

## Формирование «московского текста» в ленинградской второй культуре

Александр Викторович Марков 

Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия  
Контакт для переписки: [markovius@gmail.com](mailto:markovius@gmail.com) 

**Аннотация.** Ленинградская «вторая культура» прежде всего создавала альтернативный образ культуры города, конструируя свою генеалогию как продолжение высших достижений русского модерна. Московский текст кажется маргинальным для этой культуры, несущественным для интерпретации перипетий XX в. Но внимательное изучение институтов второй культуры показывает, что в ней московский текст был сконструирован. Московское начало было понято как метафизика культуры, отличающаяся от мистико-экстатических программ деятелей независимого искусства Ленинграда, как перенастройка оптики, а не эксперимент с телесными и духовными принципами в искусстве. Вершиной этого понимания стала концепция московского романтического концептуализма Б. Гройса как варианта русского космизма. Но и до этого в журнале «37», центральном издании второй культуры, московское искусство конструировалось как одновременно мистически чуткое и мифологически насыщенное, состоящее из культурных образов разных эпох и уравнивающее творческое усилие и творческую топику. На ряде примеров, таких как оценка творчества Ольги Седаковой и эдиции трудов Ю. Н. Тынянова, показано, как критика московского подхода к культуре как неомифологического, отчасти анахронистического и капризно-индивидуалистического, превращалась в признание заслуг московских независимых авторов, прежде всего точнее и разнообразнее специфицировавших режимы символического производства.

**Ключевые слова:** вторая культура, Самиздат, Кривулин, Седакова, религиозная философия, неомифологизм, московский текст

**Цитирование:** Марков А. В. 2024. Формирование «московского текста» в ленинградской второй культуре // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 10. № 2 (38). С. 57–70. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2024-10-2-57-70>

Поступила 29.02.2024; одобрена 27.03.2024; принята 13.05.2024

# Formation of “Moscow text” in Leningrad’s second culture

Alexander V. Markov✉

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

Corresponding author: markovius@gmail.com✉

**Abstract.** Leningrad’s “second culture” primarily created an alternative image of the city’s culture, constructing its genealogy as a continuation of the highest achievements of Russian Art Nouveau. The Moscow text seems marginal to this culture, not essential for interpreting the vicissitudes of the twentieth century. A close examination of the institutions of the second culture yet shows that in it, the Moscow text was fabricated. The Moscow origin was understood as a metaphysics of culture, different from the mystical-ecstatic programs of the figures of independent art in Leningrad, as a readjustment of optics rather than an experiment with corporeal and spiritual principles in art. The pinnacle of this understanding was B. Groys’s conception of Moscow romantic conceptualism as a variant of Russian cosmism. Even before that, though, in the 37 journal, the central publication of Second Culture, Moscow art was constructed as both mystically sensitive and mythologically saturated, consisting of cultural images from different epochs and equating artistic endeavor and artistic topicality. Using the evaluation of Olga Sedakova’s work and the editions of Yury Tynyanov’s heritage, this paper demonstrates how the critique of the Moscow concept of culture as neo-mythological, partly anachronistic, and capricious-individualistic was transformed into the recognition of the merits of Moscow independent authors who, above all, more accurately and more diversely specified the modes of symbolic production.

**Keywords:** second culture, Samizdat, Krivulin, Sedakova, religious philosophy, neo-mythologism, Moscow text

**Citation:** Markov, A. V. (2024). Formation of “Moscow text” in Leningrad’s second culture. *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 10(2), 57–70. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2024-10-2-57-70>

Received Feb. 29, 2024; Reviewed Mar. 27, 2024; Accepted May 13, 2024

## Введение

Понятие «вторая литература» и «вторая культура» прочно вошло в отечественное литературоведение как обозначение одновременно круга и движения [Луцевич, 2010]. Само строение этого понятия означает притязание на выстраивание и фундаментальных

характеристик культуры, и ее актуальных проявлений. Это подразумевает институционализацию усилий: простое индивидуальное или коллективное творчество может расширять режимы восприятия оснований культуры и даже преобразовывать сами эти основания, но не может тогда поддерживать постоянную актуализацию культуры.

Независимое коллективное творчество, неформальное сотрудничество или общие принципы взаимодействия индивидов внутри альтернативных официальному культурных проектов наблюдалось в 1970-е и 1980-е гг. во многих городах — достаточно указать на рок-клубы, имевшие с начала 1980-х гг. полуофициальный статус. Но институционализация усилий, когда существуют некоторые институты, по которым можно выверять как фундаментальность, так и актуальность культурного творчества, состоялась в полной мере только в Ленинграде и в Москве.

В Москве независимый художник, поэт или музыкант был частью первой культуры, но не по основной специализации, например, как переводчик, детский художник, редактор (в том числе музыкальный), корректор или оформитель. Профсоюзы обеспечивали большинство нонконформистов работой и некоторым социальным статусом, чему способствовала и централизация научного производства в стране, которое и обслуживалось множеством производителей информации, от переводчиков и редакторов до сотрудников лабораторий. Поэтому в Москве люди, принципиально не связанные с таким производством, как Леонид Губанов или Венедикт Ерофеев, и воспринимались как счастливое или несчастное исключение. Это не значит, что в Москве не было других, не менее радикальных нонконформистов, но только то, что сам нонконформизм требовал резко индивидуализированной жизненной позиции, в некоторых случаях, например, христианских активистов (Александр Огородников, Виктор Аксютин), уже смыкавшейся с религиозно-общественным диссидентством.

Тогда как в Ленинграде самое общее основание сотрудничества независимых людей было другим. Официальное место работы особо не соотносилось с культурным производством, и хотя в «поколении дворников и сторожей» далеко не все были дворниками и сторожами, а были и преподаватели, и корректоры, это была деятельность не по производству, но по воспроизводству знания. Поэтому она оставляла ее участников скорее безучастными, тогда как производство знания и культуры создавалось иначе: в философских кружках, машинописных журналах, на квартирных хеппенингах и конференциях. Если в Москве такие нонконформистские кружки были частью магистрального производства знания, например структуралистского, тесно связанного с кибернетическими задачами страны, то в Ленинграде они существовали как центры производства другого знания, со своими критериями верификации.

К таким критериям верификации могло относиться, например, сопоставление с достижениями русского модерна — об этом свидетельствует премия Андрея Белого, которая должна была доказать, что независимая русская поэзия, проза и философия проходят проверку и оказываются не хуже достижений той эпохи. Замечательно, что среди лауреатов этой премии немало москвичей — т. е. ее учредители понимали достижения как конструирование независимой позиции, полностью зависящее от творческих и интеллектуальных задач каждого конкретного автора. Верификацию проходило не то, что сформировано

институтами, а что благодаря решению творческой или интеллектуальной задачи может показать, где именно можно совершенствовать имеющиеся институты — это в целом отвечает задаче любой литературной премии как механизма переакцентирования внимания ради усиления точек производства.

Также верификация могла идти через интроспекцию и пристальное наблюдение: удастся ли воспроизводить практики себя как определяющие и непротиворечивое изложение того, что сделано предшественниками, и непротиворечивое понимание того, что делается сейчас. Такая интроспекция могла включать в себя и коллективную мистификацию или эксперимент по созданию субличности — например, разработка поэтической маски Арно Царта, на которую претендовали Елена Шварц и Виктор Кривулин. Здесь задачей интроспекции и эксперимента над своей личностью, своеобразного паломничества по культурным и духовным мирам, было обоснование самой второй культуры как обладающей полноценным гностическим потенциалом, способностью производить неожиданные смыслы и расширять круг смыслов неожиданно для любого внешнего и внутреннего наблюдателя.

Но здесь мы и сталкиваемся с главной методологической проблемой. Получалось, что верификация такого паломничества обосновывает специфическую петербургскость второй культуры. Московская ее часть тогда оказывается просто некоторым числом достижений, заслуживающих всяческого внимания. Но в этой статье мы выясняем, что именно понималось под достижением, как именно оно работало, и как при этом вторая культура всё же специфицировала московский текст. Более того, эта спецификация вполне может быть актуализована и в наши дни, как специфический опыт интертекстуальных жанровых экспериментов как в поэзии, так и в других искусствах.

## Материалы и методы исследования

Материалом исследования стали первые три года функционирования журнала «37»<sup>1</sup>. Предпочтение этому изданию для характеристики ленинградской «второй культуры» было отдано по нескольким причинам. Прежде всего, этот журнал должен был обосновывать не просто эстетическую программу, альтернативную господствующей, но определенную программу философских исследований, имеющих мировое измерение. Почти в каждом номере журнала выходили переводы философов XX в., благодаря Т. М. Горичевой главным философом для журнала стал Хайдеггер — его концепция языка была понята как обоснование нового институционального строительства. Можно было уже опираться не на институты суждения о культуре, которые все несли на себе печать советской критики и гуманитарной науки, но на язык как определенное действие, ставящее перед собой нас, заставляющее нас производить определенные институты быта

<sup>1</sup> Роспись оглавления журнала приведена на ресурсе «Самиздат.вики» ([http://samizdat.wiki/Содержание\\_всех\\_номеров\\_%2237%22](http://samizdat.wiki/Содержание_всех_номеров_%2237%22)), полнотекстовые номера журнала (факсимиле машинописи и текстовый транскрипт) приведены в Коллекции Самиздата Университета Торонто (<https://samizdatcollections.library.utoronto.ca>). Эти источники и цитируются в работе с указанием номера и страницы журнала в круглых скобках.

и жизни. В таком случае уже введение специфических языков, таких как язык искусства, философии или теологии, обустроивало не обычный, а метафизический «быт», различные духовные практики или формы участия в культурных и мистических переживаниях, равно как и формы коллективной погруженности в создание религиозно-философских и прочих альтернатив господствующей мысли.

Далее, в этом журнале регулярно сотрудничал Б. Гройс, под псевдонимом И. Суицидов. Именно он обосновал понятие «московский романтический концептуализм» (№ 15, с. 51–56), поняв его как продолжение общих традиций русской религиозной философии. Русская идеалистическая мысль тогда только реконструировалась, и независимые кружки в Ленинграде и в Москве проводили тайные чтения соответствующих источников, с целью мысленно картографировать русский модерн как культурный и религиозный проект. Чтение Соловьёва, Бердяева или Франка могло иметь черты катехизации или же знакомства с ключевыми философскими направлениями XX в., такими как философия жизни и экзистенциализм. Но на самом деле это чтение прежде всего создавало некоторый канон русской мысли как устремленной к предельным вопросам, постоянно ставящей себя под сомнение, постоянно оспаривающей привычные паттерны включенности в культуру — а значит, этот канон требовал включать себя в культуру на совсем новых основаниях.

Гройс и изображает московский концептуализм как радикализацию художественного жеста, но с сохранением метафизических амбиций русского модерна, главная из которых, конечно, — это выяснение пределов опыта не только индивидуального, но и интерперсонального. Концептуализм московский, в отличие от мирового, выясняет не пределы искусства и его языка, но то, насколько интерперсональный опыт (в пределе — опыт всеобщего воскресения по Н. Ф. Фёдорову) способен дать достоверное знание, либо же требуется особый несказанный опыт, который только и обосновывает все отдельные жесты концептуалиста. Проект Гройса можно понять как инобытие русского космизма, переведенное в теоретическую плоскость: знание должно пониматься не просто как власть, а как превосходство всех существующих порядков; освоение космоса преодолевает и привычные представления, и привычные формы социальных взаимодействий, превращая их в частный опыт. Тогда концептуализм с его метакритикой социальных представлений оказывается тем метафизическим событием, по отношению к которому возможно достоверное искусствоведческое или культурологическое знание; если понять его в духе западного концептуализма, то он будет выглядеть как серия противоречивых проектов. По сути, Гройс тоже исходил из своеобразно понятой концепции языка М. Хайдеггера, языка как интерперсонального императива, но только, в ходе спора со структурализмом, понял язык как включающий в себя несказанное, некоторую особую интенциональность, принадлежащую уже не нашему познанию, но онтической структуре мира.

Наконец, в этом журнале стали не просто давать слово москвичам, но показывать московское искусство как самостоятельное, самобытное и заслуживающее всяческого внимания как необходимый этап самоопределения второй культуры. Так, Седакову привлек к участию в журнале, вероятно, сам редактор В. Кривулин по своему почину

[Д'Алессандро, 2020]. Этому способствовали, конечно, подробные обзоры художественной жизни, которые описывали, как выставляющийся в Ленинграде художник представляет не столько свою местную идентичность, сколько мировую, выступая как радикальный реформатор художественного языка. Художественная критика журнала, обзоры квартирных выставок отличаются именно этим пафосом: указать, как именно какой-то сдвиг по отношению к привычному пересобирает и весь художественный язык, и сами способы получения впечатлений об искусстве. Это искусство не просто поражает, но иначе, другими алгоритмами и другим способом действия, другой своей перформативностью, впечатляет. Эта реформа видна не на фоне локальных, но на фоне более широких явлений в искусстве, и поэтому может быть оценена и в Москве.

Наиболее ярким таким представлением московского творчества стала публикация в журнале книги Ольги Седаковой «Строгие мотивы» (№ 10) (историю этой публикации см.: [Д'Алессандро, 2020]). Вся книга была опубликована как передовой материал журнала, с редакционным предварением, в котором были обозначены расхождения между ленинградской и московской программами религиозной поэзии. При этом есть явное противоречие между такой аттестацией поэзии как несколько мифологизированной и сверхчувствительной и ее полным представлением в журнале как необходимой для прочтения и самоопределения ленинградской «второй культуры». Тем более что журнал предназначался для распространения в других городах, и секретари журнала, прежде всего Наталья Шарымова, изготавливали экземпляры для разных городов.

По нашему предположению, такое решение было связано с тем, что именно тогда во второй культуре активно решался вопрос, каким быть московскому тексту, что именно нужно понимать под московским творчеством. Кроме статьи Гройса, к этому относятся и на первый взгляд никак не связанные с темой Москвы выступления, такие как критика В. Кривулиным концепции издания Тынянова, подготовленного М. О. Чудаковой (№ 10). В этом выступлении различие между ленинградским и московским подходом к наследию формалистов обозначено со всей откровенностью. Ключи к способу представления московских авторов нужно искать именно здесь, поэтому мы соединяем внимание к закономерностям второй культуры и социологическую их реконструкцию, предложенную выше, с близким чтением текстов в основной части работы.

Теоретико-методологические предпосылки этого исследования могут быть сведены к следующему обзору. Кривулин позиционировал себя как метафизического читателя, а не автора [Гельфонд, 2013], и конечно, был заинтересован в метафизических авторах. Более того, он переизобретал вторую культуру как способную порождать различные параллельные ряды образов, не обязательно гомогенных [Житенев, 2011, 2021]. Здесь Кривулин находился в сложных отношениях с тыняновской концепцией поэтического языка, пытаясь превратить ее из центростремительной в центробежную [Пронин, 2023], равно демифологизируя концепции истории на основании неохайдеггериянского понимания языка [Хайрулин, 2018, 2020]. Отношения Кривулина к традиции ОПОЯЗа, подразумеваемые в аргументации этой статьи, уже не раз рассмотрены в широком культурном контексте [Марков, 2019а, б, 2021, 2022].

Особенности Седаковой как поэта, переизобретающего религиозную философию как учение о глубине образа, уже исследовались [Жулькова, 2021], в том числе как перекодирующего экзистенциализм в соответствии с концепциями посмертного существования [Спиваковский, 2021]. Проза Седаковой уже переописана также как механизм производства ценностей второй культуры, таких как движение от мифологизма к метафизике, а от метафизики — к духовному диалогу [Марков, 2020], причем создание особых режимов памяти как залог этого производства тоже рассмотрены [Даниэль, 2021].

Обзора концепции московского искусства во второй культуре Ленинграда в современной науке не найдено, что определяет новизну этой статьи. Много, что учитывалось в этой статье, возникло из устных разговоров и письменного обмена репликами с В. И. Эрлем (1947–2020) и особенно Б. В. Останиным (1946–2023), который открыл автору и технические, и культурные закономерности развития ленинградской второй культуры. Опора на эти свидетельства, вместе с близким чтением текстов, позволила вскрыть закономерности развития второй культуры и синтетические возможности там, где иначе видны только отдельные субъективные и аналитические суждения. Памяти Б. В. Останина и посвящаю эту статью.

## Результаты и обсуждение

Публикация книги «Строгие мотивы» предвзвешивается характеристикой ленинградского канона как по сути неоклассического, отмеченного строгостью и ясностью. Именно эти черты ленинградского канона редакция находит и в публикуемой книге. Но несколькими абзацами ниже творчество Седаковой вписывается в канон условного русского космизма или неомифологического синтеза, доходящего до синкретизма: «Ее стихам свойственно метрическое разнообразие, пластическая выразительность образа, стремление к созданию синкретического эстетического эффекта, когда зрительные и слуховые образы дополняют друг друга, создавая гармоничный визуально-фонический космос» (№ 10, с. 4). Но интереснее всего характеристика московскости публикуемого автора, где как раз как московская черта указывается неомифологизм, в отличие от прямого мистического переживания и его экспликации в ленинградской второй культуре:

«И всё же Ольга Седакова — поэт московский. Может быть, поэтому наиболее уязвимым местом сборника оказывается цикл „Московские картинки“, посвященный, кстати, ленинградской поэтессе Елене Игнатовой. Это вполне „московское“ качество — плохо, смутно видеть то, что рядом, вокруг, но зато обостренно — то отдаленное в пространстве и во времени, что для дальнзоркого зрения поэта и есть „здесь“.

„Здесь“ Ольги Седаковой — это мифолого-культурная реальность, „здесь“ — это каменная антика, чьи пустынные зрачки уже наполняются слезным соком новой жизни. Это „здесь“ вырастает из малинового московского быта, оно — среди деревенских впечатлений детства и круглых переживаний столичной обыденности. Здесь: Вергилий, Овидий, Данте, Рильке, Артемида, и Афродита, Мария Египетская и Алексей человек Божий. Но хочется, чтобы здесь был Христос, и слово веры уже готово обжечь губы, и не хватает сил на это. Поэзия Ольги Седаковой — как человек, стоящий на пороге, чуткий, настроженный, готовый отступить и войти» (№ 10, с. 3).

В приведенных двух абзацах привлекает многое. Прежде всего, в этом рассуждении замечательно, что, реконструируя и одновременно представляя читателю мир книги Седаковой, автор вступительного слова приравнивает персонажей и авторов. Вергилий оказывается в одном ряду с Артемидой, а Рильке — с Алексием человеком Божиим. В то время как в самой книге как раз очень различаются план персонажа и план творчества: жанровые характеристики стихов принадлежат либо порядку новейшей поэзии (баллада), либо порядку средневековой книжности (легенда). Понятно, что Артемида и Алексий человек Божий будут представлены внутри разных жанров, тогда как обращение к мотивам Вергилия, Данте или Рильке будет обогащать лирическое высказывание, но не определять жанр напрямую. Такое смещение, когда жанрово-текстовые параметры и рельефность персонажей оказываются характеристиками единого округлого московского текста, как бы московского Пантеона, требует размышлений.

Но объяснить, почему «Московские картинки» (№ 10, с. 19–23) трактуются как спорный и уязвимый опыт поэтического высказывания, может только их цитатность. Семь стихотворений этого цикла вполне следуют семи разделам книги М. Кузмина «Александрийские песни», хотя влияние Кузмина этим не ограничивается. Уже имя Евдокии во втором стихотворении напоминает его «Комедию о Евдокии из Гелиополя». Так, первому разделу Кузмина, который содержит развернутые именованья Александрии, понята как обживание города, соответствует мораль первой «картинки»: «Ничего не случится, не бойся» — у Кузмина в эту Александрию можно всегда вернуться (что, кстати, совершенно не разделяли ленинградские деятели второй культуры, у Кривулина Александрия «за тысячи километров» и «за тысячи лет»).

Второму разделу, представляющему любовь как главную форму социального гнозиса и социальной стратификации на основе познанного, отвечает новая версия истории Евдокии, зябнувшей в Москве, но окликаемой хозяином — т. е. здесь представляется одомашненная версия обращения, внутри специфически московских социальных паттернов. Пчелиный код Кузмина третьего раздела превращается в «пчелиный труд киноии» третьего стихотворения. «Мудрость» четвертого раздела, открытие хрупкости и уязвимости мира, переходит уже в особое отношение к подарку: «или пойти поменять?» — жизнь не просто хрупка, но хрупка, будучи дана как дар тебе в руки.

В пятом разделе у Кузмина главное — смерть Антиноя от воды, и в пятом стихотворении тоже появляется холодный двойник как отражение, утопленник, утонувшее собственное прошлое: «И поцелую холодные губы». Шестому, неофольклорному разделу, отвечает обретение себя как субъекта молитвы, наивное общение с богами у Кузмина и замешательство богов при виде дел людей здесь оказывается своеобразной афазией при начале молитвы. Наконец, седьмому разделу, где Александрия исчезает, и вместо нее появляется весь мир, не способный заменить поэту его первую любовь, соответствует седьмое стихотворение цикла, которое было исключено автором из перепечаток цикла в собраниях сочинений:

«И вот говорю,  
смуглая иноземка,  
всех твоих гостей  
случайная гостя —  
случайней румянца  
на лице книгочя,  
когда его дела приведут  
на декабрьскую улицу.

и вот говорю,  
потому, что скоро я замолчу,  
и кончу, не услышав ответа,  
и потому  
буду считать свое слово  
последним в споре.

хороши  
ледяные зверинцы на окнах  
и райские птицы на стеклах,  
но лучше —  
ты,  
дохнувшая на лед и смутившаяся  
подступившей молочной тьмой» (№ 10, с. 22–23).

По сути, в этом стихотворении говорится о необычном восприятии русского языка как чужого, экзотического, смугло-иноземного, чего-то вроде индийского или африканского. Такая самоэкзотизация русской культуры, частая и прославленная, кстати, в русском модерне как один из способов продвижения русской культуры («Русские сезоны» Дягилева), Седаковой чужда внутренне, хотя она не раз в лекциях по русской культуре, прочитанных в других странах, отмечала ее как источник в том числе спорных решений — но интересно, что единственную статью об этом «По русском имени» (опубликованную в журнале «Искусство кино») она тоже никогда не включала ни в одно собрание своих сочинений.

В двенадцатом номере журнала «37» была опубликована статья Елены Шварц «Горло стихий» (№ 12, с. 105–107). В интервью Валентине Полухиной, находящемся на официальном сайте поэтессы, Седакова отмечала ее как продуктивную для выработки своего творческого метода: «Мне кажется, ритмическая субстанция моих ранних стихов была более „водной“, и мало-помалу сделалась воздушнее. У Елены Шварц есть опыт в прозе „Горла стихий“, где она утверждает, что через поэта высказывает себя какая-то из стихий: скажем, через М. Кузмина — вода...». Но замечательно, как Елена Шварц реконструирует воду у Кузмина. Она исходит из физического закона преломления: воздух у Кузмина понимается тоже как вода, более легкая. Поэтому переход из воды в воздух — это не освобождение, а преломление, которое грозит своими катастрофами. Елена Шварц реконструирует общий сюжет позднего Кузмина: любовник уезжает за море навеки, но вместо него является двойник, как бы оборотень, с которым не удастся уехать на корабле, по воде, и любовник мстит гибелью. Все персонажи оказываются

сомнительными, отраженными, данными в иллюзии взбаламученной воды. Поэтому все они отвержены и все встречаются, и как люди, и как утопленники, и как рыбы, в единой завязке и развязке почти детективного сюжета.

Для Шварц явно существенна вода и как губительная стихия, уничтожающая человека, но и как спасительная стихия, спасающая образ — спасающая в том числе от его двойника. Это уже дает некоторый ключ к пониманию того, что такое московский текст. Это текст, в котором действует не вода, как стихия, реально и физически меняющая человека и память о нем и его образ, но воздух, который перенастраивает оптику и делает мифологические или литературные фигуры реальными. Тогда нет противоречия в том, чтобы ставить в один ряд авторов и их героев, например, Михаила Кузмина и его лирических двойников-мужчин, обретающих не просто самостоятельное существование внутри сюжета поэмы, но субъектность как устроители художественного мира поэта. Герой оказывается как бы оборотнем автора в том смысле, как понимала это Елена Шварц, когда, например, уже это не любовник, создающий драматическую завязку, но явившаяся система условий и условностей, некоторые режимы узнавания своего как уже обустроенного художественного мира, складываются в не менее убедительный образ бытия в современности, чем даже самый привлекательный образ уехавшего любовника.

В том же номере, в котором опубликованы «Строгие мотивы», есть и полемика Кривулина с московскими издателями книги Ю. Н. Тынянова «Поэтика. История литературы. Кино» [Тынянов, 1977]. Кривулин рассматривает Тынянова как человека, завершившего русскую литературу, поставившего на место прежних амбиций писателей и критиков, всё время поощрявших амбициозные притязания русской литературы, трезвый разговор о ее границах, о ее стилистических, смысловых и жизнестроительных ограничениях. Тынянов как бы создает детектив в духе поздних циклов и книг Кузмина, которые Шварц в своем докладе назвала поэмами, имея в виду единый патетический сюжет. Следует признать, что Кривулин изображает Тынянова как первого постмодерниста, хотя это слово еще не было в употреблении: «Творчество „Обереутов“ [sic!] является грандиозной пародией на литературу в целом. Точно так же научный роман Ю. Тынянова „пародирует“ литературную эволюцию, этим самым исчерпывая возможности дальнейшей литературной эволюции в России, закрывая историю отечественной словесности, как особого рода человеческой деятельности» (№ 10, с. 254). Соответственно, Кривулин не принимает разделения книги «Архаисты и новаторы» на отдельные статьи не потому, что эта книга композиционно совершенна, но потому что это как раз механизм несовершенства, механизм преломления, почти как сюжет Кузмина по Шварц.

Кривулин говорит, что часто более поздние статьи Тынянова ставил перед ранними — именно потому, что в ранних он дал по молодости более законченные концепции, которые в книге хорошо смотрятся как заключение (№ 10, с. 236). Поэтому хронологический московский подход разрушает эти законы. Кривулин говорит, что Тынянов разрушает привычное кумулятивное и плавно-прогрессивное понимание литературной эволюции в том числе самой материей своей книги. Кривулин прямо акцентирует,

что Тынянов, хотя мало пересекался с обэриутами, очень внимательно изучал Кузмина (№ 10, с. 252). В ранних статьях по сути перед нами возвращение оборотня, история того, как русская литература достигла своего предела и вернулась в качестве копии себя, некоторого подражания своим же жанрам, доходящего до пародирования. Тогда как в более поздних статьях перед нами именно уход любви, т. е. металитературный проект описания всей русской литературы как романа с открытым финалом. И это метаописание, согласно Кривулину, не получалось, и само «лежит в руинах», просто потому что сама центробежность движения, которая заинтересовала Тынянова на более поздних этапах творчества, не может быть обобщена никакими формулами. Таким образом, итоговую теоретическую книгу Тынянова следует рассматривать как роман, в духе реконструированного Шварц романа поэзии Кузмина, тогда как московские издатели превращают ее в единый «воздух», нейтральную среду познания литературы прошлого и настоящего.

## Заключение

Итак, мы видим, что проект второй культуры, как он был реализован в журнале В. Кривулина, подразумевал не только новое самосознание ленинградских артистических кругов, даже самых широких. Подразумевалось и новое картографирование всей русской культуры, включая создание новой концепции московского искусства. Московское искусство понималось не просто как космистское, но как инобытие ленинградского искусства. Московское искусство благодаря своей оптической и воздушности должно было давать более мягкий переход от философских утопий к тому пониманию общего языка как созидательного и созидающего судьбы людей, которое предполагал Хайдеггер, религиозно-философски прочитанный Т. Горичевой и В. Кривулиным.

Прочтение поэзии Седаковой через ценности и сюжеты Михаила Кузмина и прочтение Тынянова через массовую детективную культуру 1920-х гг. предложено в этой статье впервые. Эти две культуры, сюжетной поэмы и расследования трикстерского поведения, при всем их различии, сходятся в едином образе литературы 1920-х гг. как экспрессионистской, имеющей в виду не просто новых субъектов, но новых организаторов художественного мира. Кузмин становится организатором того мира, в котором и возможны различные тексты, не только петербургский, но и, потенциально, московский. А Тынянов сопротивляется московскому тексту как смешивающему литературное и металитературное начало, и Кривулин здесь пытается полностью вернуть Тынянова петербургской культуре. Но и протопостмодернизм Тынянова в изображении Кривулина, который нельзя без остатка свести к петербургской металитературности, и жанровые дрейфы Седаковой между метафизической лирикой, создающей религиозно-философскую метапозицию, и адресной лирикой, имеющей в виду речь Другого, легитимируют московский текст и для ленинградской второй культуры.

Такое прочтение, признающее московский текст как смешение литературного и металитературного, как постоянный дрейф между малой поэмой и лирическим стихотворением со своим частным адресатом, многое расставило по местам: оказалось,

что московское — это вовсе не обязательно утопически-метафизическое. Скорее московское — это некоторый прибор, позволяющий перенастроить оптику и увидеть динамику в мифологическом мире, а не только в мире текущего литературного процесса, вроде того, которым занимался Тынянов. Дальнейшее смыкание московского и ленинградского самиздата тогда должно содействовать преодолению мифологизма и новому историзму и перезапуску уже большой русской литературы.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Гельфонд М. М. 2013. «Я читал Боратынского»: Виктор Кривулин // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 1–2. С. 51–55.
- Д'Алессандро Р. 2020. Ольга Седакова и ленинградский самиздат 70-х годов // Acta samizdatica [=Записки о самиздате]. Вып. 5. С. 37–46.
- Даниэль Б. 2021. Проблема памяти в «женской» прозе Ольги Седаковой // Новый филологический вестник. № 2 (57). С. 246–263.
- Житенев А. А. 2011. Образные коды «другой культуры» в поэзии Виктора Кривулина 1970-х гг. // Полилог: электронный научный журнал. № 4. С. 15–19.
- Житенев А. А. 2021. О нескольких «эрмитажных» экфрасисах Виктора Кривулина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Том 13. № 1. С. 83–89.
- Жулькова К. А. 2021. Религиозно-философские мотивы в лирике Ольги Седаковой // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7: Литературоведение: Реферативный журнал. № 2. С. 91–102.
- Луцевич Л. 2010. Ленинградский религиозно-мистический круг 1970-х годов (к проблеме культурной памяти) // Дом Бурганова. Пространство культуры. № 2. С. 68–85.
- Марков А. В. 2019а. Кинематографический смысл стихотворения В. Кривулина «На мотив Достоевского» в контексте развития достоевсковедения // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. Том 29. № 2. С. 227–233.
- Марков А. В. 2019б. Советская живопись большого стиля в неофициальной русской поэзии // Вестник РГГУ. Сер.: Философия. Социология. Искусствоведение. № 4. С. 123–137.
- Марков А. В. 2020. Проблема не-лирического и не-эпического дневника: к границам жанра // Вестник Удмуртского университета. Сер.: История и филология. Том 30. № 2. С. 289–295.
- Марков А. В. 2021. Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского // Новое литературное обозрение. № 3. С. 301–308.
- Марков А. В. 2022. Об одном прототексте К. Вагинова в цикле «галерея» В. Кривулина // Слово. Текст. Контекст. № 3 (11). С. 84–94.
- Пронин М. В. 2023. О некоторых особенностях поэтического языка Леонида Аронсона и Виктора Кривулина // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. № 3 (2). С. 189–196.
- Спиваковский П. Е. 2021. Образы пост-смерти в поэзии Иосифа Бродского и Ольги Седаковой // Вестник РГГУ. Сер.: Литературоведение. Языкознание. Культурология. № 7. С. 141–165.

- Тынянов Ю. Н. 1977. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука. 578 с.
- Хайрулин Т. П. 2018. Категория «спиритуальности» в критических статьях В. Кривулина // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. Том 15. № 1. С. 147–155.
- Хайрулин Т. П. 2020. «Нагрязнула зима истории...»: концепция времени в стихотворениях В. Кривулина // Вестник Российского университета дружбы народов. Сер.: Литературоведение, журналистика. Том 25. № 1. С. 58–67.

## References

- Gelfond, M. M. (2013). "I read Boratynsky": Viktor Krivulin. *Bulletin of Nizhny Novgorod Lobachevsky University*, (1-2), 51–55. [In Russian]
- D'Alessandro, R. (2020). Olga Sedakova and Leningrad samizdat of the 70s. *Acta samizdatica* [Notes on samizdat], (5), 37–46. [In Russian]
- Daniel, B. (2021). The Problem of Memory in Olga Sedakova's "Female" Prose. *Novy Filologicheskiy Vestnik*, (2), 246–263. [In Russian]
- Zhitenev, A. A. (2011). Image codes of "other culture" in the poetry of Viktor Krivulin in the 1970s. *Polylog: Electronic Scientific Journal*, (4), 15–19. [In Russian]
- Zhitenev, A. A. (2021). About several "Hermitage" ekphrasis of Viktor Krivulin. *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 13(1), 83–89. [In Russian]
- Zhulkova, K. A. (2021) Religious and philosophical motifs in the lyrics of Olga Sedakova. *Social and Humanities. Russian and Foreign Literature. Series 7, Literary Studies: Abstract Journal*, (2), 91–102. [In Russian]
- Lutsevich, L. (2010). Leningrad religious-mystical circle of the 1970s (to the problem of cultural memory). *Burganov's House. Space of Culture*, (2), 68–85. [In Russian]
- Markov, A. V. (2019a). The cinematic meaning of V. Krivulin's poem "On the motif of Dostoevsky" in the context of the development of Dostoevsky studies. *Vestnik of Udmurt University. Series "History and Philology"*, 29(2), 227–233. [In Russian]
- Markov, A. V. (2019b). Soviet painting of big style in unofficial Russian poetry. *Vestnik RGGU Series "Philosophy. Sociology. Art History"*, (4), 123–137. [In Russian]
- Markov, A. V. (2020). The problem of non-lyrical and non-epic diary: to the boundaries of the genre. *Vestnik of Udmurt University. Series "History and Philology"*, 30(2), 289–295. [In Russian]
- Markov, A. V. (2021). Krivulin and Dashevsky in the dispute about Brodsky's new Aeneas. *New Literary Observer*, (3), 301–308. [In Russian]
- Markov, A. V. (2022). About one prototext of K. Vaginov in the cycle "gallery" by V. Krivulin. *Slovo. Text. Context*, (3), 84–94. [In Russian]
- Pronin, M. V. (2023). About some features of the poetic language of Leonid Aronzon and Viktor Krivulin. *Vestnik RGGU. Series "Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies"*, (3), 189–196. [In Russian]
- Spivakovsky, P. E. (2021). Images of post-death in the poetry of Joseph Brodsky and Olga Sedakova. *Vestnik RGGU. Series: Literary Studies. Linguistics. Cultural Studies*, (7), 141–165. [In Russian]
- Тынянов, Ю. Н. (1977). *Poetics. History of Literature. Cinema*. Nauka. [In Russian]

Khairulin, T. P. (2018). The category of “spirituality” in the critical articles of V. Krivulin. *Vestnik of St. Petersburg University. Language and Literature*, 15(1), 147–155. [In Russian]

Khairulin, T. P. 2020. “The winter of history has come...”: the concept of time in the poems of V. Krivulin. *Bulletin of Peoples’ Friendship University of Russia. Series: Literary Studies, Journalism*, 25(1), 58–67. [In Russian]

## Информация об авторе

*Александр Викторович Марков*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия  
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

## Information about the author

*Alexander V. Markov*, Dr. Sci. (Philol.), Professor, Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia  
markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>