - из породы «вещих шлягеров»). Это и есть «человеческое измерение истории», с которым имеет дело поэзия. А пчела – это образ и истории, и поэзии. Взыскуемой и обретенной Кривулиным поэзии истории.

Солнце, пчела, мед, золотое шитье, царская парча, воздух – таков семантический ряд самого понятия «поэзия» в творчестве Кривулина. В этом «солнечном круге» воплощается светоносное торжество формообразующего усилия, торжество обретения

формы. Из того же ряда «лучевой» удар в стихотворении «Высокая болезнь»<sup>2</sup> («Купание в Иордани»), лазерный луч, синтезирующий на каком-то ядерно-физическом уровне визуальную и речевую пластику:

оптическая кривизна  
о чем-то спорит с прямизной  
неочевидной речевой –  
но обе вдруг поражены  
одной болезнью - лучевой.

Тут к светоносности добавляется и обертон смертельности такой радиации, от которой у поэта, конечно, нет и не может быть никакой защиты. А пчела и луч встречаются друг с другом, хоть и по касательной, в трагическом и ослепительно светоносном «Реквиеме»: «Пчела повисшая над чашкой / Печаль без повода, (ее портвейн “Лучистый” / Успешно лечит, и она светла)».

Пчела из одноименного стихотворения, кстати, не просто пчела, а «имперская». Этот эпитет вводит в смежный образный ряд поэзии Кривулина, коррелирующий с имперской образностью Бродского, но и полемизирующий с ней. Историсофски Кривулин видит и грозное величие советской «империи зла», и грандиозность ее краха. Он категорически отказывается устраивать постмодернистскую свистопляску на ее руинах: «вот уж повеселимся / Империя пала / нынче только ленивый / не спешит к ней вприпрыжку / чтобы изловчиться / и как следует вмазать / носком сапога / в бок тяжкодышащий / благо на складах / армейской обуви прорва» («Империя пала», «Стихи юбилейного года»). Однако и классических форм, античного благородного мрамора в духе Бродского тут быть не может. Все куда проще и конкретнее: «колесный трактор сталинградской сборки / чихнул, заглох из фрески выезжая / на развороченные плиты вестибюля» («На руинах межрайонного Дома дружбы», «Купание в Иордани», 1998).

«Имперская пчела» имеет в бедных родственниках имперского орла, вдруг «взорлившего» над нашими руинами. Он изрядно ошипанный и, в общем-то, нелепый, особенно в качестве современного геральдического символа (среди «Стихов

юбилейного года» есть и визуальные «Стихи в форме госгерба», весьма наглядные и в прямом, и в переносном смыслах). Однако этот орел связан с «пчелой» и по прямой, поэтической линии, выражая состояние «стихов после стихов».

Ведь тот орел не просто образ «судьбы Империи в пуху и перьях», он – «письмоводительный», и не только по имперскому бюрократическому письмоводительному ведомству: «крылом ошипанным повел / и тяжести как не бывало», и «язык, прижатый к альвеолам», который «взошел непроясненным и тяжелым», «выпрямился как стекло» (отзвук «языка по стеклу» из «Оно»). В конечном счете в этом стихотворении («В подземном переходе», «Предграничье», 1994) об уличных музыкантах – вовсе не романтических, а откровенно бомжующих «под грудой драных одеял», – которое вроде бы низводит, а на самом деле возвышает Империю, Рим (речь, похоже, идет как раз о римском подземном переходе), латынь в русском переводе, Марциала до «румынисто-одесского» оркестрика, фальшивящего так «не по-римски, а по-детски», имперский письмоводительный орел разлетается грудой монеток, посыпавшейся музыкантам «на байковое покрывало». Все правильно: у каждой монетки есть орел и решка, у каждой медали есть обратная сторона, ну а уж как монета ляжет – не от нас зависит.

Орел на самом деле не из госгерба, а с монетки, «грошика медного» (хотя на грошике, понятно, именно госгерб). Но этот «грошик медный» и есть наша жизнь, цена которой – копейка. Пока монетка вроде бы в руках (чьих?), однако она вот-вот «выскользнет и покатит по кафелю – куда?!». Известно: «Жизни прежней / жизни бедной / безутешный / грошик медный / решкой кверху / лежа в луже / как бы свергнут / и как бы нужен» («Орел с решкой», «Купание в Иордани»). Вот она, имперская судьба. Да и вообще судьба.

А письмоводительный орел, раз уж он столь копейчных размеров, ничем не отличается от зимней мухи, чье «высохшее тельце пародийно»: «в сущности, она и есть орел / на курящуюся печень Прометея». Однако ведь точно такое же «высохшее тельце» и

у самого времени, «умирающей минуты», торжественно отпеваемой в «Вопросах к Тютчеву», «бережно» накрываемой «нежнейшей пеленой». Лексическое совпадение неслучайно: неотвязная пародийность имперского (советского) и постимперского (постсоветского), равно как вообще постомодернистски постисторического существования ничего не меняет – боль-то у человека непародийная:

оттащите птицу от живого человека!  
 пусть он полусъеденный пусть лает как собака  
 нету у него иного языка!

(«Прометей раскованный»,  
 «Стихи юбилейного года»)

Современный человек – «Прометей раскованный», и это большой вопрос, добавилось ли ему человечности от его раскованности и всякой прочей «толерантности». Скорее всего, нет. А уж язык – какой есть. Неважно, какой он, язык. Важно, что он есть. И «неочевидная речевая прямизна» все равно выпрямляет язык, выпрямляя человека. И мухоподобный орел империи все равно превращается в золотую пчелу поэзии.

Таковы «стихи после стихов», что и «на стихи похожи / и не похожи на стихи». Мухоподобный орел и золотая пчела существуют в своеобразном симбиозе. Музейно-вернисажная культура современных «людей в железе», «людей в пластмассе» – «муха подробная в янтаре». А с поэтами вообще «сплошная скарлатина»: «лишь першение в горле / клетот якобы орлий / прерываемый кашлем». И если уж говорить о поэте как «певце», «певчей птице», то эта птица не поет, а «мычит по вечерам / мычит настойчиво и нечленораздельно» («Мычанье на закате», «Купание в Иордани»).

Если же говорить о музах и говорить с ними, то беседа получается такой:

неисследимой сединою  
 соединяя все в союзы  
 со мной как с девкою сенною  
 беседовали ваши музы  
 не свысока - но как-то сбоку  
 и голоса не повышая

что было более жестоко  
 чем боль бессвязная большая  
 чем наказание на конюшнях  
 за кражу в комнатах господских  
 вещей прекрасных но не нужных  
 игрушек умственных и плотских

(«Вместо предисловия. Беседа с музами»,  
 «Купание в Иордани»).

Не разночинец в поэтическом дворянстве, как Мандельштам, а крепостной – как «девка сенная», которую при случае и выпороть на конюшне не грех, если не справится с соблазном прибрать к рукам какую-нибудь вещицу из тех красот, которыми полны господские комнаты. И ведь эта жестокость оправдана, и предложенная интонация единственно возможна: не свысока, не снизу вверх, а сбоку, по касательной, не повышая голоса, не заглядываясь на не тобой нажитое добро, не тебе доставшееся по праву наследства<sup>3</sup>.

Себя как поэта Кривулин сравнивает с «японским переводчиком», что «явился к людям с переведенным дурно Мандельштамом» и обреченным за то на всяческие китайские казни<sup>4</sup> («Японский переводчик», «Стихи юбилейного года»). Быть поэтом сегодня – пройти через все эти пытки. Но и сегодня можно быть поэтом:

поэт зашитый в кожаный мешок  
 подвешенный к ветвям цветущей груши –  
 он тоже соловей  
 хоть слушай хоть не слушай

Да, от стихов после стихов «исходит запах тертой кожи», поэт если не лает по собачьи, то в лучшем случае нечленораздельно мычит. Однако что это за мычанье? Простое, как мычанье? Не совсем. Это мычанье Кривулин решительно предпочитает якобы орлиному клетоту: «мычанье немое / невытравляемый тихий мотив». И мотив тот, между прочим, сопутствует действительно «хищной птице», которая парит, «молча от моря до моря / всемирные крылья раскрыв» («По течению песни», «Предграничье»).

Да и с «простым, как мычанье» связь имеется: «Хлебников, мычанье святое / го-

меровских степей, протославянской Трои» («Стенное число», «Концерт по заявкам», 1993). А восточные мотивы звучат не только в связи с феодальными пытками обреченного на неудачу переводчика Мандельштама. Ведь лучевому удару, синтезирующему стихотворное вещество в «Высокой болезни», предшествуют «яблоневый сад», который «белеет таблеткою под языком» (возможно, отчасти благодаря «белоснежному саду» Станислава Красовицкого, чью поэзию Виктор Кривулин хорошо знал и высоко ценил), а также «сливовый прилив в японо-розовых слезах». Груша и сакура цветут по-настоящему. Статус и местоположение поэта для этой яркой картины решающего значения не имеют.

Парадокс стихов после стихов в том, что наличествующая и рационально осознаваемая собственная простая единичность не воспринимается с единственно доступной человеку физической точки зрения – из себя. С этой точки зрения простая единичность, как ни крути головой, все равно предстает сингулярностью, особой точкой<sup>5</sup>, дельта-функцией. Однако поэзия, искусство и есть сингулярность, в какой-то мере раз за разом воспроизводящая момент большого взрыва, сотворения мира. И в данном конкретно-историческом случае постмодернистской ситуации парадокс объективно простой единичности и субъективной сингулярности становится решающим формообразующим фактором, источником жизненной энергии для стихов после стихов.

Отстранение прошлого позволило Кривулину добиться того, что в его стихах зазвучал голос самой истории, «ведьмы», «голубой старухи долин», «Клио с цевницей и Клио в лохмотьях тумана». Он увидел бесконечное «мычащее», «дерюжное стадо» побежденных, равно как «жирный обоз» победителей, и отныне все герои его стихотворений вливались в этот поток «войск и народов», который «бессвязно и пьяно» целует на прощанье Клио «в серые пропасти глаз или в сердце ослепшее глины» («Клио», 1972). Его лирический герой – не исключение. И он, разумеется, из «мычащего стада» побежденных, а не «жирного обоза» победителей (хотя такое разделение принад-

лежит как раз субъективной точке зрения человека – для истории, в конечном счете, нет победителей и побежденных). И именно столкновение, синтез личного, страдающего взгляда из «мычащего стада», из своего времени, с вневременным, гармонизирующим взглядом Клио дают ту формообразующую интонацию, экзистенциальную историчность, из которой возникает вся поэзия Кривулина.

Личное, частное во всех настоящих стихах присутствует только в отстраненном, «снятом» виде, но в «стихах после стихов», испытывающих большие проблемы с самой лиричностью как вещью «прекрасной, но ненужной» (не выпорют ли на конюшне за кражу из «комнат господских?»), личное, серьезный разговор о себе возможен лишь в условиях жесткой цензуры самоотчуждения (в том числе самоиронии). Раньше поэтов тяготила косность материи, им мешало собственное тело – балласт на пути к духовным высотам и абсолютной свободе, теперь поэтам не меньше мешает душа, ее естественный эго- и лого-центризм, природное стремление к самоидентичности, неистребимая жажда возвести в онтологической пустоте некие духовные опоры лично для себя:

как посудомойная машина  
звякала душа моя и дребезжала  
жить мешала  
попросту без энергосистемы  
без вопроса: где мы?  
в пустоте ли? в гуще ли? в струе ли?  
есть ли я на самом деле?  
если есть – тогда куда я? где я?  
где я здесь – идея или провод?  
или просто заковыка никакая  
повод высказаться и не лучший повод

(«Повод высказаться»,  
«Стихи юбилейного года»)

Душа способна лишь «звякать» и «дрезжать», отнюдь не она источник музыки в поэзии Кривулина. Тем не менее, она все же «повод высказаться». Пусть и не лучший, но другого повода, точнее, средства у лирического поэта попросту нет. Это большая

«заковыка» для «стихов после стихов», однако, как видим, разрешимая.

Рассуждая в эссе «Поэзия и правда» о «своем» и «чужом» в информационных потоках, с которыми имеет дело поэт, Кривулин замечает: «Писатель всегда действует на неисследованной, чужой территории, вооруженный полуосознанной памятью о «своем» опыте, который опознается как свой собственный опыт лишь в момент присвоения чужого. Если угодно, такой момент может быть обозначен словом «творчество»». «Стихи после стихов» крайне обострили, актуализировали проблему «своего» и «чужого» в поэтическом высказывании. Постмодернизм вроде бы приходит к выводу о том, что ничего «своего» в искусстве вообще не бывает. Но тонкость в том, что «чужое» становится искусством лишь в тот момент, когда оно делается «своим», авторским.

Кривулин признавал в себе «известное влияние московских концептуалистов». «Впрочем, не столько литературное, сколько человеческое», – уточнял он. Понятно, что тут было взаимное влияние общей среды литературного и художественного андеграунда 70-80-х годов, неизбежное сближение из-за разработки общего, в принципе, проблемного поля, однако концептуалистский след явственно ощутим и в поэтической технике Кривулина. Постмандельштамовская манера нелинейных образных сцепок заметно эволюционировала в сторону коллажности, ничуть, правда, не ослабив внутренней эмоциональности стиха и почти не изменив ту найденную однажды интонацию, экстатичную и отчужденную («как-то сбоку») одновременно, в которой уже была заложена возможность подобной эволюции.

«Стихи после стихов» все равно остаются стихами, даже когда они – коллаж или почти инсталляция. Монетка, «покатившись по кафелю», «легла себе орлом / в углу где слава где победный гром / гремит в стихах и кстати и некстати». Ну да, такими же орлами, бывает, сидят посетители этих кафельных мест общего пользования («я не парю – сижу орлом» - Пушкин), но и «победный гром» гремит – хоть бы и так, звоном брошенной бомжу монетки. А ведь он, этот звон, и впрямь победный:

нам - труба труба а им - по барабану  
лишь придурочная скрипка на отлете  
развалила умоляюще футляра  
мелочь-музыка она и нищим по карману  
и не славы ищет но простых мелодий  
господа-товарищи вы здесь не на работе  
здесь Воскресная халява Божий дар  
царство Духа изводимого из плоти

(«Труба и барабан»)

Этим стихотворением завершается книга «Стихи юбилейного года», и мотив уличной музыки в подземном переходе, «мелочь-музыка», которая «и нищим по карману», разрастается до трубного гласа, победного барабанного боя. Это музыкальное торжество расправляющей крылья «хищной птицы» – прямо с мелких монет, музыкальное торжество поэзии – «Воскресной», воскрешающей «халявы». А как иначе назвать Божий дар? Во всяком случае, тут ничего не украдено из «господских комнат».

Что можно противопоставить ненадежной, «звякающей», «дребезжащей» душе? Лишь тело. Но у Кривулина не та телесность, о которой говорилось в связи с почти биологической органикой поэтики Мандельштама, получившей свое развитие, в частности, в поэзии Айзенберга. У Кривулина акцент не на органику, органичность, а на «культурное тело» человека, заменяющее «душевные» категории «сознания» и «личности» категориями культуры – «текстом», «письмом». Человек потому и человек, что существует культура, человек – это «текст», «письмо»:

чьей природе подражаем  
листья бледные черня?  
самозванный бог державин  
самочинный бег червя  
все в извилинах туннелей  
мыслит яблочко само  
о вселенной о себе ли  
превращаемом в письмо

(«Одические строфы», 1994)

Это то самое «письмо», о котором рассуждал Деррида, «письмо», предшествующее любому человеку и завершающее его, «письмо», исключающее возможность не-

зависимого сознания, «трансцендентально-го означаемого», воровства из «господских комнат». Кривулин почти физически ощущал свое превращение в «письмо», обретение своего нового «культурного тела». «Письмо как тело» – так называется стихотворение, датированное 2001 годом, видимо, последнее стихотворение Виктора Кривулина. Вот оно:

письмо как тело – цель орудиям нездешним  
хоть на компьютере хоть гелиевым стержнем  
но пишешь печению, той областью ее  
куда был ранен Юлиан Отступник  
чернильница перо парфянское копье  
письмо бежит назад,  
письмо следит  
письмо теряет след  
и оборвавшись, не отпустит  
в день завтрашний к безграмотным садам

петляет не отпустит  
в нем будущего нет у завтрашнего дня  
живыми не отпустит  
от разговора с мертвыми

Прометей превратился в Юлиана Отступника, орел «когтящий» – в «парфянское копье», но суть не изменилась: «пишешь печению». «Письмо следит», то есть оставляет след, но и следит, контролирует и никуда не отпустит, даже «оборвавшись». И главное: «живыми не отпустит / от разговора с мертвыми». Этот-то разговор и есть «письмо». Круг замкнулся. «Бред веков и тусклый плен минут» никого не миновал. Пришла пора «вернуть добро законному владельцу». Поэт полностью перешел в «письмо как тело». Жизнь оборвалась, но разговор никогда не прервется.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Ольга Седакова, «Памяти Виктора Кривулина», «Новое литературное обозрение» № 52, 2001.

<sup>2</sup> У Кривулина все стихотворения с заголовками: это и архитектурный фронтон, пластический элемент, и в то же время зачастую знаковый элемент инсталляции, объект несколько иной природы, чем сам текст. Как здесь, где заголовки откровенно пародийный.

<sup>3</sup> Любопытна неожиданная переключка с Некрасовым, с его стихотворением, посвященным немецким конкретистам, где звучит, в принципе, тот же мотив «господских комнат», только более конкретизированный (в соответствии с эстетикой конкретизма): «Рюм / Мон / делают ремонт / сделали и живут / вот / / а мы смотрим-то / у нас-то смотрят / куда / / как / жили господу / какие же господу были / как питались / и скажите пожалуйста / ничего питались / и писали стихи / и ежели писали стихи / стихи писали / исключительно же / благороднейшего же типа / стихо сложения / / (Рюм, Мон; / (фон – Бремен)).

<sup>4</sup> Пускай позорную повяжут мне повязку / пускай посодят связанным в повозку / и возят по стране пока я не покаюсь / что не проник ему ни прямо в душу / ни по касательной, что никаким шицином / не поверял строки с притихшим керосином / что сторублевок жертвенных не жег / на примусе пред Господом единым.

<sup>5</sup> Точка А называется особой точкой функции, если в этой точке функция имеет разрыв или у нее не существует производная.

---

Статья публикуется по изданию: Кулаков В. Постфактум. Книга о стихах. М.: НЛО, 2007. С. 124-134.

## ОБРАЗНЫЕ КОДЫ «ДРУГОЙ КУЛЬТУРЫ» В ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА 1970-х гг.

Существенным препятствием для построения любой картины литературного процесса всегда является искажающая сила интерпретации, системность которой редко совпадает с логикой материала. Попытки радикально историзировать позицию исследователя и тем самым сделать очевидными его предпосылки лишь смягчают остроту проблемы, но не решают ее. Намерение снять искажение исторической перспективы путем сопоставления и критики источников оказывается ничуть не более привлекательным, поскольку в этом случае число преломляющих призм не уменьшается, но возрастает. В таком контексте едва ли не самый убедительный метод реконструкции прошлого сводится к погружению в «точку» переживания, где смысл еще только обретает выразительную форму. Применительно к истории поэзии такой «точкой» представляется метафорический код, в котором текст и метатекст еще не разделены, и прослеживание логики пластических ассоциаций не приводит к фатальному искажению смысла.

Выстраивание истории неподцензурной поэзии, таким образом, может отталкиваться не только от анализа институций и динамики культурного контекста, но и от логики самого текста, в котором автоинтерпретация только вызревает. Такой ход позволяет учесть «неготовую», далекую от системности, логику становления ключевых категорий метатекста, а вместе с тем – воссоздать «Zeitgeist», многолинейное и не всегда «прозрачное» поле дорациональной реальности. Такая задача кажется особенно актуальной применительно к тем художественным практикам, которые оплетены плотным слоем автокомментариев. Не имея возможности отстраниться от тех параметров, которые ими заданы, исследователь нередко оказывается фигурой, вынужденной лишь систематизировать «готовые» признания. Разорвать мнимое тождество одного уровня слова другому как раз и при-

зван анализ ассоциативных связей внутри образного ряда. Поэзия В. Кривулина представляет в этой связи особенно богатый материал, ибо, в силу ряда обстоятельств, она известна значительно меньше, нежели эссеистика и критика, и нередко прочитывается на их фоне.

В той мере, в какой предметом интереса являются осмысление «другой культуры» в поэзии В. Кривулина, материал исследования представляется целесообразным ограничить теми книгами, в которых об этом непосредственно говорится. Тем самым нижняя граница исследования задана поэтическим сборником «Воскресные облака» (1972), а верхняя – сборником «Парадигма» (1985). Более поздняя лирика была написана уже в иных смысловых координатах.

Точкой отсчета для поэта оказывается потерянности во времени, утратившем непрерывность и направленность, – «тусклый плен минут»: «Пред миром неживым в растерянности, в смуте, / в духовном омуте, как рыба безголос, / ты – взгляд ослепшего от слез, / с тяжелым блеском, тяжелее ртути» [1, 23]. Неструктурированное время движет ассоциации в двух противоположных направлениях: мир видится то зыблущимся и утратившим форму: «узнаешь ли свое, когда клубится / толпа, как дым» [1, 8], то замерзшим и обездвиженным: «сад ледяной, где <...> снежный смерч застыл посередине» [1, 35]. И в том и в другом случае это реальность, в которой нет никакой духовной «тверди», ничего, на чем можно было основаться: «Где сердцу есть место? где сердцу-моллюску / есть место, к чему прикрепиться? / <...> / Где брезжит клочок неколеблемой тверди?» [1, 28]. Все сущее явлено в момент развоплощения – это «судорога перехода, / оборотней бесконечное братство» [1, 15]. Жизнь в «осмигранных сотах пустоты» [1, 10] настолько призрачна, что заставляет усомниться даже в собственном бытии: «В нас качеств нет, ни света нет, ни мглы – / лишь брезжит

еле-еле / бесформенный комок на острие иглы... / О, сердце-бабочка, мы живы ль в самом деле?» [1, 18]

Ключевой метафорой, объясняющей такое состояние мира, в котором «все брызги, искры или всплески» [1, 29], оказывается зеркало. Отчуждение осмысляется как пребывание в реальности, где ничто не обладает самоценным бытием: «Все – отражения, Боже, и все, искажаясь во мне, / так же относится к жизни, как цепи-гирлянды на вазе / гипсовой – к розам живым» [1, 39]. Существование «среди брызг и мельканья» [1, 39] фактически знаменует выпадение из реальности: «Так Леонардо в комнате зеркал / обряд прощания довел до высшей точки, / где множественный образ одиночки / в распаде и дробленьи возник» [1, 105]. Зеркало как образ замкнутой на самое себя рефлексии, не способной ни к какому прорыву вовне, в кривулинской лирике интерпретируется двояко. Это маркер невозможности преодолеть разлад внешнего и внутреннего: «И никогда отраженью не слиться с лицом! / И никогда не прорвать эту пленку нервической ткани!» [1, 32] Одновременно зеркало – свидетельство неспособности установить контакт с радикально «иным»: «Когда подумаешь: ни лодки, ни пловца, / чтоб сердцу закрепиться / в его скольженьи вечном очевидца / по льду зеркального лица...» [1, 27].

Стереть амальгаму помогает самоотчуждение: «Кто переплыл себя, как перенес недуг, – / он движется вперед, повернутый спиной / к пределу плавания» [1, 171]. «Пустота меж зрачками и зеркалом» [1, 58] тем самым оказывается обжитой, и мир из зеркального становится *стеклянным* – теперь это «аквариум» [2, 14]. Стекло реализует все ту же идею замкнутого в себе бытия, с той разницей, что теперь оно открыто для рефлексии: «Время в песочных часах герметично. / Странно, что пишем еще на стекле / летопись пыли и полубольничный / эпос о бледной золе» [1, 90]. «Запаянная сфера» или «колба» оказывается метафорой все того же маргинального положения в культуре: «Мы проникли стекло, мы вернулись в обличье ребенка, / мы, старея, дошли до зародыша в колбе» [1, 46], метафо-

рой выпадения из процесса исторического наследования: «Мутное какое сновиденье. / Спишь и смотришь, а стекло / изморосью тронута. Забвенье / наконец-то образ обрело» [1, 125]. «Зазеркальное» или пребывающее в «запаянной сфере» бытие получает соотнесенность с различными прецедентами разрыва преемственности, с целым рядом забытых цивилизаций. В кривулинской интерпретации «другая культура» оторвана не только от прошлого, но и от будущего, что делает ее сродни культуре египетской или хеттской – это тоже «тьма жизни, а не жизнь» [1, 66]: «в хеттских уродах / братьев признав безъязыких, безротых, / братьев по опыту тьмы многоокой, – // явственно слышу <...> голос, который с моим одинаков» [1, 106]. «Стекло истории, пустынное стекло» [1, 37] актуализирует разговор о сфере данного. Тем самым на первый план в кривулинской лирике выступают проблемы *поверхности* и *субстанциальности*. Поверхность соотнесена у поэта с пронизываемостью, с открытостью реальности для понимания; субстанциальность – с поиском устойчивого единства сущего, удерживающего мир от развоплощения.

В ранних книгах Кривулина явственно звучат ностальгические ноты, очевидно стремление войти в прошлое как исторически полноценное бытие: «Впустите же блудного сына хотя бы в сообщество крыс, / хотя бы в клочок паутины, / что над абажуром повис!» [1, 103]. В этом смысле среда «неофициальности» кажется вторичной по отношению к «золотистому и тучному модерну»: «дети полукультуры, с улыбкой живем полудетской <...> словно дом наш – совсем не жилье, а сплошная забава» [1, 44]. На первый план выступает вопрос о субстанции культурной памяти, об основаниях и самой возможности преемственности: «Что стоит человек – течению времен / тончайшая, струящаяся мера? / Согрета ли в руках запаянная сфера, / где памяти источник заключен?» [1, 91] Сосредоточенность на этом вопросе приводит к выводу, что время дискретно и связи с прошлым невозможны. Да, «невозвратный свет любви и любованья / когда не существует, предстоит», но едва ли не более важно



другое: «Засох венки. Но были бы живыми – / все не жили бы здесь» [1, 80-81]. Опыт культуры не транслируем, он воспроизводим личным усилием понимания, которое создает небывшее, переформулирует связи: «Два времени войдут в единый миг, соединяясь огненным мостом / живого языка сожженных книг / или собора с убранным крестом» [1, 110], однако это не отменяет главного: «Ничто не имя и никто не имеет. / И “я” от “мы”, разбитых пополам, / осколок мыслящий» [1, 63].

Схожий вывод возникает и при обращении поэта к метафоре поверхности. Поверхность, разделяющая внешнее и внутреннее, бытие и инобытие, заряжена смертью: «Надо в сонную воду по шею, / продавивши поверхность, войти, / чтобы сердце узнало пути / змея-холода, тихого клея» [1, 156]. Переход «по ту сторону» эквивалентен путешествию в Аид: «медленно сходим под сень // гигантских цветов асфodelий, / тюльпанов сажи и тьмы» [1, 50]. Многократно опробованные культурой метафоры преодоления временного разрыва, связанные с образом поверхности или с изменением состояний вещества, больше не работают, и прежде всего, – метафора зерна: «Кто был зерном, кто семенем – тому / да хрящ иной и вправду плодоносен // Но мне-то лечь в асфальт, что над землей стелят! / Не в землю, но туда, где умереть нельзя» [1, 9]. Не менее сомнительной оказывается и музыкальная связь между разными измерениями: «Но музыка, наполняясь тишиной, / как насекомое в застылости янтарной, / движенье хрупкое как будто сохраняет, / хотя сама движенья лишена» [1, 57]. «Лопнувшая кожа земли» [1, 132] недвусмысленно вызывает эсхатологические ассоциации, которые продуцируют мотивы необратимой гибели всего, включая логос: «Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то, / говорит, заплетаясь, и бредит язык. / До сих пор на губах моих – красная пена заката, / всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг» [1, 108].

Бессубстанциальность мира и относительность поверхности приводят к радикальному переосмыслению всего круга проблем, связанных с бытием в культуре, и

прежде всего, – проблемы личностного бытия. В контексте кривулинской поэзии рубежа 1974/1975 гг. субъект – не структура, но пространство для резонанса; в этой связи отказ от личностного рассматривается не как обеднение лирики, но как ее обогащение: «Чем хочешь обернись, но только не собой – / трамвайным ли стеклом, известкой ли ущербной / или осколком кирпича... /<...>/ Который человек – он кончился давно...» [1, 117]. Субъектность – это воплощенное зияние, бесформенность: «Какую форму примет нелюдим, / когда гостей спровадит к полуночи? / Он станет комнатой, тюрьмой многоточий, / сам за собой неуследим» [1, 107]. Субъектность мыслится как тотально опредмеченная, в силу чего меняется оценка всей связанной с ней ассоциативной сферы. Память начинает интерпретироваться как явление, замкнутое само на себя, и никак не связанное с сохранением опыта: «что-то празднует память свое, / какую-то дохлую дату» [1, 121]. Слово оказывается потеряно между адресантом и адресатом, обнаруживая способность к автономному существованию: «это правда, взаимного опыта нет – / горек дым, а не опыт, и снимок не снят, а засвечен» [1, 99]. Восприятие рассыпается, мир развоплощается в пыль, в песок: «В основание жизни – море неживое, / камень с трещиной – оракул, / полный грохота и воя / или – вдруг – поющего песка» [1, 135].

В этой связи рубеж 1977/1978 гг. оказывается формированием качественно иной поэтики, в которой моделирование «пластики» отчужденного бытия уже не является первостепенной задачей. Более значимой оказывается констатация многочисленных разрывов в ткани культуры. Особенно очевидными эти разрывы оказываются в области чувственности – травматической, связанной с болевой реакцией на реальность: «На что ни смотрю – глаза, как дети больные. / Свет не вмещает ни одной слезы. / Из центра ладони исходит жар, / из ладони, лежащей на сердце» [2, 19]. Искаженность реальности видится новой нормой, не требующей более соотношения с первообразом: «Глядит прекрасное чужое существо. / Неискаженный, вид его

неистин, / но в искаженьи скажется родство / лица и образа, страданья и витийства» [1, 152]. Реальность больше не вмещается в слово, которое кажется едва ли не полностью дискредитировавшим себя: «Не трожь писательским крючком / прохожего – он обойдется / без пережитого тишком / сочувствия к нему» [2, 36]. Единственно значимым высказывание оказывается тогда, когда коммуникация совершается как бы поверх всего выраженного: «С лучшими – не языком / говорю, но как ветка слюдьми: / только линией, только побегом зрачка» [1, 146]. Пафос сомнения и разочарования утрачивает внутреннее оправдание, в силу чего обвинение оказывается обращено на самого себя: «с пафосом обнаруженья дряни / спать нельзя и бодрствовать грешно / – дырка звездчатая острыми краями / нищее когтит окно» [2, 107].

Как следствие, все критерии истинности высказывания, как и сама его укорененность в несомненности личностного опыта, оказываются поставлены под сом-

нение. Вдохновляемая поисками неотчужденного существования, лирика Кривулина начала 1980-х – это лирика духовной катастрофы, трактуемой как неспособность к восприятию подлинного: «когда глядишь на свет, расчеловечась, / как пыльное окно с неосвещенных стен, – / глядишь не ты, но смотрят сквозь тебя, / и плавится стекло и движется, слепя, // лотосовидный очерк по стеклу / и ты глядишь на солнце как во мглу» [2: 96]. Выходом из этого очевидного кризиса стало качественное изменение языка, впитавшее опыт московского концептуализма, выход к сюжетной поэзии «Галереи» и лирической публицистики «Нового зренья».

#### Литература:

Кривулин В. Стихи. I. – Париж: Беседа, 1988. – 206 с.

Кривулин В. Стихи. II. – Париж: Беседа, 1988. – 150 с.

---

Впервые опубликовано в кн.: Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: В 2-х т. Т.1. – М.: МГПУ, 2010. – С. 236-241.

**О СТИХОТВОРЕНИИ В.КРИВУЛИНА «ХЛОПОЧУЩИЙ ИЕРУСАЛИМ»:  
литературоведческий комментарий к комментарию  
лингвистическому**

В главе «Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда» книги «Языки современной поэзии» Л.В. Зубова среди прочих рассматривает одно из известных стихотворений упомянутого поэта – «Хлопочущий Иерусалим». Целью исследователя очевидно не было дать подробный анализ текста: внимание Л.В. Зубовой главным образом привлекает вторая пара строк первого же катрена стихотворения:

В любой щели поет Гребенщиков.  
Высоцкий дожид до большой печати.  
Дыханье сперто – и в Д/к Пищевиков  
новорожденный Хармс въезжает на осляти.

[6,101]

Архаическая форма «на осляти», по замечанию исследователя, «является сигналом библейского подтекста» [3, 134], впрочем, заданного уже заглавием произведения: как поясняет Л.В. Зубова, «В этом стихотворении Д/к Пищевиков <...> соотнесен с яслями, в которых родился Христос (кормушкой для скота), а само имя Хармс обнаруживает фонетическое сходство с именем Христос. Подобие еще более актуализируется, если обратить внимание на то, что имя Христа при его библейском написании под титулом совпадает с именем Хармса» [там же].

Отдавая должное точности наблюдений исследователя, не можем, однако, не заметить, что употребление архаизмов в данном стихотворении (надо сказать, весьма скупое) важно не само по себе, а как составляющая лексико-стилевого контраста, на котором построено все произведение. Контраста, оксюморонного по своей сути, что преломляется уже в самом заглавии: сакральный локус «Иерусалим» получает снижающий этот образ эпитет «хлопочущий», который содержит сему 'суетливый', 'профанный'. Усложняется контраст употреблением в самом тексте стихотворения

просторечной формы «Ерусалим» – формы амбивалентной, ибо она позволяет выстраивать оппозицию как по линии «небесный vs. земной», так и по линии «ортодоксальная vs. народная духовность».

По замечанию Бориса Иванова, стихотворение Виктора Кривулина посвящено тому, что «...люди нового времени, лишённые исторического зрения, рассматривают «нас», питомцев Серебряного века, как чужих. <...> В стихотворении «Хлопочущий Иерусалим» он обозначает эту складывающуюся ситуацию как два соперничающих плана – высокий и низкий» [4, 351]. Однако, по нашему мнению, эти два плана в основном не разведены у поэта: почти каждое слово, как и весь пафос этого стихотворения, семантически амбивалентны и допускают противоположное – впрочем, не столько взаимоисключающее, сколько комплементарное прочтение, что проявляется с первых его строк. Безусловно, текст посвящен процессам, происходившим в советском обществе во второй половине 1980-х годов, когда начавшаяся свобода слова открыла шлюзы для так называемой «возвращенной литературы» – «когда волна воскресших мертвецов / пошла на фантастическую прибыль» [6, 105]. Однако данные процессы получают здесь неоднозначную трактовку. Так, во фразе «в любой щели поет Гребенщиков» латентно присутствует сравнение Гребенщикова со сверчком<sup>1</sup>. Данный образ имеет почтенную традицию в русской поэзии<sup>2</sup>, однако здесь один из ближайших источников скрытого сравнения у В. Кривулина, как можно предположить, это начальные строчки позднего (1948) стихотворения Н. Заболоцкого «Читая стихи», направленного против поэзии иррациональной или «заумной» поэзии – прежде всего периода его собственного обэриутства:

Любопытно, забавно и тонко:  
Стих, почти непохожий на стих.

Бормотанье сверчка и ребенка  
В совершенстве писатель постиг.

[2, 217]

Выражение «в любой щели» очевидно наделено негативными коннотациями 'навязчивости' и 'избыточности'. Борис Иванов в большом очерке, посвященном творчеству В. Кривулина, пишет, что в конце 1980-х поэт, в поисках новой манеры, пережил увлечение рок-поэзией [4, 349], однако даже по рассмотренной выше строчке понятно, что его отношение к рок-поэзии не было абсолютно апологетическим.

По-своему амбивалентна и следующая строчка «Высоцкий дожид до большой печати». Если Гребенщиков метонимически представляет в стихотворении рок-культуру, то Высоцкий – также репрессированную в советское время «авторскую песню». Смысл строчки понятен – массовым тиражом изданы произведения Высоцкого<sup>3</sup>; впрочем, выражение «большая печать» может пониматься и как перифрастическое обозначение разрешения властно-бюрократических структур на издание полузапрещенного автора. Кроме того, одно из значений глагола «дожить» – «дойти до какого-либо состояния»: «большая печать» противоречит образу опального поэта. Ирония заключается еще и в том, что первая на родине книга В. Высоцкого «Нерв» вышла через год после его смерти.

Наконец, столь же амбивалентен и образ «новорожденного Хармса», въезжающего на осляти в Д/к Пищевиков. В первом же словосочетании «дыханье сперто» обыгрывается омонимичность слова «сперто» – с одной стороны, это краткая форма качественного прилагательного «спертый» в значении «душный, несвежий, тяжелый (о воздухе)», которое метонимически переносится на само дыхание, намекая одновременно и на переполненность зала Дома культуры, и на «тяжелый дух» от зрителей, возможно – их социальную маргинальность. С другой стороны, «сперто» – краткая форма страдательного причастия прошедшего времени, столь же двусмысленное. Одно из его значений отсылает к выражению «от радости дыханье сперло»: тем самым подчеркивается

эмоциональное состояние зрителей. Другое же значение позволяет усмотреть иную аллюзию в данной строчке: «сперто» – разговорная форма от просторечного «спереть» – «украсть, стащить», а значит, выражение «дыханье сперто» намекает на знаменитое высказывание Осипа Мандельштама из его «Четвертой прозы»: «Все произведения мировой литературы я делю на разрешенные и написанные без разрешения. Первые – это мразь, вторые – ворованный воздух» [11,182]. Данное высказывание является программным для всей неподцензурной культуры: достаточно вспомнить, что Тимур Кибиров выбирает его в качестве эпиграфа для своего дружеского послания «Мише Айзенбергу. Эпистола о стихотворстве» из книги «Сантименты» (1989), созданному в то же примерно время, что и цикл Виктора Кривулина, и посвященный, помимо прочего, той же проблеме обретения поэтами «разрешенной» свободы творчества.

Парадоксальным образом Виктор Кривулин, как и Тимур Кибиров, сам пострадавший от запретов, испытывает двойственное ощущение от данных процессов, если намекает, что они являются «ворованным воздухом», то есть не должны вызывать чрезмерной эйфории<sup>4</sup>. Как вспоминает о Кривулине В. Курманаев, «...слишком широкая или легкая популярность людей, относившихся когда-то к подпольной культуре, мне кажется, не вызывала в нем сочувствия. Он с раздражением сказал при мне: «Лена Шварц растеряла своих читателей». О деятеле телевидения Невзорове и певце Гребенщикове он публиковал стихи, в которых также угадывалось раздражение («Из всех щелей поет Гребенщиков»). Смеялся над поэтом Андреем Крыжановским, жаловавшимся на «подпольную» судьбу» [9]. Это раздражение ощущается и в стихотворении «Хлопочущий Иерусалим».

Амбивалентно отмеченное Л.В. Зубовой уподобление Хармса с Христом, так как сам процесс описан иронически: Хармс назван не «воскресшим», а «новорожденным»: впрочем, в контексте отсылки к евангельскому сюжету это определение также неуместно и скорее по смыслу соотносится с понятием «новоявленный», носящим

в себе сему 'самозванства', 'неподлинности'. Въезжает Хармс «на осляти» (животном, которое в русской культурной традиции ассоциируется не только с упрямством, но и глупостью: намек на ограниченность восторженных адептов поэта). Наконец, въезжает не просто в Иерусалим, но в Дом культуры Пищевиков, само название которого диссонирует с высокой торжественностью момента (Л.В. Зубова указывает на соотношенность данного названия с кормушкой для скота, не оговаривая амбивалентности такой соотношенности). Сам этот Дом культуры, как известно, был культовым местом неофициальной культуры Ленинграда: здесь в 1960-1970-е годы на базе кафе «Восток» (название также значимо) возник первый в стране клуб авторской песни, где выступали Б. Окуджава и В. Высоцкий, представители рок-культуры – Б. Гребенщиков, С. Курехин, В. Цой. Кроме того, в конце 1980-х годов в Д/к Пищевиков состоялся первый официально разрешенный вечер, посвященный поэтам-обэриутам, на котором выступал последний обэриут Игорь Бахтерев вместе с ленинградскими последователями Обэриу Владимиром Эрлем и др. (см. [1]).

Отношение Виктора Кривулина к обэриутской традиции и современным ее наследникам могло бы стать темой отдельного исследования. Отметим только, что, по свидетельству Ольги Кушлиной, «Кривулин экспериментировал в 60-е с обэриутством, стихи в духе раннего Заболоцкого, и с перебивами ритма, и абсурдистская образность. Но не его это оказалось» (запись в «Живом журнале» от 15.02.2011 – [10]). В известной своей «самиздатской» статье «Двадцать лет новейшей русской поэзии» (1979), опубликованной под псевдонимом Александр Каломиров, Виктор Кривулин сопоставляет две поэтические группы, существовавшие в 1970-е годы в Ленинграде: постобэриутскую группу «Хеленукты» (В. Эрль, А. Хвостенко, А. Волохонский, Д. Макринов и другие) и «Школу конкретной поэзии» (к которой причисляет себя, а также Т. Буковскую, В. Кривошееву и В. Ширали). Если «Хеленукты», по мысли автора, завершают футуристическую линию отечественной поэзии (а Обэриу Кривулин считает

«поздним футуризмом»), то поэты «школы конкретной поэзии» продолжают прерванные традиции символизма, вбирая в себя также опыт «вещности» лирических описаний акмеизма и футуристического скепсиса по отношению к самому творческому акту. Иначе говоря, в этот период Кривулин слабость «хеленуктов» видит в том, что они выбрали для себя путь завершителей лишь одной из традиций Серебряного века, довольно быстро исчерпав трансформационный потенциал футуристической поэтической системы: «Хеленукты» завершили развитие футуристической ветви русской поэзии, выявив скрытые в раннем футуризме консервативные моменты, превратив открытия «дада», Хлебникова и «обэриутов» в художественные образцы, требующие неукоснительного подражания, а затем – в факты поп-культуры» [5]. Тогда как своему творчеству и творчеству своих единомышленников поэт вменяет потенцию к развитию этих традиций благодаря органическому сопряжению различных, наиболее продуктивных линий, идущих от поэзии рубежа веков. Характерна и отмеченная Кривулиным эволюция хеленкутизма в сторону поп-культуры, которая неизбежно должна была привести их на поэтическую эстраду – чему, собственно, и посвящен зачин «Хлопочущего Иерусалима».

И много позднее Виктор Кривулин, хотя и изменил свое критическое отношение к футуристско-обэриутской линии отечественной традиции, тем не менее подчеркивал чуждость этой линии для его собственного творчества: так, в позднем интервью В. Кулакову он утверждал: «Мне обэриутство вообще не близко, и я всегда относился ко всему этому с некоторой настороженностью» [8,364]; пояснял о своем отношении к поэтам «Верпы» и «Хеленкутизма»: «В компании Волохонского господствовала обэриутская линия, и туда входили поэты, которые в то время мне были не очень близки. Ценить все это я начал уже в более зрелом возрасте» [там же]. Интересно и его замечание о поэтах следующего поколения: «70-е годы прошли под знаком поиска собственной экологической ниши. Тут выдвинулось новое поколение: Сергей

Стратановский, Александр Миронов, Борис Куприянов, Елена Шварц. Тут тоже было постобэриутское движение, но совершенно особенное. Обэриутство уничтожало наслаждение реальностью, а здесь этот обэриутский комплекс снимался обэриутскими же средствами. То есть абсурд усиливался до такой степени, что переставал быть абсурдом» [8, 372].

Можно с достаточной степенью уверенности утверждать, что стихотворение «Новый Иерусалим» одного из упомянутых среди «постобэриутов поэтов» – Елены Шварц и послужило претекстом к «Хлопочущему Иерусалиму» Виктора Кривулина. Написанное, как и кривулинское, разноstopным ямбом (только более свободным: у Кривулина ямб варьируется от 4 до 6 стоп, у Шварц – от 2 до 6), это стихотворение 1984 года представляется нам одним из наиболее характерных для его автора, развивая мысль о сакральности любого пространства, где обитает человек, несущий в себе веру:

А я брожу кругами по двору,  
Как далеко до тех прекрасных стран!  
Но Бог повсюду помнит человека  
И поутру  
Я здесь похороню Мельхиседека,  
И речка Черная пусть будет Иордан.  
Я Кану Галилейскую найду  
Здесь у ларька пивного, право слово,  
В пустую кружку льется дождь во льду –  
Он крепче питья хмельного.  
Скользит чернозеленая вода,  
Пускай века и люди идут мимо –  
Я поняла — никто и никогда  
Не выходил из стен Ерусалима.

[13, 189–190]

Если Москва – Третий Рим, то не только подмосковный город на Истре, но и родной Ленинград-Петербург может претендовать на имя «Нового Иерусалима». Стихотворение же В. Кривулина – не просто реплика, но полемическое высказывание в ответ на это стихотворение Е. Шварц. В докладе «Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня» поэт отмечает свойственную творчеству поэтессы «обостренную спиритуаль-

ную проблематику, правда, переведенную по большей части в иной эмоциональный и смысловой регистр и осмысляемую как нечто глубоко личное, интимное, не претендующее на тотальность» [7,106]. В этом смысле Е. Шварц противопоставляется им течению в петербургской поэзии, возрождающему спиритуализм в духе Серебряного века с его эсхатологизмом, литургическо-жизнетворческими установками авторов и их профетизмом, глубоко чуждыми самому Кривулину.

Однако хотя отказ от теургического пафоса и интимизация спиритуалистической традиции рубежа веков, по его мнению, выгодно отличает поэзию Шварц от многих соратников по поэтическому цеху, поэт, тем не менее, ставит под сомнение утверждаемую поэтессой в рамках пусть и собственного, интимного религиозно-поэтического мифа о сакральности конкретного земного пространства, особенно если вспомнить, что оно уже осквернено опытом утопических преобразований<sup>5</sup>. Если у Елены Шварц Петербург не назван и опознается как таковой лишь по упоминанию единственного локуса – Черной речки, то у Кривулина не только дано нынешнее название города – Ленинград, но и обыгрываются такой элемент «петербургского текста», как «плоский тот пейзаж». «Плоскость» петербургского пейзажа образует двойную оппозицию «глубинам» и «высотам» любых идеократических концепций и в частности – обыгрывает описание Е. Шварц процесса сакрализации истринских берегов, становящихся берегами «Нового Иерусалима»:

Когда-то русская земля  
У Истры, на равнине чуткой <...>  
– Там выпрямилась, здесь прогнулась,  
Там выкрутилась, протянулась,  
Второй Голгофою вздохнула...

[13,189]

Кривулин противопоставляет земной Иерусалим – небесному Иерусалиму, подлинной духовной родине для души, зараженной плоским пейзажем «культурной столицы» России:

Я знаю: мы давно уже не там  
живем, где значимся, где штампу сообразно  
расставлены судьбою по местам –  
где знают нас и очно и заочно.

[6,102]

Таким образом, в «Хлопочущем Иерусалиме» Кривулин ведет сложную полемику сразу с целым спектром поэтических линий, отстаивая продуктивность и адекватность именно собственной поэтики и мировоззрения в нынешних культурных условиях. Если на одном уровне он полемизирует с поэзией, зараженной, с его точки зрения, эстрадной установкой на внешний успех – успех массовый, то на другом, глубинном, уровне спорит с духовным течением, к которому сам был причастен не так давно и которое он обозначил как «петербургская спиритуальная лирика». Причем возражение у поэта вызывает не сама установка современной ему поэзии на «спиритуальность» (без которой он, по-видимому, и не мыслит подлинной поэзии), а те искушения, которые литература уже проходила в эпоху Серебряного века – и с которыми вновь столкнулась, попытавшись восстановить прерванные связи с той эпохой через воскрешение самого ее духа: «Как и в случае с символистами, попытка осуществить идеал мистического жизнестроения на переломе эпох через литературу обернулась в лучшем случае серией бытовых драм, а по большей части – закончилась просто трагически. Никто из нас, если честно признаться, не сумел осуществить собственной внутренней цели – с помощью слова преобразить мир и человека» [7,101].

Главное же то, что стихотворение отражает в себе тот долгожданный – и сложный для поэта момент, когда заканчивается подпольное существование неподцензурной культуры, и В. Кривулин с особой страстью фиксирует процесс выхода ее в пространство культурного мейнстрима. При этом заметно разочарование автора, разделяемое им со многими его бывшими товарищами по литературному андеграунду, что широкой публикой из прежде запретного или потаенного оказалось востребовано далеко не то, что самим поэтом вос-

принималось в качестве особо значимого в неподцензурной культуре. Более того, стихотворение «Хлопочущий Иерусалим» (как и другие стихи цикла) знаменует собой процесс освобождения Виктора Кривулина от расхожих в подпольной культуре, утопических по своей сути, иллюзий, будто подлинно «высокая культура», сбереженная и даже продолженная ее адептами в культурном «подполье», сможет стать достоянием широких масс: «Откроют несколько музеев, / высококого переведут / в шалыпины, а иудеев – / чтобы не царствовали тут – / отправят с Богом восвояси, / и даже трудный Пастернак / покажется смертельно ясен» [6,107] – напишет Кривулин в стихотворении «Конец», замыкающим цикл «Стихи из Кировского района». Упрощение и «уплощение» высокой культуры, а также ее «музеефицирование» – естественный процесс в эпоху, когда релятивизируются прежние ценностные иерархии и конвенции, дегенерируют культурные и политические механизмы репрессирования одних и утверждения в качестве доминирующих других явлений искусства, уравнивая в правах на востребованность публикой высокое и низкое, традиционное и экспериментальное. И Виктор Кривулин должен был пережить этап критической рефлексии новой культурной ситуации и изменившейся роли поэта, чтобы принять ее как неизбежную и прийти к обновлению собственной авторской позиции (и поэтики) в творчестве последних лет жизни.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Это сравнение впоследствии было использовано В. Пелевиным в книге «Жизнь насекомых»:

– Я тебе даже так скажу, – с горячностью продолжал Митя. – если самый главный питерский сверчок возьмет лучшую шотландскую волынку и споет под нее весь «Дао дэ цзин», он и на сантиметр не приблизится к тому, во что эти вот идиоты, – Митя кивнул в сторону, откуда доносилась музыка, – почти попадают [12, 64].

<sup>2</sup> Достаточно напомнить, что прозвище «Сверчок» в обществе «Арзамас» носил Пушкин; сравнение поэта со сверчком – русской разновидности античной цикады и родственника

кузнечика, можно найти в стихотворениях «Кузнечик и сверчок» Джона Китса, «Милому другу» (1912) Владислава Ходасевича, «Сверчок» (1940) Арсения Тарковского, «Сверчок» (1981) Юрия Кублановского и мн. др.

<sup>3</sup> В письме к нам Ольга Кушлина так прокомментировала эти строчки: «Вот Высоцкого он <Виктор Кривулин> как раз терпеть не мог. И Есенина, и Высоцкого. При-блатненность, неряшливость стиха, есенинщину, вообще считал его явлением вредным, развращающим и так полууголовное сознание народоушки. Так что то, что отнюдь не большой поэт (да и поэт сомнительный), входит в большую литературу наравне с великими, – это симптом общей смази все-ленской, где все через запятую».

<sup>4</sup> Тот же образ поэт использует и в стихотворении «На пороге» цикла «Стихи из Кировского района»:

Спертым воздухом свободы  
как дышать, когда еще вчера  
было так просторно, пусто и знакомо?  
[6, 102]

<sup>5</sup> Упомянутая «торжествующая Яма», по-видимому, реминисценция на опубликованную в 1987 году повесть А. Платонова «Котлован».

#### Литература:

1. Блейх Галина. Единственный выживший обэриут // Зеркало. 2003. № 21–22. (Код доступа: <http://magazines.russ.ru/zerkalo/2003/21/bl20.html>)

2. Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1989. (Классики и современники. Поэтическая библиотека).

3. Зубова Людмила. «Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда» // Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 129–163.

4. Иванов Борис. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // Петербургская поэзия в лицах: Очерки. М.: НЛО, 2011. С. 158–238.

5. Каломиров Александр [Кривулин Виктор]. Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // «Русская мысль» – № 3601 – Пятница 27 декабря 1985 (Цит. по: <http://www.kkk-bluelagoon.ru/tom5b/krug1.htm>)

6. Виктор Кривулин «Стихи из Кировского района» // Вестник новой литературы. 1990. № 1. С.98–107.

7. Кривулин Виктор. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (К истории неофициальной поэзии Ленинграда 60–80 годов). // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950–1980-е годы: Сборник статей. СПб.: ДЕАН, 2000. С.99–109.

8. Кулаков Владислав. Поэзия – это разговор самого языка. [Интервью с Виктором Кривулиным] // Кулаков В. Поэзия как факт. М.: Новое литературное обозрение, 1999.

9. Курманаев Владимир. О Викторе Кривулине. // Футурум АРТ. 2006. №. 3 (13). (Код доступа: [http://futurum-art.ru/archiv/13\\_2006/kurmanaev.php](http://futurum-art.ru/archiv/13_2006/kurmanaev.php))

10. Кушлина Ольга. Темы и ремы [блог в «Живом Журнале»] (Код доступа: <http://sart27.livejournal.com/>)

11. Мандельштам Осип. Четвертая проза. // Мандельштам О.Э. Собрание сочинений в 4 тт. Т. 2. Проза. М.: Терра–Terra, 1991. С.177–192.

12. Пелевин Виктор. Жизнь насекомых. М.: Вагриус, 2003.

13. Шварц Елена. Стихотворения и поэмы. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999.

---

Несколько расширенный вариант одноименной статьи, готовящейся к публикации в издании: Филологические традиции в современном литературном и лингвистическом образовании: Сборник научных статей. Вып. 10. М.: МГПИ, 2011. При работе над статьей автор пользовался ценными консультациями Ольги Кушлиной и Ильи Кукулина, за что выражает им глубокую признательность.



## «Я ЧИТАЛ БОРАТЫНСКОГО...»: ВИКТОР КРИВУЛИН

*Да, Боратынский, ты живешь. Твоя стезя,  
иная слову, иглами шевелит.  
Но мне-то лечь в асфальт, что над землею стелят!  
Не в землю, но туда, где умереть нельзя,  
чтобы воскреснуть.*

В. Кривулин

По словам лидера неофициальной ленинградской культуры Виктора Кривулина, «Боратынский – это ключевая фигура для ленинградской поэзии. На поэтов 60-ых, 70-ых годов он имел влияние гораздо более сильное, нежели, скажем, Пушкин, Хлебников или Мандельштам» [9, 349]. Это тем более удивительно потому, что ленинградская поэзия 1960-1990 годов – явление чрезвычайно неоднородное, соединяющее в себе подцензурную поэзию и «дух культуры подпольной» (определение В. Кривулина), подчеркнутое следование классическим традициям, принятое в околоахматовском кругу, и неофутуризм «филологической школы»<sup>1</sup>. Тем не менее, именно Боратынский стал своего рода «общим знаменателем» поэзии этого периода – неслучайно том его стихов упоминается как примета времени и определенного круга в стихотворении Евгения Рейна «Дельта» (1976): «Вот полочка: стишки и детективы, / Два номера «Руна» и «Аполлона», / «Плейбой», и «Новый мир», и Баратынский, / Тетради с выписками, все полупустые...» [16, 304].

Различие творческих установок ленинградских поэтов 1960-1990-ых во многом определило многообразие форм рецепции Боратынского: это и эпиграфы из его стихов, и включение цитат как в контекст серьезных философских размышлений, так и в языковую игру, и «реконструкция» стихотворений Боратынского в их приложении к реалиям XX века, и сотворение (а отчасти и развенчание) биографических мифов, так или иначе связанных с Боратынским. Эпиграф из Боратынского: «Но я живу и на земле мое/ Кому-нибудь любезно бытие» предваряет напечатанную в «Антологии “40”» (1977) подборку стихов поэта-минималиста Лео-

нида Виноградова. Ряд стихотворений Виктора Кривулина, Льва Лосева и Александра Кушнера представляют собой развернутые вариации на темы, заданные лирикой Боратынского. Долгое время соотносил себя с Боратынским Иосиф Бродский. По всей вероятности, именно Бродский стал «первооткрывателем» Боратынского в среде ленинградских поэтов начала 1960-ых годов. Так, А.Г. Найман вспоминает о воздействии Боратынского и своеобразном соперничестве с ним именно в связи с Бродским: «Мне кажется, что в нашей молодости для нас, во всяком случае, для него и для меня, особняком стояли стихи Боратынского «Осень». Это вершина русской поэзии, которую ты всегда чувствуешь и звук которой определяет вообще весь шум мироздания. Имея перед собой вот эту «Осень» я пытался что-то такое делать в своих стихах» [15, 35].

Интерес Виктора Кривулина к Боратынскому сложился на фоне общего к нему внимания, но при этом изначально был самостоятелен и самобытен. По словам Ольги Седаковой, Кривулин всегда осознавал свое родство с Боратынским и Тютчевым. Природа этого родства прежде всего состоит в интеллектуальном усилии, необходимым для восприятия стихов, лишенных «того простого лиризма, который захватывает нас прежде, чем мы начнем что-то понимать» [17]<sup>2</sup>. Безусловно, важным оказался для В.Б. Кривулина и студенческий опыт работы в Муранове, отразившийся в стихотворении конца 1968 года:

Мураново

В усадьбе, что построил Баратынский,  
друг Пушкина, поэт и многодум, –  
есть отголосок мрачности балтийской  
в расположеньи комнат: Кабинет  
выходит окнами на север, в парк угрюмый;  
в узорчатой листве блуждает свет  
и пенится... Но здесь полутемно  
и холодно всегда, и одиноко....  
Здесь мебель проектировал хозяин –  
ее прямые линии строги,

как рифмы точные, что накрепко связали полет классической строки.

Но в этой аккуратной несвободе, в боязни света и неточных рифм – признание жизни, пристальной внутри, – и скрытое презрение к природе, к тому, что *вне*, что, смерть не осознав, шевелится, пищит и матерится,

как речка Сумерь весело струится, но сборник «Сумерки» спокойно-величав.

[12]

Уникальность мурановской усадьбы – в сохранении живого духа двух поэтов. Слова Н.В. Путьаты о том, что здесь все «живо напоминает покойного Евгения, все носит свежие следы его работ, его дум, его предположений на будущее»<sup>3</sup>, написанные через четыре года после смерти поэта, могут быть отнесены и к сегодняшнему дню. Вместе с тем облик мурановского дома запечатлел и драму позднего Боратынского: строгая и мрачная обстановка, всегда сумрачный кабинет, купленные хозяином для мурановского дома, но появившиеся там уже после его смерти картины с видами Италии. Подлинность предметов быта создает впечатление подлинности рождавшегося здесь поэтического слова – вот почему в разное время Мураново притягивало к себе множество поэтов: от Юрия Верховского до Александра Галича. Особенно важным стал мурановский период жизни Боратынского для поэтов 1960-70ых: аллюзии рождались сходством двух глухих периодов русской истории<sup>4</sup>.

Приведенное стихотворение Виктора Кривулина не только с буквальной точностью воссоздает историю постройки мурановского дома и его интерьер (Боратынский действительно спланировал усадьбу так, чтобы окна его кабинета выходили на север, и сам проектировал мебель), но и становится путем к постижению внутреннего мира Боратынского – поэта неоткрытого, даже скрытого, замкнутого, по словам И.В. Киреевского, «в собственном бытии»<sup>5</sup>. Внутренний опыт поэта-предшественника отливается в стихах Кривулина в емкую и точную формулу сознания Боратынского «аккуратная несвобода» – форму-

лу, предполагающую напряженную аналитическую работу сознания, замкнутость в «сумрачном» мире, природную нелюбовь к полноте и движению бытия. Характерно, что стихи о Боратынском неизменно связаны у Кривулина с размышлениями о соотношении свободы и несвободы. Поэт, искавший, согласно определению Л.В. Зубовой, «свободу в тесноте стихового ряда» [3, 129], апеллировал к Боратынскому, стараясь уравновесить свободу вдохновения сознательной аскезой жесткой формы.

Интеллектуальность поэзии Боратынского, ее скрытность, отсутствие персонафицированного лирического героя оказались близки В.Б. Кривулину настолько, что важнейшим событием его жизни стало своего рода озарение при чтении Боратынского: «Условно говоря, я “семидесятник” хотя бы потому, что на моем внутреннем календаре отмечена ярко-красным одна дата – 5 часов утра 24 июля 1970 года. Нет, в ту ночь я не писал стихов. Я читал Боратынского и дочитался до того, что перестал слышать, где его голос, а где мой. Я потерял свой голос и ощутил невероятную свободу, причем вовсе не трагическую, вымученную свободу экзистенциалистов, а легкую, воздушную свободу, словно спала какая-то тяжесть с души. Вдруг не стало времени. Умерло время, в котором я, казалось, был обречен жить до смерти, утешаясь стоической истиной, что “времена не выбирают, в них живут и умирают”. Вот оно только что лежало передо мной на письменном столе, нормальное, точное, сносно устроенное, а осталась кучка пепла. И тотчас за окном, в конце Большого проспекта, вылезло из-за дома Белогруда огромное солнце. Очень большое, неправдоподобно» [10, 7].

На первый взгляд, эта «невероятная свобода», описанная Кривулиным, как раз и противостоит «аккуратной несвободе» Боратынского. Но лишь на первый взгляд: невероятная свобода духа, с одной стороны, подготовлена несвободой стиховых форм, с другой – опытом частного существования поэта. Для Боратынского опыт независимости от времени был глубоко драматичным: он дался ему ценой полного и окончательного разрыва с читателем-современником



или случайно – становится тем «полем», на котором Кривулин и Кушнер утверждают свои представления о судьбе поэта и бытии поэтического слова.

В том же 1972 году, что и «Городская прогулка» была написана первая вариация Кушнера на тему этого стихотворения Боратынского – «Эти вечные счета, расчеты, долги...» (1972). «На посев леса» в прочтении Кушнера стихотворение Боратынского «проявляется» как палимпсест: сквозь печатный текст проступает его черновик – планы строительства лесопилки и мельницы, подсчеты долгов и расходов по имению. Благодаря обнаженному Кушнером контексту становятся ясны биографические истоки жестокого разрыва с веком и словом:

Эти вечные счета, расчеты, долги  
И подсчеты, подсчеты.  
Испещренные цифрами черновики.  
Наши гении, мученики, должники.  
Рифмы, рядом – расходы.

То ли в карты играл? То ли в долг занимал?  
Было пасмурно, осень.  
Век железный – зато и презренный металл.  
Или рошу сажал и считал, и считал,  
Сколько высадил елей и сосен?

[5, 15-16]

Следуя за Боратынским, в финале Кушнер тем не менее опровергает его. Снижая высоту трагического прозрения Боратынского («Ответа нет! Отвергнул струны я// Да хрящ иной мне будет плодоносен...»), Кушнер утверждает излюбленную им мысль о вечном торжестве жизни, растворенном в деталях и подробностях бытия. Антитеза рифмы и цифры у Кушнера снята, но тем самым упрощен и высокий духовный строй поздней лирики Боратынского:

Все равно эта жизнь и в конце хороша,  
И в долгах, и в слезах, потому что свежа!  
И послушная рифма,  
Выбегая на зов, и легка, как душа,  
И точна, точно цифра!

Так, отталкиваясь от одного произведения Боратынского, поэты приходят к диаметрально противоположным выводам: Куш-

нер – о торжестве прекрасных частных бытия над поэтическим словом, Кривулин – о невозможности отказа от слова и достижения бессмертия. Если Кушнер опровергает Боратынского, то Кривулин (как в большинстве случаев и Бродский) развивает мысль поэта, переводя ее через очерченный им самим предел.

В начале 1970-ых было написано и еще одно прямое обращение Кривулина к Боратынскому – «К портрету Е.А. Б»<sup>7</sup>. Портреты Боратынского не раз привлекали внимание поэтов, поскольку в них пытались найти ключ к его лирическому «я». О тайне лица Боратынского писал в статье «Грааль печали» поэт-символист Евгений Архиппов: «...своеобразно-высокий лоб серьезного и редкого мыслителя, навеки опечаленные глаза, подъятые к горнему миру, но безнадежно-взыскующие; все лицо озарено тем неразгаданным «таинством печали», что очищает и холодит душу, как древний священный мрамор; только в очерке губ смягчается холод чела и опечаленность глаз, только здесь затаилась способность чувствовать и жить чувством» [2, 29]. Сонет «Перед портретом Боратынского» создал в 1915 году Вячеслав Иванов:

Как у сынов забвенной Атлантиды,  
До темени пологое чело  
Закинуто... Не небо ль налегло  
Навесом сфер на <нрзбр> кариатиды?

Чело – скрижаль надменья и обиды!..  
И новое над ним растет светло  
(Когда не лжет волшебное стекло):  
Его покой лобзают Аониды.

За Летою отшедших в даль эпох,  
Поблеклые, как Асфодел долины  
Он различал, сновидец Мнемосины.

Как в раковине рокот, не заглох  
В нем гул времен. Так памятью Вселенной  
Немотствовал и бредил гимн священный<sup>8</sup>.

[4, 32]

И у Архипова, и у В. Иванова речь, по всей вероятности, идет о литографии А. Мюнстера с рисунка А.А. Лебедева: поэт

изображен в полупрофиль, притягивает к себе внимание его высокий лоб («До темени пологое чело/ Закинуто...»). Романтические черты внешности Боратынского («Чело – скрижаль надменья и обиды!») соединяются в представлениях Иванова с памятью об античном прошлом человечества («Как у сынов забвенной Атлантиды...») и далее – всей Вселенной («Так памятью Вселенной/ Немотствовал и бредил лик священный»). Видимо, этот же портрет описывает и Виктор Кривулин. Но – совсем по иному. Если Вячеслав Иванов увидел портрет Боратынского через призму многочисленных античных аллюзий (одна из них, вероятно, предвосхищает знаменитую строку Мандельштама «Я так боюсь рыданья Аонид...»), то Виктор Кривулин создает портрет иного рода. Лицо Боратынского предстает подобием географической карты:

К портрету Е.А. Б.

Брат Баратынский, нам дано  
благотворящее унынье –  
смертельной бледности пятно  
над меднокованой латынью.

Но и под маской тесноты,  
и в пропастях височных впадин  
все обостреннее черты  
лица, где очертанья пятен

на лоб высокий налегли  
пятью материками крика  
о тяжести и глубине земли  
о мысли облачной – морщине безъязыкой.

О мысль, тебе – удел цветка,  
но медного цветка на стебле  
спирали часовой. Через века  
змеится речка времени. Ослепни

для пения ее пружин!  
Безъяблочных глазниц Элады  
прозрение – с обликом чужим  
срастается – и умирающую раду.

Весь опыт радостей земных  
воистину тяжел и ложен...  
Но неуничтожим тот невесомый стих,  
Где даже след надежды уничтожен!

Лицо Боратынского, увиденное Кривулиным, как бы несет на себе отпечаток его стихов. Здесь и «Недоносок» («пятью материками крика»), и «Последний поэт» («Безъяблочных глазниц Элады»), и цитируемое в тексте «О мысль, тебе удел цветка!». Так лицо срастается с поэзией, преодолевающей, вопреки (или благодаря?) своей безнадежности время и смерть («Но неуничтожим тот невесомый стих, // Где даже след надежды уничтожен!»).

Тема смерти и воскресения звучит и в связанном с Боратынским стихотворении 1975 года «Белизна и дремота»:

Я работал в какой-то конторе.  
Дважды в неделю корабельные сосны лежали.  
Если не падало черной субботы,  
дважды текли параллельные сну горожане.  
То бытие Баратынского, что безымянно,  
дважды в неделю ко мне объявлялось –  
полудремота-полупоступок, нет – полустанок  
(и напряженье внутри, и наружная вялость).

[11, 168]

«То бытие Баратынского, что безымянно» отсылает читателя к вступительной строфе лирической антиутопии Боратынского «Последняя смерть» – развернутому описанию особого иррационального состояния, которое позволяет человеку провидеть будущее:

Есть бытие, но именем каким  
Его назвать? Ни сон оно, ни бденье,  
Меж них оно, но в человеке им  
С безумием граничит разуменье.

[148]

В стихотворении Виктора Кривулина речь также идет об особом состоянии «белизны и дремоты» – приобщения человека к бытию, постижения «имени-смысла» вещей. Вместе с тем Кривулин сохраняет и развивает антиутопизм Боратынского:

Слепота и дремота.  
И только меж ними увидишь  
заходящего солнца ворота –  
город, город подземный, как зыбью ворота  
исчезающий Китеж.  
Как забыли о страхе своем перед жизнью –

стало боязно смерти и словно теснее  
то ли в городе, то ли в груди,  
то ли пятна-озера на шее,  
где история пальцы оттиснет.

Если «Последняя смерть» Боратынского строится как «цепь привидевшихся картин» [1, 164] – от «разума великолепного пира» до всеобщей гибели, знаком которой становится «тишина глубокая», то у Кривулина исчезающая цивилизация наделена чертами града Китежа. В образной системе стихотворения стирается граница между внешним и внутренним – человек уходит в небытие так же, как тонет легендарный город. Итогом «боратынской» темы у Кривулина стал обратный сонет 1989 года:

В плену основных мотивов  
лирики – несвобода  
слаще которой нет

Блаженная пневматия  
толпы гласных у входа  
в невоплощенный сонет

Но что она значит – форма  
семисотлетней пробы?  
Игра? воскрешенье из гроба?  
воля к жизни повторной?

Так выговаривать – чтобы  
даже легким стало просторно  
и на горизонте башни ливорно  
тонущий луч европы<sup>9</sup>.

Тема «сладостной несвободы» лирики, прочно связанная в поэтическом мире Виктора Кривулина с Боратынским, решается здесь в строгой и вместе с тем сознательно опровергающей канон форме «перевернутого сонета». Движение мысли обратно классическому сонету: от итогового синтеза («В плену основных мотивов/ лирики – несвобода / слаще которой нет») – к тезису, которым, в свою очередь становится парафраз «Пироскафа». Финал сонета (как и «Пироскафа») подобен расширяющейся перспективе: он раскрывается во времени и пространстве. Более того, в последних строках Кривулин воссоздает фонетический облик последней строфы «Пироскафа»:

Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!  
В сердце к нему приготовлена нега.  
Вижу Фетиду; мне жребий благой  
Емлет она из лазоревой урны:  
Завтра увижу я башни Ливурны,  
Завтра увижу Элизий земной!

[299-300]

Вместе с тем графический облик «перевернутого» сонета напоминает готическую башню; таким образом сам текст стихотворения словно бы уподобляется увиденным Боратынским на горизонте «башням Ливурны». Образ же «тонущего луча европы» отсылает, как и в стихотворении Кушнера «Путешествие», не столько к «Пироскафу», сколько к судьбе его автора; не к тому будущему, к которому Боратынский устремился, а к тому, которое ожидало его в действительности. Впрочем, здесь можно увидеть и более далекую перспективу: «тонущий луч европы» становится предвестием «европейской ночи» – того состояния мира, которое предвидел, но не увидел Боратынский и зафиксировал Ходасевич.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Подробнее об этом: Виктор Куллэ. Спасибо// «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография/ Сост.: Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд. – М., «Летний сад», 2006 («Волшебный хор»), с. 5-10.

<sup>2</sup> Среди факторов, определивших его поэтическое мировидение, сам В.Б. Кривулин называл «...открытие Баратынского, который оказался как бы несвоевременным в его время. Сейчас, в связи с экологическим сознанием и с кризисом цивилизации вообще, он вдруг приобретает совершенно новые контуры. Шероховатость, сознательная необработанность стиха при колоссальной музыкальной энергетике...» [8].

<sup>3</sup> Письмо Н.В. Путяты жене. Цитирую по: Пигарев К.В. Мураново. М., 1948. С. 36.

<sup>4</sup> К мурановскому периоду жизни поэта обращались в стихах Ю. Кублановский (долгое время работавший в Мураново), А. Вознесенский, А. Кушнер, И. Шкляревский. Подробнее об этом: Кулагин А.В. «Пироскаф» Баратынского в современной поэзии// Кублановский Ю.М. Одиночество Баратынского // К 200-летию Баратынского. М., 2002. Кулагин А.В. Высоцкий и другие. Сб. ст. – М.: Благотворительный

фонд Владимира Высоцкого, 2002 С. 150-162.; Гельфонд М.М. Боратынский как герой лирики последней трети XX века / М.М. Гельфонд // Художественный текст и культура V. Материалы междунар. науч. конф. 2-4 октября 2003 г. – Владимир, 2004. – С.259-265.

<sup>5</sup> «...чтобы дослышать все оттенки лиры Баратынского, надобно иметь и тоньше слух, и больше внимания, нежели для других поэтов. Чем больше читаем его, тем более открываем в нем нового, незамеченного с первого взгляда, – верный признак поэзии, сомкнутой в собственном бытии, но доступной не для всякого» [6, 69-70].

<sup>6</sup> Подробнее об этом стихотворении: Гельфонд М.М. «На посев леса» Е.А. Боратынского: на границе элегии и инвективы. Метаморфозы жанра. Жанр и его метаморфозы и литературах России и Англии. Материалы VIII международной научной конференции «Художественный текст и культура» и XIX международной конференции российской ассоциации преподавателей английской литературы 1-3 октября 2009 г. – Владимир: Владимирский государственный гуманитарный университет, 2010, с. 229-234.

<sup>7</sup> Декабрь 1974. Не опубликовано, находится в архиве В. Б. Кривулина. Выражаю благодарность Ольге Борисовне Кушлиной за предоставление архивных материалов и консультации.

<sup>8</sup> Стихотворение датировано 5 февраля 1915 года.

<sup>9</sup> Стихотворение из архива В. Б. Кривулина. Выражаю благодарность Ольге Борисовне Кушлиной за предоставление архивных материалов и консультации.

#### Литература:

1. Альми И. Л. О творческой позиции Е. А. Боратынского конца двадцатых – начала тридцатых годов XIX века (анализ лирики) // Альми И. Л. О поэзии и прозе. СПб., 2002.

2. Архиппов Е. Грааль печали (Лирика Е.А. Боратынского) // Архиппов Е. Миртовый венок. М., 1915.

3. Зубова Л.В. Виктор Кривулин: свобода в тесноте стихового ряда // Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010.

4. Иванов Вячеслав. Собрание сочинений в 4 томах под редакцией Д.В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт. Брюссель, 1971, т. 4.

5. К 200-летию Боратынского. М., 2002.

6. Киреевский И. В. Критика и эстетика. М.: «Искусство», 1979.

7. Кривулин В. Воскресные облака (текст книги предоставлен Ольгой Кушлиной). <http://seredina-mira.narod.ru/krivulin1.html> Режим доступа: свободный.

8. Кривулин Виктор. Ностальгия по прежним временам. Опубликовано на сайте: <http://globalrace.narod.ru/krivulin.htm>, режим доступа: свободный.

9. Кривулин В.Б. Олег Охупкин. Поэт между Афинами и Иерусалимом. Русский мир №2. Также опубликовано на сайте <http://www.russkyimir.org/download/n2/20.pdf>; режим доступа: свободный.

10. Кривулин В.Б. Охота на Мамонта. – СПб.: БЛИЦ, 1997.

11. Кривулин В. Стихи. В 2-х тт. Ленинград-Париж, изд-во «Беседа». т.1.

12. Кривулин Виктор, стихи 60ых. АКТ, Литературный самиздат, выпуск Третий. Май-июнь-июль 2001 г., СПб.

13. Куллэ Виктор. Спасибо// «Филологическая школа». Тексты. Воспоминания. Библиография/ Сост.: Виктор Куллэ, Владимир Уфлянд. – М., «Летний сад», 2006 («Волшебный хор», с. 5-10.

14. Пигарев К.В. Мураново. М., 1948.

15. Полухина В. Иосиф Бродский глазами современников. Книга первая (1987-1992). Издание второе. СПб.: Издательство журнала «Звезда», 2006.

16. Рейн Е.Б. Избранное. М.-П.-Н.-Й.: Третья волна, [1993]. («Библиотека новой русской поэзии», вып.3), также опубликовано на сайте <http://www.vavilon.ru>; режим доступа: свободный.

17. Седакова Ольга. Памяти Виктора Кривулина. НЛО, 2001, № 52, также опубликовано на сайте <http://magazines.russ.ru/nlo/2001/52/sedak.html>, режим доступа: свободный.

Статья публикуется впервые.

### «СЕЛЬВА СЕЛЬВАДЖО» «МНОГОСЛОЙНОГО РАЗГОВОРА»: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О РОМАНЕ В. КРИВУЛИНА «ШМОН»

Проза В. Кривулина исследована крайне мало, между тем это важнейший источник сведений о «другой культуре», ее проблематике и поэтике. Роман «Шмон», вышедший в «Вестнике новой литературы» в 1990 году, примечателен тем, что в нем отчетливо проступает модус пародии, разоблачения, критицизма, мало соотносимый с образом поэта-культуртрегера. Если в «Охоте на Мамонта» время семидесятых – «неосмысленная живая гора» – уже осталось позади, «кончилось» и в силу этого окрашено скорее апологетическими тонами [1, 6], то в «Шмоне» оно еще внятно в полноте своих смыслов и контекстов, мотивируя попытку описать «другую культуру» как маргинальный феномен, констатировать неразрешимость значительной части ее задач.

Важнейшая проблема романа – расхождение между историческими обстоятельствами и миссией художника в культуре. «Всякий мыслящий русский тайно или явно, но всегда историософствует, о чем бы ни размышлял», в силу чего и «всякий, кто имеет дело со словом, – это всего лишь отгадчик сроков, назначенных для родного языка и родной страны» [2, 38]; однако время остановилось, потеряло направленность, а вслед за этим и культура предстала как набор фантомов и фикций: «мы – недоуверенное статистическое множество, нам веры нет и нас самих почти что нет» [2, 13]. Сфера культурной памяти рассматривается в романе как сфера подмен – подмен, обращенных и в прошлое: «Джамбула, рассказывают, вообще не существовало, а были два еврея, сосланные в среднюю азию» [2, 31] – и в будущее: «будущий историк просто-таки окажется в недоумении: если пушкин – несомненно солярное божество, то горький, видимо, выполнял роль культурного героя» [2, 32].

Речевым эквивалентом «тяжелого, бесконечного времени»-безвременья оказываются «сплошные разговоры в ноюще-вопросительной тональности» [2, 5]: «то го-

ворят все четверо собеседников разом, то никто не может прервать неловкую пленку молчания» [2, 20]. «Жирная курица всеобщего смысла» втуне брошена в «кипящую воду общения»: замкнутый сам на себя разговор никак не может выйти в поле значимых культурных прозрений, «заговорить языками человеческими и ангельскими» [2, 7] – равным образом как и стать полем артикулирования личностной истины: «истины, которые открываются через него, не будут оплачены жизнью и благополучием – так мизерны и робки эти истины» [2, 6].

Неструктурированность исторического времени задает главную тему романного разговора – тему «тупика современной прозы» [2, 5], связанного с невозможностью предъявить целостный образ мира, задать сферу «объективного». «Шмон» – это книга о книгах и книжности, но в то же время совсем не метароман, как иногда указывается [3, 277]. Кривулинский текст подвергает сомнению самообъективацию, демонстрирует невозможность метапозиции. Его определяющим конструктивным принципом оказывается не стремление создать эффект «моделирования моделирования», обнажения условной природы текста [4, 163], но, скорее, утверждение невозможности взгляда на себя со стороны, при котором все внеположное самосознанию «имманентизируется, переводится ... на его язык» [5, 17]. Закономерно, что в тексте сведены на нет все важнейшие оппозиции эпического текста: не разделены разные субъекты речи и сознания, смещена корреляция более ранних и более поздних событий, спутаны модальности реального и воображаемого, не структурирована текстовая масса. Роман, «вещь небывалая», «сорок страниц сплошного текста» [26 29], передает эффект речевого и смыслового хаоса, при котором герои «никак не научатся говорить по очереди» [2, 20].

«Кожа» разговора «потрескалась и обветрилась», «местами истончилась до сук-



ровицы»; семиотическая граница разделяет совершенно эквивалентные друг другу пространства. Один из основных лейтмотивов романа – условный характер любых смысловых оппозиций. Между «второй культурой» и «ворами в магазине» нет различия: по сути дела и то и то – «подполье, один общий подвал и крысиный писк, только мы – крысы библиотечные, они же – амбарные» [2, 34]. Западное общество в своей инертности равно советскому и не составляет ему альтернативу: «да и насчет тех, что на западе, – тоже иллюзия, что они в движении – они, как и мы, не очень-то подвижны» [2, 14]. Потусторонность обретает узнаваемые черты советского бытия: «Тот-Свет – все тот же зимний, насквозь облитературенный ленинград», те же «тайные семинары и университеты, дискуссионные клубы и церкви» [2, 10]. Герои «наглухо запаяны в консервной банке халдейской эры» [2, 15], и единственное, что им дано – описывать тупик как данность культурного бытия.

В фокусе «бесконечной культурно-но-стальгической беседы» [2, 15] оказывается «кафка-косиножка, кафка-мухобойка», «общий герой русской новейшей прозы – оборонец, подпольный человек во враждебной лингвистической и метафизической среде, консистенция всех возможных маленьких людей-жертв общества» [2, 11]. «Отгороженный от мира других» «духовной опухолью своей инаковости» [2, 58], он постоянно чувствует себя «отчасти гордым, отчасти оплеванным» [2, 57] – и в любом случае лишенным права осознавать себя «хозяином в доме своем <...> в растущей тесноте мира» [2, 6]. Определяющая характеристика этого образа – обида. «Обида» – «трещина в хрупком, яичном универсуме» этого героя [2, 6], «пружина, похожая на часовую, в детской сломанной игрушке» [2, 8]. «Человек из писательского подполья, замешанный на кваренги и росси, древнеримских стасовых арсеналиях, руинах екатерининских помпей» [2, 10], герой новой прозы тяготеет к необратимым разрывам с прошлым культуры, утратой живой связи с ним. «Философская истерия, паника мысли» [2, 47] самой близкой к этому образу параллелью делает образ поэта-изгнанника,

невозвращенца с «трассирующим взлетом к смерти» [2, 35].

Вместе с тем трагическая нота совершенно изымается В. Кривулиным из романного текста: ее исключает «низкорослый, бедный вещами быт» [2, 15]: «чувство вкуса и строгость стиля – ахиллесова пята наша, мы-то населяем конец, а не начало века, а чего ждать от конца, кроме эклектического нервного смешения имен и времен» [2, 37]? Оттого важнейшим стилевым ориентиром оказывается для автора творчество Вен. Ерофеева, этого «советского рабле», «люмпен-интеллектуала», оглядывающего своих современников «пьяным взором сократата» – писателя, шествующего «вдоль последней кромки самоуважения» [2, 20]. Ерофеевское «раблезианство» существенно для В. Кривулина своей очевидной гротесковой направленностью, стремлением выстроить такой образный и стилевой ряд, который бы мог отразить утратившую внутреннюю меру действительность. Гротеск, при всех его очевидных комических обертонах, прочитывается Кривулиным в модернистском ключе – как форма эстетического освоения отчужденного и распавшегося мира. Закономерно, что почти любой рассказ, воспроизводящий бытовую ситуацию, приобретает в «Шмоне» характер байки, анекдота.

Горьковский гость, рассказывая о своей поездке, вспоминает историю об отставшем от поезда проводнике, нагнавшем поезд с помощью бомбардировщика [2, 7], в «сонной пелене» одному из героев мерещится «драп-машина» высшего руководства, «черная дыра чистой неги», оснащенная системой рефрижераторов с водой, «прибором, вырабатывающим горный воздух над ялтой» [2, 19], в рассказе о злоключениях докторской диссертации упоминается один из адресов ее рассылки – «университет империи тонга» с двумя русскими кафедрами «от безделия и преизобилия плодов» [2, 44], в тексте упоминается репетитор исключительной квалификации, после занятий с которым «юный болван шпарит наизусть первую страницу "войны и мира" с парижским прононсом» [2, 38] и т.д. и т.п. Гротеск – определяющий принцип развития фабулы в кривулинском романе,

форма, позволяющая сделать повествовательной единицей «невероятное реальное происшествие» с резкой сменой «эмоционально-психологической направленности» его освещения [6, 12, 19].

Реальность, утратившую меру, реальность гротеска невозможно организовать, ориентируясь на ее логику – таковой просто не существует, поэтому проблема литературного ее освоения закономерным образом соотносится с задачами художественного конструирования. В этой связи на первый план в обсуждении возможных жанровых и тематических доминант современной прозы выдвигается проблема форсированной условности. Уход от реальности неизбежен, и в диалогах «Шмона» обозначается целый набор творческих стратегий, акцентирующих условность литературной формы: фантастический роман, роман-антиутопия, исторический роман. Если литература XX века стремится к тому, чтобы «запечатлеть средствами словесного искусства дословесное, допонятийное состояние сознания» [7, 49], то у Кривулина таким состоянием оказывается переживание исторического хаоса, смещения смысловых и ценностных координат. В этом смысле кривулинский текст обнаруживает тяготение не только к гротесковому, но и к «фантастическому» письму, когда «литературный текст не вступает в референциальную связь с миром», но «действителен лишь по отношению к собственным предпосылкам» [8, 12]. Для автора это повод свести высказывание к концепту, к обнаженной фабульной структуре, заостренно-пародийному перечислению приемов и конспективному изложению вероятных откликов на текст.

«Фантастическая» линия развития прозы соотнесена прежде всего с «записками местного автора», применившего к пошехонскому нашему культурному бытию прием «остранения» [2, 9]. Этот текст, довольно подробно пересказанный в романе, интересен В. Кривулину возможностью «сиамски совокупить писателя с литературным персонажем», спрятать в подтексте «не то романа, не то мемуаров» «пародийное изображение знакомых», поместить в раму условного сюжета о посмертных стран-

ствиях души «лево-правое и сыро-вареное варево литературы» [2, 9-10]. Вместе с тем пересказ этого текста не лишен очевидной «пародийной» или «пародической» тональности – хотя бы потому, что в нем отчетливо акцентируются пикантные детали – вроде «соблазнительных американоподобных девок» с «молочными железами, прикрепленными к корпусу болтами» [2, 10].

«Антиутопическая» линия соотнесена с «новейшим романом», образчиком «широкого социально-исторического полотна, тонкой психологической прозы», в котором фабула дублируется в тексте, написанном одним из главных героев. Такой «роман с романом внутри», однако, не столько расширяет сферу реального, сколько обнаруживает неспособность его автора к самопреодолению, к неожиданному смысловому ходу. Оттого рассказ о нем, начавшийся с комплиментарных констатаций: «настоящий роман, давненько такие не писывались» [2, 23], завершается перечнем претензий: «роман с непременными элементами социальной антиутопии», «героиня со всей семейной жизнью вышла схематично, много диалогов с многозначительной философской претензией», автор «не пьет и не курит, на чем же, интересно, он торчит?» [2, 29]

«Историческая» линия прозы исследована с большей степенью пристрастности, чем обозначенные выше, поскольку обладает претензией разом и на достоверность, и на занимательность. И то и другое, однако, уже не почти воспринимается образованной публикой: «куда подевался мощный марионеточный народ литературы? <...> в дачном сортире сложены аккуратной стопкой страницы, полные гусар и улан» [2, 30]. Исторический роман деградировал как жанровая форма: «трудолюбивая пикуль» – это «сомнительной подлинности документы, взрывы неяркой фантазии, топорно стилизованный синтаксис» [2, 31], это возведенное в принцип во всем видеть заговор, даже в «русскоязычной светской словесности» различая лишь «паутинно-полумасонскую сеть» [2, 32].

Кризис фикциональности, отчетливо проступающий в приведенных иронических пассажах, подвигает романский разго-

вор к формулировке проблем современной прозы. Их набор уже подсказан предшествующим материалом: это корреляция автора и героя, соотношение достоверности и вымысла, взаимодействие элитарного и массового: «похоже, роман действительно умер, можно, конечно, и здесь и там сочинять кирпич за кирпичом <...> такое интеллектуально ярмарочное чтиво, по сути ни ярмарки настоящей, ни интеллекта, уж лучше прямой детектив или сайнс фикшн <...> где же энергетическое светящееся поле между двумя полюсами – реальности и вымыслом? где же электролитический раствор эстетического наслаждения, ионизированный воздух бумажного чуда?» [2, 30]

В «Шмоне» попыткой дать ответы на эти вопросы оказалось сопоставление научного исследования о творчестве Е. Баратынского и его беллетризованной биографии. В кривулинской интерпретации «профессор норвежец, который год не отрывал жопы от архивных стульев пушдома», открыв «400 неизвестных писем баратынского» и докопавшись до «цвета глаз его прабабки-датчанки», проигрывает в своей тяге к документу «биографу баратынского», обращаясь к фактам «как власть имеющий»: «убивец старушки-достоверности», последний все «искажения азбучных истин» обращает средство «познания Истины» [2, 39]. Закономерным образом «произвольно, казалось бы, измышленный факт» – дата рождения поэта – «самым невероятным образом вынуждает реальность отозваться на свой зов» и находит документальное подтверждение [2, 45].

Близким образом распределяются акценты и в интерпретации того, как соотношены в одном и в другом случае круг жизненных интересов автора и текст, им написанный. Для «норвежца» русская поэзия – только «первоклассный материал», но не «мелодическая нитка, прошивающая всю жизнь». Оттого так скоро исчерпывается для него «кладезь русского общения», оттого «ничего не выходит из его поездки в ленинград»: «не его эпоха, не его страна, не его собачье дело» [2, 42-43]. Между тем для автора биографии Баратынского возможность «произвольного достраивания жизни,

скудной на достоверные свидетельства о себе», есть не только шанс достичь «бытийственной точности» в очерчивании человеческой фигуры [2, 37], но и возможность осмыслить «явно автобиографические» «танталовы муки, неутолимое пустое наслаждение» ускользающей жизнью [2, 51].

Закономерным образом и судьба двух сопоставляемых книг оказывается разной: «грустна судьба экземпляров [монографии] на русском языке, хотя и не лишена авантюриности: из 150 экземпляров 80 разослано по крупнейшим книгохранилищам мира <...> 7 подарены автором лично ... коллегам <...> 25 экземпляров до сих пор хранятся у автора <...> судьба же остальных 38 просто трагична: 30 арестовано таможенной при пересылке советским славистам, пять почему-то дошло, из них 3 навсегда канули в спецхранах, одна книга оказалась в тарту в свободном доступе <...> еще три экземпляра оптом закупил ленинградский скандинавовед» [2, 43-44]. Между тем «беллетризованную биографию» поэта ожидал благоприятный поворот событий: «вот она, книга, тираж полмиллиона, права на перевод проданы в штаты, индонезию, бутан и скандинавские страны» [2, 49].

Главным же преимуществом этого романного текста оказывается восприимчивость автора к символическим «шифрам» бытия, совпадениям, случайностям, «светоносным дырам, откуда льется свет <...> и заливает все невидимое» – этакий «триумф зрения» [2, 20]. Подобный модус интерпретации действительности воспринимался Кривулиным едва ли не как универсальный для «неофициальной» культуры: «советская коммунальная реальность воспринималась нами как некая символически замутненная и искаженная среда» – «мы все вышли из символизма со всеми вытекающими отсюда последствиями» [9, 100].

Закономерно, что текст «Шмона» оказывается «прошит» разного рода указаниями на невероятные совпадения – прежде всего в связи с оценкой «беллетризованной биографии» и кругом знакомых ее автора: «а все-таки есть невыдуманная связь между датой рождения давно умершего поэта и днем, когда старуха гнедич услышала о сво-

ей скорой смерти! иначе как чудом трудно объяснить тот факт, что в самом черносотенном издательстве вышла книга, повествующая об этой связи» [2, 48-49]. К приведенной близка по своей сюжетной функции и другая цитата: «в приемном покое [куда привезли утопившегося инженера] дежурил как раз тот врач, который несколько месяцев назад явился невольным виновником обострения слуха у старухи гнедич, и они вошли туда как раз в тот момент, когда ему звонили из квартиры гнедич: потеря сознания <...> потеря пульса, долго все же она протянула» [2, 56].

Возможность выявить символические связи бытия в «Шмоне» оказывается единственным шансом вывести современную прозу из кризисного состояния: «надоела вся эта художественная литература, простая как правда», «куда этот мусор девать, вроде ГУЛАГа»? [2, 60] В этом смысле Кривулин скорее тяготеет к обнаружению «фикционального» начала в самой жизни, предполагает возможность открытия невероятной фабулы в толще «низкорослого быта»: «красота всегда абсурдна, нелогична, и художник при ней – что-то наподобие наскоро, после пединститута подготовленного экскурсовода» [2, 60].

В «Шмоне» этот эффект «выхода в жизнь» связан с двумя зеркально отраженными друг в друге историями юродивых: истории «старухи гнедич», которая «сама себя посадила – явилась в мгб с самоносом» – совершенно вымышленным [2, 48], и история безымянной пациентки психиатрической больницы – случай, когда «весь человек состоит из чувства вины перед жизнью» [2, 61]. Показательно, что текст «Шмона» оказывается «оборванным» на истории последней героини – он словно «перерастает» себя, демонстрируя открытым финалом возможность преодоления «тупика современной прозы».

Потенциальная возможность такого хода была отчетливо обозначена уже одним из романских собеседников: «давно уже меня занимает мысль о невидимом источнике, дарующем человеку внутреннюю силу, кажется, живешь на последнем дыхании, еще день другой – и ты камень,

родовая могила, но проходит каких-нибудь полчаса, белка спрыгивает в световую пролысину среди сплошной лиственной тени» – и все меняется [2, 49]. В этом смысле кривулинский текст построен на своеобразном принципе «противохода»: чем более безысходной оказывается логика рассуждений, тем очевидней становится возможность сменить ракурс рассмотрения проблемы.

Любопытно, что в романе, ориентированном на типологическую реконструкцию «неофициальной» культуры, имеется обширный пласт аллюзий на вполне конкретные реалии. Перемешанность поименованных героев «другой» культуры с лично не прорисованными анонимами создает особую атмосферу «романа с ключом». Специфика кривулинского текста состоит в том, что прототипический фон романа подлежит разнообразным рекомбинациям: автор раздает черты прототипа разным героям и, напротив, делает романский образ двоящимся, допускающим разные конкретизации<sup>1</sup>.

Так, образ самого В. Кривулина угадывается и в «хозяине угловой комнаты», и в авторе романа о Баратынском, работающего в «богом забытой медицинской шапке около сенной площади» (В. Кривулин, по указанию М. Шейнкера, «многие годы работал в Доме Санитарного просвещения на Садовой улице близ Сенной площади»). Среди безымянных собеседников, сидящих в «тупичке коммунального коридора», угадываются Н. Подольский, Н. Коняев, В. Зеленский, М. Берг (версия М. Берга); Н. Коняев, Э. Богданов, Н. Исаев, Б. Кудряков, М. Берг (версия М. Шейнкера). Неожиданный гость из Горького с «полутюремными бумажками» – воронежский поэт В. Исаенц (М. Шейнкер)<sup>2</sup>.

Вероятный круг затронутых в романе авторов, впрочем, много шире. Как замечает М. Шейнкер, «Кривулин пишет роман о романе, поэтому его неназванные персонажи – это прозаики, которым, по мнению автора, удается как-то оплотнить и сгустить вокруг себя аморфное пространство современной (80-е годы) прозы». Один из пересказанных текстов – создание «серапиона, выкорыша виктора борисовича шкловского» – роман М. Берга «Возвращение в

ад» (свидетельство М. Берга) vs. его «Моме-муры» (М. Шейнкер). Другой – «тонкая психологическая проза с романом в романе», «плод сорротогриевского огорода» – это, вероятно, текст С. Коровина (М. Шейнкер) или контаминация романов Е. Козловского «Мы встретились в раю» и Б. Гройса «Визит» (М. Берг).

Существенно и указание на источник «условно-сюрреалистического» пласта кривулинского текста: как отмечает М. Шейнкер, все истории такого рода обязаны и поэтикой, и – отчасти – содержанием «блистательным устным новеллам А.И. Сидорова, который вместе с И. Шелковским в конце 70-х – начале 80-х готовил в Москве и издавал в Париже журнал “А-Я”. Очень забавные полуфантастические, но внешне достоверные истории рассказывал также петербургский психоаналитик-юнгаец В. Зеленский». Как полагает М. Берг, он, возможно, оказывается прототипом для психиатра, рассказ которого служит сюжетным завершением «Шмона».

Впрочем, выявление полной картины возможных аллюзивных и интертекстуальных проекций романа В. Кривулина – предмет для самостоятельного исследования.

#### Примечания:

<sup>1</sup> Реконструкция прототипического плана текста – исключительная заслуга М.Я. Шейнкера и М.Ю. Берга, которым я приношу свою самую глубокую благодарность.

<sup>2</sup> Об Исаянце см., в частности, пункты 10 и 11 списка литературы.

#### Литература:

1. Кривулин В. Охота на Мамонта. – СПб.: Русско-балтийский информационный центр «Блиц», 1998. – 336 с.
2. Кривулин В. Шмон // Вестник новой литературы. – 1990. – № 2. – С. 5-64.
3. Lukšić I. Время наступило: «Шмон» Виктора Кривулина // Russian Literature. – 2002. – Vol. LI. – P. 273-293.
4. Сегал Д. Литература как охранная грамота // Slavica Hierosolymitana. – 1981. – Vol. V/VI. – P. 151-244.
5. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Наука, 1979. – 424 с.
6. Курганов Е. Литературный анекдот пушкинской эпохи // Slavica Helsingiensia. – 1995. – 15. – 278 p.
7. Гинзбург Л.Я. Литература в поисках реальности. – Л.: Сов. писатель, 1987. – 400 с.
8. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
9. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (к истории неофициальной поэзии Ленинграда 60-80-х годов) // История ленинградской неподцензурной литературы: 1950-1980-е годы. – СПб.: Деан, 2000. – С. 99-109.
10. Цветаева А. История одного путешествия. – М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 2004. – 192 с.
11. Житенев А. А. Воронежская поэзия второй половины XX века. – Воронеж, 2010. – 40 с.

---

Статья публикуется впервые.

Людмила ЗУБОВА

## ВИКТОР КРИВУЛИН: СВОБОДА В ТЕСНОТЕ СТИХОВОГО РЯДА

теснота она же почва  
спертые до немоты  
звуки речи многоточья  
скобки скважины кресты

*В. Кривулин*

Виктор Кривулин<sup>1</sup> уже в ранней молодости отказался от какого-либо сближения с официальной литературой, но поэтическому одиночеству он предпочел активную позицию идеолога и лидера неофициальной культуры, которую он назвал второй литературной действительностью. Борис Иванов называет Кривулина поэтом духовной консолидации независимой культурной среды [9, 271].

Кривулин был внутренне независим не только от государственной идеологии, но и от установок своей литературной среды. Он раньше и успешнее многих других поэтов андеграунда нашел свое место и в постсоветской действительности, в новой, открытой читателю поэзии. В 90-х годах он стал политическим деятелем в команде Галины Старовойтовой – вопреки давно утвердившейся установке андеграунда на полный отказ от вхождения в какие-либо официальные структуры.

Во многих случаях, рассуждая об истории и культуре, Кривулин объяснял зависимость тех или иных событий, политических удач и неудач от слова. Например, в эссе «Поминки по советскому языку» он написал, что причиной победы большевиков было их самоназвание<sup>2</sup>, а провал временного правительства определялся словом *временное*, так как оно дискредитировало надежность и легитимность этого правительства. Широкое внедрение аббревиатур в официальный язык было связано, по мнению Кривулина, с тем, что обилие согласных «делало речь агрессивной, скрежещущей, машинообразной», это соответствовало индустриальной утопии общества и задачам власти [14, 246–252]. Таким образом, и в осмыслении истории Кривулин был поэтом.

Поэтика Виктора Кривулина и традиционна, и нова; в стихах он и лирик, и публицист. Литературный андеграунд противостоял тотально клишированной официальной культуре, которая декларировала следование классическим традициям. Но это противостояние осуществлялось не отрицанием, а неформальным включением истории и культуры в свой личный мир, и в этом мире слово лишалось музейной неподвижности. В такой ситуации сильное напряжение между традиционным и новым получило свое воплощение в метафорическом смыслообразовании:

Способность метафоры по более или менее явному признаку неожиданно сближать два разных явления, создавая новую художественную реальность, может давать ощущение бесконечной поэтической свободы.

[6, 177]

Метафора Кривулина сближает гораздо больше двух явлений.

Художественный образ в его стихах, часто возникая по фонетической ассоциации, приобретает многомерное содержание. Так, например, следующее стихотворение:

### УРОК СЛОВЕСНОСТИ

на гусениц похожие училки  
учили нас не ползать но летать:  
у собакевича особенная статья  
**у чичикова личико личинки** –  
все это мне до смерти повторять  
до вылета из кокона – в какую  
непредсказуемую благодать?

[28, 21]

В сочетании *личико личинки*, фонетически производном от фамилии *Чичиков*,

и перекликающемся со словами училки учили, имеется и этимологическое сближение слов, и смысловое: с личинкой семантически связано сравнение *на гусениц похожие*, оба глагола в сочетании *не ползать, а летать*, отсылающие к «Песне о Соколе» М. Горького, связаны по своему значению и с образом личинки, и с образом гусеницы. На этом примере хорошо видно, как звуковой стимул текстопорождения организует и словообразовательную, и семантическую структуру текста, активизируя множественные внутренние связи между словами.

Словесность – главная тема поэзии Виктора Кривулина. Именно словесность дает надежду на выживание в убогом мире, ландшафт которого – *пустырь, сорняки, битые стекла, пристанционные базары*, погода – *оловянная, свинцовая, сумерки целыми днями, мизерный дождик*, люди – *обворованный ветеран, дедок из поселковых, однорукий тирщик под эмблемой ДОСААФ, чиновник простуженный, запинаящиеся пианисты, издерганные скрипачи*, звуки – *на стыке звука с незвуком, скрип, кашель, милицейский свист*.

Кривулин не любит убогим миром, не поэтизирует его, не злорадствует и не жалуется. Он этот мир пытается осмыслить, глядя на него глазами музы истории Клио, но и за Клио наблюдая глазами поэта, как об этом писала Ольга Седакова [39, 691]. Ущербность осознавалась Кривулиным как единственно возможная форма честной жизни.

Кривулин описывает андеграунд в системе метафор и символов – как снижающих, так и возвышающих:

#### КРЫСА

Но то, что совестью зовем, –  
не крыса ль с красными глазами?  
Не крыса ль с красными глазами,  
тайком следящая за нами,  
как бы присутствует во всем,  
что ночи отдано, что стало  
воспоминаньем запоздалым,  
раскаяньем, каленым сном?

Вот пожирательница снов  
приходит крыса, друг подполья...

Приходит крыса, друг подполья,  
к подпольну жителю, что болью  
духовной мучиться готов.  
И пасть, усеяна зубами,  
пред ним, как небо со звездами –  
так совесть явится на зов.

Два уголька ручных ожгут,  
мучительно впиваясь в кожу.  
Мучительно впиваясь в кожу  
подпольну жителю, похожу  
на крысу. Два – Господен суд –  
огня. Два глаза в тьме кромешной.  
Что боль укуса плоти грешной  
или крысиный скрытый труд,

когда писателя в Руси  
судьба – пищать под половицей!  
Судьба пищать под половицей,  
воспеть народец остролицый,  
с багровым отблеском. Спаси  
нас, праведник! С багровым ликом,  
в подполье сидя безъязыком  
как бы совсем на небеси!

[19, 25]

В этом стихотворении, написанном в 1972 году (в год Крысы по восточному календарю<sup>3</sup>), в тексте объединены и внешнее самоуничтожение, и гражданский пафос, и метафизическое переживание.

Т. А. Пахарева пишет, что главным мировоззренческим наследством акмеизма с его погруженностью в историю и культуру оказался этикоцентризм – ответственное отношение к высказыванию, совесть. В этой книге немало говорится о Кривулине [36, 35–39].

Совесть уподоблялась в поэзии всяким неприятным существам довольно часто: когистому зверю, гаду, змею, змее, скорпиону, червю, коршуну, палачу, ведьме, а также у Пушкина гостю незваному и собеседнику докучному [41, 527].

Уподобление совести крысе объединяет два основных фразеологических контекста для слов, существенных для образной системы стихотворения: *угрызения совести* (а крысы – это грызуны) и *прячутся как крысы*. Имплицитное высказывание Кривулина: ‘поэт андеграунда – это совесть нашего времени’, вероятно, противостоит

знаменитому лозунгу *Партия – это ум честь и совесть нашей эпохи*. Возникает и такой смысл 'совесть вынуждена прятаться как крыса'.

Возвышение низкого осуществляется не только довольно архаическим тропом – аллегорией, не только тональностью и лексикой стихотворения, но и грамматикой высокого слога, в частности, краткими прилагательными (*подпольну жителю, похожу / на крысу*), и синтаксической инверсией (*воспомянем запоздалым; два уголька ручных*) и фонетикой (*звездáми*).

В строке *Воспеть народец остролицый* можно видеть отзвук рассказа Кафки «Певица Жозефина, или мышинный народ». Там крыса Жозефина – бесполезная певица, без которой народ, однако, обходиться не может. Возможна и антитеза *народец/народ* как реакция на требование советской пропаганды воспеть народ.

Сравнение *И пасть, усеяна зубами, / пред ним, как небо со звездáми* побуждает выделить из списка уподоблений неба частям тела, приведенных Н.В. Павлович, слово *уста* [34, 371]. Архаическое значение слова *уста*, сохраненное поэтической традицией XVIII–XIX вв., – 'рот'. Резкое стилистическое снижение *уста* → *пасть* очевидно. Возможно, что сравнение зубов со звездами вызвано и теми контекстами Анненского, Мандельштама, Цветаевой, в которых небо уподоблено небу<sup>4</sup>. Возвышение образа в этом сравнении маркировано и пунктуационно: запятая после слова *пасть* в строке *И пасть, усеяна зубами* превращает предикативное причастие в атрибутивное (т.е. именную часть сказуемого в определении). Такая пунктуация позволяет заметить зыбкость границы между определением и сказуемым: в данном случае решающая роль принадлежит только выделительной интонации, которая обозначена запятой.

Максимальный пафос заключительных строк *в подполье сидя безъязыком / как бы совсем на небеси!* выражен не только лексически, но и грамматически – формой из церковного языка. Но при этом развернутое сравнение, организующее стихотворение, заставляет почувствовать контекстуально обусловленное звукоподражание:

слова *на небеси* уподоблены крысиному пisku, тем более в рифменных созвучиях *в Руси – спаси – небеси*.

Говоря об этом тексте, необходимо обратить внимание и на его мифологические аллюзии. Несомненно, мы здесь наблюдаем гиперболизацию образа мыши. А мышь в античной мифологии – спутница Аполлона, имеется этимологическая связь между словами *мышь* и *муза*. Мыши и крысы изображаются в мифах как чувствительные к музыке, что отражено легендой о Крыслопе в ее различных литературных модификациях [44, 274–297]. Если мышь, поедающая съестные припасы, воспринимается как угроза благополучию, то и честное искусство – тоже угроза благополучию – как самого поэта, так и государства. Крыса в этом отношении еще опаснее, чем мышь, поскольку воспринимается как более агрессивное и неприятное существо.

Вполне возможно, что фразеологической предпосылкой уподобления поэта крысе являются и такие выражения: «*беден как церковная крыса*», «*канцелярская крыса*», *подопытные крысы (мыши)*. Первое выражение из этого ряда отчетливо соотносится с интерпретацией андеграунда как подбоя катакомбной церкви первых христиан, второе связано со сниженным образом пишущего человека, третье находит подтверждение в словах самого Кривулина: «Как бы то ни было, мы оказались подопытными белыми мышами во вселенском эксперименте» [23, 101].

Сочетание с *багровым ликом* одновременное и снижает, и возвышает образ: снижает смысловой связью со словами *краснолицый, красномордый*, возвышает – употреблением слов высокого стиля и тем, что речь идет об отблесках огня на лицах.

И в этом, и во многих других стихотворениях Кривулина очень значительна роль архаизмов, в том числе грамматических.

Рассмотрим еще один пример:

#### ХЛОПОЧУЩИЙ ИЕРУСАЛИМ

В любой щели поет Гребенщиков.  
Высоцкий дожид до большой печати.  
Дыханье сперто – и в Д/к Пищевиков



новорожденный Хармс въезжает **на осляти**. Вокруг не Ленинград – Ерусалим, хлопочущий над воссозданием Храма из не до у н и что же н н ы х руин, где торжествующая Яма то бездною прикинется без дна, то рукотворным эверестом... Но плоский тот пейзаж, каким заражена душа, как будто связанная с местом, – он, может быть, единственное здесь, что не меняется и не уничтожимо – хоть землю рой, хоть лозунгом завесь чертеж небесного Ерусалима! Я знаю: мы давно уже не там живем, где значимся, где штампу сообразно расставлены судьбою по местам – где знают нас и очно и заглазно.

[25, 101–102]

Архаическая форма *на осляти* становится носителем смысла всего сочетания, образа, эпизода – со всей их культурной символикой. Реликтовая форма не только является сигналом библейского подтекста, но и порождает соответствующие образы.

В этом стихотворении Д/к Пищевиков (Дом культуры работников пищевой промышленности в Ленинграде-Петербурге, где в 60–80 годы проходили литературные чтения и вечера авторской песни) соотносен с яслями, в которых родился Христос (кормушкой для скота), а само имя Хармс обнаруживает фонетическое сходство с именем Христос. Подобие еще более актуализируется, если обратить внимание на то, что имя Христа при его библейском написании под титулом совпадет с именем Хармса.

Форма *осляти* отсылает не только к Евангельскому сюжету, но и к стихотворению О.Мандельштама «Ариост»: *Во всей Италии прелестнейший, умнейший, / Любезный Ариост немножечко охрип <...> В Европе холодно. В Италии темно. / Власть отвратительна, как руки брадобрея. А он вельможится всё лучше, всё хитрее / И улыбается в крылатое окно – – // Ягненку на горе, монаху **на осляти**, / Солдатам герцога, юридическим слегка / От винопития, чумы и чеснока, / И в сетке синих мух уснувшему дитяти* [31, 222–223].

У Кривулина есть стихотворение «Вино архаизмов», в котором говорится:

Пью вино архаизмов. О солнце горевшем когда-то говорит, заплетаясь, и бредит язык. До сих пор на губах моих – красная пена заката, всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг.

&lt;...&gt;

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет, брезжит в окнах, из черных клубится подвалов. Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых, но еще впереди – я надеюсь, я верую – нет! – я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы, что останутся после – единственный след от погасшего Слова, какое во мне польхало!

[22, 145]

Центральными образами поэзии Кривулина стали письменность и письмо как послание. В интервью, данном Владиславу Кулакову, Кривулин сказал:

Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир – абсолютно свободный, вне пространства и времени, и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует.

[15, 366]

В следующем стихотворении письменность осмысливается в соответствии с мифологическими представлениями о пауке, несущем известие:

#### ЧТО РИФМОВАЛОСЬ

Под рифму ставили: *душа, духовный, Боже* – и вроде бы сходило с рук пятно чернильное, обмылки мертвой кожи но клякса, как расплющенный паук, ныряла в раковину, по эмали разбрызгав лапки... Приходил ответ **из толстого журнала**, что не ждали такого уровня – да к сожаленью, нет ни места ни цензурного согласия и ставили под рифму, под *Господь*, для связанности и разнообразья

частицу уступительную «хоть»  
предполагавшую любые обороты  
с оттенком жалости сукровицы грязи –  
в надежде что когда Последний Час Природы  
пробьет – не всякие часы

покажут полночь или полдень

[17, 65]

В этом тексте<sup>5</sup> письмо, пришедшее по почте, оказывается посланием из чуждой и враждебной среды. Клякса не только семантизируется как случайное изображение, но и символизируется: она предстает знаком нарушения порядка, установленно-го в советских издательствах, нарушения идеологической чистоты стихов. Сочетание *пятно чернильное* в этом тексте полисеман-тично, что базируется на фразеологических и деривационных связях слов: *пятно на репутации, запятнать, очернительство*. Сиг-нал к полисемантическому прочтению это-го сочетания задан предыдущим отчетливо двузначным сочетанием *сходило с рук*. Об-раз сравнения – *расплющенный паук* – не только изобразителен, но и традиционно семиотичен: в соответствии с популярной приметой, паук предвещает письмо. Рас-плющенность паука в таком случае озна-чает нарушение эпистолярного контакта, а точнее, получение нежелательного письма.

В контексте про поэтов андеграунда значение получает еще и такая функция паука, как плетение паутины (вариант ба-зовой метафоры *текст – ткань*, ставшей языковой и тем самым утратившей образ-ность, но постоянно оживляемой поэтами). И в этом случае метафора *паук* раздваива-ет свой смысл: в бытовых ситуациях пау-тина в доме считается проявлением неря-шества хозяев, а в культуре андеграунда аккуратность не считалась добродетелью. В стихотворении показано, как наведение порядка уничтожением живого умножает грязь. Таким образом, сравнение *клякса, как расплющенный паук* является центром пересечения нескольких метафор и символов.

Подобная мифологизированная связь насекомых с письменностью осуществля-ется и грамматическими средствами, на-

пример, в таком фрагменте стихотворения «Натюрморт с головкой чеснока»:

Стены увешаны связками, смотрит сушеный  
чеснок  
с мудростью старческой, белым шуршит  
облачением –  
словно в собрание архонтов судилище  
над книгочеем:  
шелест на свитках значков с потаенным  
значеньем  
**стрекот письмен насекомых** и кашель  
и шарканье ног

[21, 21]

Слова *шелест письмен насекомых* чи-таются двояко, ясно обозначая двоякий грамматический статус слова: *шелест пись-мен* [кого?] *насекомых* – существительное и *шелест письмен* [каких?] *насекомых* – причастие. Если слово читается как существительное, создается картина природного происхождения письма, текста. В случае прочтения слова причастием воссоздается этимологическое значение ‘насеченных’ или ‘насекаемых’. За языковой нерасчле-ненностью форм встает и образ архаиче-ского способа создания текста насечением знаков. Метафора изображает форму букв и их движение, а также переносит на буквы все те многочисленные коннотации (и поло-жительные, и отрицательные), которые мо-гут быть связаны с насекомыми. В услови-ях пунктуационной нерасчлененности этого текста слово *насекомых* может быть понято и как приложение, которое оформляется обычно дефисом, и как уточнение, которое отделяется знаком тире. В этих случаях ме-тафора предстает тождеством, что подкре-пляется созвучием слов *буква* и *букашка*. Грамматическое основание смысловой множественности метафоры определяется еще и тем, что в развитии русского языка постоянно конкурируют синтетический и аналитический способ построения фразы (согласование и управление): исторически древнее согласование, при котором *насе-комых* читается как причастие или прила-гательное, а современный язык предпочи-тает управление, при котором это слово – существительное родительного падежа.

Конкуренция синтаксических структур и языковая динамика, таким образом, тоже становятся предметом изображения в тексте.

В следующем стихотворении архетипическое отождествление бабочек с душами умерших людей порождает разветвленную систему образов, связанных с письменностью:

#### ПЕРВАЯ БАБОЧКА

чешуекрылые книжки взлетали стоймя  
прямо в лицо мне летели шурша по траве  
теньями своими китайчатыми на подъезде к москве  
у железнодорожной насыпи где загорала семья  
расстелив одеяло больничного цвета из тех  
под какими никак не согреться когда зацвела  
черемуха и газету без месяца и числа  
ветер гонит за поездом ветер библиотек  
накрывает ею как типографским сачком  
раннюю бабочку первую – помнишь  
перепечатанный Дар  
где-то в уральском журнале на землях  
заволжских болгар  
пермяков черемисов еще кого-то о ком  
никогда и не слыхивали но чьи стоймя

чешуекрылые книжки взлетают ранней весной  
вдоль дороги в кордоне огражденном тремя  
временами глагола, как тюремной стеной  
ограждены бутылки пльвущие в параллель  
Северной ветке... не лучше ли старый стиль  
по которому все еще длится Апрель  
пока ты маешься в мае отыскивая Итиль  
на исторической карте среди  
переименованных городов  
где-то на линии Царицын-Казань  
где переводят Рильке и звучит его Часослов  
на рассвете по местному радио в дослужебную рань  
[18, 42]

Стихотворение написано в 1989 году, после пожара в Библиотеке Академии наук в Ленинграде.

Книга уподоблена бабочке не только по сходству (раскрытые страницы книжки похожи на крылья), но и по функции: в народной мифологии бабочка предстает воплощением человеческой души.

Тропы этого стихотворения представляют собой переплетение интертекстуальных элементов.

Образом книги-бабочки здесь объединен фразеологизм *книжный червь* со

строками Державина: *Как червь, оставя паутину / И в бабочке взяв новый вид, / В лазурну воздуха равнину / На крыльях блестящих летит* («Бессмертие души») [5, 233].

Выражение *чешуекрылые книжки*, скорее всего, восходит к стихотворению Мандельштама: *Ветер нам утешенье принес, / И в лазури почуяли мы / Ассирийские крылья стрекоз, / Переборы коленчатой тьмы. <...> И, с трудом пробиваясь вперед, / В чешуе искалеченных крыл / Под высокую руку берет / Победенную твердь Азраил* («Ветер нам утешенье принес...» [31, 168]. В другом стихотворении Мандельштама есть и слово *китайчатые* – в образе, соединяющем мотыльков и китайчатую ткань: *Еще мы жизнью полны в высшей мере, / Еще гуляют в городах Союза / Из мотыльковых, лапчатых материй / Китайчатые платица и блузы* («Еще мы жизнью полны в высшей мере» [31, 246].

Слова Кривулина *теньями своими китайчатыми* основаны и на выражении *китайские тени* («театр теней»).

У Г. Иванова есть цикл очерков и воспоминаний 1924–1930 гг. под общим заглавием «Китайские тени»<sup>6</sup> [8, 221–322]. Из многочисленных поэтических упоминаний китайских теней выделим стихотворение Пастернака «Вечерело. Повсюду ретиво...» со строками *А вдали, где как змеи на яйцах, / Тучи в кольца свивались, грозней, / Чем былые набегии ногайцев, / Стлались цепи китайских теней. / То был ряд усыпальниц, в завесе / Заметенных снегами путей / За кулисы того поднебесья, / Где томился и мерк Прометей* [35, 369].

Китайчатая ткань (желтоватая, полупрозрачная) и китайчатые глаза (раскосые) – это двойное основание метафорического эпитета *теньями своими китайчатыми* в стихотворении Кривулина. И если *тень бабочки-книги* названа так, как называли ткань, то здесь можно видеть возврат к базовой метафоре (и языковой, и поэтической) *текст – ткань*. Такому восприятию, несомненно, способствует метафора синестезии *шурша <...> теньями* (ср.: *шурша шелками*).

Рассмотрим фрагмент *и газету без месяца и числа / ветер гонит за поездом ветер библиотек / накрывает ею как типо-*

*графским сачком / раннюю бабочку первую – помнишь перепечатанный Дар.*

Крылатый ветер – один из самых устойчивых романтических образов. Однако здесь он основан и на фразеологизме *ветер перемен* (стихотворение написано во время перестройки). Этот ветер у Кривулина напоминает революционный ветер из поэмы Блока «Двенадцать».

В литературе ветер устойчиво связывается с погоней, он часто предстает зверем, волком, псом, например, у А. Блока, М. Цветаевой, П. Васильева, Н. Тихонова [11, 23]. У Кривулина охотничий атрибут ветра – газета-сачок. Основное для этого стихотворения уподобление *бабочка-книга* поддерживается отсылкой к Набокову, а точнее, к ситуации первых (провинциальных) публикаций тех книг, которые были запрещены в советское время. Здесь необходим такой комментарий: тиражирование и наличие в библиотеках произведений, ранее труднодоступных, воспринималось людьми андеграунда весьма болезненно: по их ощущениям, это обесценивало прежнее неразрешенное чтение. Поэтому и в стихотворении показано, что газета, информирующая о «ветре перемен», не позволяет лететь этим книгам-бабочкам-душам. Эпитет в сочетании *раннюю бабочку* здесь диффузен: это говорится и о бабочке-душе, которая появляется ранней весной (с обновлением жизни), и о книге, опубликованной в ранние годы *где-то в уральском журнале*.

Строчки *вдоль дороги в кордоне огражденном тремя / временами глагола, / как тюремной стеной / ограждены бутылки плывущие в параллель / Северной ветке*, вероятно, следует понимать как усложненный образ, основанный на базовых метафорах *жизнь – путь, мир – тюрьма*. У Кривулина тюрьмой оказываются три времени глагола (включая будущее): жизнь в любом времени уподобляется жизни в заключении. Название тюрьмы *Бутылки* фонетически переключает развертывание метафоры на образ бутылки в море – с письмом, содержащим надежду на спасение или с предсмертным посланием. Если кордон, огражденный тремя стенами (*временами глагола*) – перифрастическое изображение

плацкартного вагона в железнодорожной образности текста, то глагол *плывут* относится и к Бутырской тюрьме (обычная иллюзия движения предметов за окном едущего поезда), и, возможно, к бутылкам на столике, и к бутылке с посланием.

Упоминание Северной ветки напоминает строки Пастернака *Что в мае, когда поездов расписание, / Камышинской веткой читаешь в купе, / Оно грандиозней святого писанья / И черных от пыли и бурь канале* («Сестра моя – жизнь и сегодня в разливе» [35, 113]. Пастернаковская тема отзывается у Кривулина вопросом (без соответствующего знака пунктуации): *не лучше ли старый стиль / по которому все еще длится Апрель, / пока ты маешься в мае, отыскивая Итиль*. Слово *Апрель* написанное с прописной буквы, здесь максимально нагружено разными смыслами, связанными с социально-политическими коннотациями названий месяцев. В апреле 1985 года была произнесена речь М. С. Горбачева, в которой объявлялось о перестройке. Коннотации слова *апрель* могут быть связаны и с противопоставлением *Апрель – Октябрь* (и тут можно вспомнить «Апрельские тезисы» Ленина), и со строкой Окуджавы *Я дежурный по апрелю* [33, 202], и с названием демократической фракции *Апрель*, отделившейся от Союза писателей.

О смысловой емкости слов *апрель* и *май* говорит и фрагмент из эссе Кривулина «Незабываемый 1990-й»:

В мае был созван Учредительный съезд всесоюзной писательской ассоциации «Апрель» (двойной намек: на апрель 1985 г., когда к власти пришел Горбачев, и на известную песню Булата Окуджавы). Среди учредителей «Апреля» – сам Окуджава, Фазиль Искандер, Андрей Битов, Белма Ахмадулина, Андрей Вознесенский. С «Апрелем» связан один из самых громких скандалов года: антисемитский дебош с оскорблениями, дракой и угрозами расправы, устроенной «памятником» К. Смирновым-Осташвили. Осташвили арестован, он погибает в тюрьме во время следствия.

[14, 314–315]

В контексте железнодорожной образности можно обратить внимание на расписание и маршрут поездов, идущих с Киевского вокзала в писательское (и особенно пастернаковское) Переделкино (вспомним, что в годы перестройки была распространена шутка о переименовании Переделкина в Перестройкино). Последняя станция на этом маршруте – Апрелевка.

Дальше говорится о переименованной реке (*Итиль* – древнее название Волги) и переименованных городах.

Упоминание Казани ведет к комплексу образов, связанных с именем Р.-М. Рильке: первый перевод Рильке был опубликован в Казани в 20-е годы XX века.

В заключительных строках *где-то на линии Царицын-Казань / где переводят Рильке и звучит его Часослов / на рассвете по местному радио в дослужебную рань* Часослов противопоставлен и календарю с его маем и апрелем, и трем временам глагола, которые были уподоблены тюремным стенам. Причем речь идет и о сборнике стихов Рильке «Часослов» (однако в тексте Кривулина без кавычек), и о собственно церковном чтении, и о том, что поэтическое слово и есть слово священное. Вспомним, что у Пастернака *поездов расписание <...> грандиозней святого писанья*.

И прилагательное, и существительное из сочетания *в дослужебную рань* полисемичны, соответственно, последние слова стихотворения Кривулина имеют как минимум такие совмещенные значения: 1. «Часы» читаются в церкви ранним утром, до основной церковной службы; 2. По местному радио читают Часослов (или церковные «Часы», или стихи Рильке) до того, как люди уходят на работу и становятся социально зависимыми. Но, кроме этих прочтений, в стихотворении можно видеть и намек на самиздатский журнал «Часы», который издавался в Ленинграде с активным участием Кривулина, и отсылку к стихотворению Мандельштама «Что поют часы-кузнечик...», написанному в 1917 году: *Что поют часы-кузнечик, / Лихорадка шелестит, / И шуршит сухая печка, – / Это красный шелк горит* [31, 142].

О смысловой многозначности и напряженности стихов Кривулина, о том, что образы этих стихов порождают смыслы, не всегда задуманные автором, говорили критики:

В междузвучье, в пространство между стихотворными колонками, в дрожащую тишину пауз вписываются читателем неведомые автору смыслы. Автор заранее согласен на них [12, 229];

Пути лирических ассоциаций неисповедимы. Кривулин доверял им безраздельно, больше, чем грамматике и синтаксису, больше, чем логике развития сюжета, больше, чем художественной традиции [3, 237].

В следующем стихотворении говорится о том, что назначение письменности (и даже безадресного письма) – противостоять агрессии – хотя бы уменьшением боли:

#### ПИСЬМО НА ДЕРЕВНЮ

не казали б нам больше казаков рычащих: «*PPR*оссия!»  
утрающих «P» в наказание свету всему  
за обиды за крови за прежние крымы в дыму...

*бэтээр запряженный зарею* куда он к чему  
на дымящейся чешет резине  
тащит рубчатый след за холмы

а для раненой почвы одна только анестезия –  
расстояние доступное разве письму  
в молоко на деревню в туман поедающий дома

[28, 77]

Изображение бронетранспортера вовлекается в систему мифологических, исторических ассоциаций, интертекстуальных связей.

Метафора *бэтээр запряженный зарею* содержит цитатный намек на романс *Пара гнедых, запряженных с зарею...* (слова А. Апухтина, музыка Я. Пригожего) [2, 209-210]. В сочетании с *зарею* предлог фонетически сливается с существительным. Из-за многозначности творительного падежа без предлога, при восприятии романса образовалась метафора, не предусмотренная Апухтиным, и никак не мотивированная в его стихах. Сочетание *запряженных зарею*

можно понимать не только, как 'запряженных утром', но и как 'зарю запрягли', и как 'заря запрягла'.

У Кривулина слово *зарю*, попадая в систему военных образов, активизирует метафорическое восприятие слова с неопределенностью его субъектно-объектного употребления и напоминает как о мифологической Авроре, так и о названии крейсера, с которого, по легенде, был дан сигнал к штурму Зимнего дворца в октябре 1917 года. Эта цепочка ассоциаций, а также само слово *бэтээр* побуждают заметить фонетическую близость слов *запряжённый* и *заряжённый*. Эти слова содержат в себе анаграмму *заря*.

Заря – один из самых известных символов обновления и радостных надежд, в русском языке есть фразеологическое сочетание *заря свободы*. Как известно, в риторике войны всегда провозглашается борьба за освобождение. Вполне вероятно, что в стихотворении *заря* – это обозначение огня, производимого орудиями. Существенно также, что бронетранспортеры и их снаряды имеют названия *град*, *вихрь*. Слово *заря* семантически сопоставимо с такими наименованиями.

Но что может предвещать *заря* (в прямом или в любом из метафорических значений слова), тянущая за собой бронетранспортер (если *зарю запрягли*) или *заря*, которая управляет бронетранспортером (если она его *запрягла*)?

Слова *куда он к чему* в стихотворении Кривулина говорят о бессмысленности и безнадежности военных действий. Обратим внимание на отсутствие пунктуации, в том числе вопросительного знака: это вопросы, направленные безадресно и не рассчитанные на ответ. Вместе с тем, вопросительному местоимению *куда* соответствует заглавие стихотворения *На деревню*. В буквальном смысле это означает, что бронетранспортер едет в деревню. Но сочетание *на деревню* и вызывает представление о военном наступлении, и развивает цитатный элемент, обозначенный заглавием стихотворения: в рассказе Чехова «Ванька» обиженный мальчик жалуется и просит о спасении, адресуя письмо *на деревню де-*

*душке*. В стихотворении есть строка *расстоянье доступное разве письму*.

В тексте отчетливы мотивы обиды и неудачи: на языке военных *попасть в молоко* – значит неудачно выстрелить по мишени. Буквальное значение слова *молоко* тематически связано с деревней, поэтому сочетание *в молоко на деревню* в тексте полисеманлично. Обратим внимание на взаимную мену предлогов по отношению к выражению *на молоко в деревню* (так говорят о городских жителях, едущих в деревню, чтобы пить там свежее молоко). У Кривулина просматривается и такой смысл упоминания молока, как 'тайнопись'. Он определяется соседством слов *молоко* и *письмо*: широко известен тюремный обычай писать секретные письма молоком, чтобы они читались только при нагревании.

В поэтическом языке с молоком традиционно сближается туман, а слово *туман* употребляется и как языковая метафора недостаточной ясности.

Туман, называемый в конце стихотворения, перекликается с дымом первой строфы. Слова *за прежние крымы в дыму* фразеологически связаны с поговоркой *бой в Крыму, все в дыму, ничего не видно* – так говорят о непонятных изображениях.

Мотив письма в неопределенное пространство как единственного способа избавиться от боли создает антитезу войны и письма (в самом широком смысле этого слова: 'словесность, поэзия, культура'). Учитывая, что обычно говорят *время лечит*, строка *расстоянье, доступное только письму* соотносится с понятием времени, и *анестезия* предстает иносказанием смерти, которая может быть преодолена только словесностью. Возвращаясь к началу стихотворения, можно понять, что письмо со всеми обиходными и поэтическими смыслами этого слова противопоставлено в стихотворении другой форме языка – агрессивным речам казаков<sup>7</sup>, утраивающих<sup>8</sup> *Р* в слове *Россия*. Изобилие звука [р] в начале стихотворения, его гиперболизированное воспроизведение трехкратным написанием буквы, звукоподражательный эпитет *рычащих* воспринимаются как указание на звериную речь, которая отзывается гро-

хотом бронетранспортеров. Антитезой этим угрожающим звукам (которые присутствуют и в слове *Аврора*) является беззвучие письма в никуда, то есть в вечность.

Тема вечности получает словесное воплощение и на грамматическом уровне: стихотворение заканчивается поэтическим архаизмом *домы*, а слова *дом*, *домовина* в народной мифологии и, соответственно, фразеологии погребального обряда обозначают гроб.

Следующий текст показывает, что с минимальным элементом письма отождествляется человек (лирическое «я» автора в структуре обобщенно-личных предложений):

#### В ПОЗЕ ПЛОДА

десять лет на свободе  
а все еще каждое утро  
просыпаешься в позе плода  
весь подобралшись

ладони зажаты в коленях  
подбородок – между ключиц  
**и лежишь себе как запятая**  
**в документе каком-то**

**на письме симпатическом тайном**  
**совершенно секретном**

[20, 59]

Кроме зрительного подобия запятой согбенному человеку основанием сравнения становится представление о функции запятой. Этот знак препинания предстает образом гипотетического продолжения жизни в инобытии – как продолжения текста в придаточном предложении.

В систему традиционных и собственно авторских образов, культурных ассоциаций Кривулин часто включает и новую лексику, поэтически и аналитически откликаясь на технические новшества, научные открытия, социальные явления и т.п.

Так, электронная почта порождает рефлексии, связанную с основным для Кривулина мотивом письма-послания. Компьютер, заменяя Бога, предстает высшим разумом, организующим не только жизнь, но и посмертную судьбу человека:

#### ПРОМЕТЕЙ РАСКОВАННЫЙ

**на своем на языке собачьем**  
то ли радуемся то ли плачем –  
кто нас толерантных разберет  
разнесет по датам по задачам  
**и по мэйлу пустит прикрепив аттачем**  
**во всемирный оборот**

зимний путь какой-то путин паутина  
мухи высохшее тельце пародийно  
в сущности она и есть орел  
на курящуюся печень Прометея  
спущенный с небес – и от кровей пьянея  
в горних видах откровение обрел

оттащите птицу от живого человека!  
**пусть он полусъеденный пусть лает как собака –**  
**нету у него иного языка!**

летом сани а зимой телега  
но всегда – ущельем да по дну оврага  
с немцем шубертом заместо ямщика

путь кремнистый путь во мрак из мрака  
в далеко издалека

[28, 12]

В этом стихотворении слова *на своем на языке собачьем* <...> *пусть лает как собака* и вызывают в памяти анекдот со словами украинца *на вашей собачьей мове*<sup>9</sup>, и подразумевают компьютерный символ электронной почты, называемый по-русски словом *собака*.

Рефлексия следующего стихотворения направлена на изобретение клонирования, на тревожные последствия новых возможностей и на сами слова *клон*, *клонировать*:

#### РАЙСКИЙ ПЕЙЗАЖ БЕЗ ПОРТРЕТА

беглый холодный огонь  
предваряет вползание Дракона  
из тысячелетия другого  
где уже ни о ком

ничего-то в сердцах не сказать  
ни хорошего брат ни дурного  
да и полно вам нищую душу терзать  
**и склонять сокрушенное Слово**

рай вещей обещающая  
**клонированных овец**  
**бессловесное стадо в долине**

**он с коротким лицом Человеколовец**  
 не успеешь запомнить – какой бы ни виделась  
 длинной

жизнь земная

[28, 16]

В русской картине мира и, соответственно, фразеологии, овца предстает прежде всего бессловесным, послушным, стадным существом. Кривулин усиливает образ покорности и массовости овец, рассуждая о клонировании как о предопределенности неестественно созданной жизни, как о лишении существа его индивидуальности, как об узурпации прерогативы Бога. Причастие *клонированных* как будто подготовлено в тексте глаголом *склонять* – словом, обнаруживающим свою полисемию: во-первых, это означает ‘изменять по падежам’ – в разговорном языке – ‘постоянно обсуждать, сплетничать; осуждать, ругать’, во-вторых, ‘принуждать к чему-либо’.

За упоминанием клонированных овец следует обстоятельство *в долине* – здесь очевидна фонетическая производность развития образа: первую успешно клонированную овцу назвали *Доли*. Это имя в стихотворении не названо, однако оно созвучно не только обстоятельству *в долине*, но и предикативу *длинной* в заключительных строках *не успеешь запомнить – какой бы ни виделась длинной / жизнь земная*.

Возможно, для этого текста значим и персонаж романа Толстого «Анна Каренина» – Доли Облонская. Она, мать шестерых детей, ради сохранения семьи прощает измену своему мужу, причем не по своей инициативе, а поддавшись уговорам. В романе о Доли часто говорится, что она молчит.

Овцы видятся Кривулину прежде всего бессловесными существами, и в этой бессловесности, по его представлению, заключается главная опасность: перспектива гибели цивилизации.

Для стихотворения важно и то, что образ овцы в мировой культуре связан

с христианской символикой. Христос мыслится как пастырь, верующие – как паства. У Кривулина слово *овец* составляет фрагмент слова *человеколовец*. Это прямая отсылка к Евангелию: Христос призывал рыбаков, будущих апостолов Петра, Андрея, Иакова и Иоанна становиться «ловцами человеков» (Мф., 4: 19).

Овца как воплощение покорности становится элементом, порождающим фонетико-семантический сдвиг при употреблении эпитета – в сочетании с *коротким лицом* вместо нормативного *кротким*. А эпитет *коротким* формирует антитезу: *какой бы ни виделась длинной жизнь земная*. Это, вероятно, сказано о клонировании как о мечтаемом продлении жизни, об утопической форме бессмертия.

Но слова *не успеешь запомнить* говорят о том, что жизнь коротка.

Образом бессловесной овцы Кривулин развивает тему конфликта между свободой слова и толерантностью (политкорректностью): *где уже ни о ком / ничего-то в сердцах не сказать / ни хорошего брат ни дурного*<sup>10</sup>. В сочетании *сокрушенное слово* эпитет семантически раздваивается, и сочетание можно понимать по-разному: или ‘слово само сокрушается, подобно человеку (выражает огорчение)’ или ‘его сокрушают (разрушают, уничтожают)’. Оба значения причастия оказываются актуальными в контексте.

Несомненно, в стихотворении имеется оппозиция: *Дракон* – *овца*. Оба существа представляют собой символы года по восточному календарю. Дракон является в то же время образом дикой силы, жестокой власти (слово входит во фразеологизмы *драконовские меры, драконовские законы*). Может быть, образная система стихотворения подразумевает и пьесу «Дракон» Евгения Шварца: стихотворение написано в 2000 году, а это не только китайский Год Дракона, но и год начала новой президентской власти в России. Годы овцы в XXI в. – 2003, 2015. Овца клонирована в 1996 году, это событие было обнародовано в 1997, а умерла она в 2003 (в год Овцы). Кривулин не дождался этого эпизода, но как будто предсказал его своей поэтической интуицией<sup>11</sup>.



Обратим внимание на то, что в стихотворении с прописных букв начинаются только слова *Дракон*, *Слово*, *Человеколовец* – внутри предложений. Тем самым орфографически маркирована система ключевых понятий стихотворения<sup>12</sup>.

Слово с заглавной буквы отсылает к начальной фразе Священного писания – о сотворении мира. В таком случае, *сокрушенное слово* означает разрушение мира. А слово *Дракон* в этой системе символов оказывается обозначением того существа, которое заменит собой и овцу в календарном цикле, и пастыря-Христа.

Рассмотрим еще один пример языковой рефлексии на тему, связанную с религией:

#### ВОЕННО-ПОЛЕВАЯ ЦЕРКОВЬ

восстановленные в попраных правах  
пуля-дура и судьба слепая  
девки со свечами в головах  
с каплей воска на подоле облетая  
**полевою церковь** свежей кладки  
бог из бетономешалки  
**бог усвоивший армейские порядки  
по ускоренному курсу в караулке  
рядом с Маршалом чугунным на лошадке  
как собачка с госпожою на прогулке!**

[20, 10]

Здесь очень впечатляюще – на грани кощунства (а Кривулин был верующим человеком) – изображена полевая церковь как профанирующее новшество, порожденное не верой, а государственным лицемерием и предназначенное для обслуживания войны.

Слово *бог* в этом тексте написано с маленькой буквы, а слово *Маршал* – с большой. Заметим, что речь идет не о живом маршале, а о памятнике ему. Маршал как святыня предстает чугунным, а бог – бетонным (в этой антитезе чугунное, естественно, создает образ большей долговечности и большего почтения). Бог сравнивается с послушной собачкой на поводке, а «Бог из машины» (персонаж классических античных трагедий) предстает богом из бетономешалки. Сама трагедия оборачивается фарсом, однако, кровавым. Слова из бето-

*номешалки* напоминают о языковой метафоре *мясорубка войны*.

Строка *по ускоренному курсу в караулке* содержит существительное *в караулке*, семантически соотносимое с именами Христа *Спас*, *Спаситель*. Но этот бог не спасает – ни жизни, ни души тех, кому он позволяет убивать.

Поэтому в начале текста говорится о праве пули-дуры и праве слепой судьбы. Эпитет в языковом клише *судьба слепая* обновляет свою образность антитезой *слепота – свет*. Однако свет, изображенный в стихотворении, далек от божественного: он исходит от девок со свечами в головах. Возможно, это девы, держащие свечи в православной церкви, возможно, девушки, исполняющие роль Санта Люции в лютеранском предрождественском ритуале (Санта Люция или святая Люция – воплощение светоносного образа, ее атрибут – венок со свечами на голове). Возникновение персонажей из разных конфессий здесь вполне осмысленно, оно органично в системе образов смешения, путаницы, профанирующей подмены.

Называние девушек девками при описании армейского быта не только маркирует социальное снижение обозначаемого, но и вносит в номинацию смысл инвективы, так как возникает ассоциация с выражением *продажные девки*. Такая картина становится карикатурой на Крестный ход. Возможно и такое толкование, предложенное Н. Делаланд: «На синтаксическом уровне стихотворение содержит значимую неопределенность – как будто сами слова невразумительно перемешаны, отражая мешанину в сознании: слово *девки* можно воспринимать и как именительный падеж множественного числа (в номинативном предложении *девки со свечами в головах*), и как родительный падеж единственного (в сочетании *судьба слепая девки*)»<sup>13</sup>.

В тексте без пунктуации (за исключением восклицательного знака в самом конце) деепричастный оборот *с каплей воска на подоле облетая* можно отнести и к девкам, и к богу.

Сочетание *с госпожою* соотносится с названием Бога словом *Господь* (*Госпожа* –

одно из именовании Богородицы). Божественное имя профанировано тем, что Госпожа подменяется госпожой (у Чехова дама с собачкой – неверная жена). Возможно, этот образ основан и на том, что собака в русской картине мира воплощает верность и покорность хозяину, а в церковной символике она считается нечистым животным, ипостасью дьявола. В таком случае в системе образов стихотворения собачья верность заменяет веру. Но и собачья верность здесь предстает ложной: в стихотворении изображена не госпожа с собачкой, а собачка с госпожой. То есть эта собачка подчиняет себе хозяйку.

Далее рассмотрим употребление слова *зеленка*, которое в армейской среде приобрело значение 'участок местности, покрытый лесом или кустарником, и летом маскирующий военных'. Это значение слова, выйдя за пределы профессионального жаргона, стало широко известным во время войны в Чечне. В следующем стихотворении новое значение слова взаимодействует с общеязыковым:

#### ПРЕМЬЕРА ГЕРОИЧЕСКОЙ СИМФОНИИ

не опыт первенствует – опус, пустяковина  
сыграли раз – не слышат... надо снова  
пускай взойдет из глухоты бетховена  
**крапива-музыка** у пункта пропускного

пускай аккордеон кусается бросаясь  
под сапоги детоубивца-годунова  
и кружит в сорняках беспочвенная зависть  
аккордоборца – к боевой раскраске воина

**зеленка** все снесет и всех покроет пятнами  
землисто-ядовитыми на вид  
и даже кровь пролитая горит

**зелен-огнем** под креслами бесплатными  
трех литерных рядов заполненных как шкаф  
людьми плечистыми в цивильных пиджаках

[20, 44]

Появление слова *зеленка* предваряется сочетанием *крапива-музыка* (это и развитие языковой метафоры *обжигающая музыка*, и, возможно, косвенная отсылка к строкам Ахматовой *Когда б вы знали, из*

*какого сора / Растут стихи, не ведая стыда* – Ахматова, 1977: 202 – «Мне ни к чему одические рати...»). Затем *зеленка* соотносится со словами *зелен-огнем*.

Военный контекст здесь обозначен словами *у пункта пропускного*, к боевой раскраске воина, указанием на телосложение и одежду<sup>14</sup> слушателей симфонии, на их бесплатные места в зале. Но боевая раскраска *зеленкой* – это и раны, царапины, ссадины, смазанные лекарственной жидкостью. *Зеленкой* обычно смазывают ссадины детям, и мотив детства здесь можно наблюдать в том же фрагменте: *к боевой раскраске воина* – так говорят о дикарях и об индейцах как персонажах детских игр.

Однако строки *зеленка все снесет и всех покроет пятнами / землисто-ядовитыми на вид* говорят о том, что это еще и та *зелень*, которая вырастет на месте гибели или на могилах людей. Этот *зелен-огонь* и превращается в траву, кусты, деревья. Возможно, что образ огня связан с поговоркой *земля горит под ногами*.

И значения слова *зеленка*, и метафоры, связанные с *зеленью* земли, цветом лекарства, *зеленой* кровью и *зеленым* огнем, образуют некое симфоническое единство, придающее смысловое расширение заглавию «Премьера героической симфонии».

Смысловая напряженность слова *зеленка* есть и в таком стихотворении:

#### СУЩИЕ ДЕТИ

сущие дети они  
ладони в цыпках  
заусеницы ссадины шрамы  
гусеничные следы  
колени да локти **в зеленке**  
под ногтями – воронез тамбов  
пенза или зола арзамаса  
там я не был но все поправимо  
буду быть может  
еще не вечер

[28, 28]

Такие детали, как ладони в цыпках, заусеницы, ссадины, шрамы подготавливают общеязыковое, бытовое значение слова *зеленка* – 'средство дезинфекции'. Слово *шрамы* ведет от темы детских незначитель-

ных травм к теме серьезных ранений, полученных на войне. А слово *заусеницы* порождает образ гусеничных следов (танковых) – и это уже шрамы земли. Строка *колени да локти в зеленке* оказывается полисемантической: колени и локти изображены не только как смазанные лекарственной зеленкой, но и как останки солдат, покрытые травой. Продолжение текста – *под ногтями – воронеж тамбов / пенза или зола арзамаса* – это не только гиперболы грязных ногтей у мальчиков, но и география военных действий и мест гибели. Слова *там я не был но все поправимо / буду быть может / еще не вечер* могут быть прочитаны и в контексте топонимического перечисления, и в метафизическом контексте: *там* – ‘за чертой жизни’ – ср. поговорку *все там будем*.

Следующий текст содержит ироническую рефлексию над жаргонным выражением *в натуре*:

#### ГДЕ ЖЕ НАШ НОВЫЙ ТОЛСТОЙ?

странно две уже войны  
минуло и третья на подходе  
а Толстого нет как нет  
**ни в натуре ни в природе**

есть его велосипед  
ремингтон его, фонограф  
столько мест живых и мокрых  
тот же дуб или буфет

но душевные глубины  
будто вывезли от нас  
в Рио или в Каракас  
в африканские малины

прапорщик пройдя афган  
разве что-нибудь напишет  
до смерти он жизнью выжат  
и обдолбан коль не пьян

или вижу в страшном сне –  
старший лейтенант спецназа  
потрудившийся в чечне  
мучится: *Не строит фраза*  
*Мысль не ходит по струне*

[28, 64]

Кривулин напоминает о том, что словосочетание *в натуре* – не только яркий признак жаргона в его вульгарной разновидности (выражение согласия, одобрения, уверенности), но и нормальное сочетание существительного с предлогом, содержащее слово из латыни, западных языков и русской словесности XVIII века. В данном случае существенно, что Лев Толстой был идеологом натуральности.

Полисемантичен не только первый элемент ряда (*ни в натуре*), но и второй (*ни в природе*). Для сочетания *в природе* здесь актуальны, по крайней мере, два прочтения. Первое из них проявляется в свободном сочетании существительного с предлогом: *природа* – это естественный ландшафт, флора и фауна. Второе прочтение определяется выражением *в природе (чего-либо)*, что означает ‘в соответствии с естественным порядком вещей’.

Употребляя синонимы как элементы перечислительного ряда, Кривулин делает содержание строки парадоксальным: в ней возникает и акцентируется противоречие между тождеством и различием. При этом, замещая жаргонное значение сочетания *в натуре* архаическим, он объединяет этой строкой слова разных времен и разных способов мировосприятия.

Насмешка Кривулина над жаргонным употреблением сочетания *в натуре* имеет литературную предысторию. Вопрос, заданный названием стихотворения, фигурирует во многих высказываниях писателей, критиков, политических деятелей, он стал объектом иронии и превратился в поговорку, источником которой, вероятно, является статья Сергея Третьякова «Новый Лев<sup>15</sup> Толстой» (1927 г.), в которой Третьяков иронизирует над ожиданием «пролетарского Толстого»:

Есть страдальцы. Они плачут: Где монументальное искусство революции? Где «большие полотна» красного эпоса? Где наши красные Гомеры и красные Толстые? <...> Дайте срок: уже бегают в школу первой ступени будущие Гончаровы и Львы Толстые. А пока на ролях врид-Толстых кушайте Сейфуллину,

Пильняка, Вересаева. <...>Автоматизм мышления говорит: <...> было буржуазное искусство – стало (или станет) пролетарское искусство, был буржуазный Толстой – станет пролетарский Толстой<sup>16</sup> [45, 34].

Вот такому образу нового «пролетарского Толстого» и соответствует жаргонное выражение *в натуре*, исказившее буквальный смысл этого словосочетания, подобно тому, как произошла вульгаризация личности Толстого и появилось искаженное представление о натуральном человеке.

Смысл стихов Виктора Кривулина часто формируется на основе системных связей лексики. Рассмотрим стихотворение, в котором взаимодействуют многочисленные ассоциативные связи, свойственные прямым и переносным значениям слов одной лексико-семантической группы – названиям металлов:

#### ЭТИ

этим – купанным на кухне в **оцинкованных корытах**  
со младенчества играющим у церкви без креста  
не писать на Пасху **золотых открыток**  
**серебристой корюшки** не ловить с моста

**оловянная свинцовая** а то и **в каплях ртути**  
их несла погода спеленав сукном  
а теперь и некому просто помянуть их  
голубиным словом на полуродном

языке церковном языке огней  
отраженных волнами с такой холодной силой  
что прижаться хочется крепче и больней

к ручке двери – **двери бронзовой** двустворчатой резной  
где изображен свидетель шестикрылый  
их небытия их **жизни жестиной**

[20, 7]

Образную и смысловую основу текста составляет метафоризация и символизация прилагательных, образованных от названий металлов. По своим прямым словарным значениям все эти прилагательные – относительные, но в тексте они становятся качественными. Кривулин говорит о погибших солдатах. Название стихотворения «Эти» фонетически (рифменно) подобно

слову *дети*. Слова *в оцинкованных корытах*, помещенные в первую строку, при развертывании текста вызывают в сознании картину похорон в цинковых гробах.

На неопределенность или многозначность высказываний влияет грамматическая омонимия. При совпадении двух значений дательного падежа множественного числа местоимения (*этим <...> не писать на Пасху золотых открыток*) местоимение *этим* может быть понято как указание и на субъект, и на адресат: «они не будут писать открыток» и «никто не будет писать им открыток», «они не будут ловить корюшку» и «для них никто не будет ловить корюшку».

Строкой *со младенчества играющим у церкви без креста* ситуация обозначена так, что креста нет и на детях, и на самой церкви – наиболее вероятно, что текст ориентирован не на альтернативу, а на совмещение признаков.

В заключительной строке *их жизни жестиной* читается производящая идиома *жизнь-жестянка* (или *жисть-жистянка*) – «трудная, но бессмысленная жизнь». Но это выражение понимается в стихотворении и как «жизнь, оставившая след только на могильной жестиной табличке».

Кривулин противопоставляет образам жести (самому дешевому металлу) образ бронзовой двери (т.е. старинной, оставшейся на руинах дореволюционной культуры: только там и сохранился атрибут веры: *свидетель шестикрылый*). Поэтому и хочется прижаться *крепче и больней* к этой бронзовой двери, хотя бы мимолетно запечатлеться на ней. Прилагательное *шестикрылый* неизбежно отсылает к теме словесности – пушкинским подтекстом (*И шестикрылый серафим / на перепутье мне явился* – «Пророк»). Бронза считается полудрагоценным металлом, и структура слова *полудрагоценный*, не упоминаемого в тексте, воспроизводится во фрагменте *на полуродном / языке церковном*.

Возможно, что образность стихотворения связана и с такими коннотациями названий металлов, которые основаны на языковых клише из дискурса культуры, политики, идеологии: *Человек из железа* (название фильма Анджея Вайды), *Железный*

Феликс (о Дзержинском), железная леди (о Маргарет Тэтчер), Как закалялась сталь (название романа А. Н. Островского).

Проанализируем еще одно стихотворение, художественная образность которого формируется на основе слов одной лексико-семантической группы – стиховедческих терминов, что имеет прямое отношение к теме словесности:

#### ТЕОРИЯ СВОБОДНОГО СТИХА

свободный стих возникает с развитием личного транспорта  
**теснота стихотворного ряда** в трамвае конечно же  
 требует **рифмы**  
**рифмы** точной **рифмы** к европе

а в метро сплошные **пиррихии** поездов отмененных  
 их тоже на кривой козе не объедешь

как меня раздражали **спондеи**  
 пустых троллейбусов – катит один за другим  
 и все в парк

но хуже всего метелью спеленутый **блоковский дольник**  
 заносы  
 автобуса ждешь часами

многие до сих пор так и живут под властью  
**силлабо-тоники** постепенно  
 приходящей в негодность

они и не подозревают  
 что строятся просторные теплые гаражи  
 устраиваются обильные мойки

что продаются  
 резина micheline<sup>17</sup>  
 аксессуары от dunlop

автомагнитолы  
 где ямщик замерзает  
 по-английски

[20, 49]

Утверждение, что верлибр чужд русской поэзии (во всяком случае, субъекту высказывания), аргументируется в этом стихотворении рядом образов, объединяющих уровни быта, поэтического творчества, бытия. В первой строке объяснение дается на бытовом уровне, однако, с учетом полисемии слова *свободный*: *Свободный стих возникает с развитием личного транспорта*. То есть утверждается, что для свободы нужен личный автомобиль, в котором человек отделен от толпы, не испытывает давле-

ния и может ехать куда хочет. По сути, речь идет о покое и воле. Для той среды, в которой жил Кривулин, автомобиль представлял собой недоступную роскошь, как, собственно, и покой, и воля. От травмирующего воздействия ограждало творчество, в частности, стихосложение. А по утверждению Ежи Фарыно, «именно ритм как нельзя лучше противостоит внешней “аморфной” среде, внешним помехам» [48, 336], и одна из функций ритма – «отграничение или отключение от окружения» (там же).

Странная идея, что владение личным транспортом может быть условием поэтической деятельности, выходит далеко за пределы быта. Образы транспорта связаны в художественной литературе с мотивом перемещения в инобытие, с приближением к сущности явлений [49, 203]. В стихотворении Кривулина транспорт становится метафорой стихотворных размеров и поэтического вдохновения, семиотически изоморфного инобытию и приближающего к мировой сущности.

Вторая строка начинается с неточной цитаты из классической работы Юрия Тынянова «Проблема стихотворного языка» (термин Тынянова – *теснота стихового ряда* – см, 46, 48). Полисемантические интенции контекста сообщают слову *стихотворный* его этимологическое значение ‘творящий стихи’, актуализируемое сценой трамвайной давки (ср. структурно подобное слово *тошнотворный*). Один из главных идеологических постулатов андеграунда состоит в том, что творчество неизбежно обусловлено жизненным дискомфортом.

Тынянов, обсуждая в упомянутой работе именно проблему верлибра, говорит так:

Что получится, если мы *vers libre* напишем прозой? <...> Таким образом мы разрушаем *единство стихового ряда*; вместе с *единством* рушится, однако, и другой признак – те тесные связи, в которые стиховое *единство* приводит объединенные в нем слова, – рушится *теснота стихового ряда*. А объективным признаком *стихового ритма* и является именно *единство* и *теснота* ряда <...> оба эти признака – *единство* и *теснота*

стихового ряда – создают третий его отличительный признак – *динамизацию речевого материала*<sup>18</sup> [46, 48–49].

Кривулин напрямую связывает динамизацию с образами транспорта, возможно, реагируя и на знаменитые слова Маяковского *Поэзия / – вся! – / езда в незнаемое* («Разговор с фининспектором о поэзии» [32, 121]).

Изображенная Кривулиным теснота в трамвае, требующая *рифмы к европе*, довольно прозрачно намекает на известный вульгаризм. При этом неприличное слово обнаруживает свой прямой телесный смысл, когда речь идет о трамвайной тесноте. Слово *европе* здесь указывает и на то, что ведущая роль в распространении верлибра принадлежит именно западноевропейской литературе.

В следующих строках речь идет о ритмических вольностях, приближающих стихи к верлибру. Рассмотрим строку *а в метро сплошные пиррихии поездов отмененных*, имеющую две ступени метафоризации. Термин *пиррихий* означает пропуск метрического ударения в ямбе или хорее<sup>19</sup>. У Кривулина это метафора замедленности, напрасного ожидания поезда в метро (первая ступень). Но метро давно мифологизировано в современной культуре: расположенное под землей, оно предстает эквивалентом хтонического мира [30, 186–187], в западноевропейских языках метро называется андеграундом, как и неофициальная культура при советской власти. На второй ступени метафоризации пропуск поезда в метро становится образом прерванного или отложенного пути в инобытие – как в смысле смерти, так и в смысле творческого состояния.

Строка *их тоже на кривой козе не объедешь*<sup>20</sup> включает в себя поговорку со значениями ‘невозможно обмануть, перехитрить кого-л.’ (ср. *кривда, кривить душой*), ‘невозможно игнорировать что-л.’. Значение ‘невозможно обмануть’ ясно соотносится с темой поэзии.

Далее следуют строки *как меня раздражали спондеи / пустых троллейбусов – катит один за другим и все в парк*. Спон-

дей противоположен пиррихию: это внеметрическое скопление ударных слогов. В контексте о стихосложении спондеи пустых троллейбусов, идущих в парк (то есть в депо) могут быть поняты как бессодержательное многописание, может быть, как форсированная экспрессия (в противоположность пиррихию отмененных поездов как метафоре молчания).

Троллейбус имеет в современной русской поэзии коннотацию, связанную с очень популярной песней Булата Окуджавы «Полночный троллейбус»: *Полночный троллейбус, по улицам мчи, / верши по бульварам круженье, / чтоб всех подобрать, потерпевших в ночи / крушенье, / крушенье* [33, 140]. Троллейбусы в стихотворении Кривулина едут мимо. Может быть, троллейбусный парк, внеположенный человеку, противопоставлен в этом тексте бульварам Окуджавы – как предел движения самому движению, как смерть – жизни. У Кривулина есть тексты, объединяющие парк с мифологическими парками, плетущими судьбу<sup>21</sup>, поэтому направленность троллейбусов в парк<sup>22</sup> – без потенциальных пассажиров – может быть понята и как обойденность человека судьбой.

Обратимся к строкам *но хуже всего метелью спеленутый блоковский дольник / заносы / автобуса ждешь часами*. Дольник – это стихотворный размер со значительным нарушением ритма, но еще не верлибр. У Кривулина дольник вместе со всеми темами и мотивами поэзии Александра Блока, особенно с темой метели и снега, представлен как самое серьезное препятствие движению (*хуже всего*). Почему же, собственно, хуже всего? Может быть, потому, что неполная свобода опаснее несвободы: человек оказывается не защищенным ни традицией, от которой он отдалился, ни достижениями чужого прогресса. Конечно, образы снежных заносов и спеленутости непосредственно мифологизируются как знаки смерти<sup>23</sup>. Но спеленутость сопряжена и с младенчеством, поэтому *блоковский дольник* может быть понят как младенческое состояние свободного стиха.

Кроме того, в контексте с активной многозначностью слов (особенно исходного со-

четания *свободный стих*) и с метафоризацией терминов должно быть актуальным и этимологическое значение слова *дольник*, связанное с понятием доли как 'меры'. По концепции, представленной строфой про блоковский дольник, Блок «знает меру» (это разговорное выражение указывает на сознательный отказ от полной свободы в каких-либо действиях). Но доля – это еще и 'судьба, участь' (по этимологическому значению корня, входящего на другой ступени чередования в слово *делить* – 'часть, отмеренная кому-л.'). В данном случае значима доля-участь Блока как неизбежное осуществление трагической судьбы поэта вообще.

Строки о силлабо-тонике, приходящей в негодность, возвращают сознание к параллели *стихи – транспорт*<sup>24</sup>. Во времена доминирования силлабо-тоники (вторая половина XVIII в. – XIX в.) единственным транспортом были лошади, а самая подходящая лошадь для поэта – Пегас. Его безусловная символичность противопоставлена современным видам транспорта как природное искусственному, надежное ненадежному, истинное ложному.

Обратим внимание на то, как Ежи Фарино интерпретировал мотив транспорта в творчестве Пастернака:

у Пастернака ни на чем никуда нельзя доехать без препятствий – по дороге он устраивает то обвалы <...>, то снежные заносы <...>, то тупики, то пробки <...> и вызванные этим пересадки и высадки. <...> По техническому критерию, это мена транспорта с наиболее современного на наиболее традиционный. По концептуализации – такие пересадки сопровождаются все более тесным контактом с сущностью мира и подводят ко все более отчетливому откровению, так сказать, 'мировой истины' [49, 203].

В стихотворении Кривулина тоже наблюдается направленность от автомобилиста к ямщику.

Текст продолжается описанием индустрии транспортного комфорта, а эта тема влечет за собой переход на иностранные языки: *резина micheline / аксессуары от dunlop*. И в последней строфе, после всех

рассуждений о транспорте, возникает тема звуковоспроизводящей аппаратуры – новая метафора поэта. Слово *автомагнитола* имеет общий первый корень со словами *автомобиль, автобус и автор*<sup>25</sup>. Об автобусе говорилось как о самом безнадежном способе передвижения, так как движению препятствует сама смерть в образе блоковского снега. Автомагнитола тоже оказывается неэффективным механизмом, но теперь актуализируется уже не стремление предмета к движению, а его звукопорождающая сущность. Автомагнитола помещается в оппозицию по отношению к творческой личности: этот прибор многократно воспроизводит давно известную песню о ямщике, замерзающем в глухой степи (отметим противопоставленность этого образа образу теплых гаражей) – песню, ставшую типичным явлением массовой культуры<sup>26</sup>.

Слова *где ямщик замерзает по-английски* имеют, по крайней мере, два смысла: они указывают и на то, что автомагнитола воспроизводит русскую песню в переводе на английский язык (вероятнее всего, верлибром), и, в соответствии с фразеологической семантикой, на то, что гость уходит не прощаясь – нарушая этикет, но осуществляя право на личную свободу. В соединении контекста стихотворения с контекстом общекультурных символов вся земная жизнь ямщика предстает пребыванием в гостях, откуда он волен уйти «по-английски, не прощаясь». Но ведь содержанием песни является именно прощание: ямщик расстается с товарищем, просит передать поклон батюшке, матушке, вернуть обручальное кольцо жене. Может быть, автомагнитола выключают, не дослушав песню до конца? Тогда этот финал резко противопоставлен понятию свободы слова и свободы поведения, на котором основана манера «уходить по-английски».

Вся образная система стихотворения заставляет видеть функциональное подобие ямщика с автомобилистом и поэтом, неперемный атрибут которого – Пегас. Кстати, лошадь тоже может быть личным транспортом.

По концепции финальной строфы, условие существования верлибра, заявленное

в начале текста (развитие личного транспорта, свойственного современной цивилизации), ведет к прекращению личной свободы, к насильственному разрыву связей с близкими (уходу без прощания), к невозможности сказать главные слова, к утрате своего языка. Этот смысл можно было бы передать, например, такими словами: «отстаньте от меня с вашим верлибром, мне нужны ритм и рифма, в них мое спасение». Но автором стихотворения сказано гораздо больше и далеко не только о себе.

Парадокс состоит в том, что это стихотворение Кривулина написано именно верлибром, оно является частью цикла «В распеленутых ритмах».

Согласно теории Тынянова, верлибр отличается от прозы только единством и теснотой стихового ряда. Эти свойства текста Кривулин усугубляет, устраняя синтаксическое членение текста, по крайней мере, визуально: в стихотворении нет знаков препинания (кроме одного тире), нет заглавных букв. Но и при нормативном отсутствии знаков препинания в некоторых фрагментах текста слово может быть отнесено и к предыдущей, и к последующей части высказывания. Например, обстоятельство *в трамвае* способно образовать синтаксические сочетания почти со всеми словами своей строки: 1) *теснота в трамвае*, 2) *стихотворного ряда в трамвае*, 3) *в трамвае требует*. Можно признать разные способы членения вариантными для читателя, а можно и воспринять их как единый смысловой комплекс. Понятно, что во втором случае строка *теснота стихотворного ряда в трамвае конечно же требует* предстает синтаксически иконичной по отношению к содержанию высказывания.

Ослабление синтаксической расчлененности текста компенсируется визуальной упорядоченностью строк и строф, расположенных по вертикальной оси симметрии. Кроме того, общий зрительный контур стихотворения, похожий на воронку, создает впечатление убывающей речи, что соответствует сюжетному финалу текста.

Обобщая анализ стихотворения, можно сказать, что рассуждения о структуре стиха предстают в нем рассуждениями о жизни,

немыслимой вне творчества как движения, при этом жизнь архетипически представлена как путь. Но замедления и ускорения на этом пути определены не машинами для передвижения, а стихотворными размерами. Метафоричность стихотворения с уподоблением транспорта стихосложению заставляет обратить внимание на то, что слова *метафора* и *транспорт* эквивалентны по этимологическому и словообразовательному значению. А в современной Греции ездят машины с надписью *метафора* ('доставка').

Имея в виду поэзию Виктора Кривулина в целом, можно сказать, что и прошлое, и настоящее, и будущее, и культуру, и историю Кривулин постигал через слово, преобразуя общеязыковое слово в личное. «Принцип свертки исторического опыта в личное слово» [10]<sup>27</sup> оказался в высшей степени продуктивным во многом потому, что, как сформулировала Ольга Седакова, поэзия Кривулина – «это скрещение аналитичности и самозабвения, иначе – историчности и лиризма» [40, 239].

#### Примечания:

<sup>1</sup> Биографическая справка: Виктор Борисович Кривулин (1944–2001) – поэт, прозаик, критик. Жил в Петербурге. Окончил Филологический факультет Ленинградского университета. Работал учителем, редактором. В 1970–1980-х годах – лидер ленинградского андеграунда. Много печатался в самиздате и за границей. Совместно с друзьями издавал самиздатские журналы «37» и «Северная почта». В последние годы жизни занимался журналистикой, политикой, был вице-президентом Петербургского ПЕН-клуба. Сборники стихов: Кривулин, 1981; Кривулин, 1988; Кривулин, 1990; Кривулин, 1993; Кривулин, 1994; Кривулин, 1997; Кривулин, 1998-а; Кривулин, 1998-б; Кривулин, 2001-а; Кривулин, 2001-б; Кривулин, 2001-в, Кривулин, 2009.

<sup>2</sup> Кривулин приводит такие цифры: к апрелю 1917 года было 30000 членов РКП (б), а эсеров – 1500000 [20, 246].

<sup>3</sup> Дата написания стихотворения уточнена О. Кушлиной.

<sup>4</sup> Об этой этимологической метафоре в поэзии XX века см. [7, 72–75].



<sup>5</sup> Подробный анализ стихотворения см. [38].

<sup>6</sup> «Откуда Г. Иванову пришло это название? Может, запомнилось еще с довоенной поры, когда он сотрудничал в “Нижегородце”, имевшем отдел “Литературные тени”, а может, перенял у Алексея Толстого, издавшего в 1922 г. сборник рассказов “Китайские тени”» [13].

<sup>7</sup> Просторечное выражение *не казали б* (вероятно, это реакция Кривулина на телепередачу) говорит, скорее всего, о бутафорски-показной сущности персонажей. Обратим внимание на ряд созвучий, в котором объединены образы демонстративности и угрозы: *не казали б <...> казаков <...> в наказание*.

<sup>8</sup> В слове *утраивающих* анаграммировано слово *утро*, семантически соотносимое с зарей.

<sup>9</sup> Упрощенный вариант анекдота: «Поступает хохол на русскую филологию в МГУ, ему попадает билет про Муму, он чешет на ридной мове, экзаменатор: «Вы же на русскую филологию поступаете, отвечайте по-русски», – абитуриент: «Зараз буде», – и снова на мове. Рассказал до кульминации и заканчивает: «Пидымает Герасим Муму, и молвит она на вашей собачьей мове: “За ЧТО”» [50, 220].

<sup>10</sup> Ср. стихотворение «Напутствие» (1999): *а лермонтову скажи: / пусть говорит аккуратно / строго по тексту / Библии или Корана // о нагорных малых народах / о черкешенках и о чеченках / стройных печальнооких / чтобы ни слова худого! / и вообще ни слова*.

<sup>11</sup> «Овцы обычно живут 11–12 лет. <...> В возрасте пяти с половиной лет у Долли развился артрит. <...> В 1999 году исследователи заметили, что клетки Долли выглядят более старыми, чем у ее сверстников, рожденных естественным путем. Тогда некоторые генетики сделали вывод, что при клонировании вместе с генами передается и “возраст”» [43].

<sup>12</sup> В этом случае релевантной оказывается интерпретация графического образа текста, предложенная Н. Кононовым при анализе других стихов В. Кривулина: «Ибо отсутствие высоких литер как бы обеззвучивает графический образ стихотворения» [12, 223].

<sup>13</sup> В письме к Л.В.Зубовой.

<sup>14</sup> Указание на цивильные пиджаки предполагает, что эти люди обычно носят военную форму.

<sup>15</sup> Отметим фонетическую игру: статья была опубликована в журнале «Новый ЛЕФ».

<sup>16</sup> О социально-культурном контексте этой статьи, в которой говорится и о канонизации Толстого, и о подражании ему, см. [42].

<sup>17</sup> «Micheline» – так напечатано в издании. Правильное название фирмы – «Michelin».

<sup>18</sup> Курсив Ю. Тынянова.

<sup>19</sup> Сочетание *сплошные пиррихии* представляет собой либо гиперболу (в обиходном языке *сплошной* – экспрессивное преувеличение), либо оксюморон. Если попытаться понять это сочетание в прямом смысле, то оно означает непрерывное отсутствие ожидаемого.

<sup>20</sup> Вариант: *На кривой лошади (на кривых оглоблях) плута не объедешь* [4, 193].

<sup>21</sup> Имеется в виду строка *Лепетание бабьего радио в парке* («Блудный сын»), перефразирующая строку Пушкина *Парки бабье лепетанье* («Стихи, сочиненные ночью во время бессонницы» – [37, 186] и слова из сонета Анненского «Парки – бабье лепетанье» [1, 72].

<sup>22</sup> В данном случае общее звучание омонимов важнее их различных лексических значений.

<sup>23</sup> Можно видеть здесь и такой смысл: поэзия Блока сама по себе является препятствием для поэтов, которым трудно освободиться от его влияния. Не исключена мотивирующая этот смысл этимологизация поэтического имени: ‘блокирующий’.

<sup>24</sup> В русском языке есть фразеологизм *на этом далеко не уедешь* – о недостаточной пригодности чего-л. для достижения успеха в любом деле, может быть, и не связанном с ездой.

<sup>25</sup> Вспомним, что об автомобиле шла речь в начале стихотворения, он не назван прямо (сказано *с развитием личного транспорта*), но именно автомобиль и представлялся мечтой о свободе.

<sup>26</sup> Песня начинается словами *Степь да степь кругом, путь далек лежит*. Благодаря тексту Кривулина, слова *путь далек лежит* и в песне приобретают метафизический смысл ‘путь в небытие’.

<sup>27</sup> А. Каломиров – псевдонимом В. Кривулина. Под этим псевдонимом статья была впервые напечатана в самиздатском журнале «Северная почта» (1979. № 1/2).

## Литература:

1. Анненский И. Стихотворения и трагедии. Л., «Советский писатель», 1990.
2. Апухтин А. Н. Полное собрание стихотворений. Л., «Советский писатель», 1991.
3. Арьев А. На языке своем *прощальном*. (Памяти Виктора Кривулина) // Звезда, СПб., 2001. № 5. С. 236–238.
4. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. М., «Русский язык», 1978–1980. Т. 2: 1979.
5. Державин Г. Р. Сочинения. СПб., «Академический проект», 2002.
6. Ермилова Е. В. Метафоризация мира в поэзии XX века // Контекст. 1976. Литературно-теоретические исследования. М., «Наука», 1977. С. 160–176.
7. Зубова Л. В. Современная русская поэзия в контексте истории языка. М., «Новое литературное обозрение», 2000.
8. Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 3. Мемуары. Литературная критика. М., «Согласие», 1994.
9. Иванов Б. Виктор Кривулин – поэт российского Ренессанса (1944–2001) // Новое литературное обозрение. М., 2004. № 68. С. 210–285.
10. Каломиров А. [псевдоним В. Кривулина]. Двадцать лет новейшей русской поэзии (Предварительные заметки) // Антология новейшей русской поэзии «У Голубой лагуны: В 5 томах. Т. 5Б. Сост. К. К. Кузьминский и Г.Л. Ковалев. Neutonville, Mass. 1980. <http://www.rvb.ru/nr/publication/03misc/kalomirov.htm>
11. Кожевникова Н. А. Эволюция тропов // Очерки истории языка русской поэзии. М., «Наука», 1995. С. 6–78.
12. Кононов Н. Отречение // Вестник новой литературы. № 7. СПб., 1994. С. 221–240.
13. Крейд В. Георгий Иванов в двадцатые годы // Новый Журнал. 2005, № 238.
14. Кривулин В. Requiem. М., «АРГО-РИСК», 1998.
15. [Кривулин В. Интервью, данное В. Кулакову]. Поэзия – это разговор самого языка // Кулаков В. Поэзия как факт. Статьи о стихах. М., «Новое литературное обозрение», 1999. С. 360–377.
16. Кривулин В. Композиции: Книга стихов (1972–1977). М., «АРГО-РИСК»; «Книжное обозрение», 2009.
17. Кривулин В. Концерт по заявкам. СПб., [Альманах «Петрополь»], 1993.
18. Кривулин В. Концерт по заявкам. [2-е изд., испр.]. СПб., Изд-во Фонда русской поэзии, 2001.
19. Кривулин В. Крыса // Нева. 1989. № 9. С. 25.
20. Кривулин В. Купание в иордани. СПб., «Пушкинский фонд», 1998.
21. Кривулин В. Обращение. Л., «Советский писатель», 1990.
22. Кривулин В. Охота на Мамонта. СПб., БЛИЦ, 1998.
23. Кривулин В. Петербургская спиритуальная лирика вчера и сегодня (К истории неофициальной поэзии Ленинграда 60–80 годов) // История Ленинградской неподцензурной литературы. СПб., 2000. С. 99–109.
24. Кривулин В. Предграничье: Тексты 1993–94 гг. СПб., «Борей Art», 1994.
25. Кривулин В. Хлопочущий Иерусалим // Вестник новой литературы. 1990. № 1. С. 101.
26. Кривулин В. Стихи. Париж, «Ритм», 1981.
27. Кривулин В. Стихи. Т. 1, 2. Париж, «Беседа», 1988.
28. Кривулин В. Стихи после стихов. СПб., «Петербургский писатель»; БЛИЦ, 2001.
29. Кривулин В. Стихи юбилейного года. М., ОГИ, 2001.
30. Курицын В. Три песни о Родине // Октябрь. М., 1995. № 10. С. 178–191.
31. Мандельштам О. Полное собрание стихотворений. СПб., «Академический проект», 1995.
32. Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 13 т. Т. 7. М., «Художественная литература», 1957.
33. Окуджава Б. Стихотворения. СПб., «Академический проект», 2000.
34. Павлович Н. В. Язык образов: Парадигмы образов в русском поэтическом языке. М., Ин-т русского языка РАН, 1995.
35. Пастернак Б. Стихотворения и поэмы. М.-Л., «Советский писатель», 1965.
36. Пахарева Т. А. Опыт акмеизма (Акмеистическая составляющая современной русской поэзии). Киев, Парламентское изд-во, 2004.
37. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. Т. 3. Стихотворения, 1827–1836. Л., «Наука», 1977.

38. Саббатини М. Стихотворение Виктора Кривулина «Что рифмовалось» (1990) – рефлексия кризиса неофициальной культуры // Новое литературное обозрение. М., 2007. № 83. С. 710–717.
39. Седакова О. Очерки другой поэзии: очерк первый. Виктор Кривулин // Седакова О. Проза. М., «Эн Эф Кью/Ту Принт», 2001. С. 684–704.
40. Седакова О. Памяти Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. М., 2001. № 52. С. 236–242.
41. Словарь языка поэзии: Образный арсенал русской лирики конца XVIII – начала XX века. Сост. Иванова Н. Н., Иванова О. Е. М., «АСТ»; «Русские словари»; «Транзиткнига», 2004.
42. Слоун Д. В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности». Пер. с англ. А. Плисецкой // Новое литературное обозрение. М., 2002. № 57. С. 69–92.
43. Смерть Долли Смерть Долли – конец эры клонов? // Mednovosti.ru, 17 февраля 2003 г. [http://mosors.narod.ru/newm/mors\\_dolli.html](http://mosors.narod.ru/newm/mors_dolli.html)
44. Топоров В. Н. Μουσai ‘музы’: соображения об имени и предыстории образа (к оценке фракийского вклада) // Из работ московского семиотического круга. М., Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 257–299.
45. Третьяков С. Новый Лев Толстой // Новый ЛЕФ. М., Госиздат, 1927. № 1. С. 34–38.
46. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., «Высшая школа», 1993.
47. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., «Наука», 1977.
48. Faryno J. Введение в литературоведение: В 3 т. Т. 1. Katowice, Uniwrsitet ЫNєski, 1978.
49. Faryno J. Связь и транспорт в быту, в культуре / языке и в искусстве / литературе (программный комментарий) // Studia litteraria Polono-Slavica. Т. 3. Warszawa, 1999. С. 199–208.
50. Шмелева Е., Шмелев А. Мы и они в зеркале анекдота // Отечественные записки. М., 2007. № 1. С. 215–222.

---

Работа опубликована в кн.: Зубова Л.В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 129-163.

## ОСОБЕННОСТИ СТРОФИКИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

К огромному сожалению как читателей, так и исследователей мы до сих пор не располагаем авторитетным собранием текстов поэта. Однако и тот заведомо неполный материал, на который мы вынуждены опираться, позволяет сделать несколько принципиально важных наблюдений.

Во-первых, можно констатировать, что для большей части произведений Кривулина характерно строфическое мышление. Причем не в том смысле, как это понималось в советской филологии: наш поэт решительно тяготеет к более крупным видам строф, чем стандартные катрены, хотя, разумеется, в условиях рифмованного стиха без них обойтись невозможно. Однако особые интерес представляют более объемные строфические образования.

В первую очередь надо указать на особую любовь поэта к сонетной форме, и не только традиционной, но и с определенными отклонениями (например, к хвостатым сонетам, то есть имеющим «лишние» по сравнению с каноном строки при соблюдении основной схемы, или перевернутые, начинающиеся не с катренов, а с терцетов).

Кроме того, у Кривулина находим несколько выразительных образцов классических терцин и их дериватов. А одно из своих стихотворений он называет «Одическими строфами», правда, ни в коей мере не соблюдая формулу этих строф: это обычные сдвоенные катрены с перекрестной рифмовкой, то есть восьмистишия; одического здесь разве что намеренно архаическая лексика, напоминающая о поэзии XVIII в.:

## ОДИЧЕСКИЕ СТРОФЫ

чьей природе подражаем  
листья бледные черня?  
самозванный бог державин  
самочинный бег червя  
все в извилинах туннелей  
мыслит яблочко само  
о вселенной о себе ли  
превращаемом в письмо

я – подобье адресата  
в чьих раздавленных очах  
буквы строясь как солдаты  
под очаковым, во прах  
повергают то ли турок  
то ли хищных крымчаков –  
я читаю, полудурок,  
ноты полковых значков

и мерещится и мстится  
голубое в серебре  
с парковой императрицей  
лейб-гвардейское каре  
будто титульной страницы  
многодышащая гладь  
натываясь на ресницы  
ершится, мешает спать

Кроме того, восьмистишиями написано известное стихотворение Кривулина «Крыса»: это оригинальная авторская строфа с рифмовкой АбббАввА (то есть на три рифмы); при этом вторая и третья строки, как в триолете, буквально повторяют друг друга:

## КРЫСА

Но то, что совестью зовем, –  
не крыса ль с красными глазами?  
Не крыса ль с красными глазами  
тайком следящая за нами,  
как бы присутствует во всем,  
что ночи отдано, что стало  
воспоминаясь запоздалым,  
раскаяньем, каленым сном?

Вот пожирательница снов  
приходит крыса, друг подполья...  
Приходит крыса, друг подполья,  
к подпольну жителю, что болью  
духовной мучиться готов.  
И пасть усеяна зубами,  
пред ним, как небо со звездами –  
так совесть явится на зов.

Два уголька ручных ожгут,  
мучительно впиваясь в кожу.  
Мучительно впиваясь в кожу  
подпольну жителю, похожу  
на крысу. Два – Господен суд –  
огня. Два глаза в темноте кромешной.  
Что боль укуса плоти грешной  
или крысиный скрытый труд,

когда писателя в Руси  
судьба – пищать под половицей!  
Судьба пищать под половицей,  
воспеть народец остролицый,  
с багровым отблеском. Спаси  
нас, праведник! С багровым ликом,  
в подполье сидя безъязыком  
как бы совсем на небеси!

1971

Ниже мы еще вернемся к авторским строфам поэта, а сейчас попытаемся разобраться с его сонетами, которых насчитывается не один десяток. Причем большинство сонетов Кривулина в той или иной степени отступает от сложившегося в русской поэзии XIX – начала XX вв. канона.

Среди них встречаются вполне традиционные с точки зрения рифмовки, однако написанные необычными для формы размерами – хореем (в т.ч. вольными), трехсложниками, разными видами тонического стиха. Например, «Жестокий романс» написан трехсложниками с неупорядоченной переменной анакрусой: три строки (в том числе две первые) – дактилем, одна – амфибрахием, остальные – анапестом; к тому же от строки к строке меняется стопность, т.е. перед нами вольный стих:

ездили за город жадно смотреть на комету  
издали со стороны монастырской луки  
дымом дохнуло – и пляшущие огоньки  
рваной построясь цепочкой пошли  
побежали по следу

Кого-то невидимого кто к ним  
поднимался дыша задыхаясь  
ломаю кустарник...  
небо над ними казалось  
расшитым крестами,  
дыбом стояло. неверно-светящийся нимб

окружал трепетавшую дырку – и все это  
было похоже  
на полет осьминога над разоренным гнездом  
кукушачьим... но лишь за границей, потом  
обнаружатся родинки россыпь  
созвездий по коже,  
состоящий из точек спаленный  
родительский дом  
и тамбовского космоса черный источник  
в изножья

В другом сонете использована наиболее древняя сонетная форма на четыре рифмы (а не на пять, как это должно быть в традиционном сонете; в последних шести строчках использованы только два созвучия) – по формуле так называемого «страмботто» (обратим внимание, что внешне этот сонет выглядит как три катрена и одно двустопное, однако рифмы противоречат такому делению); написан сонет «правильным» для этой формы пятистопным ямбом, однако начала строк не выделены прописными буквами, а так же, как и в предыдущем случае, отсутствуют знаки препинания, то есть графика стиха преобразована по нормам современного верлибра:

#### ПОЕЗДКА ПО ГРИБЫ

грибная мексиканская душа  
вселяется не требуя ухода  
в грибницы придорожного народа  
и там растет сырея и дрожа

созрели споры новые. охота  
за мухоморами: как поутру свежа  
слезливой плесени под лезвием ножа  
поверхность обнаженная! погода

ядренная. рассыпав грибников  
по заколдованному лесу костанеды  
в кюветах кузова грузовиков  
гниют пустыми на исходе лета

но все вернутся – все, без дураков,  
с добычей слизистой и привкусом победы

Так же построен и сонет «Киев зимой» из книги «Купание в иордани». В сонете «Лютеранин» использовано не пять, а семь



на общероссийский уровень – туда,  
в нижние миры где все мы позабыты  
кто в семейных липах, кто в составе свиты

Не видящей себя души  
Не верящей себе, не веющей  
Сплошное марево и зрелище

министерской, в суете мартышкина труда –  
недостроенные пирамиды  
недоразвитые города

Большой воды вдали, у края  
Небес. Но рваться не спеши –  
Истаивает синева морская

Еще ряд сонетов построен по формуле  
английского, то есть состоит из трех катре-  
нов и финального двустишия:

#### ПИОНЕРСКИЕ ПРУДЫ

москва – о сколько в этом кваке  
лягушечьей игры и ласковых имен  
строенья соловьиные бараки  
Аквариум Иллюзион

Активно использует Кривулин и пере-  
вернутый сонет. Так написана еще одна  
глава из «Реквиема» – девятая, выполнен-  
ная к тому же нетипичным для этой формы  
акцентным стихом:

Задана высота, и такая, что сил никаких  
Не хватает не то что набрать ее –  
Просто представить, измерить ее расстоянье

заря над Пионерскими прудами  
как бы и вправду первая заря  
над миром обновленным, со следами  
от патриарха и царя

Это мое, это здесь,  
это не из пролистанных книг  
Это не монастырь где словесную братию  
Унисонное пенье спасает  
и уставное молчанье

но стертymi бледнеющими в горнем  
архангельском сиянии фанфар  
и верится что сам ты вырван с корнем  
подброшен вверх как первомайский шар

Еще по квартире блуждают  
осмысленные шумы  
Водопроводные трубы что-то лепечут,  
в ответ им  
Потрескивают обои, стрекочет  
электропроводка, мы  
Разговариваем на кухне под светом  
неярким, ветхим

и проплываешь над своей столицей  
бескрылой круглой тенью Первоптицы

Но вокруг меня – все что является –  
больше меня  
Все как бы ворочается, разнимается,  
схватывается по законам  
Неизвестным, чужим... И оказывается:  
ничего нам  
Не остается, как только слушать. Слушать,  
беззвучными шеvelя

12-я часть упоминавшегося уже «Рек-  
виема», тоже состоит из 14 строк, но пост-  
роена по совершенно оригинальной несо-  
нетной схеме: АБАВ бВГГ Дее жДж; то есть  
терцеты имеют вполне допустимую конфи-  
гурацию рифмовки, а катрены построены  
сложным образом, и последний их них раз-  
бит в свою очередь на двустишия:

Забальзамированный свет  
Священная аллея кошек  
И прислонен велосипед  
К стене египетского капища

Следы колес его бескожих  
Живые шрамы, что пока еще

Не зажили, ползут шурша  
В песке. Пустыня есть ландшафт

Перевернут и другой сонет Кривулина,  
в котором рифмованы только переместив-  
шиеся в конец катрены, к тому же он не  
расчленен на строфы и написан уже знако-  
мым нам вольным хореем, однако имеет  
вполне «сонетное» наименование:

## СОНЕТ С ОБРАТНОЙ ПЕРСПЕКТИВОЙ

Айвазовский перед морем лихоимства  
с кисточками разной толщины  
и шерстистости  
П.Филонов от Союза Молодежи  
на пиру отцов официальный гость  
но без места без прибора  
свой Малевич на столе святого Казимира  
с воем-скрипом на цепях пополз Кандинский  
новое возшло паникадило  
в барабане церкви старовизантийской  
и конечно мы без имени без рода  
неизвестно я или не-я  
это видит из толпы у входа  
из безвидности из недобытия

Наконец, хвостатый сонеты или сонеты  
с кодой: эту форму Кривулин тоже исполь-  
зует активно и разнообразно. Например, у  
него встречаются и простейшие варианты,  
с одной лишней строкой в конце, и значи-  
тельно более сложные вариации. Примеры  
первого:

## ПИРОГ С НАЧАЛЬНИКОМ

(сонет)

пирог с начальничком румяный  
с несытым ножичком народ  
скрипя армейскими ремнями  
наедет набежит сожрет  
и вот внутри у нас живет  
сознание что обороняли  
власть живота – но сам живот  
как шостакович на рояли  
играет вам не трали-вали  
а марш походный марш вперед  
и в барабаны гулко бьет  
и если так – зачем сонет  
где связанные да и нет  
напрасно строили нещадно рифмовали  
отцы – производители побед

и вот еще один:

## ИЗ ЦАРСКОЙ ЛОЖИ

слушать моцарта мешали  
появления в царской ложе  
человечка в камуфляже  
с некрасивыми ушами

подошли его машины  
тихо стали у подъезда  
зале – прерванное престо  
шорох общее смешенье

кто-то вскакивает с места  
кто-то ищет задыхаясь  
носовой платок, очешник

кто здесь праведник, негрешник? –  
Он шевелится под сценой  
репетиционный хаос

безначальный ад кромешный

Встречаются и сонеты, увеличенные  
в конце на две строки, зарифмованные  
с двумя последними рифмами терцетов:

## КОНЦЕРТ ПАМЯТИ СЕРГЕЯ КУРЕХИНА

## 1. Largo. Не покидая театра

в осколках музыки и в зарослях фанеры  
в лесу из безнаказанной фольги  
девицы пляшут как милицанеры  
и чертят красные восьмерки и круги

театр живет закрытый за долги  
подобьем жизни внутренней, без веры  
что там за стенами и крики и шаги  
и даже выстрелы и офицеры, офицеры...

театру все равно друзья или враги  
он как привязанный блуждает за брэнчаньем  
невидимой но абсолютной зги

он что-то спрашивает – мы не отвечаем  
он за плечи трясет но в пар его руки  
не слишком верится – так за вечерним чаем

включая новости сознание отключаем  
и в точку, в точку, в пол, под сапоги

В другом случае «хвост»-наращение  
строки появляется в середине текста, на  
границе катренов и терцетов:

## ОТПУСКНАЯ

отчитывались мы отчитывали нас  
волной смывало отпускного беса  
и живомордый плыл противогаз  
куда-то в турцию из пушкинской одессы



все это некогда все это не сейчас  
а если и сейчас то как бы не для прессы  
разваленные бурей волнорезы  
и лермонтова остекленный глаз  
в киоске сувениров на причале

и парус парус одинокий  
в конце путевки или же в начале  
пути на север с остановкой на востоке

в какой-нибудь пустыне Руб-аль-хали  
где к поезду выносят артишоки  
и устрицы в кульках и спрута в одеяле

Наконец, встречается и авторская модификация сонета, завершающегося тремя терцетами:

#### СТИХИ ПОСЛЕ СТИХОВ

Стихи после стихов и на стихи похожи  
и не похожи на стихи  
от них исходит запах тертой кожи  
нагретого металла – ну так что же

и вовсе не писать? Подохнешь от тоски!  
Поставят камень с надписью: «Прохожий,  
остановись у гробовой доски,  
она гнилая вся, и к обращенью “Боже”

ни крепкой рифмы нет, ни мастерской руки  
ни рта раскрытого – прикрой хотя бы веки». Вдали шумят чеченцы и ацтеки

а здесь бело и тихо, как в аптеке –  
то звякнут о прилавок пузырьки,  
то выскользнет монетка и покатит

по кафелю – куда?! Легла себе орлом  
в углу где слава где победный гром  
гремит в стихах и кстати и некстати

Как далекий дериват сонета можно рассматривать и следующее стихотворение, имеющее схему рифмовки аБаБаВ-дхждхайКиКлл; по крайней мере, начало и конец его совпадают с сонетными в английском варианте:

#### ПУТЬ К ДОМУ

Бренные дома замученного цвета,  
слева пустыри, бетон, задворки автобаз –  
даже сладко-пасмурное лето  
в человечности не уличает вас!  
Да и люди здесь, как письма без ответа,  
будто чем-то виноваты,  
вечерами возвращаются с работы...  
Вековечный транспорт, голос монотонный,  
выкликающий поштучно, поименно  
эти самые народные пенаты –  
ОБОРОННАЯ, ЗЕНИТЧИКОВ, ПОРТНОВОЙ...  
Край земли не за морем, не где-то –  
вот он, край земли, у каждой остановки!  
Выйти – все равно что умереть,  
в точку на листе миллиметровки,  
в точку (не приблизить, но и не стереть) –  
обратиться в точку; выйдя из трамвая,  
в собственной тени бесследно исчезая.

В отличие от сонетов, схему другой твердой формы – терцин – Кривулин чаще всего соблюдает точно:

#### ТЕРЦИНЫ

С вопроса: а что же свобода?  
до воя, до крика: «Я свой!»  
не время прошло, но природа

сместила кружок меловой.  
Во весь горизонт микроскопа,  
страну покрывая с лихвой,

стеклянная капля потопа  
под купол высоко взяла  
вопрос, нисходящий на шепот,

прозрачней и плоче стекла.  
Лицо ледяное приплюсну:  
что было? какого числа?

Известное только изустно  
по клочьям, по ломким листам  
в кружках, сопричастных искусству,

в губах, сопредельных устам, –  
известное лишь белизною  
название времени-храм –

пространство займет речевое  
и костный сустав укрепит  
где известью, где и слюною –

но схватит. Но держит. Но спит  
единство тумана и кровли,  
шрифта и поверхности плит

надпамятных. Ты обусловлен  
подпольем. Ты полночь письма,  
при свете вечернем торговли,

при гаснущем свете ума  
ты спрашиваешь у страха:  
какая грозила тюрьма

подпольному зрению монаха –  
слепца монастырских ворот?  
катилась ли под ноги плаха

отпущенному в расход  
у липкой стены подвала,  
где сточная слава ревет?

Тогда и спроси у кристалла,  
что в горечи был растворен:  
где точка твоя воскресала,

в каком перепаде времен?

1975

Однако и здесь возможны авторские отклонения: стихотворение «Бах на баяне» написано по схеме абв авб гдг ежз еиз клм кмл, не позволяющей считать этот текст терцинами, но позволяющей говорить о явных отголосках этой строфической формы в структуре сложно зарифмованного текста:

помнишь баха на баяне?  
убаюканный чаконой  
волк-чабан смежает веки

и, подпав под обаянье  
темы точной как в аптеке,  
мыслит ядерщик ученый

о грядущей тьме о точке  
первотворческого взрыва...  
ты рожденная в сорочке

вся страна сплошное ухо  
для единого мотива  
для общеизвестной вести

слышно плохо, в горле сухо  
но глаза увлажнены  
если мы приникли вместе

к репродуктору больному  
и не слушать не вольны  
будто ждем: прервав дремоту

музыки, бредущей к дому,  
наконец-то скажет кто-то:  
Кончилось. Вы – спасены

Наконец, строфы, которые можно назвать в полном смысле слова авторскими, если хотите, – кривулинскими. Мы уже говорили об оригинальных восьмистишиях, которыми написана «Крыса». Однако чаще всего у Кривулина встречаются пятистишия АБбБА:

#### КЛИО

Падали ниц и лизали горячую пыль.  
Шло побежденных – мычало  
дерюжное стадо.  
Шли победители крупными каплями града.  
Горные выли потоки. Ревела душа водопада.  
Ведьма история. Потная шея. Костыль.

Клио, к тебе, побелевшей от пыли и соли,  
Клио, с клюкой над грохочущим морем колес, –  
шли победители – жирного быта обоз,  
шла побежденная тысяченожка, и рос  
горьких ветров одинокий цветок среди поля.

Клио с цветком. Голубая старуха долин.  
Клио с цевницей и Клио в лохмотьях тумана,  
Клио, и Клио, и Клио, бессвязно и пьяно,  
всех отходящих целую – войска,  
и народы, и страны  
в серные пропасти глаз или в сердце  
ослепшее глин.

1972

Как сложный дериват на базе терцин можно рассматривать также цепные семистишия, написанные пор схеме абавгв / гдгдеде...

КРАЙ ДОЛГОТЕРПЕНЬЯ

эти вечные бараки  
этот выброшенный этнос  
на ветер – но как балакирь  
исповедующий бедность  
радуется зеленению  
черных верб, кустов крушины  
своему долготерпенью...

вышел немец из машины  
слышит искреннее пенье  
видит горные вершины  
платит бешеные деньги  
и довольный отлетает  
от родимой деревеньки  
где до лета снег не стает  
.....

Таким образом, даже короткий и заведомо неполный обзор показывает, что строфика оказывается для Кривулина важнейшим конструктивным инструментом: опираясь на известные канонические формулы, он успешно создает на их базе самые разнообразные вариации, обогащая тем самым строфический репертуар современной русской поэзии.

---

Публикуется впервые.

Виктор КРИВУЛИН

**Шестое стихотворение, данное в контексте:  
«ПОЛДНЯ ДЛИНОЙ В 11 СТРОК»  
(рассказ, записанный как приписка к письму)**

*Посвящается моим московским друзьям*

Новый год я встречал в квартире, окна которой выходили на речку Карповку, в огромной пустой комнате. Я и ученик Павла Филонова, коллекционер К. (это действительно первая буква его фамилии, а не кафкианская анаграмма), стояли у окна. Рама в стиле модерн, линии «либерти» и проч.: почему-то кроме нас двоих в комнате никого не было, на улице – тоже. К. сказал, что Филонов жил в соседнем доме и что он зимой 40 года, кажется, самой суровой лет за сто, шел ночью от художника к себе домой, на Пески, шел пешком в метель и что Филонов жил тогда очень одиноко, в огромной пустой комнате, окна которой выходили на речку Карповку.

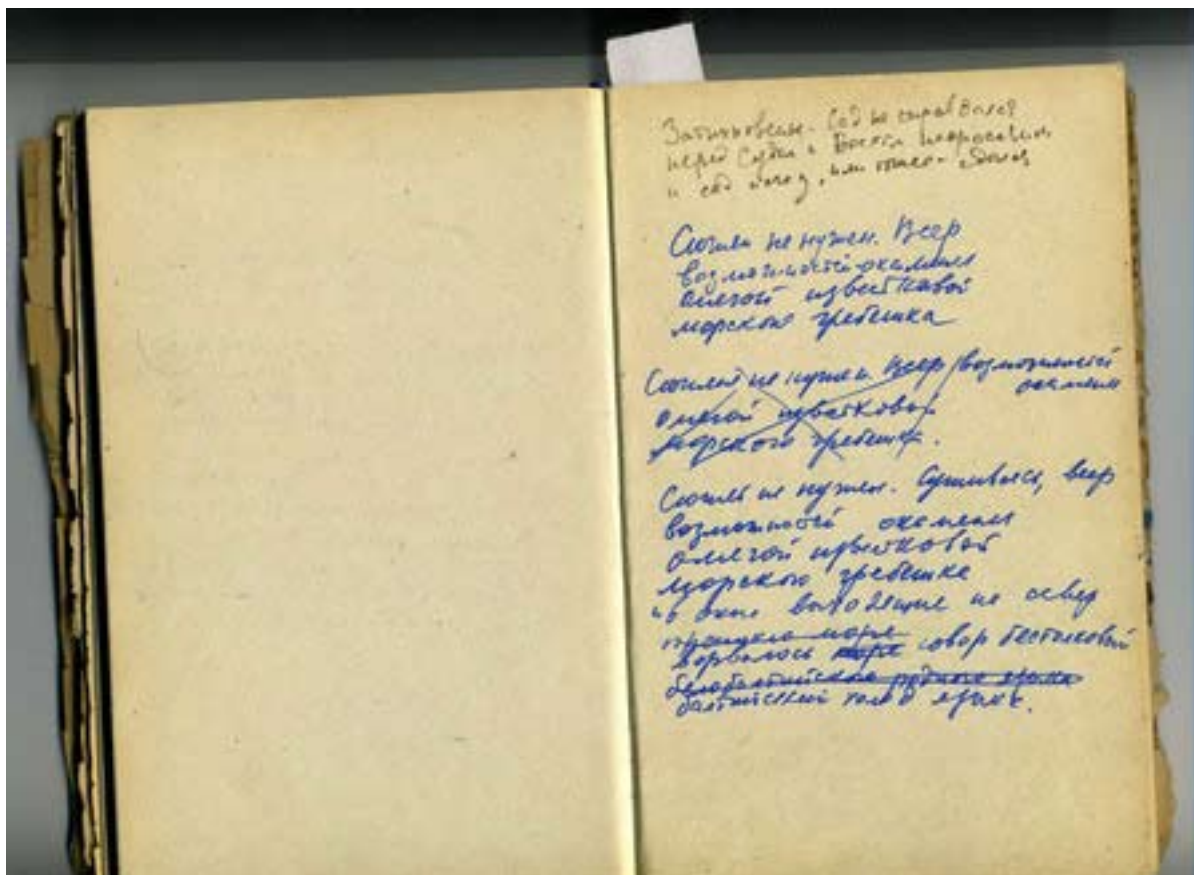
*(написано через два дня другими чернилами)* \_\_\_\_\_ мела поземка, и Филонов, в ночь на новый сороковой год (так вспоминал другой его ученик, старик, с лицом шестилетнего ребенка) тоже видел ее, если смотрел в окно и ему открывался тот же вид на скрещенье Карповки с Каменноостровским проспектом, что и мне сейчас; спустя 37 лет, когда я смотрю в окно и думаю, что вряд ли Филонов мог предаваться бессмысленному и бездеятельному созерцанию, как это делаю я сейчас, – потому что он был сосредоточенный на взгляде внутрь вещей, аскетичный человек и аналитический художник (он сам так называл себя). О Филонове можно говорить много, и об нем уже много пишут, но все неправильно, и когда-нибудь \_\_\_\_\_

*(записано через неделю, другими чернилами)* ..... к новогоднему вечеру я вернусь еще – писать приходится урывками, а сейчас меня беспокоит другое. Разговор о Филонове случился семь месяцев назад и только сейчас я понял, почему вспомнил о нем девятью днями раньше – и почему не могу забыть все эти девять дней, что помню рассказ К. Дело в том, что три дня назад я попробовал писать – полдня свободных от уроков. Начинать трижды, с разных исходных точек – был один, как называют, «образ» – полузрительный, полусознательный, и не образ даже, не мысль-видение, а горькое, острое и очень простое чувство, что со временем у меня остается все меньше возможностей (Господи, это так естественно – в чем же дело?), все уже жизнь, пока не сведется в точку, в лучшей случае – в линию. В первый раз слово «ВОЗМОЖНОСТИ», со всей своей грубо-рациональной, философской атрибутикой (Аристотель: *actus potentia*), выперло в начало второй строки, после резкой оа е е, а – это было отвратительно, хотя вызывало видение раковины, которая называется «морской гребешок», – волнистой, бугристо-известковой, и дальше: графему \_\_\_\_\_, веера («возможностей!?» волн?). Уже после первых 2-х или 3-х строк, графема веера-раковины упростилась до (омеги), и оттуда вылез прямой шнур к Тейяр де Шардену – эволюции – мандельштамовскому Ламарку. Но то был эволюционный тупик,

о чем говорил ритм – вялый, автоматичный, обкатанный. То была неезженная дорога: ямб, хотя и гармоничный фонетически, но невероятно невыразительный \_\_\_\_\_

Вторая попытка, уже с чувством надвигающейся неудачи. «Возможности» ударной ритмико-смысловой позы не вынесли, уехали в ритмическую яму середины третьей строки, провалились. Выделилась «омега», стала под рифму, но не зарифмовалась, ослабла и ушла в пассивное начало третьей строки. Главное, ритм ощущался все более безжизненным – вечнорусский инерционный ямб.

\_\_\_\_\_ и в третий раз начал сначала. Ритм поддался, ожил, в верный момент обрел энергию – хрупкость ломкой раковины, шум моря, но на третьей строке – «Кто услышал раковины пенье...» – покатился вслед за «одесской школой» по плоскому побережью. Возможность того, что мой текст соотнесут с Багрицким, отравила все. У меня опустились руки. Я лег, закрыл глаза, захотелось есть. Я вышел из дому, пересек улицу – молочная закусочная прямо напротив моей парадной – и почему-то прошел дальше. Остановился перед витриной рыбного магазина. Завалена всякой морской дрянью (реклама товара): обрывки сетей, похожие на паутину, консервные банки в разном положении, сухая галька в песке, ставшем пылью. И посередине всего валялся громадный морской гребешок, который хоть и присыпан пылью, и отражает что-то от стекла, не потерял этой способности... Я подумал, что зрение мое становится со временем все более тусклым \_\_\_\_\_



(записано утром следующего дня, чернила те же) – Привожу промежуточные варианты начала:

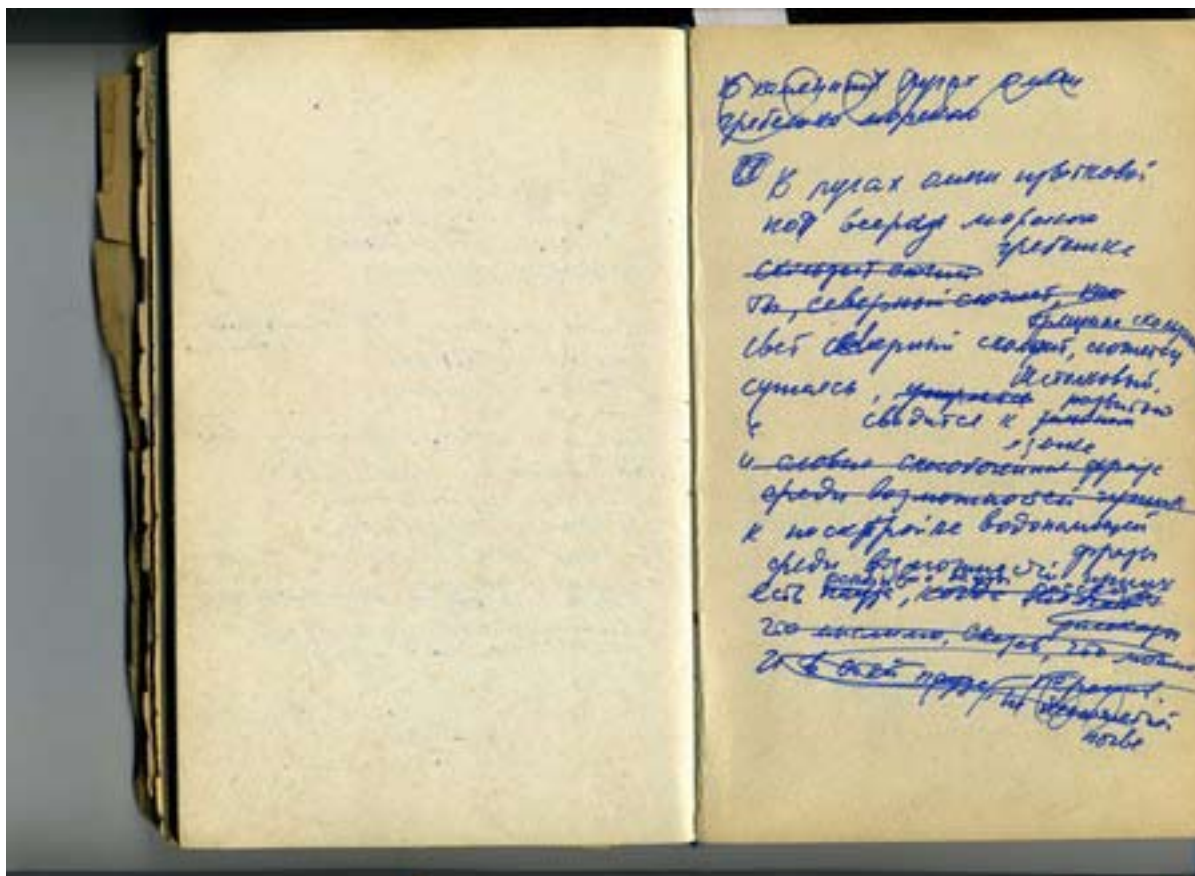
- I. Точка отталкивания – невозможность действия («художественного») – сюжета.

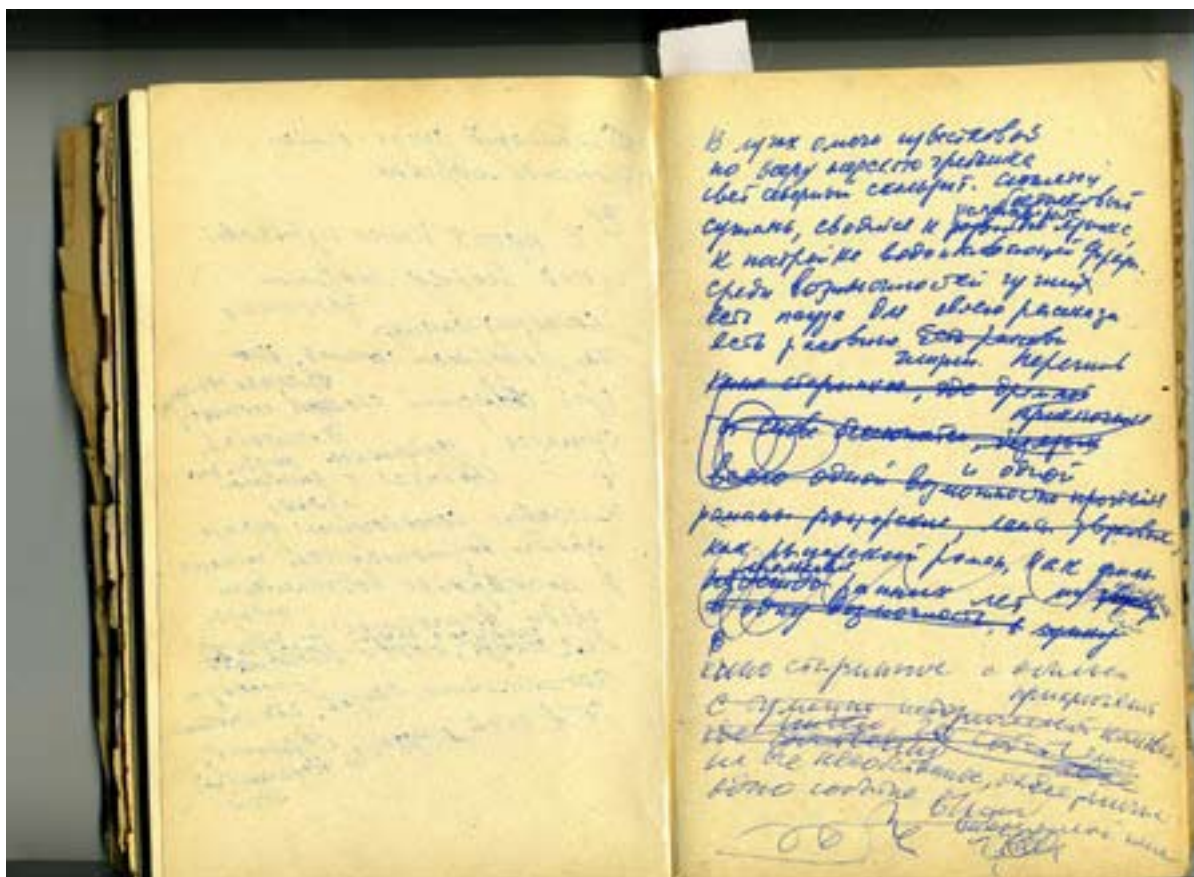
Сюжет не нужен. Веер  
возможностей окаменел  
омегой известковой  
морского гребешка \_\_\_\_\_

Показалось, что слабо ощутимо «СУЖЕНИЕ» человеческих возможностей во времени; следует изменение этого варианта:

II. Сюжет не нужен. Суживаясь веер  
возможностей окаменел  
омегой известковой  
морского гребешка (дальше пошло легко и сразу):  
и в окна, выходящие на север,  
ворвался говор бестолковый,  
балтийский холод языка \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ «сюжет» получил осуровленное, аскетическое звуковое отражение  
«сюжет» – «сужение просвечивает значение предопределенности, того,





что «суж-д-ено». Окна комнаты моей выходят на север, они раскрыты. Кажется бы, мир должен расширяться, и он сужается по мере движения от  $\alpha$  к  $\omega$ . Движение в стихе свободное: к миру (окна выходят на, холодному, чужому – и мира ко мне (ворвался холод). Тут шум улицы, сквозь окно доносящийся – балтославянский язык, именно «балто». Семистишие слишком замкнуто, развития нет, форма слишком «содержательна» и рассудочна. Следует новый вариант с попыткой большего напряжения (неожиданности) логической связей, с ложными смысловыми «нишами-лакунами» при переходе от предмета к предмету:

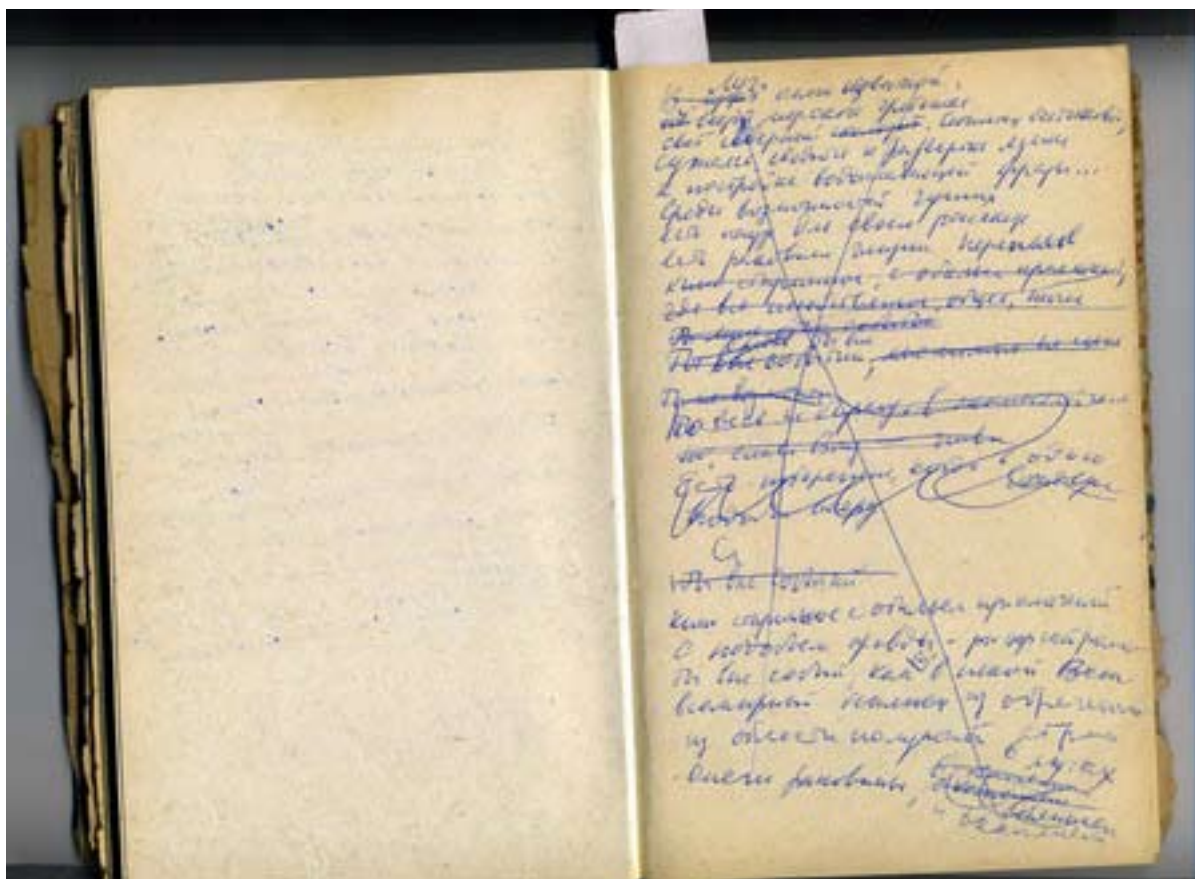
III. В лучах омеги известковой,  
 по вееру морского гребешка,  
 свет северный скользит. Сюжетец бестолковый,  
 сужаясь, сводится к законам (вар.: к развитию) языка,  
 к постройке водоплавающей фразы.  
 Среди возможностей чужих  
 Есть раковина паузы... рассказы,  
 (вар.: есть пауза, когда молчат рассказы)  
 Что мысленно сказав, что можно – пережив  
 И в этой паузе, на бессюжетной почве \_\_\_\_\_

Снова обнаружен ложный – «очевидный» ход. Ритмическая инерционность, суксессия стиховой формы, механическое присоединение новых сег-

ментов-строк, линейное их нанизывание, перечислительная интонация – вот стержень и «сюжет», иначе говоря, стержень и сюжет – прямая стихотворная пошлость. В окончательном варианте звучит так:

Лучи омеги известковой,  
 По вееру морского гребешка –  
 свет северный. Сюжетец бестолковый,  
 сужаясь, сводится к развитию языка,  
 к постройке водоплавающей фразы...  
 Среди возможностей чужих  
 есть пауза для своего рассказа,  
 есть раковина жизни. Переплыв  
 кино старинное, с обильем приключений,  
 с подобьем правды (рыцарский роман),  
 ты вне событий, как бы в некой Вене  
 всемирный беженец из обреченных стран, и  
 из области полунощной – в лучах  
 омеги-раковины... И окаменели\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ дальше работа прервана. Стихотворение свилось в кольцо. Весь смысл возни с ним – раскатать ритм, оживить его, а результат обратный: по мере переделок ритм унифицируется все более. Зато вошли побочные смысловые

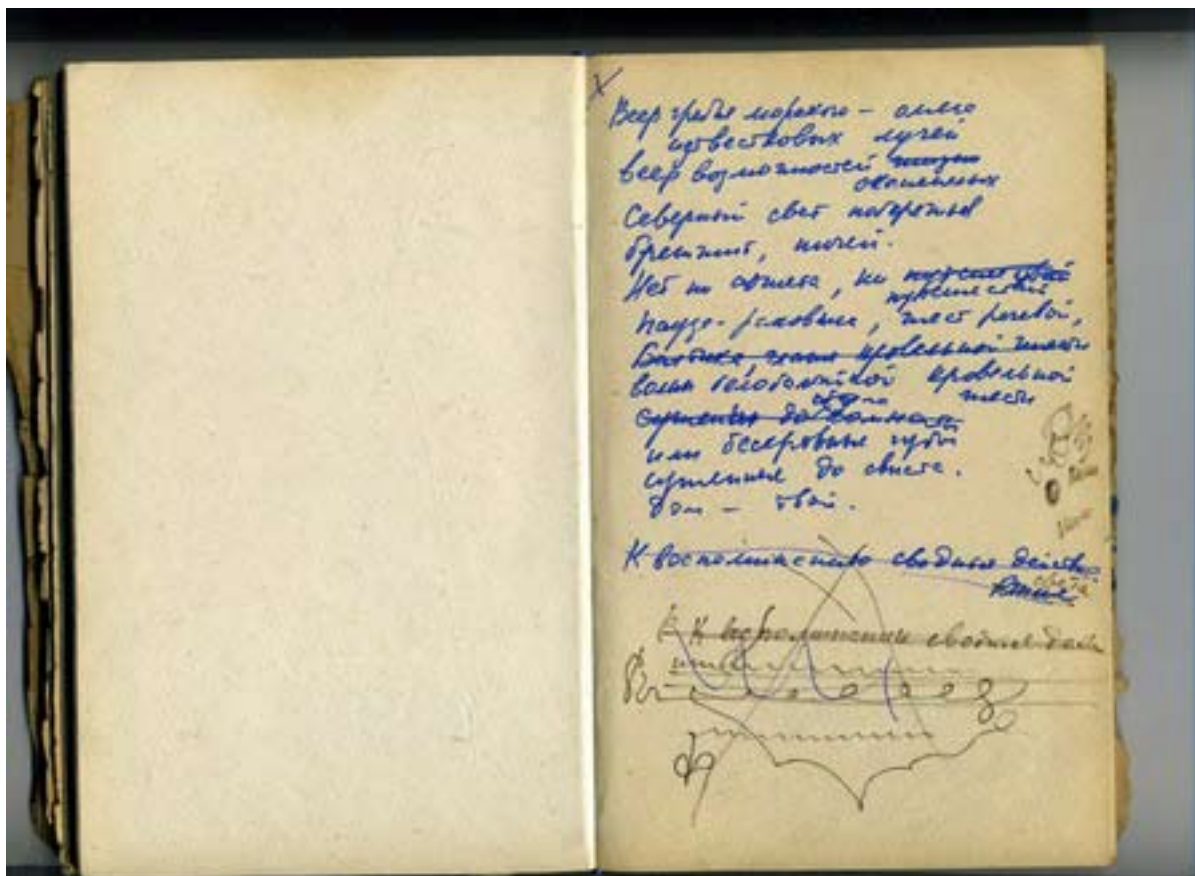




линии: взгляд-на-жизнь-со-стороны («кино» «вне» и т.д.), память о Льве Александровиче Рудкевиче (и вообще об уехавших), всемирное изгнание евреев из обреченного «союза» (Вена – путь кровоснабжения). Итак, кино, взгляд-со-стороны (из зала)... «Не-участие» – это взамен «бессюжетности» жизни. Но «Сюжет», то есть метачеловеческий смысл исторического и любого действия, несомненен для меня. Это Мировой океан, где родной язык, для забвения которого мы «бежим» (Вена), – где язык – и Ноев ковчег, и гигантская плывущая раковина с новорожденной Афродитой (Ботичелли). Итак – кино, и бегство, и спасение в раковине (окаменелой) языка (забвенного, мертвого). Такой язык обеспечивает право на неучастие в жизни, и кино – самое устарелое (самое быстростареющее?) из искусств – дает пластический идеал неучастия: мы смотрим и мысленно проживаем невозможное, как в средние века читали приключенческий рыцарский роман те, кому жизнь отказывала в «сюжете». Ибо рыцарский роман – это идеальная (окаменелость раковины) жизнь рыцарства после крушения (так ломается раковина) рыцарства в жизни. И рыцарство – это прежде всего путь ко Гробу Господню, где и погреблась рыцарская эпоха. И снова: Палестина – единственный выход из России во вне (лаз-в-мир), скорее не столько для евреев, сколько для русской культуры. Но меня выход этот не устраивает: он слишком «автоматичен» и предвзят, и движение стихового ритма совершенно «заавтоматизировалось» (ведь можно так сказать, правда? – ср. у Набокова «запаркованный автомобиль»). Были две живые строчки – первые, в которых синтаксис еще был напряжен, где отсутствовали сказуемые-предикаты, где функцию носителей действия выполняли сами предметы, а действие, заключенное в вещи – всегда чистая возможность. Но исподволь победил ритм общего бегства, текст провалился. Чувство обиды и поражения. Ненависть к тексту. Если бы возможно было, я бы убил его. И когда уже совершенно безнадежно и отворачиваясь вернулся я к тексту – чтобы взглянуть и забыть о нем – когда я по-настоящему возненавидел текст и себя, отраженного в нем – когда я с отвращением вернулся к нему, чтобы взглянуть и выбросить и забыть – — что-то случилось. Он произошел заново, без моего вмешательства. Ни слова не изменил я в нем, – он сам изменился, и я только записал его. \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ (записано в тот же день, чернила другие):

Веер гребня морского – омега  
известковых лучей.  
Веер возможностей окаменелых.  
Северный свет побережья  
брезжит ничей.  
Нет ни сюжета, ни путешествий.  
Пауза – раковина, жест речевой.  
Волны белобалтийской кровельной жести  
или бескровные губы,  
суженные до свиста, –  
дом твой.



Не язык бегства, но язык – дом и кров. Острота и резкость – прибрежный ветер, внезапно меняющий силу и направление. Кроме одного, все предложения назывные. Во всем стихотворении только один глагол. Все действия взяли на себя предметы. Царство чистой возможности. Но это еще не все. Была попытка навязать тексту свою волю, попытка новой строфы – и нового «своего» витка:

К воспоминанию сводится действие света\_\_\_\_\_

Эта строка написана дважды – в конце одной страницы и в начале другой в последнем случае – зачеркнута. От нее пахло обрывдой уже ностальгией. Я смотрел назад, а он, текст, уже был настоящим. Настоящим.

### **Часть вторая. Рассказ – развертка стихотворений**

(записано шариковой ручкой «Паркер», сделанной во Франции и присланной из Парижа американцем по имени Джефф, который рассчитывает стать писателем) \_\_\_\_\_ я очень долго, почти пять лет подряд ездил на службу одним и тем же маршрутом – через два моста, пересекая Неву в самом широком ее месте. Я видел Неву в одном и том же месте и в одно и то же время около двух тысяч раз. Ее изменял только лед, сама же река никогда не бывала спокойной, но при этом всегда казалась неизменной. Она никогда не лежала «гладко», но и самое сильное волнение только усиливало

впечатление неподвижности, она была не просто неподвижна – иным утром она представлялась мне основой и осью всего неизменяемого в мире. И я думал о том, что слово «река», взятое словарно и отвлеченно, может вызвать в моей памяти только одну устойчивую ассоциацию – течение, движение, поток и т.д.:

Река времен в своем стремленьи  
Уносит все дела людей...

Куда смотрел Державин? Кажется, он видел не громадную местную Неву, а некую космическую мировую Фонтанку.

А если что и остается  
По гласу лиры иль трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.

Стихи человека, уже повисшего над жерлом вечности. Но по сути дела, они «безбедны». Они написаны человеком, который измеряет вечность масштабами открывающейся в окне Фонтанки. И здесь больше простора, чем в «мировых безднах» символистов. «Вечность» Державина ничем, кроме большей глубины не отличается от «реки времен». Жерло вечности лишь дожирает то, что почему-либо не успела пограть река времен, – объедки с пиршественного стола истории. Вечность отличима от времени только количественно. Моя жизнь бесконечно менее значительна, чем жизнь Державина. Кто я? – частный человек, историческая пылинка, ничто. Но бесконечно-малые величины подчиняются тому же закону счисления, что и бесконечно-большие. В том, что человек существует сейчас как иррациональное число, в том, что малейший, никогда до конца не уловимый остаток и есть он сам, – в этом преимущество перед «великими» или «малыми» людьми прежних эпох. Изю дня в день я смотрел на одно и то же место посередине реки – ровно посередине между Петропавловской крепостью и Зимним дворцом – и место это не менялось. Я понял, что для того, чтобы увидеть «жерло вечности», вовсе не обязательно умирать. Человеческая жизнь обнимает, включает в себя вечность, которая, конечно, не соотносима с историей человечества, но совершенно соотносится с моей, краткой, бесконечно малой жизнью. А исторический человек и бесконечно меньше и бесконечно больше – одновременно – вечности. И я спросил себя: что же такое река, которая всегда стоит на одном и том же месте и которую всегда я вижу в одно и то же время? Я спросил себя об этом впервые семь лет назад, но попытался ответить только сейчас:

Вот река остановлена. И не река, а цитата  
разнояркого неба – но глуше и строже.  
Над рекою времен – полусфера в течениях света,  
но пловец неподвижен, и руки на волны похожи.

(записано на несколько дней раньше той же ручкой «Паркер») \_\_\_\_\_  
«державинские» размышления заставили меня задуматься о символистах и об их бороздах и безднах, благо время предоставило юбилейный предлог: истек шестидесятилетний (по вавилонскому календарю – самый круглый и суперюбилейный) цикл со времени выхода в свет первого тома «Заката Европы» Шпенглера. Итак, первый том шпенглерова «Заката» вышел ровно шестьдесят лет назад. Книга эта имела странное воздействие на русских интеллигентов, в основном – на символистов и близких к ним. К 1917 году Блок и Белый надорвались в попытках извлечь музыкальный корень русской истории. Фрейдистский пафос мемуаров Л.Д. Блок можно рассматривать как своего рода негативный результат этих попыток в сфере личной, интимной жизни Блока. Действительно, Любовь Дмитриевна была многолетней свидетельницей и даже участницей мучительных, садомазохистских отношений поэта с «женой-девой-Россией» – со стихией русского бунта, «бессмысленного и беспощадного». И реальная жена Блока не могла не догадываться о природе и подоснове этих отношений – о том, что эротический мистицизм раннего Блока был лишь производным от онанистических шашней духа с плотью. «Нижняя природа» младших символистов, как по канве, вышивала по апокалиптике Соловьева – вышивала полупристойные свои узоры. И вот теперь, одновременно с революцией, объявлялся Шпенглер – и на прежние узоры накладывался новый рисунок. Шпенглеровское требование органической целостности культурного единства более всего отвечало позднесимволистскому чаянию мистико-эротического единства «я» с «не-я», где «всё» должно было совпадать со «всеми». По сути дела, это было чаянье стать частью замкнутого «органического» национально-культурного комплекса. После революции символисты стремились как можно прочнее и глубже забыть о себе, и желание это ощущалось тем более сильно, чем дальше от широкой публики («народа» литературы) отстоял тот или иной поэт. Шпенглер давал великолепное оправдание для пути к народу: сознание русского интеллигента, от природы аморфное, боящееся какой бы то ни было формализации, находило опору в полиморфной стихии музыки, по крайней мере – в волнующих воображение разговорах об этой стихии. Но дух музыки оказывался синонимом для духа разрушения. Толпа, носительница музыкальной стихии, несла с собой разрушение. Толстовский идеал народно-роевой жизни имел в виду созидательниц-пчел – и сладок был мед каратаевского говорка. Блок с завистью и почтением отщепенца смотрит на Толстого – он-то, Александр Блок, уже утратил всякие связи с роевой жизнью-производительницей. Его музыка роится по-осиному, и здесь ему подсказка: Шпенглер. И здесь уже заключена будущая великая измена русской интеллигенции – измена идеалам Добра, Истины и Красоты, измена ради следования аморфному духу музыки. И здесь разгадка двойничества у Блока. Поэт не только находится в плену этических подмен, но и эстетика его конформна, двусмысленна. Его поэтика постоянно заискивает перед музыкой толпы-стихии – перед городским романсом. Двойничество в русской поэзии – что его отвратительней?.. Есенину – тому терять нечего: гомосексуально-алкоголическую подоснову творчества он даже не считает нужным скрывать, преодолевать или вос-

певать, как Бодлер воспевал эстетизированное зло. Для Есенина всё это – сфера духовная, то есть всё, что не брюхо, для него духовно. Его «Черный человек» – отражение идеи демона в мерцающем сознании хама. Но Блок гораздо омерзительней – он умен, скрытен и потому безболезненно способен на постоянные этические подмены. Рядом с неискушенным дикарем Есениным он – иезуит, схоласт. Именно с Блоком связан первый шаг к трагически-патетической капитуляции поэзии перед стихией мятежа.

---

(записано через три дня, чем – не помню) \_\_\_\_\_ а мы пожинаем плоды этой капитуляции. Впрочем, сам я, следуя диалогу Блока о поэзии и государственной службе, являю редкий экземпляр неслуживого поэта. Каждое лето я даю уроки русского языка и литературы. Сегодня более свободный день; в первой половине дня, до уроков, пробовал писать стихи. Как часто бывает, стихи начались от раздражения чужими стихами. Перечитал «Эти бледные селенья...», перечитал – и не умилился, как обычно бывало со мной, наоборот – пришел в уныние и раздосадовался. Почему-то никак не могу оторваться от этой очковой змеи – от Тютчева. Сегодня, кажется, написано седьмое мое стихотворение, где я бранюсь с Федором Ивановичем. Началось это – 12 лет назад. Чем держит он меня? Вообще, никак не могу окончательно «свести счеты» с русской классической поэзией. Впрочем, почему классической? – она ведь так и не стала классической для остального человечества, кроме России – она остается «местной», здешней – но что же есть в ее заунывном тяготящем существовании такое, что не может для меня перестать быть важным и что – вполне вероятно – важно не только для меня, но и для далеких от русской поэзии людей. Что это? – сублимированная религиозность? этический надлом, чуждый западной поэзии? Русская поэзия всегда стремится не-быть-собой, то есть быть чем-то большим, чем поэзия. Чем же? Бог с ними, с духовными учителями – от Белинского-зачинателя до Розанова-завершителя. В конце концов русские поэты на их места не претендовали. Но тогда на что претендовали? На роль пророков – Должно быть, писатель, вития?... – Эти вечные «пророки» в русской поэзии – нечто большее, чем просто дань английским или немецким романтикам – скорее они пытаются примирить европейскую культурную традицию со старославянской (византийской). У немцев и англичан «пророк» – оборотная сторона «демона» (Милтон, Байрон, Гете). Здесь, в России, демоническое слишком искусственно, – этакий пароль для западников. Но западничество, возможное в прошлом веке только в России, – явление, обладавшее большей национальной спецификой, нежели славянофильство, идеологию которого можно рассматривать как «русский вариант» общеевропейского движения к возрождению национализма и регионализма. Идеи славянофилов впервые сформулированы были на немецком языке, и Киреевским не стоило уже большого труда применить их к русской \_\_\_\_\_ и быту. Блок – втайне славянофил. Как и большинство славянофилов, он в душе немец. О «славянизме» Блока почему-то говорить не принято. Зато блокисты любят параллель Блок-Врубель и

точку, где эти параллельные линии пересекаются – Демона. Блоковский «Демон» – сплошная пошлость, оба его «Демона». Почему экспрессионистские фильмы о вампирах (допустим, Мурнау или Ланга) не содержат в себе и ничтожной доли той пряной безвкусицы, без которой невозможно представить себе вампиро-демонические стихи Блока? Беру наугад:

Я обречен в далеком мраке спальни,  
Где спит она и дышит горячо,  
Склоняясь над ней влюбленно и печально,  
Вонзить свой перстень в белое плечо!

Где здесь граница между архетипом и художественным штампом? Почему Блока тянет все время на «клубничку»? – Так вонзай же, мой ангел вчерашний, в Сердце острый французский каблук! – В Блоке действительно очень много немецкого, вернее того, что в двадцатые годы, в Веймарской республике, станет достоянием не поэзии или музыки, но обфранцуженных варьете или публичных домов... Мы, русские поэты, обречены на пошлость – и нет нам иного пути, как следовать друг за другом, наподобие заключенных Ван Гога, держа на устах исковерканные чужие строчки – словно что-то действительно важное передается шепотом по цепи, но каждый в отдельности знает только часть сообщения. Мы действуем, как это принято сейчас говорить и писать, «в общем контексте», независимо от «своего времени». «Свое время» откладывается в нас только наиболее уродливыми чертами. Все лучшее в нас – чужое. И думая о Державине, Тютчеве, Блоке, я не могу избавиться от какой-то двойственности и растерянности, я думаю о том, что русская поэзия в лучших своих проявлениях совсем не соотносится с тем, что для удобства можно условиться называть «повседневной реальностью». Поэзия в России всегда условна и обращена сама к себе. Она сама себе первый читатель, и настоящих читателей у нее меньше, чем настоящих поэтов. Даже быт, «воспроизведенный поэтически», как любил выражаться Белинский, – даже быт в русских стихах – литературная условность: достаточно перечитать «Евгения Онегина», чтобы не сомневаться в этом (аргумент, излюбленный тем же Белинским). Там нет явлений быта, изображенных вне литературных аллюзий. Формалисты коснулись той проблемы формы, которая может открыться только через русскую поэзию. Проблема эта заключена в особом характере коммуникаций, человеческого общения в России. Здесь, в этой особой социально-языковой общности, люди не могут говорить друг с другом вне общего контекста. Не могут здесь два человека понимать друг друга, если опыт их различен качественно. Здесь «чужое» понимаешь только в том случае, если к нему начинаешь относиться как к «своему». Это «КАК» между «своим» и «чужим» и есть русская поэзия, которая делает вид, что говорит нечто для других, хотя вся ее речь во всей совокупности обращена к самой себе. Она одинаково чужда и «своему» и «чужому» – и потому толерантна, как ни одна область человеческого духа. Итак, «демон» – это есть одна чуждость и чуждость другая. В европейском романтизме же «демон» и «пророк» как крайняя точка самости и крайняя точка отсутствия самости, в крайности их совпадение. Но «Демон» Блока – цитата из Лермонтова: он «не свой», не «сам»:

Прижмись ко мне крепче и ближе.  
Не жил я – блуждал меж чужих...  
О, сон мой! – я новое вижу  
В бреду поцелуев твоих.

«Чужие» – поэт и демон, так же, как «чужие» – поэт и другие люди. Может быть, «демон» – это просто знак роковой отторженности поэта от людей? Нет. Блоковский «Демон» – мост из одиночества Блока к одиночеству Лермонтова. О чем же пишет Блок, не видевший Кавказа? Что это: песня зурны, дымно-лиловые горы, мечта о Тамаре, далекий аул, чадра, стонущая зурна, наконец – чеченская пуля? – как понимать эти атрибуты местного колорита лермонтовских времен? Разве перед нами пересказ лермонтовского (врубелевского) «Демона», что-то вроде мандельштамовых пересказов Диккенса или сюжетов сценариста? Но в этом стихотворении Блок цитирует и самого себя:

В нем твоих поцелуев бред... -

стихи, написанные двумя месяцами прежде «Демона». Кто «Ты» в более раннем стихотворении ясно: это возлюбленная Блока Валентина Щеголева (Богуславская), «звезда в мечтанье» поэта... Но кто «Ты» в «Демоне»?

С тобою, с мечтой о Тамаре.....

Я думаю, что Блок не смог бы ответить на этот вопрос, а коли попытался бы – то пришел бы к выводам неутешительным. «Ты» – он сам, «другой» Блок – не литературный, а вполне гомосексуально-мазохистическое существо, и цитата о поцелуях не из него «этого», а из него, «другого». Это подсознательный план. А ведь есть еще один план, о котором Фрейд было невдомек, но без которого нет поэта – план не «ир», а «над»-рациональный. И тогда гомосексуальное «Ты» становится совершенным собеседником, литературным двойником поэта Блока – Лермонтовым. Суть в том, что все мы, русские поэты, влюблены друг в друга, вернее – в литературные образы друг друга, и хотя любовь эта мелочна, сварлива, ревнительна и т.д. – она есть единственное живое чувство, на какое мы способны. И я говорю сейчас так долго о Блоке только потому, что люблю его, люблю с отвращением и полубрезгливо... То же и с Тютчевым. Об такой любви писал Баратынский в «Мой дар убог...» Только семь лет назад я почувствовал, что и на меня обращена эта любовь – из прошлого и что я не могу не ответить на нее, и что нет никакой мании величия или тщеславия в чувстве причастности к узкому кругу любящих, и что великое счастье, если нас больше, чем двое, но случается оно только тогда, когда с кем-то остаешься вдвоем совершенно: так когда остаешься вдвоем, допустим, с Баратынским или с тем же Блоком, – являются все остальные (Мандельштам, кажется, последний во времени). Эта любовь не распространяется на поэтов-современников, хотя думая о некоторых из них, я чувствую реальную возможность того, смерть свяжет нас особыми узами. Эта над временем лежащая любовь, доступная узкому кругу причастных к ней,

и есть контекст русской поэзии. Не то, чтобы она была поэзией для поэтов, но поэт и читатель в ней – предметы любви и заинтересованности, и потому настоящий читатель ее активен, лишен незаинтересованности, без которой трудно говорить о собственно эстетическом восприятии, он не «перцепиент», не раб, но собеседник и «передельщик» текста. Поэтому в России нет великих по европейским стандартам поэтов, нет поэтов-эталонов величия, и принимаемая русским поэтом поза величавости (поздняя Ахматова, Иосиф Бродский) значима лишь в конфессионально-оборонительном смысле, в остальном же – карикатурна. Но в целом русская поэзия – поэт великий. Все мы, русские поэты, представляем нечто вроде единой колонии кораллов. Может быть, поэтому беспочвенны крайние формы футуризма (Крученых или Кока Кузьминский), ибо в них заключена измена общей структуре истории поэзии, развитие которой основано на воскрешении архаических форм (см. заметки Тынянова об одических жанрах в новой поэзии). Архаистом был и Хлебников, сказавший об избе над горой Машук: «То Лермонтова глаза...» Он повернут от читателя, а Крученых ориентирует свой бунт на читателя. Их зависимость от публики делала их непэтами, потому что они даже не осознавали свои отношения с читателем как зависимость, как нечто тягостное и гибельное. А вот поздний Пушкин, Некрасов, Маяковский задыхались от этой ангажированности – поэтому и не переставали быть поэтами. Поэтами, то есть людьми, способными образовывать то единство любящих, о котором я уже говорил. Именно единство это есть важнейшее отличительное свойство русской поэзии как цельного, единство любящих, – это ядро культурной целостности поэзии в России. Здесь ядро ее культурной целостности. Таким образом, поэзию в России можно рассматривать как своего рода модель православной соборности – и тогда станет понятным, почему здесь нет крупных религиозных поэтов (по преимуществу религиозных), и почему у каждого русского поэта всегда присутствует определенный религиозный момент (даже негативно – как у Хлебникова или Маяковского). Русским поэтам нужды не было специализироваться на религии. Рано или поздно осознавали они органическое свое место в том союзе живых и мертвых, который воплощает собой церковь, с одной стороны, – и взаимная любовь поэтов через время – с другой. В конце жизни это понял и Блок («Пушкинскому дому»). Советская же поэзия ориентировалась и ориентируется в первую очередь на пассивного «перцепта-читателя», и в ней, казалось, эта живая связь поэтов умерла, прервалась... Ничего подобного: в середине семидесятых годов, перед нами единая постройка, которая – теперь об этом можно говорить с уверенностью – будет достраиваться до тех пор, пока живы хоть несколько человек, для которых русский язык – живой. В утверждении любовной связи поэтов через эпохи – мистический смысл поэтического цитирования. Но как соотносится поэтическая конфессия с собственно религиозной? Поэзия перенимает у церкви традиционность форм; но в отличие от церковной традиции она вынуждена постоянно осваивать, «одуховлять» и современный ей жизненно-вещный поток, и оформлять в рамках русской социально-языковой общности современную ей мировую литературную физиогномику. Ее природный консерватизм постоянно подвергается воздей-



ствиям извне, и в отличие от православия она не может не учитывать этих воздействий. Эмигрантские поэты консервировали поэтический язык конца XIX века, для них даже некоторые стихи Блока были слишком модернистскими, до сих пор для большинства литературных критиков старой эмиграции «модернизм» – слово ругательное (см., к примеру, рецензию Сергея Рафальского на альманах «Аполлон-77» или статью С. Жабы о книге Абрама Терца «Прогулки с Пушкиным»). С другой стороны, эстетическая солидарность внутрисоюзовской официальной критики с критикой эмигрантской говорит прежде всего о том, что возможности для инноваций в русской поэзии каким-то естественным образом ограничены: мы сталкиваемся не просто с непониманием, но с каким-то органическим дефектом восприятия, или не дефектом, а просто особенностью языкового сознания, не зависящей от идеологии. Как бы то ни было, новая русская поэзия (особенно поздний Пастернак и некоторые молодые неофициальные поэты) сыграла для многих роль «тамбура», была «подготовительным классом» в движении молодежи к церкви. Для немногих же она остается собственным приделом церкви Вселенской – и для таких людей изменить ей – значит изменить своему церковному служению. Проблема, которая стояла перед Станиславом Красовицким, выбор «писать-блудить» либо «не писать – жить по-христиански» – по сути дела проблема вымышленная. Это была даже не столько исступленность неопита, сколько болезненная рефлексия поэта, не сумевшего ощутить органическое единство традиционных и новых форм поэтического слова, не связанного языковым союзом живых и мертвых. Впрочем, я далеко отошел в сторону от начальной точки повествования – от Державина и Тютчева – от Тютчева, которого никак не могу оторвать от себя. Вот стихи, прозаической и неточной разверткой которых было все, сказанное выше:

Экологический Тютчев, и чистая роща, и гром!  
Перелистну – и замолкну в июле по старому стилю.  
Бывшей природы кафтан почерневшим расшит серебром,  
плещет серебряный ключ...  
Наклонялись, и ветви раздвинувши, пили  
влагу высокую, с цинковой примесью туч,  
с тысячью колокольцев...  
Где родники и худые узлы богомольцев?  
Странно – куда исчезают источники жажды?  
Вижу сломанный трактор, и воздух над полем горяч,  
дважды отравленный и оживающий дважды.

---

## ПЕТЕРБУРГ – МОСКВА – ПЕТЕРБУРГ: ДВА ПОЭТИЧЕСКИХ ВЕЧЕРА ВИКТОРА КРИВУЛИНА\*

2 декабря 1999 года петербургский поэт Виктор Борисович Кривулин выступал в Российском государственном гуманитарном университете. Свой поэтический вечер Кривулин начал с небольшой автобиографии, подкрепленной статьей из «Нового литературного обозрения», в которой рассказывается о первой публикации автора.

- Я пишу стихи с начала 60-х годов. Уже почти 40 лет. То есть, в общем, 37 – это, наверное, такая, как бы, целая жизнь, да? И, в общем, стихи менялись. У меня сейчас вышло 14 сборников, практически нет – может быть только один, которым я доволен, который, ну, более-менее аутентичен, потому что я, все-таки, как-то участвовал в его составлении так реально. Это последний сборник – «Купание в Иордани». Он вышел в прошлом году, в конце в самом прошлого года, в издательстве «Пушкинский фонд»<sup>1</sup>. А в общем, собственно говоря, это по-настоящему единственный сборник. Остальные в той или иной степени... вот здесь, например, вот этот двухтомник роскошно как бы изданный, да, Парижский в 88-ом году, здесь порядка трехсот опечаток, причем больше половины из этих трехсот – смысловые, там, вместо «реки» – там «руки» и так далее. То есть это не то что бы... это текстологический ад, можно сказать... Я даже когда читаю, мне иногда даже страшно становится, потому что я вижу там что-то такое напечатанное, чего никогда я не писал. Это французские наборщики набирали. Это понятная ситуация, По-наследству доставшаяся от журнала «37», который я издавал в середине 70-х, который знаменит своими опечатками, вплоть до, скажем, такой: в статье Жени «товарищ Иоанн Кронштадтский» – «тов. Иоанн Кронштадтский»; там «отец» был, машинистка поняла, что «о» нельзя, «т», видимо, пропущено, он стал тов. И.Кронштадтский.<sup>2</sup> <...>

Ну вот, сегодня как я хочу построить вечер? Я хочу начать, действительно с... даже не со стихов, а с рассказа о том, как я впервые напечатался, опубликовался. То есть вот история первой публикации каждого автора, мы знаем, скажем, анекдотическую с Мандельштамом с мамашей, которая пришла вместе с ним в редакцию, мы знаем ситуацию с Пушкиным, ситуацию с первой публикацией в журнале «Весна» Хлебникова. Ну и вот, эта анекдотическая ситуация с вхождением, якобы вхождением в якобы литературу, она для меня очень существенна, я считаю, в каком-то смысле, она вообще яв-

---

\* Настоящая публикация подготовлена студенткой Института журналистики и литературного творчества (Москва) Анастасией Колесовой. Автор публикации выражает глубокую признательность критику и литературоведу Илье Кукулину, предоставившему запись из своего фоноархива и не раз оказывавшего помощь в ее расшифровке и комментировании; заведующему кафедрой русской и зарубежной литературы Московского гуманитарного педагогического института Михаилу Павловцу за помощь в подготовке публикации; директору московского Института книги Александру Гаврилову, реализующему совместно с МГПИ проект по оцифровке фоноархива Ильи Кукулина и подготовке к его web-публикации на сайте Института книги [www.bookinstitute.ru](http://www.bookinstitute.ru); филологам Аркадию Блюмбауму, Людмиле Зубовой и Ольге Кушлиной за ценные консультации.

ляется знаковой для современного писателя, существующего в некоем поле словесности.

Я прочитаю отрывок из большой статьи, которая, собственно, посвящена теме «Писатель и власть». Она должна быть опубликована в 40-ом номере «Нового литературного обозрения», но я не знаю, может быть, Рейтблат<sup>3</sup> сочтет, что я слишком отклонился от темы, просто эта статья была заказана, она появится, там, в «НЗ» или 41-ом номере. Я прочту отрывок оттуда, который и рассказывает нам о встрече писателя и читателя. Писателя и... издателя, скажем так.

**Далее Кривулин представляет книгу стихов «Золотая эпоха» или «Последнее лето империи», как позже он ее переименовал. Сборник был написан еще в 86-ом году, однако так и не был опубликован, его начинается стихотворение «Золотая эпоха. 1984» и поэма «Одна минута в полдень».**

- Это, значит, такое предисловие, которое является ключом к тому, что я сегодня попытаюсь сделать. Значит, сейчас я... значит, на самом деле, в важном возрасте, потому что сейчас я буду читать как бы слоями. Вот то, что я сегодня сделаю, это, как бы, такой странный... эксперимент. Я прочитаю стихи, разделенные тридцатью годами. Несколько стихотворений начала семидесятых – совсем немножко. Несколько стихотворений... целую книгу практически почти, которая вот сейчас должна выйти. Я готовлю её. Написана в 84-м году. Т.е. стихи, которые я никогда не публиковал, они почему-то попали между изданиями, не попали на запад и дальше уже было как-то неинтересно их печатать, и совсем недавно я их обнаружил, и вдруг увидел, что происходит нечто странное: сейчас эти стихи читаются совершенно иначе, чем 15 лет назад, когда я их писал. Они мне тогда не нравились чем-то. Тогда они казались слишком приземленными, я, даже, в каком-то смысле, испугался. И вот сейчас, пересматривая свой архив, я обнаружил вот этот практически целый сборник неопубликованный, с которого я и хочу начать.

Этот сборник назывался тогда, это книжка, да, стихов, «Золотая эпоха». Ну, сейчас, в общем, я думаю, что я поставлю название «Последнее лето империи» – вы поймете почему.

**(В этом месте запись повреждена, поэтому речь начинается с середины фразы)**

- ... диссидент, который написал известную, о своем времени, книгу «Доживет ли СССР до 1984 года?»<sup>4</sup>. И вот, я обнаружил, что мы дожили до 84-го года, к тому времени Амальрик уже был мертв. И вдруг я, вот, увидел, что мы живем в каком-то не совсем таком мире, в каком хотели. И в то же время – в мире райском. Итак, «Последнее лето империи», «Золотая эпоха» 84-ый год. А, нет! 1984, как у Оруэлла.

«Одна минута в полдень» – это поэма. Поэма, которая строится на том, что она фиксирует все, что происходило в течение одной минуты на углу Невского просп... а, на углу Садовой улицы и Апраксина переулка, где я тогда работал. А с другой стороны, она как бы автоматическое письмо.

- И вот, я не знаю, те, кто застал это время, наверное, запомнят годы между 82-м и 85-м, как годы похорон, да? Похорон начальников, похорон правительства... вот, я тут тоже нашел стихотворения того времени...

**Как воспоминания о 80-х годах, Виктор Кривулин прочел стихотворения: «С утра беспрерывно играют по радио...», «Кошка и голубь», «Старик», «Флаги над пионерским лагерем», «Прибалтийский детектив», «Кто что помнит», «Праздник юношей», «Рождественская распродажа», «Утро памяти», «Парусник-дитя», «Январская программа», «В руинах Гатчины».**

**По поводу стихотворения «Империя перед заморозками» автор сказал следующее:**

Вот это стихотворение такое странное, действительно, получилось... написано было в 84-ом году, а спустя четыре года именно на Мальте Горбачев подписал соглашение, по-которому, в общем-то, как бы была в конце концов снесена Берлинская стена.

**Затем Кривулин прочел еще стихотворения «Он берет», «Жестокий романс» и «Башня», после чего устроил небольшой перерыв.**

- Это вот такая книжка 85-ого года. Я чувствую, что она заняла больше времени, чем я предполагал. Ну, пять минут я, наверное, передохну, а потом, наверное, следующее...

## **Сторона Б**

**Вторую часть выступления Виктор Кривулин начинает с зачитывания еще одного куска из статьи «Власть и Писатель, Власть над Писателем, Писатель над Властью», с которой начинался вечер, а затем читает стихотворения «Ремизовы зимы», «Антигона» и «Ход небесной ладьи» 96-97 гг.**

- <...> Т.е. я начну с кусочков прозы небольшой. Тоже опять это отрывок из той же статьи и он касается... речь идет как бы о властном дискурсе в письме. И вся статья построена как, в общем, полемика с Бартом фактически. С одной стороны даже не сколько с шестидесятникам, сколько с Бартом и Бланшо. Я прочту кусочек. Один небольшой.

То чтение, которое будет продолжать этот текст, это, действительно, решение, подрывающее волю, – свобода и ничего более.

**Начинает автор со стихотворения «Ремизовы зимы», как бы предупреждая: «То есть начну я опять вот с таких полуверлибров–полугекзаметров–пентаметров». Подытоживают эту часть выступления произведения «Антигона» и «Ход небесной ладьи».**

- Это были стихи 87-го года. Ой, 97-ого года, простите. Вот еще одно, из книги «Ход небесной ладьи», тоже 96-й год.

**Заканчивая свой московский вечер, Виктор Кривулин прочел стихотворения 92-ого и 80-ого годов, такие как «Титаник», «Сестра четвертая», «Ученик**

мастера», «Блудный сын», которые вошли в сборник «Концерт по заявкам», а затем несколько произведений из сборника «Новые хореямбы», а также стихи, включенные в будущем в сборник «Стихи юбилейного года». Были прочитаны стихотворения: «Книжка чисел», «Судьба поэта», «Горец», «Стихи после стихов», «Душный вечер», «Люди в железе», «Текст», «На блошином рынке», «Зимняя песня или похороны бандита», «Самое то», «Чудное мгновение», «Где же наш новый Толстой», «Бегство в Египет», «Домар на столбе», «Сядем-поговорим», «Милениум на пересменке», «Пирог с начальничком», «Столичный дискурс», «Студенты империи», «Стул для генерала», а также три стихотворения с общим началом «Хоть бы кто...»

Теперь я почитаю более ранние стихи, как бы все в обратном порядке. Это стихи из первой нормальной книжки в России, которая у меня вышла, в 93-м году<sup>5</sup>, была издана она препогано, читать ее тяжело, все плохо, хотя особых опечаток нет. Вот я оттуда стихотворение прочту.

Вот стихотворение 92-го года. В 92-ом – гибель «Титаника». Еще до этого фильма «Титаник» с ужасом обнаружил поток стихов, рассказов, которые писали всякие начинающие авторы, где фигурировал «Титаник» в то время в другом виде. Я не предполагал, что будет еще второй фильм после того, первого... здесь, присутствует как бы герой...<нрзб.>

Теперь я читаю стихи еще более ранние. Это 80-й год. ( Читает «Истиной? добром ли? красотой?...», «Дни и дети женщина и ночи», «Карты и календары»). Ну и закончу я, чтобы вас не утомлять, уже новыми текстами, которые вот, ну, честно говоря, я не могу сказать, что я ими доволен – многое... это еще не та книга, которую... частично она была опубликована в интернете. Это вот «Новые хореямбы», что-то я оттуда почитаю, что-то уже из других, более свежих.

**Отвечая на неслышимый на пленке вопрос из зала, Кривулин начинает рассказывать об отношении к собственным стихам и к литературе в общем, но пленка, с которой была сделана расшифровка, заканчивается на полуфразе.**

- Знаете, вы меня застали в такой странный момент существования, вот сейчас я отношусь к себе плохо как к поэту. У Пригова есть одно стихотворение, оно мне очень нравится, там типа того, что вот Бога нет – вот он опять есть, Бога нет – вот он есть.<sup>6</sup> По-разному я относился. То я терпеть не могу свои стихи, то безумно любил. Как к любимой женщине. Вот знаете, роман такой, неинтересный в этом смысле. Иногда терпеть не могу своих стихов. Я вижу их риторичность, безосновательность такую, да. Иногда я вдруг перечитываю и за этой риторичностью вижу нечто другое, чего я не видел, и мне становится интересно. Это как бы сюжет, который постоянно себя воспроизводит, но в каком-то ином качестве. Мне очень интересно, как стихи взаимодействуют со временем. Я вот сегодня делал такой эксперимент – стихи 85-ого года звучат сейчас очень странно, они звучат совершенно иначе, чем тогда, они значат совершенно другое. Что они значат – я не знаю. Самое интересное, по сути дела, в жизни литературы для меня... (Конец пленки.)

**Вечер в Петербурге в Мемориальном музее-квартире А.С. Пушкина на Мойке. Начало января 1999 года. Сторона А 2**

**На вечере в Петербурге Виктор Борисович меньше читал стихов, зато много рассказывал о технике их составления и редактирования, а также затрагивал вопрос «проективности», как говорит сам автор, бытия. В частности, в начале вечера он презентовал две новых книги «Купание в иордани» и «Охота на мамонта» и рассказал об истории появления, а также о своих «пробах» в политике и знакомстве с Галиной Старовойтовой.**

- Какой-то народ собрался, несмотря на рождественские морозы, праздники и так далее. Я хочу, чтобы сегодняшний вечер проходил не просто как некое чтение, изображение текстов там, и презентация книг, но как некий разговор. Я думаю, что, поскольку эти книги вышли практически полтора месяца назад, то есть они появились в самом конце ноября, кто-то их видел уже, у кого-то они, может быть, есть, у кого нет, кстати, вот, можно будет подойти, они тут... Я бы хотел, чтобы получился разговор, на самом деле, по поводу книг, тем более, я вижу здесь филологов – Аркадий Блюмбаум, Люда Зубова.

Разговор вообще по поводу книги сейчас, да, сегодня, что такое книга.

Значит, я вот здесь читал уже, наверное, эти тексты, которые вошли в эту в одну, по крайней мере, поэтические чтения «Купания в иордани». Конечно, все я не собираюсь делать, но что-то я почитаю, может быть, но прежде вот чем читать, я хотел бы рассказать об истории. Тут смысл в том, что эти книги обе имеют очень такую странную, сложную, витиеватую историю. И меня это в каком-то смысле радует, потому что я сам, как человек исторический, то есть живущий переживанием истории, не как Ноздрев исторический, как субъект и объект истории одновременно, я ощущаю, что ... я допускаю, что обычно книга когда выходит – это событие жизни ее автора, типографии, а некоторые книги сразу становятся, не зависимо от того, хорошие они или плохие, они становятся как бы компенсирующими, знаковыми какими-то существами историческими. И вот две этих книги, они как бы даже по тому, как они выходили, они, на мой взгляд, являются таким знаком эпохи, знаком времени, довольно смутного времени в культурном смысле, в литературном смысле.

В частности, есть... я, как всякий человек, имевший с книгами дело с детства, всегда смотрю с конца и с начала там: тираж, где издана, как издана, какая гарнитура. И вот на... я не знаю, как это называется, это не шмуцтитул, нет, это не фронтиспис, эта штука. Нет, это не совсем шмуц, это как бы... шмуц предыдущая. Ну, в общем, ладно, вот на этой части ... Нет-нет, это филология фактически, ну я помню, как это называется. Вот... вот здесь вот написано... значит надпись, которая для меня имеет символическое отчасти даже, ну, издевательски ироническое значение. Написано, что эта книга издана при содействии администрации Санкт-Петербурга и фонда «Северная столица». Значит, «Северная столица» – это, как известно, такая антияковлевская структура, антиадминистративная, фактически. Т.е. сама книга возникает как бы на перекрестье двух политически полярных сил, и это ни-

кому абсолютно не ясно, потому что все это уйдет в историю, все это нуждаться будет в каких-то значительных комментариях, но это наша жизнь. И что такое фонд «Северная столица», тоже, наверное, здесь присутствующие, вернее блок «Северная Столица», здесь присутствующим объяснять не надо. Связан он с именем Галины Васильевны Старовойтовой<sup>7</sup>, и вот то, что эта книга вышла в типографии в день её похорон – это уже факт, который для меня является необъяснимым, потому что после того, как я пришел с похорон, вечером мне позвонили из типографии, сказали «Чё ж вы не забираете? Сегодня уже тираж готов». Но самое любопытное, самое странное для меня, что и книга стихов, которая параллельно шла, вот с книжкой проза, «Охота на мамонта», вышла в тот же день, то есть в тот же день мне сообщили... из совершенно другой типографии позвонил Гек Комаров – сказал, что книга вышла. То есть вышли они в один день. И эта книга «Купания в иордани» тоже была издана при содействии блока «Северная столица», здесь я обозначил. Эта вещь довольно странная, символическая и в принципе вообще... я думаю, что символизм нашего бытия, нашего существования в каком-то отношении является сейчас уже рудиментарным для современного общества, которое живет по совершенно другим законам. А литература продолжает жить по законам символики, по законам знаковых каких-то структур, которые до сих пор еще не прочитаны. Это о чем-то говорит. Это говорит хотя бы о том, что есть некие силовые нити общественного, исторического, духовного развития, которые каким-то образом пролегают и через литературу, через поэзию... И вот, я хотел действительно рассказать об этих книгах, и я думаю, что каждая из них имеет укорененность, как оказалось, укорененность не только в историко-литературном что ли процессе, собственно литературном, но и в каком-то социальном, что ли, процессе. Не случайно эти две книги вышли тогда, когда я сделал попытку заниматься политической деятельностью. Неудачную, как известно. Именно в этот момент они появились. Потому что история, вот, скажем, книги «Купание в иордани» напрямую связано с моим знакомством с Галиной Васильевной Старовойтовой. Я не знаю, по-моему, никого из здесь присутствующих не было на вечере, когда я впервые читал цикл «Купание в иордани» в Интерьерном театре. Это еще чеченская война не кончилась. Это было, кажется, в конце 96-ого года. В общем, было это в 96-ом году, когда там только Лебедь ездил, и на этот вечер пришла Галя Старовойтова, пришла совершенно случайно, потому что увидела объявление, проезжая по Невскому в машине... а, вот Люда была на этом вечере... увидела объявление и остановилась, вышла, поднялась на четвертый этаж к Беляку<sup>8</sup> там, значит, ну и слушала эти стихи, после чего она подошла ко мне и сказала: «Слушай, тебе надо заниматься политикой. Чего ты делаешь тут?». Я очень обиделся. Ну, человек слушал стихи... Но вот то, что она сказала мне дальше, действительно меня заставило задуматься. Она мне сказала следующее: «Вот ты, как бы, человек, творящий реальность. Поэзия – это реальность. Почему бы тебе не сделать следующий шаг? От слова к делу, да? Слово и дело должны быть хоть как-то связаны, и вот есть Данте. Вот, такое сравнение замечательное меня просто привело в состояние такого, самоудовлетворения, так сказать. Некого интеллектуального восторга, да?

Но на самом деле речь пошла о Чечне, потому что здесь история «Купания в иордани» связана как бы с моими чеченскими впечатлениями, с впечатлениями от поездок, там, в Боснию и так далее. Ощущение войны как некой реальности, в которой мы присутствуем с вами, даже не подозревая того, что мы в ней присутствуем. Войны – как того, что происходит внутри каждого человека, как некое исторического плана, который развернут в каждой душе. Как состояние. Вот с этой книги, собственно, и начались мои игры там с Днем России, начались попытки как-то что-то изменить. Хотя, я понимаю, что, в общем, легче писать стихи, чем писать реальность, писать реальную жизнь. Вот, но я настаиваю на этом выражении – реальность написана, реальность как бы создана, реальность, которая является частью какого-то проекта, потому что, в принципе, эти стихи, все, которые входят в «Купание в иордани», в той или иной степени, стихи утопичные, то есть стихи, которые для меня, например, они... вот я их недавно перечитал: они воспринимаются как нечто странное. Я на себя иногда смотрю как на такое насекомое, принадлежащее уже к некой другой геологической эпохе. У нас все-таки было и остается сознание проективности бытия, да. Того, что вот наша жизнь – это нечто незаконченное, это проект, это часть какого-то целого, в которое она должна быть встроена так или иначе, как гармоничное, дисгармоничное. Но это часть одного целого, чего-то большого, огромного. И вот этот масштаб – он утрачен в современной литературе в той или иной степени. Мы, на самом деле, очень многое сделали сами, для того чтобы он был утрачен. Как бы самая основная проблематика литературы 90-х годов – это проблематика демистификации, снятия мифов, уничтожение мифов, как бы обнаружение настоящей, подлинной, конкретной реальности, реальности в натуре. Вот у меня... за это время я услышал только один анекдот, который как бы отражает это наше состояние, это вот триптих, в Храме Христа Спасителя восстановленном, как бы триптих – Христос трех видов, значит, Христос по жизни, Христос в натуре и Христос конкретный. То есть это как бы троичность, принцип троичности, спровоцированный... спроецированный на сознание нового русского, я думаю, что в каком-то смысле, литература здесь выполняла роль «Христа в натуре», а вот как-то параллельно был «Христос конкретный»... «Христос по жизни». В каком-то отношении, вот эта книжка – она не натуральна, она не жизненна, она не конкретная. Она, по сути дела, проективная. Это проект некоего поэтического мира, которого в принципе нет, но который мог бы быть возможен. Не случайно, вот эта проблематика – «Россия, которую мы потеряли» – первый фильм был говорухинский, «Россия, которой не было», Россия... это Бушков. Я говорю по самым таким точкам популярным, да? «Россия, которая могла бы быть» – такой книги как бы нету в природе и не может быть сейчас. И для меня это очень показательный факт, то есть вот я вдруг осознал, что мы находимся в таком пространстве, которое не имеет проекта. Которое не имеет... вот оно оказалось беспроективным. Удивительное дело, книги выходят параллельно какому-то общественному состоянию. Вот полтора года назад вышло в издательстве «Блиц», в том же издательстве, где вышла «Охота на мамонта», вышла книжка «Петербург Анны Иоанновны по воспоминаниям иностранца»<sup>9</sup> И там замеча-



тельно во всех воспоминаниях красной нитью звучит тема того, что вот был некий Петербург, который строил Петр, и вот он сейчас разрушается, его сейчас нет, и Россия – это страна, лишенная проективности. Страна эпохи Анны Иоанновны, десять лет, там семьсот тридцатый – семьсот сороковой, а все что... все воспоминания, которые остались от Петра, это даже не сооружения, которые приходят в негодность на глазах иностранцев, попадающих в Россию только потому, что до них дошел некий проект, который был распространен в Европе Петром. Они поэтому поехали зарабатывать в Россию деньги, а когда они приехали – уже поздно, уже кризис, уже, в общем, непонятка какая-то такая полная. И ужас сетования по поводу того, что Петр, значит, манифестировал некий проект, который остался только какой-то виртуальной реальностью. И полный восторг от этого проекта. Вот Петербург должен был быть такой. Вот не достроено то-то, не достроено то-то, разрушено то-то, вот в Кронштадте должно было быть там семь тысяч пушек, а там, скажем, их триста, и они там ржавеют. Кораблей должно было быть четыреста, а их двенадцать. Приезжает там морской инженер... Нет, вот замечательно просто когда это смотришь, понимаешь, что есть в истории в жизни вообще народа и в жизни каждого человека такие лакуны, когда проективное мышление начинает буксовать. Когда оно как бы не работает, и литература не работает. Тогда вступает в силу то, что, может быть, как некая резервная возможность всегда таилась. Потому что 30-е годы XVIII века – это годы возникновения русской поэзии. Это время, когда Тредиаковский, а потом и Ломоносов, создают концепт русского поэтического мира, который должен восполнить недостаток проективности в реальности, недостаток проективности в пропагандной литературе, там, принадлежавшей, допустим, Феофану Прокоповичу или Стефану Яворскому, не знаю. Некий другой взгляд, некая другая точка, которая абсолютно не соприкасается с конкретным бытием... «Россия конкретная», но при этом это «Россия по жизни», Россия бытийственная. В этом смысле я хочу сказать, что, при всех недостатках этой книжки, «Купание в иордани», в ней все-таки сильной стороной, которая есть, которая мне представляется, остается вот эта некая проективность, которая существует в стихе, некая внутри ритмическая организация, которая собственно вдруг вот оказалась значимой для русской поэзии в XVIII-ом веке, и может быть, значима и в будущем. Это попытка найти новые ритмологические ключи к собственному бытию, к русской истории. Где-то удачная, где-то неудачная, потому что... ну у меня вот все гармонично – и фамилия Кривулин, и хожу я косо криво, и как бы жизнь у меня выстроена вообще не по тем образцам, которые как бы принято считать правильными. Но вот сам я и свое бытие, бытие, на самом деле, каждого человека, воспринимаю только как некую возможность, которая не обязательно должна быть реализуема. Ну, как некий проект, да? И «Купание в иордани» – это, собственно говоря, и книга о таком проекте. Я и не предполагал, что действительно мне придется в натуре искупаться в реке Иордани вместе с Леной Шварц, которая меня при этом материла, потому что я первым оказался, войдя в эту воду, опередив, значит, великую поэтессу. Значит, под матерный, этот самый, аккомпанемент. А «Купание в иордани» означает, это как бы двусмысленное название, да, ну понят-

но, что «в иордани» – это прорубь, крещенская прорубь, в которой святили воду. И связано это все с моментами, с первыми стихами, которые входят в эту книгу и которые написаны были в момент штурма Грозного и новогоднего и крещенского, когда, собственно говоря, окончательно произошло очищение, зачистка этого города... масхадовские люди... Вот это все происходило как бы действительно три года назад и уже как будто всю эпоху назад. И в то же время, это связано с другим. «Купание в иордани» – это действительно как бы предчувствие, это проективность в том смысле, в котором был проективен Иоанн Креститель в отношении к последующим событиям мировой истории. Эта книга в каком-то отношении самоубийственная, потому что в принципе я в ней отказался от привычных для себя и для той поэтической школы, в русле которой я воспитывался, приемов, принципов. То есть вообще почти не то. Очень лапидарный текст, очень как бы имитирующий некий такой прямой взгляд на жизнь, на реальность. Хотя, на самом деле, ничего подобного. Вроде бы, отсутствие какого бы то ни было характерного для ленинградской школы, для петербургской школы, рефлектирующего такого начала в стихотворении. Как бы, основная нота ведь у Мандельштама, скажем, и у Бродского полемика с Мандельштамом. У всего круга поэтов, которые входили в 60-е–70-е годы в литературу, этот момент переоценки ценностей, переоценки XIX-ого века, XVIII-ого... Здесь полный отказ от всего этого. Как будто ничего нету. Почти нету. И последняя часть вообще, если вы обратили внимание, «Реквием», да, там вдруг появляются знаки. Эта книга написана без знаков препинания вообще, ну, как обычно я пишу. То есть, поскольку я считаю, что строка является основным синтагматическим элементом, в общем, она не нуждается в каком-то отделении с помощью знаков других, а внутри строки слова стоят таким образом, что они организуют достаточно связанный текст и, понятно, без каких бы то ни было знаков препинания. То есть это освобождение, облегчение текста. На самом деле, это результат... вот я задумывался над этим. Это тоже один из моментов этой книги. Значит, вся книга написана без знаков препинания, все совершенно правильно, кроме цикла «Реквием», где эти знаки сохраняются, где сохраняются большие буквы, с которых начинаются строчки, такая традиционная запись, к которой привык глаз человека, читающего стихи. И это тоже ситуация сознательная в каком-то отношении, потому что здесь все приемы отходят на второй план, поскольку важным становится совершенно иной. Ну, структура этой книги тоже несколько необычна для моих книг, поскольку, если вы видели мои книжки, они все строятся по принципу четырехчастной как бы симфонии, симфонический стих. Собственно все эти книги – это композиционно симфонии. 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 *vivace*, 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,

изданных у меня по-фински, по-эстонски у меня, к сожалению, по другому принципу, по-сербски и по-немецки, вот таким же образом. К сожалению здесь или к счастью, я отказался от прозаического текста. От как бы фигуры рефлексии, которая, на самом деле, являлась ложной рефлексией. Это своего рода пародия на то, что делает Пригов. Книжки Пригова представляете себе, да? Идет предуведомление, потом идет текст. А по правилам мои книги – они имеют зеркальную структуру – идет текст, потом идет послесловие некое, которое является своего рода антиключом к тому вот, что сообщалось в книге. Здесь этого нету. Она построена как нормальная человеческая поэтическая книжка, но заключающаяся «Реквиемом» – текстом странным, текстом, к которому я сам не знаю, как относиться, лучше бы его на самом деле не было бы, потому что он связан с понятными событиями, вот... но тем не менее он появился... Как-то он заканчивает эту книгу.

Что касается истории «Охоты на мамонта», то она гораздо более сложная и многосторонняя, если можно так сказать. Вот тоже, вот идет книга, выходит книга, на самом деле, к сожалению, в этой книге нету новых статей, в основном статьи старые по одной простой причине – книга должна была выйти в 91-м году по-немецки. Вот эта книга. Так она и задумывалась. После того, как я напечатал серию статей в газете «Frankfurter Allgemeine Zeitung», издательство предложило мне издать эти статьи отдельным изданием, и я, значит, понял, что одно дело в газете слово, а другое дело, когда появляется книга. Я начал их перерабатывать и, в общем, я этим занимался с разной степенью успеха. К 95-ому году я, наконец-то, сделал один вариант, немцы посмотрели и сказали, что он недостаточно... актуален, что нужно будет еще что-то. Я начал делать второй вариант, а потом мне пришла в голову идея – почему бы не превратить вообще эту книгу просто в сборник не просто эссе, а эссе со стихами. У моего редактора, замечательного поэта немецкого, Михаэля Крюгера, который всю жизнь писал стихи, занимался литературой, хотя не имел университетского диплома и поэтому человек комплексующий, несмотря на то, что он замечательный поэт, как говорят немцы. Он сказал, что такого быть не может, это невозможно, это абсолютное нарушение жанра. Дальше, в течение года, шли переговоры – снять стихи, там, оставить стихи. В конце концов, я плюнул и, в общем, эта книга по-немецки не вышла. Зато она вышла в этом году по-сербски, по-словенски, вот на каких-то таких странных языках. А, по-венгерски и, наконец, по-русски. И вышла именно в этом варианте практически. Причем, она могла не выйти, если бы, действительно, не помощь Гали Старовойтовой, в последний момент которая дала 500\$ на... после кризиса как раз, да, книга лежала в типографии, она уже была набрана, а денег на брошюровку тиража уже не хватало. Ну, это вот, если говорить об истории.

Если говорить о жанре. Вот это очень... ну, как бы со стихами все понятно, я отсюда немножко сегодня почитаю, и вообще мне хотелось поговорить о том, вот как должна выглядеть книга, потому что и «Купание в иордани» – это вот, особенно Аркаша Блюмбаум – человек, который задает вопросы – ловит блох. Да? Вот мне было бы это тоже интересно послушать, потому что это был бы настоящий живой разговор. Я надеюсь, что эта книга, как любое сущес-

тво, живое и обросшее шерстью, имеет блох, и, может быть, больших блох, жирных... Мне бы хотелось вот это тоже знать. Каким-то образом озвучить. Что касается «Охоты на мамонта», то это книга первая в истории русской литературы, первая книга, которая построена как соединение поэтического сборника и сборника эссе. Дело в том, что, действительно, у меня есть глубочайшее убеждение, что поэт – это существо, абсолютно чуждое литературе. В том смысле, в котором литературу принимает большая часть населения – литературу, как некий сюжет, как некое развлекательное действие, как некая, вот, параллельная реальность, да? Эссеист и поэт, вот, как ни странно, поэт ближе к журналисту, да? Такое звено, как беллетрист, прозаик, романист, новеллист – выпадает. Вот точно так же, как с компьютером, да, есть два типа письма – можно писать рукой, можно писать на пишущей машинке, а когда печатаешь на клавиатуре компьютера, оказывается, что в каком-то смысле, процесс ближе к письму рукой, потому что можно исправить... совершенно иначе уже складываются слова. Я помню, как Бродский с дикой ненавистью говорил о компьютере, о том, что вот сейчас эти эссеисты... у них даже абзацы построены так, что видно, что они написаны на компьютере, они не думают, а вот на пишущей машинке.... И я понял, что, в отличие от меня, скажем, который писал стихи карандашом или ручкой, Бродский уже за долгое время привык писать на пишущей машинке. Он сросся с ней. Это определенная культура, это определенная стилистика, это определенная ритмика. И вот эта аритмия стихов Бродского во многом связана с тем, что они произведены на пишущей машинке. Вообще, то, что произошло с поэзией в двадцатом веке, в каком-то смысле, обязано пишущей машинке, обязано... я могу сказать, для меня, например, отказ от знаков был во многом продублирован тем, что на той пишущей машинке «Москва», на которой я работал, «б», вот «7», которая на шифте дает запятую на подъеме, не работала. То есть мне приходилось, там, трясти каким-то образом, значит, с ней... Это вопрос того, как написано, на чем написано. Как вот...

**После высказываний из зала по поводу «шифта», Виктор Борисович поправился:**

- Да, не шифта. Это верхний регистр называется. На верхнем регистре цифры и запятые... и знаки препинания. И знаки препинания тоже. Нет, ну я не помню. Я помню, что какие-то были у меня трудности с этим, короче. Я не ручаюсь за точность... Ну да, потому что шифт...

- *Машинки были разные. У некоторых на «б» и «7» была <нрзб.>.*

- Нет, у меня была машинка, на которой надо было нажать на верхний регистр, и, значит, чтобы поставить запятую, надо было сделать лишнее движение. И отказ от знаков препинания, в этом смысле, это как бы принцип экономии, который является одним из движущих сил прогресса. Я думаю, что именно так произошел отказ от знаков препинания у поэтов начала XX-ого века, англоязычных. Потому что пошла распространяться пишущая машинка, и первым, кто последовательно отказался от знаков препинания как раз, ну, если говорить из крупных поэтов, да, был Апполинер, который в основном и работал на пишущей машинке уже. Я не говорю о Каммингсе, вот о таких людях, которые просто использовали пишущие машинки как инструмент ри-

сования. Так вот, я открою один секрет. Я, вот эта вот «Охота на Мамонта», написана фактически не просто на компьютере, почему... я брал здесь статьи и стихи, да? Стихи, ну понятно – они пишутся от руки, они как бы сохраняют движение дыхания. Но и статьи, которые вошли в эту книгу, написаны тоже от руки, потому что я пользовался системой <нрзб.>, у меня был компьютер, когда я писал на экране, и это было очень удобно, очень легко, потому что я писал своим почерком, а он тут же перекодировал это в печатные буквы. Это система, которой... к сожалению, он у меня погиб, этот компьютер, сгорел, маленький такой, замечательный, который в общем... на котором была создана большая часть, почти все статьи, вошедшие в <нрзб.>. То есть принцип объединения стихов и статей здесь не очевиден, хотя для меня он абсолютно прозрачен. Это объединение по принципу «написанного рукой». По принципу чего-то, что противостоит пишущей машинке, чего-то, что создано совершенно в другом ритме, чем произведения, которые относятся к беллетристическому жанру. Вот. Ну и отсюда и определенная схожесть ритмических ходов в стихах предшествующих, как эпитафии к статьям, и в самих статьях. Причем я соединял довольно прихотливо вот этот поэтический текст и прозаический. Иногда на основании некой внутренней симметрии ритмической, некой морфологической сходности, иногда на основании противоположности, иногда за счет какого-то тематического развития, скажем, в одном ключе, иногда за счет просто пародийности, когда стихи давали возможность совершенно иначе взглянуть на то, о чем я писал в прозе. То есть речь идет о том, что это попытка, собственно говоря, имитировать некую отсутствующую в нашей жизни полифонию, многозвучие. Превратить вот этот процесс уничтожения энтропии словесной, который сейчас идет, в достаточно... ну, как бы сказать, я даже слово здесь не могу найти, ну, в достаточно как бы правдоподобную реальную структуру, воздействующую на жизнь. Я не знаю, я до сих пор все-таки живу с убеждением, может быть, с иллюзией того, что слово может что-то изменить. Что слово каким-то образом меняет конфигурацию человеческого существования. И удивительным образом, надо сказать, вот эта выборная самая эпопея, она полностью подтвердила все, что происходило в моих стихах. Вот это... выборы были как бы словесной акцией. И для меня, например, я так это прочитываю. Вот эта ситуация клонирования, о которой там все, скажем, говорили, да, я воспринимал это просто как рифмовку некую, как рифму, которая введена в политическое сознание. Ну, грубо говоря, причем рифма довольно изысканная не <нрзб.>. Ну, например, вот эта система двойников, у меня на округе появляется, они Кривулина найти не могли, естественно, потому что фамилия довольно редкая, появляется человек, по фамилии Криворучка, а доверенное лицо его – Кривошеев. Весь фокус этой ситуации и вся как бы поэтическая изюмина ее состоит в том, что мое доверенное лицо – тоже Кривошеев. То есть Володя Кривошеев. Значит, таким образом возникает такая, говоря языком профессора Лосева – тетракида, где, значит, Кривулин, Криворучка и два Кривошеева внизу, то есть некий квадрат, да? Причем это по моему округу то, что происходило. То есть вот рассказать – это никто не поверит, на самом деле. Я думаю, что нас будут воспринимать как вот фантазеров и выдумщи-

ков, но это вот те фантазии... Или, ситуация в Царском Селе, когда, значит, «Митёк» Дмитрий Шагин<sup>10</sup> баллотируется, а его соперник от коммунистов – человек по фамилии Митяй. Вот придумать это совершенно невозможно. Это, это как бы литература, причем литература настолько дурная, что она становится действительно неким жизнеобразующим принципом. Я не знаю, кто это придумал, я не знаю, как это все создавалось и планировалось, но я просто видел чистую иллюстрацию к своим собственным текстам, где, вот, элементы абсурда присутствуют. Кошмар! Нет, я думаю, что это не он придумал, это как бы сам процесс пошел, причем пошел он таким образом, что он уже вышел из-под контроля тех людей, которые запускали даже этот процесс. Вот как бывает с подлинно поэтическим творчеством. То есть я действительно обнаружил, что словесная реальность, она начинает действительно быть некой жизненнообразующей... в конце концов это все успокоилось, все это пришло в совершенно другое состояние, но то, что это вышло наружу, для меня было знаком очень важным, для меня было знаком того, что вот мы думаем, что некое мифологическое пространство русской культуры исчезло, исчерпано – ничего подобного, оно просто вырывается там, где мы его не ждали, в таких ситуациях, в которых оно казалось бы невозможным. И в каком-то отношении, я думаю, что вот эта сквозная нить и книги стихов – русская мифология, русский проект, да, или там советско-русский проект, да, как сказать, – его судьба его как бы... история его мифологии. Это в основе и «Охоты на мамонта» лежит, и в основе «Купания в Иордани».

Вот я, может, действительно, может быть, почитаю из этих книг немножко, но честно говоря, мне не столько хочется читать, сколько, я еще раз говорю, поговорить, послушать, действительно, это была некая встреча... я думаю, что я здесь читал какие-то стихи. Я попробую... попробую их читать с комментариями, что гораздо приятнее. А не просто воспроизводить. Значит... я единственное, что могу сказать, вот всем мне понравилась работа с Геннадием Федоровичем Комаровым<sup>11</sup>, кроме одного – он редактор авторитарный очень. И, какие-то тексты почему-то ему не понравились. Причем, причину он не мотиви... никакой мотивировки не было. Я не очень понимаю, почему ему нравится то, а не нравится это. Там какие-то свои были принципы. И вот я начну чтение с тех текстов, которые не вошли в эту книгу. А самое любопытное, что в эту книгу не вошло стихотворение, название у которого «Купание в иордани». То есть это тоже один из принципов, как бы умолчание главного, отсутствие главного, лакуна нам, где должно быть центровое место. Это тоже некий принцип, который является основным для нашей жизни, по-моему. Вот там, где должна быть центровая фигура, там либо то место, из которого человека выбивают, убивают, уничтожают и т.д., либо просто пустое место. Вот здесь, здесь должно быть то-то и то-то. Так вот, я не говорю, что стихотворение, которое я прочту сейчас, – хорошее стихотворение, но...

- А вот я не понимаю, этот принцип, о котором вы говорите, его реализовал редактор?

- Да, этот принцип реализовал редактор. Можно сказать, что этот принцип – это некая случайность, которая является закономерностью, как бы, нашей жизни. Я не нарочно это делаю, я, как бы, предоставляю возможность

текстам организовываться в некое целое с помощью редактора, да. Вот, это нечто похоже с «Народом безмолвствует», которое приписывают Пушкину, а автором которого является Николай I. То есть это же цензурная ремарка была, которая считается высшей мудростью национального поэта. Это некий коллективный разум, который включается. Это... ну это продолжение вот той темы выборной.

- В этом вы видите закономерность, не просто случайность?

- Да, в этом я вижу закономерность, в этом я вижу некий принцип... вернее не так. Я не сказал «закономерность». Некий организационный принцип, организующий принцип.

- Кем организующий-то?

- А текст сам организуется. Слова живут помимо нашей жизни, нашей реальности. У них своя жизнь. Может быть, история... может быть, история культуры, история литературы, не знаю. Вот. Ну и давайте я, значит, начну с этого стихотворения. Я еще раз говорю – оно не то чтобы очень хорошее, просто его нету, хотя оно должно было открывать эту книгу. Называется оно «Купание в иордани». (читает)

Стихотворение оно, в общем как бы, проходное, но, тем не менее, оно достаточно характерное и для меня, как бы, важное, и дальше оно тематически там подхватывается, развивается в более удачных стихах, но вот эти «большие животы бледные» для меня является действительно неким визуальным ключом к тому, что сегодня происходит. Вот эти «большие бледные животы» – это же фактически... Я очень дорожил этим стихотворением, потому что это ремейк Брюсова, да, «закрой свои бледные ноги» – уж не ноги, так живот! И то ли у меня оказался действительно гениальный редактор, который как бы этот ремейк обнаружил, и действительно человек, вот, ну, ортодоксально очень, жестко, и... то ли у него какое-то чувство сыграло, но я считаю – отсутствие этого стихотворения – это очень важная часть этой книги. Ну и вообще, надо сказать, скоро я из человека, ненавидевшего цензуру, превращусь в певца цензуры, я чувствую, потому что отсутствие цензуры лишает нашу жизнь очень важного элемента, элемента достраивания текста, который всегда присутствовал в сознании русского читателя. А когда уже нечего достраивать, когда уже действительно... я вот тут сломался на таком чтении, которое не нуждается в достраивании – это «Бесконечный тупик» Галковского. Вот я читаю-читаю – вроде хорошая книга. Так хорошая, сяк хорошая, но такое поганое ощущение! Вот все нормально, все правильно, но вот такое поганое ощущение! И странное дело, я понял, если положить рядом, допустим, Розанова, я почему говорю о «Бесконечном тупике», потому что это книжка вроде вот этой книги, то вот как бы такая же книга, только вот здесь действительно «охота», а там «тупик».

- В том-то и разница. Галковский будет вас держать и говорить, пока <нрзб.>

- Ну да. Вот, вот эта необходимость говорить, писать, она же... на самом деле, она должна вызывать симпатию, да? Вот Розанов, который всегда писал и говорил. А тут это состояние доводит меня, например, до омерзения к само-

му себе, когда я читаю Галковского. Я уж начинаю думать – то ли я еврей, то ли я жидомасон, то ли я русский националист, который жидов не любит, то ли что я такое, когда читаю Галковского? То есть совершенно противоположная реакция тому, что происходило у Розанова. Эта абсолютная выключенность из жизни, которая принимает вид включенности в литературный процесс, она, я думаю, характерна вообще для нашей эссеистики. Ну, хорошо, я вернусь вот к книжке стихов немножко еще.

## Сторона Б2

**В продолжение вечера Кривулин зачитывает стихотворение «ЭТИ», «Метампсихоза» и трагически известный «Requiem», раскрывая историческую подоплеку каждого из них.**

... «Эти», да? Опять-таки, я его сначала прочту, потом дам некий комментарий.

*«Этим купаным на кухне в оцинкованных корытах, со младенчества играющим у церкви без креста не писать на пасху золотых открыток, серебристой корюшки не ловить с моста. Оловянная, свинцовая, а то и в каплях ртути, их несла погода, спеленав сукном, а теперь и некому просто помянуть их голубиным словом на полуродном языке церковном, языке огней, отражённых волнами с такой холодной силой, что прижаться хочется крепче и больней к ручке двери, двери бронзовой, двустворчатой, резной, где изображён свидетель шестикрылый их небытия, их жизни жестяной.»*

«Эти»

Вот опять-таки, ну мало кому в голову придёт, что ключом к этому стихотворению для меня является воспоминание о московской группе «Эти», которые написали слово «хуй» на Красной площади в 87-ом, кажется, году своими телами. Ну, по сути дела, вот так вот возникала книжка эссе. Есть какие-то вещи, которые в стихах не говорят, но прочитываются... потому что здесь вот эта вся символика идёт сквозной, вот символика жести, железа, этого купания, да? Это тоже как бы купание в Иордани раздетого младенца и так далее... всего того, а дальше уже вплоть до анаграмм там... этого слова, вы можете потом посмотреть, как оно заключено в этом стихотворении... как бы. Ещё одно стихотворение, тоже вот, собственно говоря, того же чеченского. Вообще это как бы... история этой книжки — это действительно своего рода и реквием, и апофеоз империи, потому что я вот оказался в очень двусмысленном положении как поэт. Поэт, который пишет на русском языке, в принципе, что бы он ни писал, о чём бы он ни писал и как бы он ни писал, он существо в той или иной степени имперское. Ненавидит ли он империю, прославляет ли он империю, но он вынужден иметь дело с некими словесными иерархиями. И вот эта иерархичность, принцип иерархий, и даже сам принцип отбора «вот это слово не пойдёт, а то пойдёт», да, он в принципе недемократичен. Он недемократичен изначально. Вообще то, что называется литературная работа, работа над стихом — это... это как бы действительно апофеоз имперского сознания в высшем смысле этого слова. В самом глубинном. И в этом отношении «Купание в иордани» — это сознательный апофеоз имперского сознания, которое есть в каждом из нас. И жалко её,



конечно, и омерзительна она, эта империя, и присутствует она, вот как каждое слово, да? И привлекает она, и отталкивает и вот эта двусмысленность, двойственность, вот этот «хуй» на Дворцовой площади... то есть на Красной площади... Это уже подсознательно, видимо, вот это желание... Да, это оговорка замечательная... Но это уже тема Петербурга и Москвы, то есть я уже как бы... видимо внутренне считаю этот город столицей... Оговорка очень такая, существенная... И при этом, конечно... я бы перефразировал так, вот... у Мандельштама есть замечательное выражение, которое я всё время вспоминаю, когда вижу художественную продукцию последних 8—10-и лет, там, телевизионную, да? Она вызывает у меня, допустим, интерес... раздражение и ещё одно чувство, я думаю, у всех оно есть, да, когда смотришь телевизор. Это ощущение жалости. У Мандельштама помните, да, «жалость к культуре, отрицающей слово». Речь идёт о Египте, где визуальная культура, культура изображения, она доминировала над словесной, она была там более чем иллюстративной, символическое сознание воплощалось в большем... в большей степени, а не в словесных там каких-то... пластических формах. Я могу сказать для себя... ведущее ощущение у меня, которое возникает при знакомстве с большинством произведений, созданных здесь или в современной Европе, — это жалость к культуре, отрицающей империю. Жалость и зависть одновременно. То есть вот мне бы очень хотелось родиться финном или литовцем, человеком с каким-то малым национальным горизонтом, с чёткими корнями, с ощущениями... чёткого пространственного положения своего... И с другой стороны, этой завистью с жалостью, это очень двойственное ощущение... и как-то сверху на них смотришь, и снизу смотришь, потому что они богатые... почему-то... процветающие, нормальные, достойные и так далее. Вот стихотворение «Метампсихоза» как раз связано с такими ощущениями. *Метампсихоза. Это значит мне, по меньшей мере, выпадет родиться близ моря в маленькой воюющей стране...*

Ну, здесь мало кому понятно, я думаю, никому, кроме меня, вообще это неизвестно, что речь идёт о проектах герба Финляндии. В 18-ом году, когда Финляндия осталась без герба, возникла... такая очень интенсивная полемика. И я попал на выставку предполагаемых гербов Финляндии 18-го года, замечательная выставка была в Хельсинки... так там дико красивые эти гербы, и всё это висело на фоне картины, описанной Мандельштамом в главе «Финляндия» его автобиографической прозы, помните, там девушка суоми и орёл ещё такой... Вот. И вот это представление о том, что маленький народ, но какие-то царственные животные, там были львы, в конце концов, они выбрали львов. Так же, как и эстонцы, кстати. Льва, одного, а эстонцы — аж трёх львов, чтобы уж финнов совсем переэто самое... Они позже приняли свой герб на несколько недель, чем финский 18-го года. И... вот здесь эта тема присутствует, но она абсолютно неочевидна. Она абсолютно необязательна, казалось бы. То есть вот что мне бы хотелось сделать, мне бы хотелось развернуть вот эту книгу стихов в книгу «Эссе» о каждом стихотворении. Потому... не то что вот интересен тот сор, из которого возникают стихи, но просто обидно и жалко, что стихи являются частью какого-то мира, который остаётся необозначенным. Вот так возникал проект, собственно говоря, для меня «Охоты на

мамонта». Ну, я просто ещё напоследок прочту несколько стихотворений, которые стоят особняком в этой книжке, но в общем я их люблю, и это уже второе их издание... люблю... потому что это всё-таки память о моём сыне, я бы хотел закончить вот чтение как бы стихов, рассказ об этой книге «Купание в Иордани», потому что так оказалось, что какие-то трагические события... которым предшествовало, скажем, вот это крещение Иоанном Крестителем Христа, они как бы очевидны, но в данном случае трагедия, она произошла не со мной, а с моим сыном, и я хочу прочесть стихи памяти сыну... другую тональность... прочесть «Реквием».

*Тому, что нет меня и я уже готов. Тому, кто есть не я, но ярость и огонь. Во многоярусном театре облаков сегодня пусто, солнечно и холодно...*

Ну, вот ну всё-таки конец такой мрачный, я немножко буду ещё другие стихи читать сегодня, потому что... чё, народ уже тут как бы... давайте, может быть, действительно такой некоторый перерыв сделаем, потому что надо и покурить, я смотрю, народ рванул тут. То ли пить, то ли курить, то ли что... Значит, если у кого-то нету этих книг, подходите...

**После небольшого перерыва разговор сразу перешел на выяснение различий в архитектурных построениях улиц двух столиц, однако он очень хорошо вписался в общее звучание эпиграфов к последующим главам «Охоты на мамонта», к которым Виктор Кривулин дает более чем объемные комментарии.**

Я не буду вас утомлять и не буду читать прозу вслух, хотя у меня большое искушение это сделать... Честно говоря, показать, как она сделана. Значит, я прошу прощения заранее, в этой книге, на самом деле, есть... ну, никто не безошибочный, есть много накладок, много таких мелких как бы несообразностей, которые, наверное, я, если будет ещё новое издание, всё-таки постараюсь устранить. Ну, в частности, например, где-то сказано, что в Петербурге нумерация улиц идёт от Невы. Так один из моих читателей, здесь присутствующий, меня поправил, совершенно верно, не от Невы, а... впервые я услышал от него принцип, по которому строится нумерация петербургских улиц, это необыкновенно интересно... Принцип формулируется так: значит, номера идут по возрастанию, слева всегда чётные. То есть на любой улице. Исключениями являются несколько линий на Васильевском острове и ещё что-то. И по такому же принципу... как мне рассказали, всего несколько городов в России в Москве наоборот. В Москве наоборот, слева всегда нечётные.

— А как определять левое и правое?

Ну как, ну лево-право, вот вы стоите...

— Нет, извините, направление нужно знать.

А направление по возрастанию номеров. Тоже понятно. То есть что такое по возрастанию, по убыванию понятно, да?

— Нет, это понятно. <нрзб.> Не противоречьте сами себе. Дело в том что...

Это не противоречит...

— ...на Московском проспекте справа идут... нечётные.

Нет, не может быть.

— Справа идут нечётные.

— Слева чётные.

Справа нечётные, правильно, это петербургский принцип. Чётные слева по возрастанию. И всё.

— <нрзб.>

Ну в общем-то, по большей части, это совпадает, ну это вот некая неточность.

— Вообще в России было от почтамта считать.

Нет, дело в том, что вот тут присутствует человек, который мне объяснил замечательно. Я действительно, я вспомнил. Вот Юрий Васильевич, который мне объяснил, в чём здесь дело. Дело в том, что есть два принципа: московский принцип: справа... значит, да, слева идут нечётные по возрастанию, петербургский — справа... слева идут чётные. И этот принцип, скажем, работает: московский – в Ташкенте там... ещё где-то, на Урале и... а петербургский принцип работает в тех городах, скажем, которые были завоёваны Скобелевым, вот, допустим... в Бухаре, да?... где тоже чётные слева идут. То есть, это можно проверить, и просто видно, где какие влияния. Надо сказать, что в Екатеринбурге работает петербургский принцип, например, а в Челябинске, вот я специально после этого узнавал, оказывается, нечётные слева, московский, то есть вот это тоже замечательная такая деталь географии страны... К сожалению, вот... я рад, что эта книжка вышла в свет хотя бы потому, что я узнал массу новых вещей. Потому что какие-то читатели вот мне чё-то говорили о том, что я вроде бы и знал что-то приблизительно, а оказывалось, есть вещи более точные и гораздо более интересные, чем мне представлялось. Но это вот одна такая ошибка в статье, а есть ещё какие-то, ну, например, там... скульптуры, которые я опознал как скульптуры Позина<sup>12</sup>, сделанные в духе Сидура<sup>13</sup>, на самом деле являются скульптурами Сидура, выполненными просто Позиным в бронзе. Но вот это такая как бы... небольшая, допустим, ошибка. Ну, есть ещё что-то по этому поводу. Но вот что я хочу сделать сейчас. Здесь несколько, примерно 20, глав там... 19. То есть должно было быть 20, я вообще как бы люблю такие круглые числа, но получилось 19, просто по той причине, что какие-то убыли материалы... Они оказались неактуальными. Я хочу просто сейчас прочесть стихи, вошедшие в книгу в качестве эпитафия, потому что они образуют совершенно особый текст. Текст, внутренне связанный, имеющий некую сюжетную линию, и эти стихи расположены независимо от времени написания. Я буду указывать годы. Ну, вот к 1-й главе, там нету такого стихотворного эпитафия, и сознательно, потому что она сама играет роль некоего эпитафия. Там довольно много чужих стихов, в частности, стихи Жени Пазухина<sup>14</sup>, например... каких-то фольклорных текстов... А вот начиная со 2-й главы... значит, 2-я глава, которая называется «Ленинградский дом как почва бездомности», имеет эпитафием стихотворение «Охота на мамонта»... Стихотворение 92-го года.

*Если совсем откровенно, так не было учителей. Племя преподавателей с палками и камнями разыгрывало охоту...*

Глава 3-я, которая называется «Весенняя прогулка по Невскому» имеет два эпитафия, один не мой, это эпитафия Клима Казарина, которому в 96-ом году было 8 лет, сейчас, соответственно, 11... вот... самого талантливого мальчика, которого я знал в своей жизни, эпитафия:

*О, Бродский, ты там, а я, к сожалению, тут. О, Бродский, ты тут, но я, к сожалению, там. Там, там, там.*

Вот это как бы такой танец... Да, это... это Пушкин, заметивший Державина, как на мой взгляд... А что будет дальше с этим юношей, совершенно непонятно. Вот. И второе стихотворение, оно связано с нашей полемикой... с полемикой, которая как раз шла в это время... Это стихотворение 79-го года, я прошу обратить внимание на дату, 79-го года, потому что ровно через 10 лет я начну кампанию по переименованию Ленинграда в Санкт-Петербург. В 79-м году... значит, обсуждались разные вопросы... как бы в редакции журнала «37», в том числе с Гройсом. Мы поссорились тогда впервые по поводу того, что будет, если, значит, ну как бы наши придут в город, да? А то, что они придут, уже тогда, в принципе, не сомневались. И как будет строиться экономика, какая философия будет господствовать — мы об этом как бы говорили. И как будет называться город. Гройс сказал, что совершенно невозможно переименовывать Ленинград в Петербург обратно... восстанавливать, тогда мы с ним, значит вот, на этот предмет довольно сильно поспорили. В общем, результатом была статья Гройса, замечательная статья Гройса, написанная в 70-е годы, которая называлась «Имена города».<sup>15</sup> И в которой Гройс говорил о том, что если Ленинград переименуют в Петербург, то, вероятно, это отбросит этот город в пучину провинциальности ещё больше, чем если бы он носил имя Ленинграда. Отчасти, в каком-то смысле, пророчество Гройса здесь сбывается, к сожалению... Вот. Но он это доказывал. Там, в общем, целая система доказательств... Значит, итак.

*Когда придёт пора менять названья центральных площадей и воздуха единственное знамя живыми складками пойдёт...*

У меня вообще, надо сказать, в конце 70-х годов вдруг целая серия стихотворений появилась, связанных с переименованиями; там, скажем, стихи, где говорилось о том, как парки переименовывают, там будет площадь Бердяева, улица имени Шпета, сквер народный Флоренского Павла и так далее, то есть, казалось это утопией, чем-то невозможным, но, в общем-то, это были видения того, что мы все испытали в 90-е годы, эта как бы волна переименований. Дальше глава 4-я... которая называется «Я боюсь Москвы, лишённой противовеса», имеет эпитафией стихотворение 90-го года «Сестра четвёртая». Вот я вспоминаю его, надо сказать, каждый раз, когда показывают Храм Христа Спасителя сейчас вот в новоизданном виде.

*Куда ни сунешься — везде журнальное вчера. Чего мы ждали, жизнь перевернётся, когда четвёртая из Чеховских сестра...*

Ну, это как бы такая достаточно злая была статья... и эпитафия отчасти тоже в пандан этому. Следующая глава называлась... называется «Новый Питер

увековечивается», это глава, посвящённая питерским памятникам. И памятники — это вот как бы действительно такой наш знак недокультуры, полукультуры. Стихотворение 72-го года «Дети полукультуры».

*Дети полукультуры, с улыбкой живём полудетской. Не о нас ли, сплетаясь, лепные амурсы на домах декадентских...*

Вот это стихи начала 70-х, не случайно они выбраны для главы, которая называется «Новый Питер увековечивается». Глава 6-я посвящена памятникам Шемякина, Царь и Сфинкс — это вот памятник, который в Петропавловке. Торс Антиноя.

*Внешние, вешние, лишние светлы. Камень холодный, словно его достали со дна пересохшей Леты...*

О Шемякине в этой книжке две статьи. Вторая, значит, посвящена памятнику... на фоне крестов вот сфинксов. Сфинксы на фоне крестов. Стихотворение, в качестве эпиграфа взятое, звучит так: «Египетское равновесие, или Супруги Гандман». Оно не вошло в книгу <нрзб.> 97-го года, но в книгу «Купание в иордани» оно не вошло тоже.

*Мне бы только на шёпот не сбиться, ни на крик, но закончить как фугу разговор на дистанции сфинксов...*

Следующая глава, 7-я, она посвящена как бы мотиву Эдипа в русской политике, в русской литературе, то есть русский Эдип. «Блудный сын», стихотворение 89-го года.

*Лепетание бабьего радио в парке, в уцелевшей его сердцевине, ради Бога, послушай...*

Это 89-го года стихотворение. 8-я глава посвящена ситуации андеграунда петербургского. «Схватка двух культур» называется она, и эпиграфом стихотворение 82-го года, года, когда был арестован Слава Долинин.<sup>16</sup> В общем, это смерть Брежнева, момент... самый конец 82-го года, момент абсолютно как бы тупиковый для ощущения ужаса, тупика, бессмысленности вернее какой-то полной. Сонет «Коктейль Молотова».

*На помойке общения стихи да холсты. Нарисовано плохо. Написано вяло.*

Это статья об андеграунде, тоже довольно большая. Глава 9-я. Здесь несколько стихотворений, потому что она построена на рассказе о персонажах фильма, который снял сын Феликса Якубсона<sup>17</sup>... фильм об Аронзоне<sup>18</sup>, там, ну я не знаю, имена вы видели, наверное. Вообще демонстрировался где-то в кинотеатрах. Вот. Ну и в качестве эпиграфа здесь, значит, есть как бы общий эпиграф и отдельно к каждой главе.

*Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то, говорит, заплетаясь, и бредит язык...*

1-я глава «Максим Якубсон» не имеет эпиграфа, глава 2-я «Леонид Аронзон, соперник Иосифа Бродского». Это как бы такой апофеоз Аронзона что ли... Стихотворение 78-го года... да вот это вот «вино архаизмов» — это 72-й. То есть уже почти 30 лет... Леонид Аронзон, значит, ну, понятно кто, тут говорить

не надо. Стихотворение 78-го года. Написано было, на самом деле, в память Аронсона, но... точкой как бы к его написанию было совершенно другое самоубийство, одно из самоубийств – одно из самоубийств в этом ряду.

*Я бы хотел умереть за чтением писанья, не отрывая глаза от возлюбленных братьев, не обращая сознание к тому, что казалось любимым...*

Дальше. Ну... у меня просто сил нет, я боюсь, что я не прочту следующий текст, но его многие знают, это «Натюрморт с головкой чеснока», текст 73-го года, он является эпиграфом к главе, посвящённой Евгению Михнову<sup>19</sup> «Художник в поисках белого квадрата». Глава 10-я, она посвящена сразу нескольким людям... а, но есть ещё Понизовский. Там одно из моих любимых стихотворений, самое, пожалуй, может быть, любимое...

**На этом имеющаяся в нашем распоряжении запись вечера Виктора Кривулина в Петербурге 99-ого года прерывается в связи с окончанием пленки.**

#### Примечания:

<sup>1</sup> «Купание в иордани». СПб.: Пушкинский фонд, 1998. Серия «Автограф», [вып.29]. 80 с.

<sup>2</sup> По свидетельству Ольги Борисовны Кушлиной, вдовы Виктора Кривулина: «Речь идет о Евгении Пазухине. Что касается опечатки, тут или абберрация памяти, или сознательное лукавство, что часто бывает у В<иктора> К<ривулина>. На самом деле, тов. Иоанн Кронштадский было в одном из первых перестроечных сборников, материалов докладов, изданных ротاپринтным способом. Брошюрку подарил нам Пазухин в Москве, и мы веселились, увидев этот текст» (из письма нам от 17 мая 2011 года).

<sup>3</sup> А.И. Рейтблат – редактор «Нового литературного обозрения»

<sup>4</sup> Имеется в виду книга Андрея Амальрика «Просуществует ли Советский Союз до 1984 года?» (1969)

<sup>5</sup> Сборник «Концерт по заявкам». 1993.

<sup>6</sup> На самом деле, это текст Харитонов (прим. О.Б. Кушлиной в переписке с нами).

<sup>7</sup> Галина Васильевна Старовойтова – (1946-1998) депутат Государственной Думы Федерального Собрания Российской Федерации, председатель Федеральной партии «ДемРоссия», специалист в области международных отношений, правозащитник.

<sup>8</sup> Николай Беяк - художественный руководитель Интерьерного театра.

<sup>9</sup> Беспятых Ю. Н. Петербург Анны Иоанновны в иностранных описаниях. СПб., 1997.

<sup>10</sup> Дмитрий Владимирович Шагин ( род.1957) — художник, член творческой группы «Митьки».

<sup>11</sup> Геннадий Федорович Комаров (род. 1944г.) Директор изд-ва “Пушкинский фонд”

<sup>12</sup> Александр Владиславович Позин (род. 1957г.) – скульптор.

<sup>13</sup> Вадим Абрамович Сидур (1924 – 1986) – скульптор, график, живописец, поэт.

<sup>14</sup> Евгений Александрович Пазухин (род. 1945г) – поэт, эссеист, религиозный деятель.

<sup>14</sup> Гройс Б. Имена города // Гройс Б. Утопия и обмен. М.: Знак, 1993. С. 358

<sup>16</sup> Вячеслав Эммануилович Долинин (род. 1946г) - правозащитник, политзаключенный, историк.

<sup>17</sup> Феликс Израилевич Якубсон (род. 1941г.) - кинорежиссёр научно-популярного, документального кино.

<sup>18</sup>Здесь имеется в виду фильм «Имена» Максима Якубсона 1996 года. Вот что говорит сам режиссер о фильме: «Фильм «Имена» снимался несколько лет. Главный герой ходит по городу и снимает на 8-мм кинокамеру лица людей. Девушка, пока ждет его, разбирает старые письма. К письмам их близких добавляются голоса живших в разные времена в разных точках Земли людей - поэтов и художников, а также простых людей, не писавших ничего, кроме писем. И среди тех, кого он встречает и снимает, есть разные лица - двое влюблённых стариков, мим, живущий на чердаке, девушка, жениха которой вскоре после свадьбы убил в монастыре сумасшедший. У кинокамеры тоже есть своя история - на неё снимались любительские кадры с участием поэта Леонида Аронсона и его жены Риты, режиссера Понизовского, художника Евгения Михнова - составлявших дружескую компанию гениев ленинградского андеграунда» (личный комментарий режиссера специально для журнала «Полилог»).

<sup>19</sup> Евгений Григорьевич Михнов-Войтенко (1932 – 1988) – русский художник.

---

Публикуется впервые.

**ВИКТОР КРИВУЛИН: «ПОЭЗИЯ – ЭТО РАЗГОВОР САМОГО ЯЗЫКА»\***

*Виктор Борисович, для начала сообщите некоторые анкетные данные: родился, учился...*

Родился в 1944 году на Украине. Отец воевал, и мать тоже была в армии. Они пережили блокаду и ушли из города вместе с наступающей армией.

*Родители – коренные ленинградцы?*

Нет. Они приехали в Ленинград в 20-х годах из Белоруссии, из Могилева.

*Кем они были по профессии?*

Отец – военный. Служил политработником в артиллерийских частях. А вообще он из рабочих, столяр. В 1918 году мобилизовали в Красную Армию. Потом Ленинград, институт типа московского Института красной профессуры, так называемый Коммунистический вуз имени Сталина. После института опять армия и уже на всю жизнь. Мать – медик, была фельдшером, врачом, работала в медсанбате. В общем, у меня обычная советская семья.

*Стало быть, вы родились в наступающей армии?*

Да, причем в знаменитом городе Краснодаре, который по паспорту и значится моей родиной. Хотя, конечно, вся жизнь связана только с Петербургом-Ленинградом. Родители вернулись в Ленинград, когда мне было три года.

*В 1947 году?*

Да. Вернулись в свою комнату в коммуналке, где и жили втроем. Собственно, я в коммуналках жил до 1987 года.

*И учились вы в обычной ленинградской школе?*

Нет. Вот как раз учился я в довольно странной школе, которая была как бы наследницей Первой петербургской гимназии на петроградской стороне. В этой школе, к примеру, учился Блок. И традиции там не прерывались, среди преподавателей даже было несколько настоящих гимназических, с до-революционных времен. В общем, особенная атмосфера чувствовалась. До меня там учился, например, Александр Кушнер: его фамилия красовалась среди списков отличников. Формально обычная районная школа (тогда же еще не было никаких привилегированных учебных заведений), но на самом деле со школой, конечно, мне повезло.

---

\* Интервью с Виктором Кривулиным взято Владиславом Кулаковым в 1994 году.



*Там же, в школе, наверное, возникли первые литературные компании?*

Да, была группа, небольшая. Не то чтобы литературная, просто ребята, интересующиеся культурной, гуманитарной сферой. Собственно и после школы мы держались вместе.

*Эти люди сейчас известны?*

Да, достаточно известны. Например, Евгений Пазухин – поэт, религиозный деятель; искусствовед Владимир Иванов сейчас эксперт московской патриархии. Часть ребят занималась живописью, впоследствии они составили «круг Шемякина». Мы стали ходить во Дворец пионеров. Там собирались спонтанно. Петербург тогда был город совершенно бездомный. Наше общение заключалось в шлянии по улицам, по холодным подъездам. Посидеть, поговорить было совершенно негде.

*Это в конце 50-х?*

Да. Кафе всякие начали появляться чуть позже. И вот Дворец пионеров стал для нас таким местом, куда всегда можно было прийти, увидеть своих, пообщаться. Многие уже писали. Были официальные литературные кружки, но мы приходили в неурочное время, и нами фактически никто не руководил. Что, может быть, нас и спасло. Потом был организован клуб в духе «оттепели», и детьми занялись всерьез.

*А что вы тогда читали?*

Ленинград конца 50-х был завален редкими изданиями старых поэтов. В библиотеках их никто не знал, а у букинистов все это стоило копейки. Я, например, в 1960 году за рубль, то есть за 10 пореформенных копеек, купил «Столбцы» Заболоцкого с автографом Тынянову.

*У вас сохранилась эта книжка?*

Нет. У меня было много интересных книг, но почти ничего не сохранилось. Была, например, найденная на помойке книга Хлебникова, написанная рукой Малевича с иллюстрациями Филонова. Это одна из самых дорогих книжек: на аукционе ее продали за 400 тысяч долларов.

*Продали именно эту книгу?*

Может, и эту, потому что у меня ее украли. Я даже знаю, кто украл ее и пропил. Интересный, колоритный персонаж, тоже поэт. Получил он за нее, наверно, не очень много бутылок водки. Такие вот были нравы.

*Во Дворце пионеров, видимо, школьный кружок расширился?*

Да, собственно, там и начали складываться какие-то литературные связи. В частности, я постоянно общался с Ярославом Васильковым, сейчас извест-

ным как автор блестящего перевода «Махабхараты». Тогда он писал стихи. В 1960 году мы с ним побывали у Ахматовой, что для меня стало первым соприкосновением с большой литературой. Тогда, честно говоря, внутреннего ощущения какой-то особенной значимости этой встречи не возникло. Ахматову мы читали, но увлекались больше футуристами. Ахматова была для нас чем-то вроде раритета. Совершенно иначе к ней относился Бродский. Футуризм он просто обошел стороной.

*То есть футуризм присутствовал и в ваших собственных стихах?*

Да, конечно. Это ведь был период поиска.

*А с чуть старшими поэтами вы в тот период пересекались, с тем же Бродским?*

Бродский уже тогда был легендой. Впервые я услышал его в 1960 году – на каком-то дурацком советском турнире поэтов, и впечатление было потрясающее. Огромный зал, полно народу, выступают поэты более, менее талантливые; все, как обычно, и вдруг выходит Бродский. Он прочитал три стихотворения: «Пилигримы», «Еврейское кладбище» и еще какое-то. Совершенный шок! Зал разделился чуть не до драки. Кто-то кричал: «Вон хулигана!» (Причем кричали люди достаточно либеральные, например, Глеб Семенов, которого я до известной степени даже считаю своим учителем.) Другие требовали Бродскому первого места. В результате первое место присудили Глебу Горбовскому.

*А почему Бродский воспринимался так эмоционально, чем вы это объясняете?*

Он создавал в зале особую атмосферу, типа рок-действия, что ли (о которых, кстати, мы тогда еще ничего и знать-то не могли). Половину согласных не произносил, и все превращалось почти в рев, фантастически заряженный. На меня это произвело неотразимое впечатление. Вообще, надо сказать, что я к Бродскому всегда относился очень ревниво. В каком-то смысле он не оправдал тех надежд, которые у меня были с ним связаны. Конечно, для себя он получил все, что мог. Но заложенные в нем потенциалы, на мой взгляд, остались не до конца реализованными.

*Какого Бродского вы цените больше всего: раннего, среднего или нынешнего?*

Сейчас я больше всего ценю Бродского среднего периода, рубежа 60-х-70-х годов. Это, наверное, лучшее, что он написал. Но в раннем была своя прелесть, какая-то особенная чистота, которая потом оказалась утраченной. Хотя, когда я сейчас все это перечитываю, я вижу, что стихи те, в общем-то, плохие.

*Скажем так: видно, что эти стихи еще очень молодые, незрелые.*

Да, там есть провалы, банальности. Но тем не менее они внесли мощную освежающую струю. Это очень сильно чувствовалось. И Бродский становится

для меня соперником. И не только для меня. 60-е годы в Петербурге во многом прошли под знаком поиска альтернативы Бродскому. Тогда было очевидно, что Бродский – лидер. И для меня он, как ни странно, имел гораздо большее значение, чем Ахматова. Хотя позже я понял, что мне дало знакомство с Ахматовой. Первый раз я живого поэта увидел в школе – некую ленинградскую поэтессу, которая во время войны служила в политуправлении и получала хороший паек, чем очень гордилась. Это было ужасно. Она читала в шубе – роскошная, огромная шуба, наверное, норковая. Шуба меня просто потрясла.

*Гораздо больше, чем стихи?*

Именно так. А Ахматова была действительно первым настоящим поэтом в моей жизни. Всего встреч было несколько: я не старался бывать у нее часто. Бродский же одно время общался с ней постоянно.

*А Найман?*

И Найман, конечно, и Бобышев, и Рейн. Но они были постарше и относились к нам с большим гонором.

*А другие старшие поэты – Уфлянд, Еремин – оказывали на вас влияние?*

Нет, почти никакого. Разве что Еремин немного. А стихи Уфлянда я по-настоящему оценил гораздо позже. Мне обэриутство вообще не близко, и я всегда относился ко всему этому с некоторой настороженностью.

*А о Роальде Мандельштаме знали?*

О нем мы узнали уже после его смерти – от Шемякина. Роальда Мандельштама очень любили художники. Для меня, к слову, да и для многих других питерских поэтов, тоже большое значение имело общение с художниками. Так же, впрочем, было и в Москве. И вообще среди моих друзей художников больше, чем поэтов. А Роальда Мандельштама я просто не застал. Стихи его показались мне несколько архаичными. Сейчас-то я понимаю, что для середины 50-х его поэзия – явление совершенно фантастическое.

*1960-61 годы: так много в вашей жизни важных литературных событий. Но вы ведь тогда еще школьник?*

Да, школу я закончил в 1961 году уже с твердой убежденностью, что я поэт, что это мое призвание. Хотя стихи тех лет вспоминаю с ужасом, просто с ужасом. Я постарался их все уничтожить и надеюсь, что это мне удалось.

*После школы – университет?*

Да, я учился на филфаке и учился довольно долго: 6 лет или даже 7. На разных отделениях: на итальянском – можно сказать, с подачи Ахматовой, которая

как бы теоретически любила Данте. Потом перешел на русистику. Занимался серебряным веком – и это тоже пересекалось с присутствием Ахматовой, потому что мой руководитель Дмитрий Евгеньевич Максимов был ее хорошим знакомым. Какое-то время я колебался: у меня была возможность остаться в университете, на кафедре, заняться наукой. Но в 1966 году, на пятом курсе, когда требовалось определяться окончательно, я подал заявление о выходе из комсомола, и ни о какой науке уже речи быть не могло. Возникла очень смешная ситуация: мое заявление удовлетворили, но в райкоме запаниковали. Бумагу спустили обратно для разборки, развернулся скандал, начали выгонять из университета...

*В связи с чем вы подали это заявление? Может, были какие-то внешние причины, какие-то события?*

Нет, причины были чисто внутренние. Я просто сделал свой выбор в пользу стихов.

*А к 1966 году вы уже написали какие-то стихи из тех, что потом не пришлось уничтожать?*

Нет. Дело в том, что я по своему литературному развитию отношусь к тем людям, которые, скажем так, внеиндивидуальны. Филогенез и онтогенез – вещи взаимосвязанные, и я, например, своей кожей ощущаю развитие поэзии как некий жизненный процесс. Главное для меня, что я часть этого процесса. Я писал стихи, чувствовал себя поэтом, пребывал в лирически-возбужденном состоянии, а потом вдруг понял, ощутил физически, что поэзия на самом деле – это разговор самого языка, и все изменилось. Я даже знаю число, когда это со мной произошло.

*В каком году?*

В 1970. Это было связано, скажем, с чтением Боратынского. Чужие стихи для меня часто становились творческим импульсом, хотя я никогда не занимался подражанием, стилизацией, центонными всякими играми. Но я отталкивался от чужих текстов, ощущая поэзию действительно как бесконечный разговор, диалог, хор, соборное какое-то звучание. И вот я ощутил свою анонимность в этом хоре, счастливую анонимность. Связано это было еще со смертью, смертью человека, которого я терпеть не мог, с которым мы все время ругались – со смертью Лени Аронсона. Я вдруг физически ощутил, что все люди, которые умерли, на самом деле присутствуют среди нас. Они присутствуют через язык, через слово, и это совершенно другой мир – абсолютно свободный, вне пространства и времени и в то же время абсолютно реальный. Есть язык со своими ресурсами, и он всех нас связывает и все организует.

*Очень постмодернистская идея.*

Эта идея возникла, конечно, не только у меня. Но дело не в самой идее, а в ее как бы жизненной реальности, которая вдруг передо мной открылась, и я стал писать уже то, что пишу и сейчас.

*Все, что вы говорите, по-моему, очень важно и показательно для понимания современного поэтического языка, вообще для эстетики и философии современного искусства. Но это отдельная огромная тема. Вернемся в 60-е годы. Вы отказались от советской науки в пользу стихов, а каковы были ваши отношения с советской литературой?*

Это тоже было частью выбора, который я совершил. Мы ходили в качестве как бы «литературной смены» в центральное лито Ленинградского отделения Союза писателей. Руководил этим лито, из которого рекрутировались новые члены союза, Глеб Семенов, человек талантливый и достаточно либеральный. Я уже упоминал, что считаю его, в общем-то, своим учителем. Он устраивал наши выступления, и все эти совписовские монстры, засевшие там с 30-х годов, слушали, обсуждали. И я не могу сказать, что, допустим, ко мне относились плохо. Нет, им, в общем-то, нравилась та среднелирическая дурь, которую я сочинял. Ну грустновато слишком, мало оптимизма. Запомнилось, как один из них посоветовал: «Надо высветлить». После этого я, кажется, и написал заявление о выходе из комсомола. Ну и в стихах тоже «высветлил», как мог. Анекдотическая, конечно, это была организация «Комиссия по работе с молодыми», которую мы, естественно, называли «комиссией по борьбе с молодыми». И они ведь пытались бороться. Не очень активно, как и все советские чиновники, но пытались. Когда я попал впервые в дом литераторов, меня, помню, потрясла картотека, в которой значилось больше 90 тысяч поэтов! Как я понимаю, там регистрировались все, кто попадал в поле зрения Союза писателей. Для меня выбор поэзии означал не просто выбор главного дела, а выбор определенного образа жизни, с союзом писателей, разумеется, не связанного. И так, собственно, было у всех из моего поколения. Рано или поздно приходилось делать выбор. Надо сказать, что Станислав Красовицкий меня особенно интересует еще и потому, что он в своем выборе пошел дальше всех. Первое – он выбрал литературу, второе – он отказался от нее. Мне кажется, что его решение во многом определялось элементарным чувством самосохранения. Я очень хорошо понимаю, что если у человека нет достаточных внутренних ресурсов для защиты от суицида, то занятия литературой опасны для жизни. Особенно в то время и особенно в Петербурге. Нужно было иметь крепкие нервы, «толстую кожу». И у меня все это было, потому что я болен с детства: я всегда отличался от окружавших меня сверстников и попадал в довольно сложные ситуации еще со школы.

*Извините, раз уж об этом зашла речь, что это за болезнь?*

А я не знаю, и на самом деле никто не знает. Что-то похожее на полиомиелит. Диагноз – «болезнь Литтля». Но болезнь Литтля – врожденная болезнь, следствие родовой травмы. А я заболел, в общем-то, случайно. Мне было три

года, я сильно простудился. В течение недели температура 42. Почему-то пенициллина не было, и местный врач сказал, что единственное средство вывести меня из этого состояния – тепловой шок. Есть такой варварский способ лечения, его применяли в XIX веке. Погружают тело в корсет из расплавленного стекла, провоцируя кризис, и организм либо выживает, либо погибает. Я выжил, но, видимо, произошло какое-то повреждение нервной системы, сказавшееся на ногах. Я ходил в школу, время было достаточно жестокое, я закалился и потом принимал решения уже без оглядки на какие-либо авторитеты. Для жизни это и хорошо и плохо, потому что моя несколько повышенная решительность привела в результате к серии семейных драм... Вообще из моего поколения мало у кого сложилась семейная жизнь.

*Выбор образа жизни, способа существования в той враждебной среде, определялся для человека пишущего, литератора прежде всего его литературной позицией, эстетическим отношением к миру. Не все поступали столь радикально, как вы. Некоторые находили для себя возможность компромисса с официальной литературой. Например, Кушнер. Или Битов. Значит, все же было какое-то пространство для маневра?*

Я думаю, что по большому счету нет, не было такого пространства. Позиция Кушнера – это позиция культурного балансирования. Когда существовала советская культура, такая позиция имела смысл и вызывала большой резонанс. Кончилась советская власть – и исчезло равновесие. Беда отечественного либерализма в его какой-то врожденной слабости. У нас почему-то всегда получается так, что когда один человек хочет понять другого, он обязательно превращается в конформиста. И конформизм Кушнера коренится уже в его отношении к поэзии. Тут, конечно, есть какая-то загадка. Мне нравились стихи Кушнера, особенно в 60-е годы. Он, например, был очень уместен, когда шла борьба вокруг Даниэля и Синявского. Он был уместен, когда творилась советская литература, когда само прохождение рукописи являлось литературным фактом. У советской литературы свои законы, кстати, пока абсолютно не изученные. На самом деле это очень любопытное явление, совершенно особая культура, которую надо оценивать по ее собственным законам. И там, конечно, Кушнер был идеальной фигурой. Но советский мир – это мир очень ограниченный. Мир, где мало книг, мало имен, мало друзей. Мир без возможности выбора. Полная откровенность высказывания невозможна, значит, нужно создать такой язык, в пределах которого можно было бы говорить все, но в условной форме. А этот язык очень узкий, очень локальный. Фактически шифр, и после расшифровки вдруг обнаруживаешь, что тут нет никакого серьезного послания, подлинно поэтического приращения смысла, а есть желание человека сказать самые простые вещи, сказать красиво, мастерски, но не более того.

*Виктор Борисович, давайте попытаемся обрисовать поэтическую карту Ленинграда 60-х годов. Какие существовали группы, компании? Ощущалась ли разница между поэтами вашего поколения и теми, кто появился чуть раньше, в 50-х?*

Да, ощущалась, и очень сильно. Кушнер, например, для меня, безусловно, поэт старшего поколения. Бродский тоже. Действительно были группы, компании и некие центры общения, литературные салоны. Один из таких салонов (где, кстати, бывал Красовицкий) – квартира тогдашней жены Наймана, одна из немногих некоммуналок. Я не большой поклонник стихов Наймана, но жизненная позиция его была очень интересной – некий идеологизированный снобизм, во многом усвоенный и нашим поколением. Вообще в этой группе – Найман, Бобышев, Рейн, Бродский (их прозвали потом «ахматовскими сиротами») – Найман был бесспорным интеллектуальным лидером. Эмоциональный тон задавал Рейн, ну а Бродский, понятно, был самым великим поэтом. В этой группе. В других группах имелись свои лидеры. Анри Волохонский, например. Или Леонид Аронзон.

*И кто входил в эти группы?*

Ну, Анри Волохонский, скажем, очень близко общался с Алексеем Хвостенко. Хвостенко тогда писал стихи и картины, песни появились позже. В компании Волохонского господствовала обэриутская линия, и туда входили поэты, которые в то время мне были не очень близки. Ценить все это я начал уже в более зрелом возрасте. Был, например, там такой интересный поэт, как Иван Стеблин-Каменский, сын академика и сам сейчас, кажется, академик, во всяком случае, очень крупный ученый. Вообще это был как бы аристократический кружок преимущественно действительно отпрысков благородных фамилий. Знание языков, широкое культурное поле, восточная эзотерика и мистика, экспериментирование вплоть до наркотиков. Короче говоря, типичные левые интеллектуалы 60-х годов, как на Западе. И я хорошо помню, что Волохонского резко противопоставляли Бродскому. Волохонский – эзотерический, настоящий, а Бродский – нечто демократическое, упрощенное. Промежуточным между «сиротами» и «аристократами» был круг Аронзона. Аронзон – ровесник Бродского, учился вместе с Кушнером в Герценовском институте. В его компании было много художников, и связь живописи с поэзией здесь особенно чувствовалась. В эту группу входили поэты, тогда совсем молодые: А. Миронов, В. Эрль. Тут самое крайнее левое крыло вплоть до неодадаизма у Эрля. Было и противоположное направление – попытки реконструкции архаических поэтических форм, интерес к XVII веку, к силлабике. Эти люди группировались вокруг Олега Охупкина – своеобразный авангардизм через архаизм. Но, говоря о правом крыле и центре, придется говорить уже о литобъединениях. Группы, о которых шла речь, не касались лито, они существовали самостоятельным культурным слоем. Что такое советское литобъединение, думаю, объяснять не требуется. Но в Ленинграде было несколько лито, где царил совершенно особая атмосфера. Конечно, не без совковости, не без того «низа», от которого так старались отстраниться кружковцы, но все же. Во-первых, это литобъединение «Нарвская застава», которое вел ученик Сельвинского Игорь Михайлов. Сам достаточно скучный, занудный, он постоянно знакомил нас с интересными поэтами, преимущественно 20-х годов.

*И вы сами ходили в это лито?*

Да, я ходил, мне было интересно. Атмосфера там была не столько творческая, сколько познавательная. Неизвестные стихи Ходасевича, Берберовой, других поэтов рубежа 10-20-х годов. Параллельно с «Нарвской заставой» существовало так называемое лито Горного института. Геологи – не надо объяснять, что за профессия: романтизм, эскапизм и так далее. И как следствие, целая поэтически-геологическая школа, достаточно дурацкая. Поэзия, претендовавшая на искренность: Г. Горбовский, А. Городницкий, Л. Куклин. Именно этого требовал Глеб Семенов, тогдашний руководитель лито.

*Ленинградский вариант «эстрадной поэзии»?*

Да, в каком-то смысле. Эта поэзия действительно имела наибольший успех. Но главное не в «эстрадности», а в том, что Глеб Семенов боролся с символическим искусством, причем советское искусство воспринималось им тоже как символическое. Он же призывал к тому, чтобы поэт говорил все, «как есть». Поэзия жесткой фиксации, «суровый стиль». Через лито Горного института прошло множество поэтов, к геологии порой никакого отношения не имеющих: Т. Галушко, Г. Плисецкий, В. Британишский... Недавно вышел сборник ленинградской «оттепельной» поэзии «То время, эти голоса», составленный Майей Борисовой как раз на основе лито Горного института. Третья точка – это так называемое лито «Трудовые резервы» под руководством Давида Яковлевича Дара. Там возникла фигура В. Сосноры, там впервые появился Г. Горбовский, который потом переключался к Глебу Семенову. Сам я пришел уже в новое лито Глеба Семенова, в лито «Первой пятилетки». Он туда набрал совсем молодых ребят: мне было 17, Лене Шварц – 14. Приходили и старые ученики Глеба Семенова, в том числе Кушнер, Горбовский. Бывал и Соснора. Как видите, все пересекалось, все друг друга знали.

*То есть тогда еще разделение на официальных и неофициальных поэтов не произошло?*

Нет, примерно до середины 60-х сохранялась иллюзия того, что все равны и все могут быть напечатаны. Морковку держали перед носом. Изменилось все году в 1966. То есть разделение существовало и раньше, поскольку существовала подпольная, отслоившаяся «кружковая» культура, в основном психоделического толка. Но в остальном граница была очень размыта. Со второй половины шестидесятых она начала все больше и больше твердеть. Ситуация заставляла делать выбор, и люди его делали кто сознательно, кто бессознательно. Я думаю, что мое поколение стало первым советским поколением, которому пришлось выбирать. И здесь между теми же Бродским и Кушнером колоссальный водораздел. Поначалу ведь они были очень близки: общие вкусы, общие интересы. Но Бродский сделал выбор, и это был выбор метафизический. Есть существенный момент, отличающий ленинградскую поэзию 60-х от московской – это момент спиритуальности. Ленин-



градская школа в принципе очень спиритуальна, независимо от того, идет речь, скажем, о дадаизме или о символизме. Постоянно присутствует какая-то особая спиритуальная настороженность в отношении к слову. В Москве это тоже есть, но меньше. Почему нам ближе Красовицкий? Потому что у него было это чувство спиритуального, было то, чего, кстати, начисто лишен Кушнер со своим рационализмом. Надо сказать, что агностицизм, который есть у Кушнера и который порой пытается эксплуатировать Бродский, совершенно непродуктивен для поэзии. Стоическое отрицание иной реальности для искусства смертельно. Эта реальность потом мстит – мы видим, что происходит сейчас с Кушнером, с Чухонцевым, с Вознесенским, с другими лучшими советскими поэтами. Десять раз на странице написано слово «Бог», и все равно там Бога нет, потому что отсутствует, не развито метафизическое мышление.

*Его не могло быть в советском культурном пространстве, и поэтому все априорно ограничивалось чистой лирикой. Но ведь лирики-то они хорошие, настоящие?*

Конечно хорошие. Они большие мастера, настоящие поэты, но их пространство все же лишено одного измерения.

*Вместо объема плоскость?*

Совершенно верно. И вот по мере того как это измерение входило в поэзию, водораздел становился все более жестким. Если привязывать этот процесс к каким-то датам, внешним событиям, то надо, конечно, назвать 1968 год. Но не только в связи с Чехословакией. Для нас 1968 год – это еще и год кайфа, год битлов. Мы почувствовали себя в какой-то общей культурной волне планетарного, глобального значения.

*Через «Битлз»?*

В частности, и через «Битлз». В то время даже Бродский был битломаном. У него появилась книжка про «Битлз»; он ее предпочитал не демонстрировать, но читал постоянно. Здесь главное – осознание жизни как кайфа, ощущение каждого момента бытия как кайфа, потому что этот момент граничит со смертью, с уничтожением. И тут уже никакого общего языка с советской литературой быть не могло. Но не могло быть общего языка – в прямом, не переносном смысле – и с западной культурой. То есть мы оказались сразу в двойной культурной изоляции. И 70-е годы прошли под знаком поиска собственной экологической ниши. Тут выдвинулось новое поколение: Сергей Стратановский, Александр Миронов, Борис Куприянов, Елена Шварц. Тут тоже было постобэриутское движение, но совершенно особенное. Обэриутство уничтожало наслаждение реальностью, а здесь этот обэриутский комплекс снимался обэриутскими же средствами. То есть абсурд усиливался до такой степени, что переставал быть абсурдом.

*А разве вы не принадлежите к этому поколению?*

Они все помладше меня, но, в общем-то, конечно, это мое поколение. Здесь же Олег Охупкин – человек, который действительно пишет языком XVIII века, что в результате воспринимается странным авангардом, хотя порой и на грани графомании. Петр Чейгин – автор с удивительной, оригинальной поэтикой. Все эти люди, кстати, ходили в центральное лито Глеба Семенова.

*Видимо, после окончательного разрыва в 70-х годах с этими лито и начинается эра самиздата?*

Самиздат активно существовал и в 60-е годы. Это отдельная большая тема. Были целые издательства, выходили книги, сборники. Занимался этим, например, такой человек как Борис Тайгин. Первый раз его посадили за джазовые записи на рентгеновских снимках, «на костях». Это были еще люди джаза, тут к нашему времени тоже произошла смена культур. Так вот, у него было свое издательство, которое называлось «Бета». Тиражом 10 экземпляров, очень красиво переплетая, он издавал, скажем, Горбовского, Бродского, Кузьминского...

*Кстати, мы еще не упоминали Кузьминского. Можно ли его причислить к какой-либо группе?*

Константин Кузьминский – особая фигура, это такой «бродячий» поэт. У него не было прямых учителей, ни к какой группе он в принципе не примыкал. Называл себя «пятым поэтом Петербурга» – это было для него достаточно.

*Пятым после кого?*

На первом месте, кажется, был Горбовский, потом Бродский, Соснора и Кушнер. Кузьминский – пятое место. Это, разумеется, его личная иерархия. Для Петербурга вообще очень характерно иерархическое сознание, в Москве спор за место первого поэта бессмысленен. Чертков, например, только оказавшись в Ленинграде, стал доказывать, что он второй после Красовицкого. Хотя, конечно, такие разборки всегда показатель очередного кризиса поэзии. Вообще говоря, Кузьминский, с которым я познакомился в юном возрасте, сразу после школы, в то время оказал на меня влияние не меньшее, чем Бродский. Личность интересная, экстравагантная. Имидж его я совершенно не приемлю, но стихов это не касается.

*Знаменитая «Антология у голубой лагуны» Кузьминского – это ведь результат питерского самиздата?*

Конечно. В 1962 году вышла «Антология советской патологии», она-то и стала прототипом «тамиздатской» «Лагуны». «Антологию патологии» делал мой знакомый еще по Дворцу пионеров Владимир Соколов и такой уникальный человек, как Григорий Ковалев, принадлежащий к совершенно особому типу людей, живших восприятием чужих стихов, людей-рецепторов; думаю,

что они были и в Москве, не только в Питере. Это были живые магнитофоны. Григорий Ковалев – слепой, поэтому он был вынужден воспринимать стихи только на слух и запоминать их в огромных количествах. Самиздат в широком смысле – это не только самодельные книги и журналы, это и поэтические вечера, чтения. Та поэтическая культура, о которой мы говорим, во многом зависела от аудиальной, устной формы бытования. Был, например, такой поэт, как Виктор Ширали из плеяды «гениев». Действительно очень талантливый. Потом он опустился, спился. Так он вообще свои стихи никогда не записывал. И помнить их сейчас может только Григорий Ковалев. Кстати, он второй официальный составитель многотомной антологии Кузьминского, о чем редко вспоминают, хотя его имя значится во всех томах.

*Ковалев до сих пор живет в Петербурге?*

Разумеется. «Лагуну», конечно, делал Кузьминский, просто многие тексты, которыми он пользовался, сообщены ему Ковалевым по памяти. Удивительный человек. Он всегда вносил нотку скандальности, авторитетов для него не существовало. Сидел в первом ряду, слушал и когда чувствовал какую-то фальшь, мог вклиниться в выступление, обругать кого угодно, хоть Бродского. Он был барометром вкуса. Говорил, что хотел, ничего не боялся: слепого не посадишь.

*А были в 60-х регулярные самиздатские журналы?*

Нет, журналы появились позже, в 70-х. Году в 1965 у меня возникла идея такого журнала; я нагло обратился за стихами к Ахматовой, и она даже что-то дала. Журнал должен был называться «Возрождение», но ни одного номера так и не вышло. Потом была попытка студенческого журнала на филфаке. Назывался журнал «Звенья», делался он с самого начала под начальственным контролем, что не помешало его сразу же прикрыть. Мы успели набрать только два номера.

*Он был типографским?*

Он должен был тиражироваться на ксероксе. А самиздат ходил – списки, перепечатки. Были люди, которые занимались этим постоянно, например, та же Татьяна Никольская, жена Черткова, у которой скопилось огромное количество авторских рукописей. Ну, конечно, 60-е годы – это «Синтаксис» Гинзбурга. Мы все выпуски «Синтаксиса» видели, читали. Со многими поэтами познакомились именно по этим публикациям. Но в принципе идея регулярного самиздата все время витала в воздухе. Что в 70-х годах и осуществилось. Для меня решающим толчком послужила последняя попытка легализации неофициальных поэтов, предпринятая в 1974 году. Мы сделали огромную антологию современной поэзии последних 20 лет. В редколлегии были Пазухин, Кузьминский, Борис Иванов, я и Юля Вознесенская в роли секретарши. Работали часов по 12, все сделали за месяц. Обстановка была нервной: постоянно ощущалось пристальное внимание КГБ, поэты, которые

относились друг к другу в принципе нормально, вдруг перессорились – отбор текстов был довольно жесткий. Но рукопись подготовили. Получилось около 500 страниц, порядка 40 авторов, большие, представительные подборки. В процессе собирания антологии мы открыли несколько новых имен: это А. Шельвах, по-моему, вполне симпатичный поэт, Вл. Гаврильчик, который был известен как художник, а тут пришли его стихи, В. Кривошеев – очень интересный постобэриутский поэт, А.Ожиганов – он сейчас живет в Самаре, широко известный ныне А. Драгомощенко. Антология вышла любопытная.

*Она как-нибудь называлась?*

Да, она называлась «Лепта». Очень смешно, когда сейчас возникают журналы с таким названием. А с нашим названием была своя история. В редколлегии время от времени, когда случался прилив мужества, участвовал Охапкин. На стене висели листы с именами авторов и стихами. Охапкин как-то подошел, почитал, стал кричать: «Этот нас заложит! И этот! Они все нас заложат!» И пошел сдаваться в Союз писателей, заявив, что некая группа самостийно готовит поэтический сборник, и он в ней участвовал, потому что «хотел принести посильную лепту на алтарь российской словесности». Но сделать с нами ничего не могли: мы же работали открыто. Отдали рукопись в издательство, Чепурову. Было две рецензии, одна – Майи Борисовой, положительная, вторую они заказали своему человеку, консультанту госбезопасности, автору совершенно одиозного учебника по советской литературе. Потом, кстати, он стал одним из идеологов «Памяти». А рецензию написал, естественно, доносную. Ситуации, правда, не знал и главными врагами выбрал, слава богу, тех, кто уже померли. «Жидов» по фамилиям видно: Аронзон, Роальд Мандельштам. Аронзона сажать надо, антисоветчик: не в Ленинграде живет, а в «Петербурге»! И так далее. Книгу, естественно, зарубили.

*Авторы были только питерские?*

Да, только питерские и неземляные. Антология наша была прежде всего попыткой заполнить белые пятна, и она, например, не включала таких поэтов, как Бродский, Кушнер, их и так все знают. Вот из этой антологии и родилась журналистика. В том, что книгу завернут, никто не сомневался, но мы как бы выполнили все формальности и теперь имели полное моральное право идти неофициальным путем. Группа оставалась, энергии было полно. Продолжали встречаться, дискутировать, возникли философские семинары. Поэзия и философия на какое-то время объединились, что для меня имело личные последствия – брак с Татьяной Горичевой, которая вела наши семинары. Жизнь пошла невероятно интенсивная: чтения, обсуждения, какие-то симпозиумы. Причем совершенно открыто, что КГБ немало озадачивало. Вся эта жизнь требовала какого-то отражения – нужен был регулярный журнал. Сначала хотели делать общий журнал, но мы с Борисом Ивановым разделились, и каждый стал работать над собственным изданием. Наш журнал – «37» – вышел первым. Месяца через три появился альманах Б. Иванова «Часы». «37» отличался тем, что в нем практически не было прозы. А «Часы» – это

был уже нормальный, «толстый» журнал. Выходил он каждый квартал, действительно как часы, с 1976 года по чуть ли не 1989. Печаталось там все подряд. Такая концепция: каждый имеет право напечататься хотя бы один раз. А дальше уже будем смотреть. У «37» был другой подход. Каждый номер мы делали как произведение искусства. Экспериментировали. Один из экспериментов – это книга в журнале. Мы выпустили три книги: Всеволода Некрасова (недавно он издал эту книгу уже типографским способом, так ее и назвав: «Стихи из журнала»), Ольги Седаковой и Елены Шварц. «37» отличался еще тем, что ориентировался не только на Петербург, но и на Москву. В конце концов, москвичи стали вообще основными авторами.

*Сколько всего вышло номеров «37»?*

21 номер разного объема и разного тиража. Тиражи, кстати, были фантастическими: до 100-120 экземпляров. Представьте, каких трудов это стоило. Но все время находились энтузиасты, бесплатные машинистки. Механизм самиздата работал. В конце концов, правда, власти вмешались, «37» закрыли, мне было сказано, что я должен или уезжать или сотрудничать с органами. Я человек хитрый, начал петлять, в результате не уехал и сотрудничать не стал, но журнал прекратился. К тому времени уехали почти все члены редколлегии. Тогда возник третий журнал – «Северная почта». Решили сделать его чисто поэтическим, то есть издавать журнал «стихов и о стихах». Там была критика, информация, исторические публикации. Причем уникальные, типа стихов Заболоцкого о Сталине, до сих пор, кстати, нигде не изданных. Фактически я в этом журнале исполнял роль зиц-председателя; в основном все делал Сергей Дедюлин, а я обеспечивал критику. Печатали Бобышева, Бродского и совсем молодых поэтов нового поколения. Вышло восемь номеров.

*Это уже какой год?*

1980. В этом же году возник журнал «Обводный канал». Его издавали Сергей Стратановский и Кирилл Бутырин. Тоже толстый журнал, строгий, может, даже скучноватый, но там были очень интересные публикации. Выходил он до 1988 года. Ну а дальше пошло-поехало. Появился «Митин журнал» Дмитрия Волчека, «Сумма» – попытка свести воедино все самиздатские журналы, возник журнал переводов, который издавал Драгомощенко, организовался «Клуб-81» – это совершенно отдельная история. 80-е годы прошли под знаком распада, раздробления самиздатского движения, что, может быть, и хорошо.

---

Впервые опубликовано в журнале «Новое литературное обозрение», 1995, № 14.

**«САМЫЙ ДОБРЫЙ, УМНЫЙ, ОТКРЫТЫЙ ВСЕМ  
ЧЕЛОВЕК – ЭТО КРИВУЛИН...»**

*Интервью И. Кукуя с Т. Горичевой о Викторе Кривулине и журнале  
«Тридцать семь» (Мюнхен, 25 октября 2011 г.)*

**– Татьяна Михайловна, как Вы познакомились с Виктором Борисовичем Кривулиным?**

– Мне Хайдеггер прислал стихи, из своих последних. Я искала кого-нибудь, чтобы их перевели. Посмотрела на наших – я и не знала толком никого, – почитала в самиздате, кто как пишет. Мой мозг воспитывался на Рильке, Айхендорфе, Тракле – и тут смотрю, что именно Кривулин мне наиболее близок. Поэтому я к нему пошла, чтобы он сделал поэтический перевод Хайдеггера. Так что сошлись мы с Кривулиным именно по вкусам. И поженились быстренько.

**– А когда началась Ваша переписка с Хайдеггером?**

– Она шла через ГДР, а началась после гегелевского конгресса<sup>1</sup>. Я уже тогда была диссиденткой, но КГБ почему-то не поставило своих стражей – никто не думал, что диссиденты ринутся... Но я попала туда, вокруг меня было плотное кольцо хороших философов, и я говорила с ними о Гуссерле, потом сказала, что люблю очень Хайдеггера и писала о нем диплом. Тут подошли ко мне несколько его учеников и сказали, что он был бы счастлив, если бы получил письмо, увидел, что его вообще кто-то читает в России, что он известен... И я тут же написала письмо. КГБ опоздало, но арестовали меня потом в Петербурге сразу, только я возвратилась. Они знали, что я в Публичке сижу и день и ночь, ну и вот – иду в Публичку, а там уже арест – прямо у библиотеки, знаете, там садик, где памятник Екатерине. Сразу несколько набросились. Допрашивали меня во дворце Белосельских-Белозерских<sup>2</sup>, там у них было отделение. Говорили, что Хайдеггер империалистический философ, всякую чушь молоти. Ну и всё, отпустили. И потом я уже получила письмо от Хайдеггера. Я в Стрельну возвращаюсь – уже меня, по-моему, и на философском факультете почти что выгнали, – смотрю, лежит письмишко какое-то непонятное. Распечатала: «Vielen Dank für Ihren wunderbaren einsichtsvollen Brief...»<sup>3</sup> – помню такое начало. И потом я пишу ему ответ – письма три я ему написала, а он потом стихи прислал. Это было перед его смертью.

**– А какие-то переводы Хайдеггера на русский к тому времени уже существовали?**

– Я не знаю. В Москве Михайлов, по-моему, переводил, и Биbihин, а я в Петербурге – читала их потом в «Сайгоне»...

**– Вы в «Сайгон» ходили?**

– А как же. Можно сказать, центральный клуб всех встреч наших был. Оттуда всё и началось. Там и Кьеркегора мои переводы мелькали, и Гельдерлина

я переводила очень много. Меня называли Хильдой за это. Даже сейчас еще некоторые, и мне неловко уже с ними переходить на Татьяну... Так что на старости лет – и вдруг Хильда.

**– А как Вы с Виктором Борисовичем получили эту квартиру – Курляндская, д. 20, кв. 37?**

– Лев Александрович Рудкевич помог. Вы знаете, он ученый, он друг Виктора был, еще раньше меня, они очень давно дружили. И когда мы поженились с Кривулиным – нам, конечно, негде было жить, – Рудкевич эту квартиру нам нашел и сказал: мол, можете здесь жить. Но это был нежилой фонд, поэтому квартира как бы была списана. Году в 1975-м мы туда въехали. Это был подвал, две комнаты и кухня, страшный, с крысами, сырой... Но мы этого вообще не замечали, как Вы понимаете.

**– Вы не там были прописаны?**

– Нет, я значилась в Стрельне, а Кривулин у своих родителей. Но ясно, что мы не могли с родителями никак существовать. Поэтому мы поселились на Курляндской. И когда я здесь читаю доклады на Западе, все думают, что журнал «Тридцать семь» – это 37-й год. Буквально все уверены.

**– А у Вас тогда были эти ассоциации?**

– Нет, абсолютно. Мы принципиально делали аполитический журнал. Если Москва в то время уже горела политическим диссидентством, то у нас была культура, мировая культура. Это из души шло. Мы не замечали, где мы существуем, всерьез, нам всё внешнее было совершенно безразлично. И жили все Мандельштамом, Рильке, Пастернаком. И журнал возник как раз по номеру квартиры. Рудкевич там же и поселился, в маленькой комнатке, и мы стали все втроем делать журнал. Причем Рудкевич вдруг оказался каким-то яростным революционером. Он возненавидел Советскую власть, с Сахаровым связался, всё время в Москву ездил и возил туда этот журнал. При этом звонил в Москву по телефону и говорил: «Везу журнал „Огонек“, встречайте на Ленинградском вокзале». Там его сразу арестовывали. Вообще мы никак не могли изображать из себя крупных политиков, а Рудкевич такую антисоветскую линию проводил, что его быстро выслали. Он вел у нас научный отдел. Сам писал какие-то статьи по биологии и публиковал ученых, которых нигде не печатали. В общем, он человек был совершенно замечательный. Например, у нас было 10-15 котов, и всё время новые приходили. И он их всех по имени-отчеству называл, на Вы. Ну, и людей, конечно. Он с благоговением относился к любому существу, и я его за это любила очень.

Приходило к нам, наверное, всё, что в России живое было. Были из Армении, из Риги какие-то ребята, из Вильнюса, из Москвы, конечно, каждый день или каждую ночь сидели. Миша Шейнкер, Слава Лён, вся их компания... Рубинштейн, Ольга Седакова – всех не перечислить, скорее можно перечислить тех, кого не было. Часто оставались ночевать и жить. Так что это само по себе рождало мысль, что надо как-то организовываться. Понятно, что все читали стихи, курили, кто-то приносил еду, кто-то водку, кто что.

В общем, мы с Кривулиным решили жить серьезно. По пятницам мы организовывали группу народа: я вела религиозно-философский семинар, потому что в это время почти все стали христианами-неофитами. А он вел поэтический семинар. Его целью было показать таких вторичных как бы поэтов, не очень известных. На религиозный семинар больше ходило народу, чем на поэтический, хотя всё было вместе: у нас была большая подвальная комната, люди сидели на подоконниках, стояли даже за окнами. Курляндская улица отличается даже сейчас, когда вы на нее приедете, – там такой запах страшный... Но это никого не отпугивало.

**– А как люди узнавали об этих семинарах? Это был какой-то узкий круг, или много было и случайных людей?**

– Все были между собой связаны: те, кто были на Малой Садовой, потом в Публичке все встречались – другого-то не было ничего. Ну, а после Публички – «Сайгон». То есть всё на Невском проспекте.

**– Значит, аудитория была более или менее постоянная?**

– Да, мы все жили тогда в центре города, не так как сейчас. Все знали друг друга, и было замечательно: приходили совершенно разные люди. Было состояние рая, райского энтузиазма, любви... Но одновременно все завидовали друг другу, говорили: этот гений, а этот не совсем гений, а этот бездарь, а этот стукач – всё время выясняли, кто стукач. Это была атмосфера еще и такого детского сада... Большинство сидело в психушках регулярно.

**– А с соседями бывали какие-то конфликты?**

– Конечно, наверху были соседи, которые очень волновались. И потом Кривулин рассказывал, что один сосед его схватил однажды и говорит в пьяном виде: «Вы что, подлецы, там, о чём говорите? Каппадокийские отцы церкви, Афанасий Великий... Какие-то идиотизмы всё! Почему я должен это слушать?» Это у него КГБ магнитофон поставило, за нами следить. А у нас действительно политики не было. Хотя понятно, что ходили все. Вот и в КГБ мне всегда говорили: «Татьяна Михайловна, что за глупостями Вы занимаетесь? Вы, человек с таким образованием, со знанием языков, как старушка какая-то, древние рукописи читаете...» Они никак не могли найти никакой политической подоплеки.

**– Вы как-то ориентировались в организации семинаров на традицию Серебряного века? У Кривулина семинар ведь назывался «Культура начала века и современное сознание».**

– Да, конечно. Кривулин так и говорил скромно, когда у нас кто-то брал интервью: мы как Мережковский и Гиппиус, только она Мережковский, а я Гиппиус. Потом башня Иванова... Очень смешно это было. Но у Кривулина есть такие строчки: «Свет культуры подпольной, как раннеапостольский свет»<sup>4</sup>... Это довольно выпренне звучит, но может быть, так оно и было, потому что сам Кривулин не только бессеребренник – также и Охупкин, и все, в общем, о деньгах вообще последнее дело было говорить, – но это человек такой широты принятия... То есть вот я люблю людей, и пятьдесят человек – это для



меня мало, я счастлива. Я могла не спать по три ночи... А для него – пять-сот человек, скажем... Почему мы с ним развелись-то? Я не могла выносить его уровень, его масштаб. Когда три часа ночи, кто-то из Воронежа в дверь звонит... Я обливала их чернилами, говорила: «Вон! Я только что заснула!» А потом он спал днем, а я ночью, и ночью как раз были основные чтения, всякие мистерины поэтические. В общем, мы с ним не совпадали. Когда меня арестовывали, он этого не видел. Я его будила, говорила: «Витя, меня арестовывают». А он: «Танька, да заткнись, дай поспать». Меня на три дня забирают, а он потом говорит: «Где ты была?»

**– Часто Вас арестовывали?**

– Меня чаще, чем его, потому что я еще начала женское движение, а это было уже очень опасно. Такое было политическое движение – боролись против войны в Афганистане. Потом я стала уже очень серьезной христианкой. Вся в черном ходила, постилась. А тут пьянство, разгул... Прихожу на Великий пост – у нас дым коромыслом. Я беру отца Павла Флоренского и ухожу к родителям. Так, в общем, мы и развелись. Правда, развестись тоже было трудно, потому что Кривулин всё время опаздывал или вообще забывал. Неважно. Но мы дружили. И, конечно, это великий для меня друг. Потом в Париж когда он приехал, это было такое счастье!

**– Вы ведь в «Беседе» сборник его издали?**

– Да, я как приехала в Париж и стала гонорары большие получать за свои книжки, сразу стала издавать – Лену Шварц, Виктора Кривулина, потом Бориса Куприянова, Михаила Гутмана. Кривулина двухтомник вышел<sup>5</sup>. Он сам состав определил, я там ничего не меняла. Синявские его напечатали в своей типографии. И, конечно, мы переписывались. В журнале «Беседа», который я там, в Париже, издавала, его письма были. Он не боялся – многие боялись мне писать, вышли из моей жизни. А он не боялся. Про нас даже считали многие, что мы стукачи, что нас не арестовывают только потому, что у нас все собираются. Так, чтобы всех собрать и сразу тремя вагонами в Магадан свезти. Поэтому нас якобы не арестовывали. Конечно, кое-кого арестовывали, выгоняли из института, из университета – из-за религиозного семинара. Но в целом мы держались, и после моего отъезда существовало всё – и журнал, и семинар.

И еще очень важный принцип был для нас с Кривулиным: заставить людей творить, писать. Все говорили, а никто ничего не писал. Негде было печататься, это понятно, и никто даже не думал об этом. Вот Гройса мы заставили, я с ним начала феноменологическую переписку<sup>6</sup>. Потом Пазухин стал писать статьи. В общем, много было людей, которые впервые писали для нас, а теперь они довольно знаменитые, на весь мир.

**– А как Вы роль Гройса оцениваете в журнале?**

– Это был мой друг. Каждый день мы с ним виделись, философствовали. Мы с ним с восемнадцати лет были в «Сайгоне», потом в Публичке. Только я и он читали такие книги: всего Гуссерля, всего Хайдеггера, всего Дильтея и т.д. Поэтому мне об этом не с кем было больше говорить, как с Гройсом. Тогда

он был очень активен, каждый день куда-то ходил – то к нам, то в «Сайгон», то еще куда-то. Мы постоянно были вместе, ведь у Кривулина философский уровень тоже был довольно высокий. Скажем, Гуссерля он не знал и «Кризис европейских наук» не читал, но ум у него был удивительно метафизически глубокий. Это были интересные люди.

**– У Гройса и Кривулина была довольно острая полемика в первых номерах. Гройс написал статью «Взгляд зрителя на духовное в искусстве», и Кривулин на это ответил, Гройс потом ответил на его ответ<sup>7</sup>. Вообще статьи Кривулина в первых номерах производят впечатление, что он старался встроиться в этот процесс религиозных и духовных исканий. Ваши «Евангелические диалоги» были в первых трех номерах. А потом он немного от этого отошел.**

– Да, потом отошел, потому что он увидел, что очень много фанатиков. Особенно я подавала плохой пример этого сурового православия. У меня был максимализм полный, я же в монастырях жила: то в Пюхтицах, то в Печорах. И когда меня уже стали по женскому движению преследовать, я уезжала в монастырь. В общем, такой аскетизм был. И, конечно, Кривулину это было никак. Правда, есть православные, которые еще хуже, чем я, которые вообще всё отрицают, и культуру тоже. У нас же многие бросили писать, и художники ушли тоже куда-то в монастырь.

**– Это интересно: с одной стороны такое радикальное христианство, а с другой журнал, достаточно вольный...**

– А мы специально открыты были. При всей моей внутренней строгости я экуменическую линию вела и считаю, что правильно. Кривулин был совершенно против замшелого православия, но одновременно он почему-то ненавидел баптистов. А я их приводила. Они такие славные – те, которых преследовали, которые не регистрировались. Их всё время в тюрьмы сажали. Это были замечательные люди, но абсолютно без культуры. И я говорила: «Витя, но ты понимаешь, это герои». Они сидели часами, слушали наших алкоголиков, курящих, видели иконы Божьей Матери – для них же это ужас всё. Вместе с тем, когда всё кончалось, они говорили: «Давайте мы сейчас все на колени и прочтем „Отче наш“». И все вставали – и буддисты, и индуисты, один марксист даже был... Это было, конечно, удивительно, и всё серьезно. Такие были сочетания.

А Гройс крестился и считал себя христианином – наверное, потому что все были. Сейчас-то он отошел от этого совсем. Я его даже не видела давно. У каждого свой путь. Но в то время все были вместе, и экзистенциальный прыжок с этого советского дна к небу – он и через Сартра шел, и через Камю, и через йогу, поэтому всё это ценилось.

**– Журнал выходил сначала очень часто, а потом всё реже и реже.**

– Да. У нас были добровольные машинистки, которые под семью копирками (почти было неразличимо уже) печатали. И тираж был иногда 50, иногда 100 экземпляров. Вся квартира была заложена этими листиками, и мы с Кривулиным их собирали потом. Все, кто приходил, видели эти странички разложенные, а по ним бегали крысы.

**– Журнал бесплатно распространялся?**

– Конечно. Денег не было вообще. И читали много, хотя был материал суровый, тяжелый. У нас была задача никак не снижать уровень, быть не просветителями, а элитой. Задача, совершенно противоположная журналу «Часы», потому что Борис Иванович Иванов собирал всё, что написано. Поэтому там большие тома.

**– Были случаи, когда Вы не брали чьи-то материалы?**

– Конечно. Обиды были колоссальные, и даже тогда, когда брали. Я помню, один ученый прибежал и сказал, что он повесит нас, расстреляет, чтоб мы ему назад статью отдали. А мы ее уже поместили, пришлось вырывать... Всё держалось на том, что Кривулин – человек удивительной любви к людям, хотя это слово не произносилось и мы его тогда не знали. И всё на этом держалось, мы не обращали внимания на обиды. Вообще материалов было очень много.

**– А какие материалы Вам запомнились особенно, что Вы считаете самым важным?**

– Там были материалы дискуссии «Христианство и искусство» – это был семинар, и материалы очень хорошие<sup>8</sup>. Потом я помню свою статью о психоанализе и христианстве<sup>9</sup> – может быть, не такую зрелую, но там уже серьезные вещи. Переписка с Гройсом интересная... Вы извините, я только про себя говорю... Потом мне уже как-то сказали, что там впервые был Борхес по-русски опубликован<sup>10</sup>. Хайдеггер был<sup>11</sup>. «Культура Два» Паперного<sup>12</sup>. Сейчас уже всего не упомяну...

**– «Тридцать семь» отличался от других журналов тем, что публиковал стихи целыми книгами – Шварц, Седакова<sup>13</sup>...**

– Да. Я помню еще свою статью «Идеологическое введение к Шварц»<sup>14</sup>. Я очень любила Лену, что тоже, конечно, было камнем преткновения, потому что Кривулин считал, что я ее больше люблю, чем его. Что и правда. Они же все соперничали. Я считаю ее невероятным поэтом. Олег Охапкин был у нас постоянно. Я его даже невзлюбила за это: проснешься, а он уже тут и читает. Он Библию стал излагать – переложил Библию на поэтический язык. «Книгу Иеремии» он сделал.

**– А что было главным стимулом к изданию журнала? Он ведь издавался вначале маленькими тиражами – пять, десять экземпляров. Что движет человеком, который хочет издавать самиздатский журнал?**

– Дело в том, что мы с Кривулиным видели, что люди вокруг – какие-то сироты...

**– То есть просвещение?**

– Да, просвещение, и мы это можем делать. Я-то была сначала вне всего этого, в библиотеке сидела день и ночь. Но потом я увидела, что есть свободные люди, какая-то великая среда, и самый добрый, умный, открытый всем человек – это Кривулин. И ответственный. Потому что у нас сразу появилась

ответственность, что несмотря на то, что никогда советская власть не кончится и нас никто никогда не будет ни признавать, ни печатать, нам нужно что-то делать, чтобы это было.

**– Но была же попытка издать «Лепту»?**

– Это была безнадежная попытка. Знаете, как это было? Еще до «Тридцати семи». Это Юля Вознесенская, у нее собирались Костя Кузьминский, Борис Иванович Иванов и мы с Кривулиным. И Юля всё время ходила в КГБ и с ними договаривалась, на каких условиях мы можем издать этот сборник. Юля – человек бескомпромиссный и не пресмыкалась, но дело в том, что постоянно были какие-то новые условия, кто-то подводил, кто-то не приходил, и нам с Кривулиным это надоело. Мы сказали, что будем издавать свой журнал. И мы отошли, а потом Борис Иванов вслед за нами стал издавать «Часы». А «Лепту» так и не издали, хотя были материалы и всё было готово. Потом мы в четвертом номере «Тридцать семь» опубликовали материалы о невыходе «Лепты». Юля к тому времени уже в тюрьме отсидела. Она была удивительным человеком – у нее около «Сайгона» была квартирка, где мы все собирались. В начале было желание всем вместе быть, но это было очень трудно. Опять же были претензии: того правь, того не правь. А с Кривулиным у нас были одинаковые вкусы, у нас не было споров.

**– В восемнадцатом номере была внутриредакционная дискуссия «О журнале „37“ и общих задачах», и там есть такие Ваши слова: «Мы с самого начала решили быть предельно терпимым журналом, мы хотели поддержать всякую попытку самостоятельно и глубоко мыслить, мы приветствовали всякую метафизику и свободу от идеологии. Каждый из наших авторов шел своим долгим путем, преодолевая внутренний страх и несвободу. Многие за эти три года обратились к Господу. Некоторые еще находятся на пути. Мы „терпим“ друг друга». Слово «терпим» было в кавычках.**

– В кавычках потому, что мы любили друг друга, так сейчас уже можно сказать. Никакого равнодушия не было. Была жуткая совершенно ревность друг к другу. Каждый день по телефону выяснялось, кто вторичный, кто первичный. И обиды такие были... Одновременно все любили друг друга, всё прощалось, не было никакой мести, естественно. Но ругались жутко. Когда кто-то однажды сказал Кривулину: «Такая-то написала вчера гениальное стихотворение» – был такой взрыв, просто эпилепсия. Кривулин говорит: «Не может она написать гениального стихотворения!» При всей его доброте... Бродского не любили, даже Ахматову не любили, как-то так... потому что хотели свое что-то, прорыв такой. Когда Бродский уехал, Кривулин написал стихи:

Не пленяйся... (А слово-то, слово!  
Что за твари в ловитве полей!)  
Не пленяйся свободой ничьей,  
ни чужой полнотою улова,  
лишь о том, что душа не готова  
в путь воздушный — о том пожалей<sup>15</sup>.

**– А Аронзон возник именно как антитеза Бродскому?**

– Аронзон был нам очень близок с самого начала своей смиренной и нищенской религиозностью и своим умением любить<sup>16</sup>. Мы очень дружили с Ритой, его женой, которая тоже была удивительным человеком. Я его не знала, но Кривулин знал.

**– «Тридцать семь» был журнал питерский, но Вы много печатали и москвичей, причем в основном концептуалистов.**

– Да, Некрасова, Пригов приезжал<sup>17</sup>... Сейчас я не любила бы их так, это другое – какое-то отчаяние застывшее... А в то время это были разбойники нам вполне под стать, особенно когда Пригов читал. Его стихи про милиционера все наизусть выучили. Когда они приезжали, действительно было здорово. И Лева Рубинштейн говорил, что когда приезжали мы, это всю Москву соединяло. Это в те годы, когда еще было единство. Все собирались в квартире Миши Шейнкера. Он очень любил Кривулина и помогал, когда тот заболел. Приезжал всё время и водил его... Самый главный был друг фактически. Во всех бедах он первый появлялся тут же. А сейчас там буржуазность какая-то – в Питере этого нет, Москва богатая, а тут все нищие так и остались. Вопрос денег, все за границу ездят... Это всё неприятно, какая-то карма уже сложилась, которая мне лично очень не нравится. Линия Аронзона мне гораздо ближе. Многие умерли – и Саша Миронов недавно скончался, и Лена Шварц. Отчасти и потому, что они не лечились, все были смертельно больны давно уже. А лечиться им не на что, да и нечего – они об этом даже не думали....

**– А попытки выхода из подполья, Клуб-81 Вы ведь уже не застали?**

– Они все потом извинялись, писали мне в Париж, что пришлось вот пойти на связь с КГБ.

**– «Тридцать семь» ведь тогда же и закончился.**

– Да. У нас еще были попытки вырваться из подполья, когда, например, мы решили свой Союз писателей организовать. У нас уже столько народу было, приходили из Союза писателей, многие священники приходили переодевшись. Половину людей мы не знали, кто к нам приходил. Я только сейчас узнаю, кто у нас бывал тогда. Невзоров, который сегодня всем известен; Леша Учитель, кинорежиссер, снял тогда еще фильм о квартире 37. Мы его встретили недавно, спросили про фильм, он говорит: «У меня нет». Гребенщиков... Но многих я просто не знала.

О наших вылазках на свет Божий. Мы пытались – это у Кривулина пошло тщеславие такое – создать параллельный Союз писателей. И мы пошли – Георгий Сомов, я и Кривулин – к какому-то начальству в Союзе писателей. Такой амбал страшный сталинского производства. Он говорит: главный у нас отсутствует, сейчас в отпуске. Мы вас вызовем через месяц. Конечно, никуда нас через месяц не вызвали. А потом еще один раз мы пошли Гумилева отмечать какую-то там годовщину – Охупкин, я и Кривулин. Я как опытная уже революционерка говорю: «Вы не имеете права нам отказывать, мы заявили уже на Голос Америки, Би-би-си, Немецкую волну, мы уже всё подго-

товили, уже вся мировая общественность...» – в общем, стала их там шантажировать, Кривулин тоже, а Охапкин говорит: «Ну ладно, если вы не хотите, то мы сами». Бешенство меня внутри взяло: вот негодяй, мы тут сражаемся, а он... (смеется). Я перестала с ним разговаривать, а он даже не заметил. И действительно, Охапкин у себя дома и провел гумилевский вечер<sup>18</sup>. Я с ним не общалась какое-то время после этого – лет тридцать (смеется). Мы всё время с ним ссорились, и Кривулин тоже.

А амбал этот говорит: «А кто же будет управлять этим вашим Союзом писателей? Виктор Борисович Кривулин ни на что не способен – вести бумаги, администрацию, бухгалтерию». Это правда. Но бесстрашный был абсолютно. что тоже, конечно, великий момент. Даже когда мы устраивали демонстрацию в день декабристов и вышли на Сенатскую площадь – то есть мы даже не вышли, мы были арестованы сразу... Мы решили выйти на Сенатскую площадь и прочесть стихи – все, и Лена Игнатова, и Сережа Стратановский, и Саша Миронов... Это был 1975 год, 150 лет восстанию. Конечно, мы об этом говорили за три недели уже по телефону, готовились: какие лозунги писать, что... Это всё прослушивали, и нас арестовали в шесть часов утра именно в тот самый день, 14 декабря: нас с Кривулиным и Юлю Вознесенскую. Мы ночевали у своих друзей, чтобы нас не арестовали, но, естественно, они выследили нас и взяли. Это было воскресенье, и мы просидели весь день. Нам сказали: напишите, зачем вы хотели выйти на площадь. Я отказалась разговаривать с ними сразу, а Кривулин всё время сидел и писал. Он меня презирал безумно: «Чего ты не пишешь?» А я милиционерам в это время Хайдеггера по-немецки читала – „Sein zum Tode“ рассказывала... Бедные, да? Несчастные ребята, всё воскресенье должны были сидеть...

А в это время все вышли на площадь и ждали нас – приказа, что можно, мол. И сказали потом, что мы предатели. На морозе стояли, их какие-то туристы снимали. И войска были кругом: освободили архив, нагнали туда нахимовцев и ждали от нас какого-то восстания. Всё воскресенье прождали и разошлись. А Вадим Филимонов спрятался на площади и в двенадцать часов вдруг вышел с лозунгом: «За миг свободы я бы отдал всю свою жизнь». Его схватили, а он этот лозунг бросил, и он поплыл по Неве. Его посадили потом в тюрьму на два года, и он в Америку в 1978 году уехал.

У нас была демонстрация в день защиты прав человека, тоже всех арестовывали, у Казанского собора<sup>19</sup>. И Кривулин вышел. Женское движение он поддерживал: женщины выходили против Афганистана, и Кривулин выходил. Только он всё время везде опаздывал.

**– А Вы не заходили потом на Курляндскую, не смотрели, что там теперь?**

– Я когда приехала впервые после эмиграции, меня там Учитель снимал. Он попросил, когда я вернулась из эмиграции... я его еще не знала тогда... мы с Кривулиным поехали. Я должна была в окошко прыгать в этот наш подвал. Квартира еще есть, по-моему, не закрыта, там никто не живет.

**Примечания:**

- <sup>1</sup> Десятый Международный гегелевский конгресс проходил с 26 по 31 августа 1974 г. в Москве.
- <sup>2</sup> В бывш. дворце Белосельских-Белозерских (Невский пр., д. 41) помещался тогда райком Куйбышевского района Ленинграда.
- <sup>3</sup> «Большое спасибо за Ваше чудесное, понимающее письмо» (нем.).
- <sup>4</sup> Стихотворение «Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то...» (март 1973). См.: Кривулин В. Композиции. М., 2009. С. 60-61.
- <sup>5</sup> Кривулин В. Стихи : В 2-х томах. Париж : Беседа, 1988.
- <sup>6</sup> Горичева Т., Иноземцев Б. <Б. Гройс>. Феноменологическая переписка // Тридцать семь. №№ 10, 11, 15. <Б. п.>
- <sup>7</sup> Суицидов И. <Б. Гройс>. Взгляд зрителя на духовное в искусстве // Тридцать семь. № 2. С. 15-31; Кривулин В. О духовном в искусстве // Там же. С. 32-40; Суицидов И. Ответ поэту-критику. Художник и модель (продолжение полемики, начатой во втором номере) // Тридцать семь. № 4. Апрель 1976. <Б. п.>
- <sup>8</sup> Интервью с о. Владимиром (Цветковым); Интервью с о. Львом (Кониным); Филимонов В.: Ответы на анкету; Горичева Т. Христианство и культура. Здесь и сейчас; Б<орис>. Г<ройс>. Иератическая живопись М. Шварцмана; Шифферс Е. Идеографический язык Э. Штейнберга // Тридцать семь. № 14. 1978. <Б. п.>
- <sup>9</sup> Горичева Т. Психологический анализ и аскеза // Тридцать семь. № 17. Февраль 1979. С. 164-186.
- <sup>10</sup> Борхес Х.-Л. Вавилонская библиотека. Сад с раздваивающимися дорожками. Пьер Менар – автор «Дон Кихота» (Рассказы) // Тридцать семь. № 11. Май-июль 1977. <Б. п.>
- <sup>11</sup> «Язык» (№ 2); «Феноменология и теология» (№ 3); «Что такое метафизика» (№ 5)
- <sup>12</sup> Паперный В. Культура «Два». Главы из книги // Тридцать семь. № 20. Август-октябрь 1980. С. 119-156.
- <sup>13</sup> Шварц Е. Стихотворения и поэмы // Тридцать семь. № 6. Июнь-август 1976. С. 28-77; Шварц Е. Разные стихотворения // Тридцать семь. № 18. Апрель-май 1979. <Б. п.>; Седакова О. Строгие мотивы. Сборник стихов // Тридцать семь. № 10. Март-апрель 1977. <Б. п.>
- <sup>14</sup> Шварц Е. Стихи после сборника (или стихотворения 1976 года) // Тридцать семь. № 11. Май-июль 1977. <Б. п.>; Горичева Т. Идеологическое введение к «Простым стихам» Е. Шварц // Там же.
- <sup>15</sup> Стихотворение «Не пленяйся» (март 1973). См.: Кривулин В. Композиции. С. 26-27.
- <sup>16</sup> См. Аронзон Л. Стихи и прозаические отрывки; Стенограмма вечера, посвященного памяти Леонида Аронзона // Тридцать семь. № 12. Осень 1977. <Б. п.>
- <sup>17</sup> Некрасов В. Ленинградские стихи. Пушкин и Пушкин. Картинки с выставки Илья Глазунова // Тридцать семь. № 15. 1978. <Б. п.>; Рубинштейн Л. Из двух книг // Там же. (В этом же номере впервые была опубликована статья Б. Гройса «Московский романтический концептуализм»); Московский концептуализм. Теория и практика. Группа «Движение» // Тридцать семь. № 16. 1978. <Б. п.>; Некрасов В. Стихи // Тридцать семь. № 18. Февраль 1979. С. 20-53; Пригов Д. <Стихотворения> // Там же. С. 54-74.
- <sup>18</sup> 15 апреля 1976 г., 90 лет со дня рождения Н. С. Гумилева.
- <sup>19</sup> 10 декабря 1979 г.

---

Публикуется впервые

## ПОРТРЕТ ПОЭТА

В тот раз нам достались билеты у самой сцены Малого зала Филармонии. Оглянувшись, я увидела, что из задних рядов поднялся и стал продвигаться в нашем направлении необычный молодой человек.

Он шел, тяжело опираясь на трость с резным набалдашником, холщевая сумка была его по нетвердо шагающим ногам. Но впечатление создавала не походка.

Эта сумка, оживленное лицо в гриве волос, мощные плечи под серым свитером и гордая шея – казалось, персонаж из зарубежного фильма про хиппи возник между сияющими бархатом стульями. Его голова и торс как бы возвышались над ним самим, не включаясь в сложность путешествия стоптанных ботинок.







– Просто портрет поэта, – прошептала одна из нас, острая на язычок.

– Виктор Кривулин, – сказала Нинель Мазель, – действительно, поэт.

Я знала, что она недавно познакомилась с ним и его стихами, от которых пришла в восторг. Но и представить себе не могла, какое место в нашей жизни займет этот человек.

Мы попали в его орбиту в период подготовки им машинописного сборника «Воскресные облака», значит, в конце 70-го.

Страстный библиотекарь, Неля взялась за составление каталога его стихов, я вызвалась помочь ей вытаскивать из Кривулина очередной шедевр, который, как выяснилось, запросто мог погибнуть в ворохе бумаг или быть уведенным кем-то из друзей.

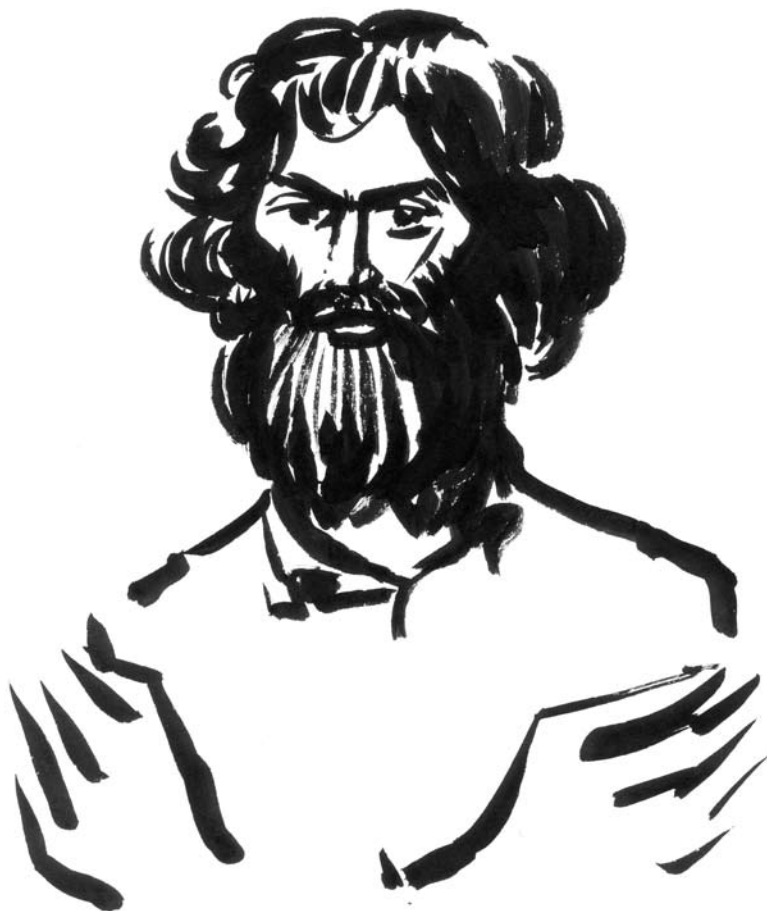
Так и получилось, что мы стали частыми гостями в его доме, на квартирных чтениях, которые нередко происходили и у нас на Гороховой, тогда улице Дзержинского, познакомились с разнообразным окружением Виктора.



Он жил в то время с матерью и отцом в большой коммуналке, и маленький пенал его комнаты, где повсюду валялись листки со стихами и раздавался стук пишущей машинки, всегда заполняли самые разные персонажи.

Можно сказать, в его комнате размещался своего рода интернет, информационный центр, расширяющий сознание проходящих и приезжающих отовсюду. Споры и разговоры, дым от сигарет, густой запах спиртного вываливались в узкий коридор многокомнатной квартиры, и мы всегда удивлялись стойкости и добродушию жильцов. Конфорка на коммунальной плите горела постоянно, а когда раскалялся забытый чайник, кто-нибудь из соседей непременно сигнализировал об этом.

Здесь, помимо друзей, можно было встретить литератора из Франции, про-





езжую девушку с ребенком, священника из Белоруссии, знакомого милиционера, поэтов-москвичей, приехавших на неделю. Его интересовали все. Любил видеть вокруг как можно больше народу. Он пропускал сквозь себя великое множество людей, событий их личной и общественной жизни. Любил тусовки, открытия и закрытия разных культурных мероприятий, застолья и большие конференции. Любил тихие доверительные беседы и скандальные происшествия. Любил мистификации и розыгрыши. Проглатывал книгу за книгой, журнал за журналом – следил за новинками, ценил пришедшие из-за рубежа. Был в курсе выставок, концертов, новых виниловых записей, театральных постановок – и непременно оказывался там, где обещало быть событие.

И притом – бурная деятельность в литературном подполье. Будучи активно действующим и мыслящим, он включился в определение и решение задач, т.н. второй культуры.

К этому времени разделение творческих сил на официальные и неофициальные усилилось. Ленинградцы-неформалы, среди которых были поэты, писатели, философы-литераторы, художники, составили некое объединение. Неофициальные чтения,

самиздатский журнал “37”, знаменитые семинары, где делались доклады по теории культуры, по истории церкви, по проблемам языка...

Главный побудительный импульс объединения – сопротивление давлению власти и диктату обывательских вкусов. На очереди дня стоял вопрос восстановления искусственно рассеченной русской культурной истории и соединения ее с общемировой.

Но была и особая цель: создать в русле классического искусства современный поэтический язык, подобно тому, как в начале века создали особый язык символисты и акмеисты.

Все были молоды, они искали свою тропу среди тех же трех сосен искусства: Мгновение и Вечность, Время и Пространство, Язык как средоточие усилий, направленных на противостояние Небытию.

Виктор Кривулин, уже в шестидесятых блестяще оседлавший виртуозного Пегаса, со всеми щегольскими выездами, конкурсом, кроссами, троеборьем, в семидесятых нашел свою главную тему. Боль за историческое несовершенство России соединилась в его творчестве со стремлением к высотам духа, к свету, разлитому, как он чувствовал, в мировом пространстве.



Стихи перепечатывались, передавались из рук в руки, доброхоты брошюровали подборки, отдавали в переплет. Кривулин любил проверять новое стихотворение на слушателях. Если не предвиделось в скором времени квартирное чтение, он звонил друзьям и знакомым, читал по телефону или ехал в гости – знакомил с новым детищем, наблюдал за реакцией. Вот в такие моменты делал свои зарисовки мой муж, художник Леонид Симоновский.

В пору первого периода нашего знакомства Кривулин разрабатывал метод, который передавал бы лирическую информацию посредством прямого влияния на подсознание. Использовались привычные для людей стереотипы, сочетание которых давало мгновенный прием поэтического посыла. Это была непростая задача. «Мне требуется огромное внутреннее усилие для того, чтобы слова, которые до меня произносили миллионы людей, чтобы эти слова





снова как бы взяли в себя то тепло, что принадлежало ртам и губам тех людей», – говорил он.

И выполнению этой задачи помогал голос. Мягкий баритон его звучал значительно и торжественно, напряжение звукового потока заставляло слушателей настраиваться на высокую волну. Интонации проявляли энергию, таящуюся в строках. Часто острота эмоции воспринималась прежде чем становилось ясно, о чем стихи. Отзывались на внутреннюю мелодию, на горестный (чаще всего) напев. На сочувствие

к людям, отрезанным от света и зачастую не понимающим, чего они лишены.

Текущий момент входил в его тексты, как кирпич в большое, сложное здание, которое он помещал в сферу вселенского бытия, в межвременное пространство. Стихи-метафоры, стихи-метаболы, где каждое слово – узел чувств и значений, возникали перед читателями и слушателями полные воздуха, музыки и цвета. Они соединяли жалкое существование людское с неким Единым Целым, которое только и придает значение уходящим минутам бытия.

---

Публикуется впервые. Рисунки Леонида Симоновского за исключением последнего, автор которого Николай Симоновский.

## ПАМЯТИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

В этом 2011 году исполнилось 10 лет со дня смерти выдающегося русского поэта Виктора Борисовича Кривулина. Вся моя жизнь оказалась связанной с ним, и я многим, очень многим ему обязан. Именно поэтому мне трудно писать о нем: лицом к лицу лица не увидеть и вспоминается множество эпизодов и деталей, из которых нелегко составить цельную картину. Мы были почти ровесники, оба 44 года рождения, он июльский, а я декабрьский. (Между нами оказался Олег Охупкин, родившийся в начале октября). И вот, несмотря на эту небольшую возрастную разницу, я всегда чувствовал, что он старше меня, старше по жизненному опыту, по пониманию и осмыслению жизни. И это ощущение сохранялось вплоть до его смерти: если есть такое понятие «возраст души», то я так и не достиг его «возраста души».

Впервые я увидел его еще школьником во Дворце пионеров, в знаменитом впоследствии клубе «Дерзание». (Впрочем, это название появилось позже, тогда это было просто объединение литературных кружков). Я был тогда девятиклассником, писал стихи, но не знал, кому их показать. Мне рекомендовали (уж не помню кто) обратиться во Дворец пионеров, где кружок юных поэтов вела Наталья Иосифовна Грудина, поэт, известная впоследствии защитница Бродского. Я пришел, но попал первоначально не на занятие кружка, а на вечер, посвященный победителям литературной Олимпиады. Победителем в этот год и был Витя Кривулин, написавший олимпиадное сочинение об Эдуарде Багрицком. Он читал избранные отрывки из этого сочинения, причем изюминкой были известные строки Багрицкого из «Разговора с комсомольцем Дементьевым»:

А в походной сумке  
Спички, табак,  
Тихонов,  
Сельвинский,  
Пастернак.

Имя Пастернака тогда было не то что бы запретным, но полузапретным. Именно поэтому в чтении Витя его выделял, произнося по слогам, как бы вдавливая в сознание. Потом его попросили прочесть собственные стихи, и я помню, что он прочел стихотворение также о Багрицком.

В кружке Грудининой Витя был признанным авторитетом. Сближения моего с ним в ту пору, однако, не произошло, во многом из-за ощущения его старшинства. Его другом и постоянным спутником был в то время Женя Пазухин, писавший необычные, резкие, часто эпатажные стихи. Помню строки из его стихотворения «Баба», о бабе, рожаящей в троллейбусе:

Живот был похож на чан и на чайник  
Там что-то спекалось, там что-то варилось.  
А мне наплевать, чтобы там не зачато.  
Зачем на меня навалилась!

В день полета Гагарина в космос он написал стихотворение-монолог напившегося по этому случаю «простого советского человека». Заканчивалось оно такими строками:

Хочешь по роже? – На!  
Летит, понимаешь, Гагарин!

Впоследствии Пазухин перестал писать стихи и нашел себя в религиозной публицистике. Сейчас он живет в Германии, в прославленном в русской литературе Баден-Бадене.

Я вспомнил о Пазухине не случайно. Тогда, в годы нашей юности, шел процесс изживания, преодоления «советскости». У некоторых, в частности, у Кривулина и Пазухина, он был стремительным, у других (например, у меня) – замедленным.

Сближения с Витей, однако, в те школьные годы не произошло. Случилось оно позже, когда я стал студентом филологического факультета ЛГУ. На филфаке он вел себя достаточно независимо: ходил лишь на те лекции и занятия, какие хотел, занятия по политэкономии, кажется, не посетил ни разу и говорил, что вместо «политических» предметов следует ввести оккультные. Зато не пропустил ни одного занятия знаменитого Блоковского семинара Дмитрия Евгеньевича Максимова. Помню, что он всегда носил с собой в кармане какой либо томик Малой серии «Библиотеки поэта». Некоторое время это был Тютчев с предисловием Берковского, потом его сменил Хлебников с предисловием Степанова. О Хлебникове Витя говорил восторженно, считая его равным Пушкину. Особенно ему нравилась «Труба Гуль-муллы».

Мы тогда открывали для себя великую русскую поэзию XX века, и одним из главных открытий была поэзия Мандельштама. Думаю, что влияние Мандельштама для Виктора было во многом определяющим. Он тогда написал стихотворение памяти Мандельштама, какими-то путями попавшее в эмигрантский журнал «Посев». Стихотворение было по тем временам достаточно резкое, в нем, я помню, была такая строчка:

Красный кукиш как символ веры

Вообще у Вити была такая черта: испытывать границы дозволенного. Вот эпизод из 80-х годов: он написал сатирическое стихотворение на смерть Брежнева и прочел его в «Клубе-81». От оргвыводов его спасло лишь то, что на следующий день умер Андропов, и КГБ было не до стихов о Брежневе.

После филфака было литературное объединение при Союзе писателей, руководимое Глебом Сергеевичем Семеновым. Просуществовало оно недолго, но именно там мы, в будущем – «катакомбные» поэты, познакомились друг с другом, именно там образовались дружеские связи, прошедшие через всю жизнь. В этом объединении были помимо Виктора Тамара Буковская, Елена Игнатова, Олег Охупкин, Петр Чейгин, Борис Куприянов, Виктор Ширали. Помню, что на одном из последних занятий Глеб Семенов сказал нам, что наше положение безнадежно – опубликовать нас в Советском Союзе не будут. И оказался прав: почти все перечисленные поэты смогли опубликоваться в своей стране лишь на излете советской власти. Но выход из безнадежной ситуации все же нашелся и назывался он «вторая культура» (слово андеграунд мы не употребляли: его придумали «перестроечные» журналисты).

Сейчас, думая о том времени, я вспоминаю в основном хорошее, но в нем было множество опасностей и не только внешних. Была опасность пьянства, перерастающего в алкоголизм, опасность потери дара и потери себя. Известная максима Солженицына «жить не по лжи» оберегала от конформизма, но не уберегала от непрестанно шевелящегося хаоса. Виктор это очень хорошо понимал. Вот что он писал в стихотворении «Пью вино архаизмов»:

Гибнет каждое слово!

В рощах библиотек

опьянение былого

тяжелит мои веки.

Кто сказал катакомбы?

В пивные бредем и аптеки!

И подпольные судьбы

черны как подземные реки,

маслянисты как ртуть.

Окунуть бы

в эту жидкость тебя, человек,

опочивший в гуманнейшем веке!

«Вторая культура» была не только противостоянием власти, но и борьбой с хаосом. Виктор, несомненно, наряду с Борисом Ивановичем Ивановым, был центральной фигурой всего этого движения и как поэт, и как деятель. Очень многое в Ленинграде образовалось при его деятельном участии: Религиозно-философский семинар, журналы «37» и «Северная почта». Впоследствии уже в девяностые годы эта его активность обернулась вовлеченностью в политику: он баллотировался в городской парламент, стал помощником Галины Старовойтовой при создании ею партии «Северная столица».

Поэтическое творчество Виктора требует отдельного большого разговора. А здесь я скажу о его главном, с моей точки зрения, открытии. Под открытием я понимаю не что-то принципиально новое, а скорее то, что было утеряно советской поэзией и заново найдено поэзией неофициальной. Так Бродский «открыл» в своей лирике человека экзистенциального, человека ведущего постоянный «разговор с Небожителем». Елена Шварц «открыла» человека мифологического и индивидуальный миф. А Кривулин «открыл» человека исторического, человека, осознающего свою связь с прошлым и знающего, что история осуществляется и через него. В этом корень его поэзии и его общественной деятельности. И его творчество требует осмысления, прежде всего, в этом аспекте.

Сейчас поэзию Кривулина знают до обидного мало. Нет понимания того, что он – один из выдающихся русских поэтов XX века. Надеюсь, что ситуацию эту исправит готовящийся том в Большой серии «Библиотеки поэта». Может быть, тогда станет ясно, какого поэта и какого человека мы потеряли.

## О КНИГЕ «КОМПОЗИЦИИ»

В конце прошлого года в издательстве «АРГО-РИСК» вышла книга стихов Виктора Кривулина «Композиции», составленная вдовой поэта Ольгой Кушлиной и его другом Михаилом Шейнкером. Виктор Кривулин – это имя становится после его смерти в 2001 году все более известным, как и имена других религиозных поэтов, не печатавшихся в СССР, представителей так называемой неподцензурной поэзии, самиздата, андеграунда, бесспорным лидером и идейным вождем которого в Петербурге и был Виктор Кривулин.

Что отличает поэзию Кривулина от большинства стихотворных текстов, не имевших шанса быть опубликованными в советское время, так это ее ярко выраженный особый мировоззренческий стержень: о чем бы ни писал поэт – это взгляд христианина, и это не так называемое «анонимное христианство», жизненно не связанное ни с одной из конфессий – а русское православие: гонимое, поруганное, не имеющее права голоса в коммунистическую эпоху, но накрепко связанное с ней. Кривулин и православен, и подчеркнута современен, он ни в коем случае не вне времени и его острых проблем – исторических, культурных, социологических, политических, а в самой их гуще, на переднем крае борьбы Царства Христова и царства кесаря. Он – художник и воин, поэт и гражданин, что, увы, и литературной, и в церковной среде скорей исключенье, чем правило...

«Композиции» – последняя из вышедших книг Виктора Кривулина. Само название вводит нас в выстроенное по определенным непреложным законам художественное пространство, отличное от природного, стихийного, сиюминутного. На русский язык «композиция» может быть переведена как «сочинение», но не в расхожем школьном смысле, а в том, который придает чину, т.е. порядку, сочинению как

соподчинению частей, церковная лексика. Кривулин представляется мне именно церковным художником – иконописцем, зодчим, скульптором, витражистом. Здесь – свобода в Духе, а не псевдосвобода отпускающего себя (не до конца) на волю подсознательного сюрреалиста, не рассудочная «деконструкция» шаблонов массового сознания, забавляющая концептуалиста и не рабское следование канону минувшей эпохи, превратно понимаемое как верность традиции. Кривулин созидает, а не разрушает и не копирует отработанные приемы, преумножая сущности сверх необходимости. Актуальность создаваемого им «актуального искусства» не в том, что оно соответствует преходящей интеллектуальной и/или эстетической моде сегодняшнего дня, а в верности тому видению и тем правилам композиции, благодаря которым возникли иконы Рублева, полотна Брейгеля и Рембрандта, Айя-София и Нотр-Дам, гениально вписанная в русский пейзаж церковка на Нерли. Во всех этих случаях первичным организующим художественное целое элементом является свет и можно сказать что самое произведение производится им, из него, иницирующего и направляющего сочинение композиции, выстраиваемого открываемый им, внутренним зрением (а оно – тот же свет) мир. Что дело обстоит именно так, что его письмо – письмо световыми вспышками, признается и сам Кривулин: «пищу квантами, объединяя тексты в небольшие сборнички (нечто среднее между стихотворным циклом и поэмой), которые, в свою очередь, самопроизвольно сливаются в более обширный текст, организованный скорее по законам архитектурной и музыкальной композиции, нежели по собственно литературным правилам». Кривулин – ни в коем случае не литератор, он – композитор, архитектор, сочинитель особого пространства-времени, где



присутствие Творца оказывается явным и действенным, а мы, входящие, включаемся в славословие на котором (и которым) и держатся, которым живут создаваемые поэтом «композиции». Все видимое здесь нередко как бы размыто нахлынувшим светом – светом внутреннего зрения – нового, не твоего, точнее – твоего, но чудесно обновленного, восполненного иным зрением, иным светом. Вот, например, стихотворение «Благовещение»:

Тихая радость лицо изнутри освещает.  
Эту метафору лучше вернуть бытию  
в пасмурный день, если окна всего не вмещают  
света, что в комнату льётся твою.

Что-то помимо сырых простыней заоконья  
слоем свеченья дрожащим тебя облегло –  
как бы развёрнутой радуги видишь крыло,  
жёсткие крылья светящейся глядя ладонью.

Голос не слушала. Всё изумлялась, следила  
за расслоением белого света на веер цветов.  
Но заполнявшая комнату внешняя сила  
шла изнутри, из твоих изливаясь зрачков.

Это – фиксация внутреннего опыта, опыта откровения света, источник которого не ты, но свет этот изливается, тем не менее, изнутри, из твоих зрачков, расширяя их, промывая все видимое, благовествуя не извне, а изнутри... Эти состояния не поддаются описанию в обыденной да и любой другой речи (скажем, на языке логики), и далеко не каждому поэту – и не только поэту – дано испытать их, а испытав – выразить. Кривулин приписывает Богородице то, что пережил он в один из редчайших, может быть, единственный момент своей жизни и такое дерзновение оправдано не только художественно: каждая душа, будучи христианкой по природе, призвана стать таковой еще и по собственному свободному выбору, иными словами – сказать свое «да» на божественный призыв: стать матерью Слова, «средой» для Его возрастания. Об этом невыразимом ответе, об этом откровении, предшествующем диалогу, когда

слова еще неразличимы («голос не слушала»), но уже «заполнявшая комнату внешняя сила шла изнутри, из твоих изливаясь зрачков», и свидетельствует поэт. Да и вообще стихи Виктора Кривулина не столько стихи, сколько именно свидетельства. И не будет ошибкой сказать о поэте, – не только Кривулине, а о поэте вообще, – то же самое, что евангелист Иоанн сказал о другом Иоанне – Крестителе: «он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете». Не был светом в том единственном смысле, в каком был светом Христос. Но в этом смысле никто из живущих и не может быть светом, однако самоназвание христиан – святые, т.е. несущие и передающие тот же свет, светящий во тьме, называемый также Логосом, Словом, т.е. Порядком и Законом – законом свободы и красоты. И та, и другая есть противоположность хаосу, результат воздействия на него любящей творческой воли Преобразующего хаос – в космос. Но и космос, который мы знаем, не последнее слово Творца – *чаю воскресения мертвых и жизни будущего века*, произносит христианин, ожидающий, жаждущий *нового творения* или, иными словами, радикального обновления мира, которое для него не абстракция, а факт глубочайшего внутреннего опыта, более убедительного в своей достоверности, чем любая так называемая «объективная реальность». Это же чаянье мы то и дело видим и в стихах Виктора Кривулина. Чаюнье как переход, исход, что видится ему так:

Кликнет меня – я услышу –  
лёгкая смерть.  
Солнце влезает на крышу.  
Больно смотреть.

Катится в цинковом громе,  
искры летят.  
Все ли уснувшие в доме  
всё ещё спят?

Все, – отвечаю, – и снится:  
солон восход.

Словно паук по ресницам,  
солнце ползёт.

Плачут ли? правда, не знаю.  
Жажда ли? Жар?  
Катится солнце по краю  
крыши. Удар.

Вот и оно провалилось  
в чёрную щель,  
словно в копилку. А снилась  
дудка, свирель

из отдалённых буколик –  
образ ничей,  
словосплетение, что ли,  
светоручей...

Лёгкая смерть издалёка,  
слышу, свистит –  
птичий, предсмертный ли клёкот  
крылья растит.

Нельзя не заметить близость этого состояния тому, что мы видим в «Благовещении»: тот же изливающийся, как вода, свет («светоручей»), те же крылья... Умирал Виктор Кривулин от рака легких очень тяжело, но несомненно за всеми этими невыносимыми страданиями присутствовал, брезжил, ширился свет, открывавшийся поэту именно из глубины страдания, пронизывающий его, как, например, в «Флорентийской иконе»:

Губы твои молчат и лицо твоё – вечер.  
Синие ткани Флоренции льются тяжёлым потоком.  
В синем снегу утопая, стоишь в созерцаньи глубоком  
белоцерковной зимы – но покинутой Богом.  
«Господи!» – шепчешь в себе, но лишённое речи  
облачко лишь вырывается. Пар неустойчиво-млечен...  
«Господи!» – шепот младенческий.

Бледно-пуховый платок  
с плеч твоих медленно и одиноко сползает,  
всё упавая на рощи, на холмы и дол упавает...  
Господи! Слово последнее словно к губам примерзает.  
Синяя фраза Флоренции, выдоха слабый цветок.

Здесь то же молитвенное предстояние: молящегося – иконе, и флорентийской Богородице в *оренбургском пуховом платке* – Тому, Чье имя поругано и забыто в стране белоцерковных зим, будто бы оставленной Богом. Вся молитва состоит из одного единственного слова и этого достаточно, чтобы «соединить прекрасного разрозненные части»: человека – через Заступницу – его Создателя и Спасителя, «Россию во мгле» и Флоренцию.

Вообще Кривулин, как сказали бы в старину, постоянно печалует о растоптанных советчиной *малых сих*, обезображенной стране, ее изнасилованной идеологией и вышвырнутой за ненадобностью культуре. Его поэзия молитвенна по самой своей сути, по природе. И всегда – напоминание о Красоте как забытом имени и, следовательно, силе Божьей – божественной энергии, приобщаясь к которой, мы приобщаемся к ее Источнику. Это и отличает стихи Кривулина из множества талантливых, обладающих рядом несомненных достоинств, но не пронизанных упомянутым светом и не несущих его в себе «текстов». В качестве примера можно привести любое из его стихотворений, но, пожалуй, именно «Пью вино архаизмов» звучит как гимн противостоянию художника-христианина окружающей его энтропии, гимн питерскому андеграунду семидесятых, но не только. «Андеграунд» дословно означает «подземелье», а это отсылает нас в свою очередь к раннехристианским катакомбам. Впрочем, катакомбы, с точки зрения Кривулина, не совсем подходящее слово: он говорит о выходе из катакомб в мир, что, однако, не отменяет родства сегодняшнего христианина с «раннеапостольским светом» – напротив, лишь в подпольной культуре, лишь в противостоянии кесарю, как тогда, только и можно к нему приобщиться. Этот дух – дух раннего христианства, «звериного и басенного», как сказал Мандельштам, а не официального, имперского, ставшего общеобязательной религией и тем самым утратившего свою первоначальную *тайную*

свободу. Ту свободу, без которой не возможны ни подлинная вера, ни подлинное искусство. «Вино архаизмов», о котором говорит здесь поэт, есть вино Евхаристии, «отдающее оцетом оцепенелой любви», напоминая о кресте, но и – вместе с тем – являющееся вином Воскресения, нового творения. Его и утверждает, наблюдая гибель культуры и противостоя этой гибели всем своим творчеством, Виктор Кривулин.

Пью вино архаизмов. О солнце, горевшем когда-то, говорит, заплетаясь, и бредит язык.

До сих пор на губах моих – красная пена заката, всюду – отблески зарева, языки сожигаемых книг. Гибнет каждое слово, но весело гибнет, крылато, отлетая в объятия Логоса-брата, от какого огонь изгоняемой жизни возник.

Гибнет каждое слово!

В рощах библиотек  
опьянение былого  
тяготит мои веки.

Кто сказал: катакомбы?

В пивные бредём и аптеки!  
И подпольные судьбы  
черны, как подземные реки,  
маслянисты, как нефть. Окунуть бы  
в эту жидкость тебя, человек,  
опочивший в гуманнейшем веке!

Как бы ты осветился, покрывшись пернатым огнем!

Пью вино архаизмов. Горю от стыда над страницей:  
ино-странница мысль развлекается в мире ином,  
иногда оживляя собой отрешенные лица.

До бесчувствия – стыдно сказать – умудряюсь напиться  
мёртвой буквой ума – до потери в сознания моем  
семигранных сверкающих призм очевидца!

В близоруком тумане,  
в предутренней дымке утрат –  
винный камень строений  
и заспанных глаз виноград.  
Труд похмелья. Похмелье труда.  
Угол зрения зыбок и стал переменчив.  
Искажающей линзой речи  
Расплющены сны-города.  
Что касается готики – нечем,  
нечем видеть пока что ее,  
раз утрачена где-то вражда  
между светом и тьмою.  
Наркотическое забытьё  
называется, кажется, мною!

Дух культуры подпольной, как раннеапостольский свет,  
брезжит в окнах, из чёрных клубится подвалов.  
Пью вино архаизмов. Торчу на пирах запоздалых,  
но еще впереди – я надеюсь, я верую – нет! –  
я хотел бы уверовать в пепел хотя бы, в провалы,  
что останутся после – единственный след  
от погасшего слова, какое во мне полыхало!

Гибнет голос – живет отголосок.

щипцы вырывают язык,  
он дымится на мокром помосте среди досок,  
к сапогам, распластавшись, прилип.  
Он шевелится, мёртвый, он пьян  
ощущением собственной крови.  
Пью вино архаизмов, пьянящее внове,  
отдающее оцетом оцепенелой Любви,  
воскрешением ран.

Все мы становимся свидетелями вос-  
крешения высокой поэзии поэта, масштаб  
которого еще предстоит оценить.

---

Публикуется впервые

---

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

**Мария Гельфонд** – кандидат филологических наук, доцент Подготовительного факультета Нижегородского Государственного университета; научные интересы: творчество Е.А. Боратынского, проблемы традиции и рецепции, поэтика жанра; общее направление исследований: русская лирика XIX-XX веков.

**Татьяна Горичева** – философ, теолог, переводчик; стояла у истоков женского движения в Советском Союзе, соредатор самиздатских журналов «Женщина и Россия» и «Мария»; вместе с мужем В. Кривулиным издавала самиздатский журнал «Тридцать семь» (1976-1981); выслана из СССР в 1980 г.; в настоящее время проживает в Париже и в Санкт-Петербурге.

**Александр Житнев** – кандидат филологических наук, доцент Воронежского государственного университета; сфера научных интересов: типология модернистского художественного сознания, эстетические универсалии и художественные стратегии, современная поэзия.

**Людмила Зубова** – доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета; научные интересы: динамика языковых процессов, лингвистическая поэтика, стилистика, современная поэзия.

**Анастасия Колесова** – журналист, студент Института журналистики и литературного творчества (Москва).

**Константин Кравцов** – поэт, священник РПЦ.

**Илья Кукуй** – кандидат филологических наук (PhD), преподаватель Института славянской филологии Мюнхенского университета (Германия). Научные интересы: русская культура XX века, исторический авангард, неофициальная советская литература, теория и история кино.

**Владислав Кулаков** – кандидат филологических наук, исследователь и публикатор неофициальной поэзии; общее направление исследований: русская поэзия второй половины XX в.

**Юрий Орлицкий** – доктор филологических наук, главный редактор «Вестника гуманитарной науки»; научные интересы: история и теория стиха, поэтика современной русской литературы.

**Михаил Павловец** – кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы и методики Московского гуманитарного педагогического института; научные интересы: теория и практика русского поэтического авангарда, современный литературный процесс; общее направление исследований: русская литература XX века.

**Валентина Симоновская** – журналист; творческие интересы: современный литературно-художественный процесс.

**Леонид Симоновский** – петербургский художник (акварель, графика); автор автобиографической прозы, член Творческого Союза Художников России (ИФА), член Санкт-Петербургского Общества акварелистов.

**Николай Симоновский** – петербургский художник (гуашь, акварель, графика, фотография), автор стихов и песен; член Творческого Союза Художников России (ИФА), член Санкт-Петербургского Люминографического общества.

**Сергей Стратановский** – поэт.