

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ),
125047, Россия, Москва, ул. Чаянова, 15

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

Для цитирования

Марков А.В. Телевидение в поэзии Виктора Кривулина // Наука телевидения. 2024. 20 (2). С. 87–111. DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111. EDN: KJYIVN

ТЕЛЕВИДЕНИЕ В ПОЭЗИИ ВИКТОРА КРИВУЛИНА

Аннотация. В статье рассматривается образ телевизора и телевизионного экрана в поздней поэзии Виктора Кривулина (1944–2001), одного из самых ярких поэтов независимой русской литературы. Рамкой рассмотрения стало понятие второй (катакомбной, андеграундной) культуры, подразумевающее прежде всего медийную активность творческого человека, выбор медиа в зависимости от достоверности, актуальности сообщения и возможности тиражирования.

Выдвигается гипотеза, что этот опыт решительно повлиял на возникновение в творчестве Кривулина образа телевидения. Показана продуктивность методологии Жака Лакана, воспринятой в теории медиа Фридриха Киттлера, для анализа стихотворений Кривулина.

Мир, который изображает Кривулин — это всегда мир исторической разрухи, где телевидение скорее маскирует ситуацию. Но в постсоветское время меняется понимание того, что такое новости: это уже не новости культуры, а новости из мира медиа, со своеобразным само-разрушающимся языком. Телевидение при этом регламентирует как способ подачи новостей, так и режимы существования перед экраном и за экраном, которые могут быть сопоставлены с режимами

предсмертного и посмертного существования после разрушения символического тела культуры.

В творчестве Кривулина 1990-х образ телевизора как вещания неоднократно трансформировался, в зависимости и от изменения художественной задачи, и от перемен стилистики самого телевидения в эти годы. В статье выстраивается хронология таких перемен и их общий вектор, проходящий через все творчество Кривулина. Сначала телевидение воспринималось как новация, иначе строящая отношения между политической культурой поколений. Потом телевидение превратилось в часть быта, в период больших перемен и разрушения и прежних связей между людьми, и прежнего их медийного обеспечения. Наконец, телевидение начинает восприниматься как особый стиль информирования, сопоставимый с театром и сновидением, и утверждается программа исторической памяти как положительного действия. При этом на всех этапах телевидение противопоставляется радиовещанию как извещению катастрофического бедствия.

Ключевые слова: Кривулин, вторая культура, независимая русская поэзия, телевизионный образ, поэтическая топика

UDC 654.197 + 82.01

DOI: 10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111

EDN: KJYIVN

Received 01.02.2024, revised 22.06.2024, accepted 28.06.2024

ALEXANDER V. MARKOV

Russian State University for the Humanities,
15, Chayanova, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

For citation

Markov, A.V. (2024). Television in the Poetry of Victor Krivulin. *Nauka Televideniya—The Art and Science of Television*, 20 (2), 87–111. <https://doi.org/10.30628/1994-9529-2024-20.2-87-111>, <https://elibrary.ru/KJYIVN>

TELEVISION IN THE POETRY OF VICTOR KRIVULIN

Abstract. The paper explores the representation of television and the television screen in the later poetry of Viktor Krivulin (1944–2001), a prominent figure in independent Russian literature. The analysis is framed within the concept of the underground culture, which highlights a creative individual's media engagement, as well as media selection based on credibility, message relevance, and replicability. It is hypothesized that this experience significantly influenced Krivulin's depiction of television. The study evaluates the utility of Lacan's methodology, as interpreted in Kittler's media theory, for analyzing Krivulin's poems.

The world he portrays is consistently one of historical devastation, where television often serves to obscure reality. However, the nature of news changes in the post-Soviet era: it is no longer cultural updates, but news from the world of media, with a peculiar self-destructive language. Not only television shapes news presentation; it also influences modes of existence in front of and behind the screen, which could be compared to pre-mortem and post-mortem states following the collapse of the culture's symbolic body.

In Krivulin's work from the 1990s, the portrayal of television as a broadcasting medium undergoes several transformations, influenced by shifts in artistic objectives and changes in television stylistics during this period. The paper delineates a timeline of these shifts and identifies a common trajectory in this evolution. Initially perceived as an innovative force building new social and political connections between generations, television later transitioned into a part of everyday life during a period of significant change and the disruption of previous social connections between people and their former media provisions. Eventually, television began to be viewed as a distinct form of information delivery, akin to theater and dreaming, heralding a positive narrative of historical memory. At all stages, television is contrasted with radio broadcasting as the notification of a catastrophic disaster.

Keywords: Krivulin, underground culture, independent Russian poetry, television image, poetic topics

ВВЕДЕНИЕ

Явление «второй культуры» или высокого андеграунда в Москве, Ленинграде и других крупнейших городах СССР не имеет единого определения. По преимуществу это понятие относят к ситуации Ленинграда 1970–1980-х: именно ленинградской неофициальной литературе была посвящена конференция «Вторая культура: Неофициальная поэзия Ленинграда в 1970–1980-е годы» в Женеве (Женева, 1–3 марта 2012 года), которая и утвердила этот термин как нормативный. В научной литературе этого времени свойством «второй культуры» объявляется наличие собственной машинописной журнальной индустрии, подразумевающей как круг единомышленников, обеспечивающих полный цикл производства журнала, так и круги читателей и корреспондентов в различных городах, благодаря которым и можно поддерживать регулярное производство новых культурных достижений (Саббатини, 2019; Parisi, 2021). Такое производство требовало особой тематизации собственной высоты, себя как высокой культуры, как, одновременно, синтезирующей достижения прошлых теорий, в т. ч. теологические положения, и отказывающейся от готовых теорий в пользу открытого производства неожиданных смыслов (Markov, 2021; Markov, 2023). Поэтому любые параллели между «второй культурой» и предшествующими ей или современными культурными движениями (с сопровождающими их социокультурными конфигурациями и стилями жизненной организации) в других странах: «потерянное поколение», битники, богема, нонконформисты и студенческие движения — уместны на уровне индивидуальных творческих судеб, но не при рассмотрении этого явления. В этой культуре как раз традиция осмыслялась как нечто субкультурное или содержащее субкультурный потенциал, тогда как миссия современной культуры мыслилась как выход от этого субкультурного к полноценному культурному производству (Ivantsov, 2022), в том числе к международному (Rossi, 2023), и преодолению тех ограничений, которые ставила практика и теория перед прежними субкультурами (Tihanov, 2020).

При этом разрыв между притязаниями «второй культуры» с ее метафизическими интуициями, религиозно-философскими, часто экуменическими, интересами, и стремлением к различным вариантам синтеза уже не просто искусств, но жизненных практик — и реальными возможностями был очевиден. Вероятно, последовательнее всего осмыслял эту ситуацию разрыва молодой Борис Гройс, под псевдонимом Игорь Суицидов публиковавший критические статьи в машинописных журналах «Часы» и «37», издававшихся при участии Виктора Кривулина.

Если читать подряд эти тексты (Гройс, 2017), то видно, как Гройс оспаривал метафизические притязания авангарда и любых его синтетических

тенденций, указывая на материальные ограничения таких притязаний, включая материал речи — так что авангард не смог противостоять уже набравшей силу господствующей культуре. Такую же угрозу растворения в чужих структурах он видит и для второй культуры, и поэтому, в частности, критикует структурализм и другие попытки обоснования автономии культуры в то время: сколь бы ни были масштабны системы и структуры, они не могут отстоять свою автономию по отношению к тем или иным способам высказывания или обобщения. Поэтому Гройс уже в других работах в конце концов и приходит к идее «романтического концептуализма», центр которого размещает в Москве: можно принять свои метафизические притязания как данность, и использовать как материальные, так и символические структуры как ресурс критики в т. ч. текущего эмпирического личного опыта. В целом деятельность Гройса в журналах, издававшихся при участии Кривулина, должна была показать, что вторая культура может быть автономной не в силу своего культурного ресурса, а только в силу особого экзистенциального осмысления прежнего метафизического опыта авангарда, не как утверждающего силу слова или действия, а как ставящего под вопрос и текущий опыт считывания смыслов. Пафос ранних текстов Гройса состоял во включении советской неофициальной/второй культуры в общемировую.

Актуальность статьи состоит в том, что исследование медийных предпосылок и ресурсов современного искусства равно востребовано и в академическом его изучении, и в художественном и кураторском подходе к нему. Телевидение, как, одновременно, социальный и медийный феномен, тогда приобретает особый смысл: в качестве явления во многом завершеного позволяет измерить действительное присутствие *самокритического потенциала* в тех или иных формах современного искусства. Под «завершенностью» мы имеем в виду не то, устарело ли телевидение как форма информирования или развлечения: «завершенным» в смысле предсказуемости телевидение было и для поколения Кривулина. В этом смысле обычай части интеллигенции принципиально не иметь телевизор в доме также имеет в виду эту завершенность: переслушивание виниловых пластинок могло открывать новые ощущения бытия, тогда как телевидение воспроизводило картинку, интересную социологически, но никак иначе.

Новизна статьи заключается в том, что в ней впервые объясняется специфический поворот в творчестве Кривулина периода 1990-х, от сложной организации образности с опорой на различные виды искусства прошлого, такие как гобелены, празднества или дворцовые интерьеры, либо репродукции старых мастеров внутри советского быта, к непосредственному отклику на образность политическую и телевизионную: условно, переход

от эстетики Вальтера Беньямина к эстетике Сьюзен Зонтаг. Искусство прошлого имело свои режимы технической воспроизводимости или производимости: ткать гобелен — не то же самое, что делать гравюру, и с точки зрения последовательности действий мастера или подмастерья, и с точки зрения последовательности восприятия потребителя. Поэтому Кривулин как метафизик культуры предпринимал — конечно, как и Гройс, — метакритику культуры, вскрывая в ней производственные закономерности (в чем-то парадоксально наследуя Третьякову и Арватову), тогда как определить поэтику Кривулина 1990-х в фокусе отражаемых в ней закономерностей оказывается уже сложнее. Ее трудно сопоставлять с каким-либо опытом русского модерна и авангарда, даже радикального, а определение «метафизический журнализм» (Седакова, 2001, с. 704), скорее, вписывает Кривулина в большой контекст отечественного концептуализма, чем специфицирует этот период его творчества. Поэтому **проблема** данной статьи — определить, путем анализа телевизионных образов в поэзии этого периода, как именно Кривулин выстроил последовательную поэтику визуальных впечатлений от стремительных перемен вокруг, и какую роль сыграла экранная культура в такой целостной переработке поэтики с соответствующей реформой языка, который как бы разрушает свои паттерны в пользу метакритики уже журналистских образов?

Цель статьи — выявить специфику телевизионных образов, образа самого святающегося экрана и образности специфических для 1990-х телевизионных жанров, как конститутивных для обновления поэтики Кривулина. Этим определяется и решение **задач**: выявление и классификация этих образов, исследование границ этих образов и их своеобразной метафизики, и в конце концов, понимание того, как эти образы помогают той конструктивной критике авангардной метафизики, которую Кривулин предпринимал в более ранние периоды творчества.

МАТЕРИАЛЫ И МЕТОДЫ

По всем воспоминаниям и впечатлениям современников, Виктор Кривулин был не просто в центре медийного производства во «второй культуре» как один из издателей машинописных журналов и книг и культуртрегер, организатор культурной жизни. Он был и лично причастен, и одновременно пристрастен к такому производству: любил множительную технику, а после

появления компьютеров полюбил и их. Отношение Кривулина к технике, в том числе к светящемуся экрану, в каком-то смысле было коллекционным, чего мы не находим у других поэтов его круга. Экранное — предмет любящего внимания, пристального взгляда коллекционера впечатлений, и здесь Кривулин в чем-то напоминал экуменических эклектиков Ленинграда, у которых на полке рядом стояли иконы и статуэтки Будды. Но только различие в том, что эклектика имела в виду исключительно возгонку и индивидуальную переработку эмоций, своеобразный театр одного актера, тогда как экран подразумевал определенную конструктивную программу, конструирование и возобновление культуры как уже развитой системы социального театра. Конечно, для интерпретации стихотворений потребовалось обращение к истории медиа и истории общества в 1990-е годы, в т. ч. на основе личных воспоминаний, для поиска тех ключей интерпретации, которые не были привлечены предшествующими исследователями поэзии Кривулина.

В 1990-е и начале 2000-х Кривулин выпустил несколько книг¹. Книга «Концерт по заявкам» (1993, 2-е изд. 2001) включала в себя как стихи 1980-х, например, с явными признаками перестроечных споров, так и новые стихи. Во второе издание были добавлены циклы, или же, по Кривулину, самостоятельные книги «Блудный сын» и «У окна», в которых приметы 1900-х прочитываются однозначно: в переосмыслении образов русской классики и русского религиозно-метафизического авангарда как попавших в наши дни и радикально изменивших свою суть, Кривулин сходится с Сергеем Стратановским, стихами его книги «Тьма дневная». При этом метод Стратановского скорее саркастичен, тогда как метод Кривулина — театрален и грамматичен *почти* в лакановском смысле: мы должны с Раскольниковым или футуристом-пролеткультовцем Сергеем Третьяковым пройти через разные модусы «я», «мы» или «они» и тем самым оказаться в той истории, в которой мы находимся сейчас. В 1994 году выходит книга «Предграничье», стихи которой в основном относятся к памяти о прошлом, о пережитом прежними поколениями как переживаемом сейчас, но приметы современности, такие как оранжевые одежды кришнаитов, считываются однозначно. В 1998 году выходит книга «Купание в Иордани», состоящая из четырех поэтических книг: в ней магистральной темой становится катастрофичность человеческого и исторического существования, и экранные образы становятся уже по-настоящему страшными. Наконец, в 2000-м Кривулин создает тексты юбилейного года, где уже обращение к телевизионным новостям становится чуть ли не навязчивым, и эти «Стихи юбилейного года» как оставляют

¹ Здесь и далее тексты цитируются по официальной странице поэта на сайте «Вавилон». URL: <http://www.vavilon.ru/texts/krivulin0.html> (дата обращения: 01.02.2024).

простор для интерпретации, так и дают понять, что именно делает телевидение с поэтикой Кривулина.

В качестве основного метода анализа используется близкое (медленное) чтение и интерпретация стихов Кривулина, с акцентом на историческое чувство поэта как требующее всегда более одного медиума (об этом подробнее см.: Марков, 2021; Марков, 2022; Марков, 2023). Как вспомогательный метод применяется теория экранных медиа, имеющая в виду, что возникновение экранного медиума не столько обогащает культуру, сколько преодолевает некоторую прежнюю инерцию. Собственно, когда Кривулин в 1970-е и 1980-е годы создавал журналы, они были бесцензурные, т. е. не столько боролись против цензуры, сколько должны были преодолеть саму ту ситуацию, где что-то запрещено, а что-то разрешено. Их открытость, открытость этих страниц, должна была прорвать цензурные фильтры (такую метафору мы считаем уместной, имея в виду нормализацию, цензурные требования своеобразной культурной стерильности), показать, что культура возможна и вне этих препятствий. Это вполне соответствует тому, как понимает становление оптических медиа Фр. Киттлер (Киттлер, 2009): постоянно подчеркивая связь между военной оптикой, развитием спекулятивной геометрии и экранной иллюзией в разные эпохи, от раннего Ренессанса до наших дней, Киттлер говорит, что медийность вовсе не просто расширяет наши возможности или окрашивает сообщение. Она сразу вовлекает нас в действие по производству техники, в т. ч. техники восприятия, расщепляет наше сознание (здесь Киттлер опирается на Лакана), делая невозможной последующее соединение.

По нашей гипотезе, журналистская поэзия Кривулина 1990-х, упоминающая телевизор, закономерно продолжает более раннюю его поэзию гобеленов и галерей. Это всякий раз прорыв фильтров: в 1970-е и 1980-е тех, которые отводили каждому явлению культуры прошлого его место, будь то в системе социального потребления или структуралистской спекулятивности. А в 1990-е это уже прорыв новых препонов, в которых действовала уже цензура не производства, а потребления — новой массовой культуры, в том числе с ее способами насилия. Как Кривулин, описывая ткань гобелена, отрицал готовое знание о придворной культуре ради ощущения себя внутри мифологического, повторяющегося и при этом требующего критики сюжета, так и Кривулин, упоминая телевизионный сюжет, отвергает готовое потребление насилия или сентиментальности, чтобы ощутить себя прямо здесь и сейчас внутри точки восприятия, начального восприятия происходящего, или, говоря в терминах Лакана, в точке «объекта маленькое а».

Те критики, которые пытались эксплицировать философию культуры Кривулина как существующую в контекстах левой и постмодернистской мысли XX века, говорят прежде всего о медийности, особом претерпевании личности, которая превращается в среду для исторического действия. Так, Кирилл Корчагин сопоставляет концепцию «я» у раннего Кривулина с «диспозитивом» М. Фуко, с чистым превращением себя в сцену разворачивания исторической диалектики, так что дальнейшее твое личное претерпевание и оказывается возможностью снятия проклятия истории (Корчагин, 2018, с. 177–179). Т. Хайрулин, отчасти опираясь на идею «ретромодернизма» как магистрального пафоса Кривулина, высказанную С. Завьяловым на уже упомянутой конференции, понимает проект Кривулина как радикальную ахронию, стоящую над противопоставлением традиции и модернизма (Хайрулин, 2018, с. 151). Тогда поэзия Кривулина может быть понята как *медиум* такого сопоставления сцен, имплицитруемых разными формами культуры; а появление телевизора в поэзии Кривулина 1990-х — как продолжение личного претерпевания медиума. В таком личном претерпевании осуществляется развитие критики самого медиума поэзии, который не может обеспечить непротиворечивое восприятие происходящего. Новая настройка оптики требует принятия телевидения как спекулятивного приближения к настоящей негативной диалектике, в которой, по Кривулину, в 1990-е оказались мы все.

«КОНЦЕРТ ПО ЗАЯВКАМ»: НОВЫЙ ТЕЛЕВИЗИОННЫЙ КОНТЕНТ

В книге «Концерт по заявкам» цикл «Блудный сын» открывается образом «бабьего радио» как мира домислов и слухов, мешающего встрече поколений. Блудный сын не может вернуться к отцу, потому что уже в нем воспроизведен отец, и «слыша ветхое радио», он узнает свое имя и свое место в истории как предназначенное только ему. Это стихотворение сразу напоминает о концепции Лакана (Лакан, 2006), что отец — это не лицо или характер, но функция установления запрета на кровосмешение. Подход Лакана нам представляется более продуктивным для интерпретации поэзии Кривулина, чем подход Фрейда. Кривулин создавал свои стихи в постмодернистскую эпоху, и идея расщепления сознания, постоянно требующего производить тексты (в широком смысле, включая социальное поведение как символическую систему) для компенсации нехватки реального, может считаться для постмодернизма символической.

В отличие от Фрейда, для которого Эдипов комплекс — это сценарий психической жизни, через который проходит любой современный человек, Лакан утверждает, что это не сценарий, а элемент социального конструирования. Каждому мужчине, которому предстоит стать отцом, приходится пройти через риск кровосмешения в широком смысле — смешения властных амбиций, борьбы за власть, и прежде всего, за власть над языком, над ключевыми словами в языке и ключевыми жестами. Тогда имя Отца как некоторое вещание, окликание свыше, останавливает эту борьбу и утверждает расщепление между эффектами реального в жизни сына и воображаемого в жизни Отца. Сын принимает свое фрагментарное видение ситуации за реальность, тогда как Отец в качестве большого воображаемого вещает о катастрофе. Сын как бы постоянно смотрит телевизор, видя фрагменты реальных ситуаций, а Отец как бы всё время вещает по радио, предупреждая, что за каждым решением сына может последовать катастрофа.

Тогда «ветхое радио» Кривулина — это особый образ ветхозаветной жертвы, где только Исаак может обратиться к Отцу по имени. В библейском тексте жертвоприношение останавливается, потому что появляется заместительная жертва, которую Лакан отождествил бы с эффектом символического: ниоткуда появляется связанный Агнец, т. е. некоторая связка, текст, текст как связанность, полный символического смысла. Поэтому и Авраам исполнил свою миссию пророка, учреждающего социальный порядок путем жертвоприношения, и Исаак исполнил свою миссию зрителя и очевидца этой миссии, который в конце концов попадает в библейский текст, своим телом формирует пластику этого текста. В стихотворении Кривулина контаминируется судьба новозаветного Блудного сына и ветхозаветного Исаака. Блудный сын оказывается вызван по радио в историю, в современность с ее бытовыми подробностями. Он уже не просто вписан в текст Ветхого завета, но реализует мученичество Нового Завета, когда и отцы, и дети равно должны быть готовы к мученичеству:

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

косит мизерный дождик по всей ненасытной стране
и голодному слуху далекая музыка брезжит

Отсылка в первой строке к пушкинскому изображению бессонницы, грозящей навязчивыми визуальными образами (*жизни мышья беготня*) здесь не случайна. Вместо Эдипова комплекса мы здесь встречаем образность, имитирующую иллюзию: голодный сын переживает музыку как ряд визуальных образов, дождик превращается в образ чего-то вроде телевизионных помех, а звуки радио оказываются постоянным сетованием отцов на происходящее, их воображаемое. Тогда эффекты реальности и оказываются просто встречей со своей судьбой, даже слово «ящик» может намекать на жаргонное тогдашнее название телеприемника. При этом до конца досмотреть телепередачу не удастся, и вмешательство воображаемого в виде радио, и вмешательство реального, порождающего свой язык сетований на изобилие визуальных образов, в стихотворении побеждает.

Именно так, как образ недосмотренности и при этом избыточности, клиповости, работает телевизионный образ в стихотворении «Суперкнига». Приведем его и предшествующее ему, «Сильные песни», где как раз медиум радио осмыслен наиболее подробно во всем цикле:

СИЛЬНЫЕ ПЕСНИ

ах, да и не было не было в нашем обычае
сильные песни пускать по семейному кругу
пели другие — колхозники или рабочие —
пели по радио, правильно, через тоску и натугу
переваливши — а наши сидели не слушая
и не убавляя звука... иссякли еда и питье
люди служивые тихие, годы наверное лучшие
но чья же там все-таки родина? исчезновение чье?

СУПЕРКНИГА

дисней невыключенный в комнате старушечьей
и все что недосмотрено что недопрожито
и все что на нее как заново обрушится
как затопчет как застроит рожницы!
что с этой делать ей цветастой мешаниною?
среди подушек и салфеток вышитых

царила тишина семиаршинная
ну в лучшем случае кулек помятых вишенок
так бережно ссыпала в блюдце чайное
и косточки в кулак и душно с мухами
а если слово слышала случайное
то перекрестится — и Бог с ними со слухами
но Боже ей теперь от мельтешения —
где что-то шумное безвидное невнятное —
не оторваться и лицо без выражения
лицо и то пошло цветными пятнами

Стихотворение «Сильные песни» удачно иллюстрирует основные тезисы Лакана об Имени-Отца: Отец как таковой недостижим, потому что производит только заповеди, медийные инструменты запрета, но не может произвести свое присутствие. Радио тогда выступает как медиум заповедей, как нечто, что распоряжается жизнью нового поколения. Но восприятие этого радио не индивидуально, а коллективно и габитуально: радио работает на полную громкость, но создает только позы колхозников, относится всецело к области воображаемого, по Лакану. Любой эффект реальности или символизации, — пускать песни по кругу, — здесь исключен. Тем самым, радио подразумевает только бесконфликтное воображаемое, и переключиться в какой-либо другой режим бытия, в режим реального или символического, возможно только благодаря экрану, точнее, тому конфликту двух экранностей, который и представлен в следующем стихотворении.

В стихотворении «Суперкнига» передан, по сути, конфликт между двумя режимами телевизионного просмотра. Один — привычный старшему поколению: черно-белый телевизор, накрытый салфеткой, показывающий что-то спокойное и примиряющее с ритмами окружающей действительности. Такой просмотр телевидения и можно назвать ностальгическим во всех смыслах: он возвращает к истокам тех ритмов, которым и подчинена твоя жизнь и твоя повседневность. Такой режим ностальгии мог и воспроизводиться искусственно: как показала Д. Журкова (Журкова, 2021, с. 160–162), анализируя телепроект «Старые песни о главном», как раз прежнее «радио», тембровые и дыхательные характеристики певческого голоса, в этом проекте не продолжали советские достижения, а резко с ними порывали. Тогда как «телевидение», картинка исполнителя, в этом же представлении полностью вписывалась в те амплуа, которые и подразумевало советское представление о телевизионном актере и телегеничности. Таким образом, ностальгия оказывается привязана к визуальным амплуа, а аудиальное отвечает за актуализацию.

Другой способ телесмотрения — тот самый, который принесли клиповые 1990-е. Это цветной мелькающий экран, невозможность следить за событиями, из-за чего нельзя перевести увиденное в какой-либо из привычных режимов ощущения истории, будь то режим ностальгии или режим чаяния лучшего будущего. Здесь примером такой клиповой эстетики, затрагивающей и само тело героини, оказывается аниме-сериал «Суперкнига» (1981–1983), дистрибутируемый по всему миру христианской телерадиокомпанией CBN. В начале 1990-х этот сериал шел по одному из центральных каналов, в удобное для детского просмотра время, и впечатлял (по моим собственным воспоминаниям) соединением подробного представления библейских сюжетов с постоянным требованием героической решительности, свойственной поэтике аниме.

Кинорелиз и знакомил зрителей с основными библейскими сюжетами и их моральным смыслом, и представлял специфическую запутанность отношения библейских и современных моральных уроков, так что одни уроки всегда становятся и зеркалом, и примером, и критерием разбора для других. Такое построение, раскрывающее библейские уроки, как раз достигалось благодаря конфликту отца и сына: отец в этом сериале — замкнутый ученый, который ничего не может передать сыну, тогда как Суперкнига (Библия христианского канона) создает те формы реального, те формы совпадения с бытовыми сценами в отношениях подростков, которые и оказываются настоящей социальной и моральной реальностью. Модель «Суперкниги» как возвращения нового поколения к реальному и символическому воспроизводилась потом и во многих других анимационных сериалах, например, научно-философском «Рик и Морти» (2013 — н. вр.)

Таким образом, Кривулин описывает опыт преодоления одиночества: перед нами уже не одинокая пенсионерка, но одна из участниц действия библейского аниме-сериала — она оказывается внутри цветного мира эмоций детей, которые узнают своих двойников в библейских персонажах, и при этом оказывается двойником своих предполагаемых внуков. Это и есть постмодернизм: «ты делаешь куклу куклы и сам ты при этом кукла» (В. Пелевин). Образ пенсионерки как хранительницы веры, популярный в тогдашней консервативной публицистике (например, образ старушек в платочках, сохранивших веру среди советских испытаний, в православных изданиях начала 1990-х, которые критически относились к опыту интеллигенции и превозносили религиозный опыт простых людей), переосмысливается неканонично. Кривулин не задает вопрос, верующая ли эта пенсионерка или бывшая комсомолка; но только то, как именно телевидение создает новый режим переживаний, не связанный с бытовым беспокойством, но только

с онтологической тревогой. Экранное медиа здесь работает как медиум онтологического вызова — вполне по Лакану и Киттлеру, однако «объект маленькое а» еще не может быть найден в мире вещей и их подобий.

«ПРЕДГРАНИЧЬЕ»

В книге «Предграничье» весьма причудливо сочетаются признаки ушедшего и нового наставшего времени: они не накладываются уже гротескно друг на друга, но переплетаются благодаря песенному началу. Здесь «радио» присутствует уже не в виде себя, а в качестве песен / узнаваемых мелодий, на которые ложатся непривычные стихи. Это позволяет создать аналитику визуальных образов, которую легко проиллюстрировать стихами, намекающими на порядки телевизионных трансляций. В отличие от предыдущей книги, здесь речь фактически всегда о прямом эфире, репортаже о событиях, иногда перемежающемся помехами. Так, стихотворение «Похороны» изображает столкновение старого армейского и нового бандитского мира:

Похороны

выдь на язу, глянь — кого
повезли на Ваганьково!

благодетеля нашего
генерала Ненашева

и не спрашивай: кто ж его
господина хорошего?

проститутки преступники
собрались и пристукнули

чтобы Гостелерадио
било жгло лихорадило

Этот сюжет можно свести к указанию на преступность 1990-х, репортажи о которой заполнили телевидение, радио и газеты, о чём и говорит последняя строфа. Советский бренд «Гостелерадио» только остраняет этот приоритет криминальной хроники над любой другой в указанный период. Михаил Федорович Ненашев — председатель Гостелерадио в 1989–1990 годах, последний

председатель этой организации в истории, назван генералом, что отсылает сразу и к употреблению клише «генерал» в смысле советский большой начальник, и к обстоятельствам его назначения. Он был назначен для нормализации телевидения, чтобы сохраняя перестроечное видение альтернатив, не допустить при этом проникновения прямого диссидентства, которое представлялось многим в ЦК КПСС миром преступной лихорадки — отсюда макабрический мелодраматизм (смертельная лихорадка) последних строк. Но тема стихотворения не сводится к этой неудачной попытке нормализации телевидения и установления новых инструментов чрезвычайного, как бы почти военного контроля над ним. Общий образ «благодетеля» заставляет вспомнить об одном из лейтмотивов Кривулина, который удерживается во всех стихах 1990-х — страхе перед ядерной катастрофой, о чём мы еще скажем. То есть удержание от ядерной катастрофы и есть благодеяние, как и вообще удержание мира любым советским генералом, но никто не мог предвидеть катастрофического развития событий. Медиа, такие как телевидение и радио, оказываются тогда производителями постоянного катастрофического криминального контента, который сам по себе не может победить никакие страхи. Мотив прямого эфира продолжается в стихотворении «Главная новость»:

Главная новость

всё те же галки на крестах, на недокрестьях
телеантенн, а в лужах телеграфных
как бы все те же купола

но тронутые рябью, да и весть их
благая, бестелесная — из главных
последних новостей неузнанной ушла

по воздуху... Обронена косынка
студеной синей зыби в подворотне
и как ни обходи — все в небо угодишь

все в то же небо с примесями цинка
затеками белил и громыханьем крыш
под поступью стопы Господней!

В этом стихотворении сопоставляется весть с небес и криминальные последние новости 1990-х, ни одна из которых не подразумевает никакого выхода к небесному. «Небо с примесями цинка» можно понять и как искусственное небо, созданное цветным телевидением, и как смертность в годы

разгула преступности, когда легко может любая пуля буквально отправить на небо и в цинковый гроб. Стихотворение явно перекликается с другим стихотворением книги, «Мальчики», в котором упоминается конфликт в Боснии, и свет «слишком резкий» телевидения прекращает интеллектуальные споры мальчиков, как бы героев Достоевского (также здесь весьма вероятная аллюзия на «Цинковых мальчиков», 1989, С. Алексиевич). Очевидно, что здесь противопоставляется два типа информирования: если по радио новости из Боснии были тревожными и как бы мобилизующими, то телевидение страны, которое уже тогда больше сочувствовало сербам, чем боснякам, скорее, демобилизует, показывая некоторую драму, что оставляет в недоумении.

То же самое происходит и в приведенном стихотворении: все могут только отложить интеллектуальные споры в свете телевизионной картинки с криминальными репортажами. Помехи, рябь, к которой мы привыкли на экране телевидения, здесь оказывается свойством отражения телеграфных проводов в лужах: т. е. информационные перебои при прямой доставке сообщений компенсируется работой телевизионного экрана, где нет вести, но имеется только непосредственное участие в драматических и трагических событиях нашего дня (даже таких, как убийство в подворотне). Экран настигает каждого, и при отсечении радио как связи между поколениями остается только телевидение как медиум, возвращающий уже к реальному, к положению здесь и сейчас. Таким образом, упоминание телевидения — это единственный способ исполнить реквием не только по людям прошлого, но и по людям настоящего.

«КУПАНИЕ В ИОРДАНИ»: МНОЖЕСТВЕННОСТЬ МЕДИА

В книге «Купание в Иордани» присутствуют самые различные медиа. Это уже и театр, и кинематограф, и многое другое, но всегда как основа для изображения иного мира — перевернутого, либо мира смерти. Например, стихотворение «Театр Антона Чехова» представляет авангардные приемы Мейерхольда как предчувствие его пыток, где из проруби забвения на него глядит Чехов, молодой Шостакович в авангардное время уже предчувствует блокаду через слушателей его игры в кинематографе, а стихотворение «Премьера героической симфонии» слышит в глухоте Бетховена предчувствие глухих ссылок. К любому творческому достижению обращено зеркало будущего ужаса, арестов и возможного забвения. Такое зеркало и занимает

пространство будущего, и только само качество поэтического высказывания, прозрачного и театрализованного, позволяет вернуть будущее время творческому усилению.

Некоторые стихи этой книги, такие как «Псалом», уже рассматривались (Львовский, 2014), благодаря чему удалось выяснить, сколь велик диапазон медиа, которые охватил Кривулин, включая загоризонтную радиолокацию, предупреждающую о ядерной атаке. Чистых образов телевидения здесь нет, и некоторые образы медиа требуют комментария. Например, стихотворение «Пятая правда и первая истина» может отсылать к выходявшему в 1990-е годы дополнительному, пятому выпуску газеты «Правда» (сама газета выходила четыре раза в неделю), носившему развлекательный характер. Тогда старик «с пятой правдой» — это и читатель газет, которые и создают ситуацию ахронии, выпадения из времени, которое затрагивает всех нас. Но это только возможная аллюзия, потому что стихотворение можно понять и просто как иллюстрацию тезиса о множественности правд, о правде каждого отдельного СМИ, которая тоже создает эту ахронию, исключаящую действие. Общий сновидческий и ночной антураж всей книги не позволяет выделить телевидение как отдельный медиум, но зато здесь появляется реклама в стихотворении, которое следует признать аллюзией «Парка Юрского периода» (1993) С. Спилберга:

ЮРАСИК-ПАРК

что в душе весна и слякоть — что снаружи
наша русская Юра среди разрухи
перепончатые лапчатые лужи
рыбоящеры снуют и птицебрюхи

искрометное сверканье битых стекол
в аккуратную сгребенных пирамиду
чья вершина истекает свежим соком
с виду — клюквенным, на вкус — солоновитым

перемены, место новому порядку
расчищает механический уборщик
от гармошки голосующей вприсядку
лишь круги расходятся, разморщив

пленку радужную сна и солидола
перепончатые лапчатые лужи
когти челюсти рога а то и хуже —
щит рекламный с телефоном «Моторолы»

Это стихотворение пародирует сюжет фильма Спилберга: противостояние генной инженерии и универсального медиума электричества. Собственно, велоцирапторы в фильме показывают ненадежность и электрических ограждений, и электромобилей. Они нападают на электрическую систему, которая может выходить из строя, в отличие от органической системы. Здесь разруха с самого начала не подразумевает прямого медиума электричества, но только ручную, механическую работу, сновидчески показанную в механическом бреду нефтяную субстанцию катастроф. Т. е. здесь Кривулин как бы отключает эффекты блокбастера, демонстрируя, как бы он смотрелся на небольшом экране видеосалона, — просто нагромождение эффектов. В 1995 году, когда написано это стихотворение, мобильный телефон был еще предметом роскоши, заведомо недоступным. Тем самым, сновидческая атмосфера стихотворения показывает, что телевидение не просто перестало быть универсальным медиа, а что оно может и не присутствовать, как может и быть отключено электричество везде, и мир может прийти в упадок. Телевидение не входит в этот мир смерти, но Кривулин доводит до конца эту критику нового телевидения с его хрониками, только дезориентирующими людей, по сути разрушающими любые попытки диалога. Такой же безликий мир разрухи, где на телевидении остались только рекламные клипы как что-то запоминающееся, читается и в одном из стихотворений цикла «Реквием»:

в неэвклидовых просторах мы сойдемся
всё любовь там — и ни запаха ни вкуса
всё равно — рекламный клип колготок «омса»
опереточный ли мусор
или Месса Ре-Минор и Реквием, конечно,
тот, заказанный... Заказчик? — вот вопрос,
если музыка безлика и предвечна
если мы — слова, слова, слепое стадо слез

Аллюзии на Мандельштама имеют в виду и тезис Мандельштама «Но музыка от бездны не спасет», и общую ситуацию, когда возвращаться некуда, когда «опереточный мусор» тогдашних развлекательных программ по телевизору только мешает воспринимать происходящее. Телевидение превращается в безликий медиум, не способный открыть нам будущее, но постоянно удерживающий нас в настоящем, с его разрушением и слезами. В терминах Лакана здесь побеждает символическое как постоянно возвращающее нас к собственному сыновству, тогда как отцовство принадлежит только умершим и не успевшим дать заповеди.

«СТИХИ ЮБИЛЕЙНОГО ГОДА»: ПЕРЕДАЧА «ИТОГИ»

Книга, подводящая итоги творчеству Кривулина 1990-х — своеобразное возвращение в Петербург, но только по суше. Никаких морских образов, никакой власти над стихиями в этих стихах нет. Перспектива взгляда авангарда в смерть здесь меняется на изображение становления арт-бизнеса в «Сонете с обратной перспективой». Возвращение возможно, но в земной, не морской и не небесный город. Земной — это не значит дурной, а только соответствующий той критике притязаний метафизики, которая уже была вполне развернута во второй культуре.

Так, стихотворение «В день Ксении-весноуказательницы» изображает обмен Андрея Бабицкого, журналиста, который освещал начало Второй чеченской войны на позициях чеченских сепаратистов, в марте 2000 года. Подробную интерпретацию этого стихотворения дал Григорий Беневиц, проанализировав все подтексты из поэзии Блока и придя к выводу, что стихотворение оспаривает ту метафизику поспешного сопоставления временного и вечного, которую имплицитно жанр элегии: «к концу стихотворения он с горечью обличил саму мечту о выходе из истории, о разрешении от формы в какой-то бесформенной бесконечности» (Беневиц, 2017). Но замечательно, что центральным медиа оказывается рация, то есть частное радио, мобилизующее, но в частном порядке. Телевидение как общественный институт уже здесь невозможно, поэтому несмотря на подробное освещение в телепередачах того времени истории Бабицкого, телевизионных образов здесь нет, стихотворение как бы находится уже по ту сторону прямого эфира, где корреспондент не чувствует времени, живет только ожиданием события. Таким образом, любой репортаж — это уже искажение происходящего, как привязка ко времени, и только не просто вневременное положение, но положение участника и свидетеля позволяет пережить событие. Не телевизионный экран, а телевизионное заэкранье побеждает в этих стихах, как схема попадания из мира ирреального в мир реальный (Арустамова, Марков, 2016).

Но прямо появляется телевидение в стихотворении «Итоги»:

Итоги
кому итоги а кому и так
непроходимый страшный суд
как бы не выключен видак
хотя экран разбит
динамик вырван с мясом вон
но свет и звук живут

а лента шелестит
для зрителя иных времен
или иных планид

Здесь соединяется название информационно-аналитической передачи и образы видеосалона, причем, заброшенного, самого ставшего жертвой «Юрасик-парка». Замечательно здесь, что само слово «Итоги» тогда было наполнено особой семантикой умения говорить поверх катастрофы: так, ведущий филолог-германист А.В. Михайлов так назвал свой политический манифест, в котором он противопоставлял радикальным реформам свою версию консервативного капитализма с социалистическими элементами (Михайлов, 1990). Именно такова была и стилистика передачи «Итоги»: политические репортажи, иногда с сатирическим и скандальным оттенком, расследования странностей внутренней политики перемежались довольно ровным голосом ведущего, образ которого не имел в виду политический анализ — скорее он, как конференсье, представлял политический театр. Здесь уже, говоря в терминах Лакана, побеждает вновь воображаемое как единственная последовательная картина будущего. Телевизор заставляет вообразить, что память о происходящем, будучи изложена корректно, когда телевизор работает, и в нем со светом и звуком все нормально, сохранится и далее. Как бы ни был абсурден мир, в котором уже могут быть уничтожены и различные медиа, все равно определенный театрализованный способ подачи, когда свет и звук работают, и это производит фасцинирующий эффект, заставляет представить будущее. А это значит, и принять на себя бремя отцовства как учреждение заповедей для иных времен, благодаря чему эти времена и будут существовать.

ВЫВОДЫ

Итак, мы убедились, что в поэзии Кривулина телевидение появляется тогда, когда появляется сама идея новостей не как обновляющих человека, как новости искусства, но как императивных, что-то заповедающих нам и что-то требующих. Понятийный и исследовательский аппарат Лакана, изучения ритуальных запретов как основы отношения с Именем Отца в аспектах реального, символического и воображаемого, оказывается здесь продуктивен. Любой реальный комментарий, даже если он избыточен для понимания семантики стихотворения, не противоречит выводам,

полученным при применении такого аппарата. Таким образом, медиатеория Киттлера может быть реализована и на материале отечественной медийной культуры 1990-х.

Образ телевизионного экрана в поэзии Кривулина отмеченного периода несколько раз трансформируется. Это сначала образ перехода к цветному телевидению, которое заставляет пересмотреть прежние социальные роли, продиктованные радиовещанием. Вместо этих ролей оказываются определенные фигуры самосознания, размещения себя внутри сюжета. Далее, телевизионные образы оказываются образами текущей, длящейся или предотвращенной катастрофы. Театр говорит о трагедиях и тяжелых страницах прошлого, а телевидение — о трагедиях, сбывшихся и несбывшихся, настоящего. При этом криминальная хроника оказывается главным способом создания эффекта реальности.

Далее, телевидение начинает пониматься уже и как механизм памяти, а не только производства текущей ситуации. Эти итоги памяти создаются новым телевизионным стилем, уже эпохи ток-шоу. Здесь телевидение — это уже не перебой привычной жизни, не репортаж, а умение оказаться по ту сторону экрана, чистым субъектом повествования. Воображаемое, присущее телевидению, репортажность как воображаемое планирование ситуации, тогда совпадает с нарративом, который только и может дойти до потомков. Так Кривулин превращает телевидение в способ метакритики нарративов в эпоху структурных преобразований в русской поэзии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арустамова, А.А., Марков, А.В. (2016). Воспарение поэта: визуальные модели в прозе М. Булгакова. *Артикульт*, (2), 110–121. <https://www.elibrary.ru/WWGYPP>
2. Беневич, Г. И. (2017). Об одной «журналистской» пост-элегии Виктора Кривулина. *TextOnly*, (46). <http://textonly.ru/case/?article=39029&issue=46> (дата обращения 01.02.2024).
3. Гройс, Б.Е. (2017). *Ранние тексты, 1976–1990: к семидесятилетию Бориса Гройса*. Москва: Ад Маргинем Пресс.
4. Журкова, Д. (2021). «Старые песни о главном»: альтернативная антология советской эстрады. *Новое литературное обозрение*, (3), 148–164. <https://www.elibrary.ru/WOYNLV>

5. Киттлер, Ф. (2009). *Оптические медиа: берлинские лекции 1999 года* (О. Никифоров, Б. Скуратов, пер.). Москва: Логос/Гнозис.
6. Корчагин, К. (2018). Виктор Кривулин и Михаил Лифшиц: история, коллективность и литературный канон. *Новый мир*, (8), 171–182.
7. Лакан, Ж. (2006). *Имена-Отца* (А. Черноглазов, пер.). Москва: Гнозис: Логос.
8. Львовский, С. (2014). Голодные ангелы, загоризонтные РЛС и огненный шторм: об одном стихотворении Виктора Кривулина. *Воздух*, (2–3), 257–262. <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/lvovsky/> (дата обращения 01.02.2024).
9. Марков, А.В. (2021). Кривулин и Дашевский в споре о новом Энее Бродского. *Новое литературное обозрение*, (3), 301–308. <https://www.elibrary.ru/VMNZP>
10. Марков, А.В. (2022). Об одном прототексте К. Вагинова в цикле «Галерея» В. Кривулина. *Филологический вестник Сургутского государственного педагогического университета*, (3), 84–94. <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2022.64.66.004>, <https://www.elibrary.ru/VPHWJQ>
11. Марков, А.В. (2023). Баратынский и Кривулин: в тени книги Хетсо. *Евразийский гуманитарный журнал*, (1), 50–61.
12. Михайлов, А.В. (1990). Итоги. *Наш современник*, (12), 3–7.
13. Саббатини, М. (2019). Д.А. Пригов и «вторая культура» 1980-х годов: опыт отражения в самиздатских журналах. *Новое литературное обозрение*, (2), 189–205. <https://www.elibrary.ru/FVQBAА>
14. Седакова, О.А. (2001). Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин. О.А. Седакова, *Проза* (с. 684–705). Москва: Эн Эф Кью/ Ту Принт.
15. Хайрулин Т.П. (2018). Категория «спиритуальности» в критических статьях В. Кривулина. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература*, 15, (1), 147–155. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>, <https://www.elibrary.ru/USZIGG>
16. Ivantsov, V. (2022). Of Mice, Rats, and Underground Men: Dostoevsky's Podpol'e in the Writings of Viktor Krivulin. *The Russian Review*, 81, (1), 7–28. <https://doi.org/10.1111/russ.12344>
17. Markov, A. (2021). Averintsev and the Formalist Tradition: Remarks on the Concept of “Literary Evolution”. *Enthymema*, (28), 160–170. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/15219>
18. Markov, A. (2023). Debating sonnet translation in the Soviet and post-Soviet era: Rethinking and transforming the Russian sonnet. In C. Birkan-Berz, O. Montheard, & E. Cunningham (eds.), *Migration and Mutation: New Perspectives on the Sonnet in Translation* (pp. 315–338). London: Bloomsbury.
19. Parisi, V. (2021). Infrastructures of Soviet Underground Culture. In M. Lipovetsky, and others (eds), *The Oxford Handbook of Soviet Underground*

Culture (pp. 166–185). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.7>

20. Rossi, M. (2023). Estonian, Russian and Samizdat Identity: Arno Tsart and Elena Shvarts. *Interlitteraria*, 28, (1), 120–136. <https://doi.org/10.12697/IL.2023.28.1.10>

21. Tihanov, G. (2020). Resistance to theory: notes from the underground. *Luboslovie*, (20), 33–40.

REFERENCES

1. Arustamova, A.A., & Markov, A.V. (2016). Vosparenie poeta: vizual'nye modeli v proze M. Bulgakova [Poet's levitation: Visual models of M. Bulgakov's prose]. *Artikul't*, (2), 110–121. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/wwgypp>

2. Benevich, G.I. (2017). Ob odnoy “zhurnalistskoy” post-elegii Viktora Krivulina [About one “journalistic” Viktor Krivulin's post-elegies]. *TextOnly*, (46). (In Russ.) Retrieved February 1, 2024, from <http://textonly.ru/case/?article=39029&issue=46>

3. Groys, B.E. (2017). *Rannie teksty, 1976–1990* [Early writings, 1976–1990]. Moscow: Ad Marginem Press. (In Russ.)

4. Ivantsov, V. (2022). Of mice, rats, and underground men: Dostoevsky's Podpol'e in the writings of Viktor Krivulin. *The Russian Review*, 81 (1), 7–28. <https://doi.org/10.1111/russ.12344>

5. Khairulin, T.P. (2018). Kategoriya “spiritual'nosti” v kriticheskikh stat'yakh V. Krivulina [The category of “spirituality” in V. Krivulin's articles]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo Universiteta—Yazyk i Literatura*, 15, (1), 147–155. (In Russ.) <https://doi.org/10.21638/11701/spbu09.2018.112>, <https://www.elibrary.ru/uszigg>

6. Kittler, F. (2009). *Opticheskie media: Berlinskije lektzii 1999 goda* [Optical media: Berlin lectures 1999] (O. Nikiforov & B. Skuratov, Trans.). Moscow: Logos; Gnosis. (In Russ.)

7. Korchagin, K. (2018). Viktor Krivulin i Mikhail Lifshits: Istoriya, kollektivnost' i literaturnyy kanon [Viktor Krivulin and Mikhail Lifshits: History, collectivity and literary canon]. *Novyy Mir*, (8), 171–182. (In Russ.)

8. Lacan, J. (2006). *Imena-Ottsa* [Name of the Father] (A. Chernoglazov, Trans.). Moscow: Gnosis. (In Russ.)

9. Lvovsky, S. (2014). Golodnye angely, zagorizontnye RLS i ognennyi shtorm: Ob odnom stikhotvorenii Viktora Krivulina [Hungry angels, OTH radars and fire storm: On one poem by Viktor Krivulin]. *Vozdukh*, (2–3), 257–262. (In Russ.) Retrieved February 1, 2024, from <http://www.litkarta.ru/projects/vozdukh/issues/2014-2-3/lvovsky/>

10. Markov, A. (2021). Averintsev and the formalist tradition: Remarks on the concept of “literary evolution”. *Enthymema*, (28), 160–170. <https://doi.org/10.54103/2037-2426/15219>
11. Markov, A. (2023). Debating sonnet translation in the Soviet and post-Soviet era: Rethinking and transforming the Russian sonnet. In C. Birkan-Berz, O. Monthheard, & E. Cunningham (Eds.), *Migration and mutation: New perspectives on the sonnet in translation* (pp. 315–338). London: Bloomsbury.
12. Markov, A.V. (2021). Krivulin i Dashevskiy v spore o novom Enee Brodskogo [Krivulin and Dashevsky in a dispute about Brodsky’s new Aeneas]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 301–308. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/vmnnzpj>
13. Markov, A.V. (2022). Ob odnom prototekste K. Vaginova v tsikle “Galereya” V. Krivulina [On one K. Vaginov prototext in Gallery cycle by V. Krivulin]. *Filologicheskii Vestnik Surgutskogo Gosudarstvennogo Pedagogicheskogo Universiteta*, (3), 84–94. (In Russ.) <https://doi.org/10.26105/PBSSPU.2022.64.66.004>, <https://www.elibrary.ru/vphwjq>
14. Markov, A.V. (2023). Baratynskiy i Krivulin: V teni knigi Khetso [Baratynsky and Krivulin: In the Shadow of Kjetsaa’s book]. *Evraziyskiy Gumanitarnyy Zhurnal*, (1), 50–61. (In Russ.)
15. Mikhailov, A.V. (1990). Itogi [Resume]. *Nash Sovremennik*, (12), 3–7. (In Russ.)
16. Parisi, V. (2021). Infrastructures of Soviet underground culture. In M. Lipovetsky, M. Engström, T. Glanc, I. Kukuj & K. Smola (Eds.), *The Oxford handbook of Soviet underground culture* (pp. 166–185). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197508213.013.7>
17. Rossi, M. (2023). Estonian, Russian and samizdat identity: Arno Tsart and Elena Shvarts. *Interlitteraria*, 28, (1), 120–136. <https://doi.org/10.12697/IL.2023.28.1.10>
18. Sabbatini, M. (2019). D.A. Prigov i “vtoraya kul’tura” 1980-kh godov: Opyt otrazheniya v samizdatskikh zhurnalakh [D.A. Prigov and the “second culture” of the 1980s: The history of reflection in samizdat]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (2), 189–205. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/fvqbaa>
19. Sedakova, O.A. (2001). Ocherk pervyy: Viktor Krivulin [Essay One: Viktor Krivulin]. In O.A. Sedakova, *Prose* (pp. 684–705). Moscow: NFQ/2Print. (In Russ.)
20. Tihanov, G. (2020). Resistance to theory: Notes from the underground. *Luboslovie*, (20), 33–40.
21. Zhurkova, D. (2021). “Starye pesni o glavnom”: Al’ternativnaya antologiya sovetskoy estrady [Old Songs About the Main Thing: An alternative anthology of the Soviet popular music]. *Novoe Literaturnoe Obozrenie*, (3), 148–164. (In Russ.) <https://www.elibrary.ru/woynlv>

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ МАРКОВ

доктор филологических наук, кандидат философских наук,
профессор кафедры кино и современного искусства,
Российский государственный гуманитарный университет,
125047, Россия, Москва, ул. Чайнова, 15

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com

ABOUT THE AUTHOR

ALEXANDER V. MARKOV

Dr. Sci. (Philology), Cand.Sci. (Philosophy),
Professor at the Department of Cinema and Contemporary Arts
Russian State University for the Humanities,
15, Chayanova, Moscow 125047, Russia

ResearcherID: Q-7934-2016

ORCID: 0000-0001-6874-1073

e-mail: markovius@gmail.com