

УДК 821.161.1(09)
doi 10.17072/2073-6681-2021-1-83-89

О НЕСКОЛЬКИХ «ЭРМИТАЖНЫХ» ЭКФРАСИСАХ ВИКТОРА КРИВУЛИНА¹

Александр Анатольевич Житенев

д. филол. н., доцент кафедры русской литературы XX и XXI веков,
теории литературы и гуманитарных наук

Воронежский государственный университет

394042, Россия, г. Воронеж, Университетская площадь, 1. superbia@mail.ru

SPIN-код: 1243-3144

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

ResearcherID: A-6088-2016

Статья поступила в редакцию 26.10.2020

Просьба ссылаться на эту статью в русскоязычных источниках следующим образом:

Житенев А. А. О нескольких «эрмитажных» экфрасисах Виктора Кривулина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13, вып. 1. С. 83–89. doi 10.17072/2073-6681-2021-1-83-89

Please cite this article in English as:

Zhitenev A. A. O neskol'kikh «ermitazhnykh» ekfrasisakh Viktora Krivulina [On Several 'Hermitage' Ekphrases by Viktor Krivulin]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2021, vol. 13, issue 1, pp. 83–89. doi 10.17072/2073-6681-2021-1-83-89 (In Russ.)

В практике советского литературного андеграунда важное значение имело восстановление связей с традицией, скрытой или отредактированной в соответствии с идеологическими моделями. Диалог с традицией осознавался как условие обретения творческой независимости и культурной идентичности. Закономерным образом многие тексты, создававшиеся вне официальной советской литературы, обладают широким слоем интертекстуальных и интермедиальных отсылок, нередко указывающих на не соотносимые друг с другом пласты культуры и семантические области. Характерный пример такой аллюзивной многослойности и полиреферентности – поэтические экфрасисы. Одной из самых важных литературных фигур советского самиздата был поэт Виктор Кривулин. В его самиздатских книгах многие тексты имеют очевидные маркеры экфрастических описаний, соотносимых с изобразительным искусством, музыкой и кино; частой приметой его практики оказывается «сложный экфрасис», в котором соединяются отсылки к разным произведениям. В данной статье рассматриваются несколько его стихотворений, связанных с собранием живописи в Эрмитаже, в частности, анализируются тексты, посвященные картинам Мурильо и Тициана. Установлено, что рецепция изобразительного искусства у В. Кривулина опосредуется опытом чтения: интерпретация живописи соотносится с другими примерами культурной рецепции того же художника. Экфрасис тем самым представляет собой не только описание того или иного произведения, но и опыт рефлексии над историей восприятия художника в культуре, а также опыт самосоотнесения с другими экфрасисами. Форма экфрастического текста, таким образом, оказывается для поэта средством историософской и культурологической рефлексии.

Ключевые слова: экфрасис; интермедиальность; литература самиздата; аллюзия; Виктор Кривулин.

Во «второй культуре» 1970–1980-х гг. диалог с традицией осознавался как условие обретения творческой независимости и культурной идентичности. Закономерным образом многие тексты, создававшиеся вне официальной литературы, обладают широким слоем интертекстуаль-

ных и интермедиальных отсылок. Поэтические экфрасисы – одна из самых ярких иллюстраций этого тезиса.

Одной из самых важных литературных фигур советского самиздата был поэт Виктор Кривулин (1944–2001). Многие из его текстов 1970–

1980-х гг. являются экфрасисами, и некоторые из них уже были исследованы с этой точки зрения [Марков 2019а; Марков 2019б; Марков 2019в; Марков 2019г]. При этом экфрасис, как мы имели возможность отмечать ранее [Житенев 2014; Житенев 2020], хорошо фундирован в системе историософских и эстетических представлений поэта и является, вероятно, образцом наиболее последовательной их реализации.

В экфрастической поэзии В. Кривулина определяющую роль играет диалог с живописью, при этом нередко точкой отсчета для создания текста оказывается конкретный музейный опыт. В число «эрмитажных» текстов поэта входят стихотворения «Сон Иакова» и «Бегство в Египет». В обоих случаях восприятие картины оказывается феноменологическим открытием, значимым и экзистенциально, и мировоззренчески. В нашей работе ставится задача исследовать эти тексты, принимая во внимание современный опыт теоретического и историко-литературного осмысления экфрасиса как явления культуры [Экфрасис в русской литературе 2002; «Невыразимо выразимое» 2013; Экфрастические жанры в классической и современной литературе 2014; Теория и история экфрасиса 2018].

В основе стихотворения «Сон Иакова» (1975), на что впервые было указано О. Кушлиной [Кушлина 2011], – две работы Бартоломео Мурильо из эрмитажного собрания: «Благословение Иакова» (ок. 1660) и «Сон Иакова» (ок. 1660), одноформатные и размещенные в одном зале. Их единство и взаимосвязь прямо отмечены в тексте: «Две темы: возвращенья и ухода»; «Две картины, зеркально симметричные друг другу» [Кривулин 1988: 138].

Маркированность «возвращенья и ухода», составляющая видеть в этих работах диптих, условна: Е. О. Ваганова отмечает, что эрмитажные картины входили в цикл из пяти картин, посвященных истории Иакова и созданных по заказу маркиза Аймонте-и-Вильяманрике. Одна из работ не сохранилась, две другие находятся в Музее испанской живописи Мэдоус в Далласе («Иаков со стадом Лавана») и Музее искусств в Кливленде («Лаван ищет похищенных идолов») [Ваганова 1988: 138–139].

А. Марков, рассуждая о сложном экфрасисе и о рецепции испанских картин в русской поэзии XX в., вспоминает и об этом стихотворении Кривулина: «Стихотворение Виктора Кривулина “Сон Иакова” (1975) дает парный экфрасис двух эрмитажных картин Мурильо, причем они названы “темными”, что соответствует упреку Бенуа <...>. Мотивы стихотворения, зеркальности событий, явления ангела Иакову как встречи Иакова с собой, напряженного ожидания, погружения

в землю, “как плуг”, и при этом быстрой смены событий, передвижения во тьме, когда сам человек, встретивший ангела или ангелов, становится светом в окружающей тьме, повторяются потом и в ряде стихов книги О. Седаковой “Дикий шиповник” (1976)» [Марков 2019а: 96].

Кривулин отталкивается от нескольких живописных деталей, которым придает символическое значение; при этом стремление развернуть истолкование создает образ, выходящий за пределы зримого: «Две темные картины, / где глиняные движутся кувшины / вокруг источника, до сердцевины / расколотого» [Кривулин 1988: 138]. «Источник» здесь оказывается общим для двух картин, и он истолкован как центр притяжения. Сюжетно значимой является и его «расколотость», о которой еще раз будет сказано ниже: «Гримаса расколотою скалы».

Совпадения-несовпадения вполне очевидны. В «Благословении Иакова» «источник» – это колодец, в «Сне Иакова» – водопад у расщепленной скалы. В обеих картинах «источник» сдвинут к краю картины; в «Сне» он помещен на затененный второй план, в «Благословении» – обрзан рамой слева. Для художника это периферийная подробность, создающая эффект достоверности, а вовсе не центр.

Кувшин в «Сне» около Иакова – реалистическая деталь, которая, как и посох, характеризует быт путешественника. В «Благословении» кувшин держит в руке служанка, старающаяся скрыться из виду прежде, чем к дому приблизится Исаав; еще один кувшин стоит у стены дома, в котором Исаак благословляет Иакова. Это тоже бытовые подробности – как ведро у колодца или брошенный таз.

У Кривулина зримое подвергается метафоризации: и «глиняная», и «водяная» семантика оказываются соотнесены с человеком, но выражают разные стороны его сущности. «Глина» напоминает о бренности и в каждом человеке позволяет видеть Адама: «Иаков спит, уйдя подобно плугу, / до половины в почву. И по кругу / гончарному – движенье смертной глины, // вращение аморфной вязкой массы / под любящими пальцами Творца / творится в теле спящего». «Источник», как можно предположить, связан с духовностью, сущностным признаком которой оказывается «расколотость» («скалы») и переменчивость («потока»): это одновременно и «поток темный», и «сладостный источник лица».

«Источник» оказывается «источником лица», только если в него смотрится «ангел златовласый», что делает актуальным для стихотворения два момента: подлинность эпифании и благость «ангела». В этой связи текст приобретает вид артикулированного убеждения, переходяще-

го в прямую речь Иакова, который стремится к уверенности в подлинности того, что он видит: «И ангел над источником крыло / неловко поднял. Ангел, а не птица. / Не человек, но ангел отразится / в потоке темном тихо и светло. // Ты светел? о, скажи! ты светел?».

Таким образом, деталь из «Благословения» – «движущийся кувшин» – «монтажно» накладывается на деталь из «Сна Иакова»: «источник, до сердцевины / расколотый». При этом в сюжет сна внесен элемент, которого нет у Мурильо – разговор Иакова с ангелом. Такая «драматизация» сюжета отвечает двум нюансам, выделяющим эрмитажные картины на общем фоне наследия Мурильо.

Первую из них Е. О. Ваганова характеризует как «кинематографичность». Описывая «Благословение Иакова», она отмечает совмещение в этой картине разножанровых элементов: это и «пейзаж во фламандском духе», и «анималистика», и «вариант натюрморта», и «сцена в интерьере, выдержанная в характере бытового жанра». При этом все планы изображения объединены общей «эмоциональной напряженностью», связанной с историей обмана [Ваганова 1988: 140].

О второй, не предлагая никакого термина, пишет Д. А. Шмидт. Комментируя «Сон Иакова», он отмечает диссонанс между мистическим сюжетом и его реалистической детализацией: «...мы чувствуем <...> некоторое несоответствие между требуемой сказочностью сновидения и назойливой реалистичностью лестницы, уходящей в какую-то дыру среди облаков, точно в люк чердака» [Шмидт 1926: 10].

Эти и другие особенности живописи Мурильо были предметом рефлексии уже в XIX – начале XX в., что вписывает стихотворение Кривулина в драматичную историю рецепции художника на русской почве. Х. Лопес Крус, восстанавливая ее основные вехи, ставит зрительскую оценку в зависимость от «предпочтения академических или реалистических параметров в эстетической концепции искусства» и связывает общий успех «испанского Рафаэля» с русской «идеей всеобщего братства и сочувствия судьбе человеческого рода», отражение которой видели в его творчестве [Лопес Крус 2001: 241–242].

В первой половине XIX в., в соответствии с общеевропейской модой, Мурильо воспринимается как один из важнейших мастеров в истории искусства, и в его работах акцентируется стремление к духовному и идеальному. Характерна в этом отношении оценка В. П. Боткина в его «Письмах об Испании» (1847–1848): «Этому человеку все доступно: и самая глубокая, сокровенная мистика души, и простая вседневная жизнь <...>; все представляет он в поразительной истине

и реальности. <...> Никто в мире не выражал лучше его религиозного экстаза, мистического стремления души к божеству» [Боткин 1976: 69].

Во второй половине столетия отмечается свойственный Мурильо интерес к повседневности. Достоинства художника связываются с его жанровой живописью, и здесь один из самых показательных отзывов принадлежит А. Фету в его очерках «Из-за границы» (1856–1857): «Но истинная жемчужина галереи – небольшая картина Мурильо “Мальчик”, казнящий перед распахнутой грудью, на внутренней складке рубашки, насекомое, получившее у Гоголя прозвание зверя. <...> Если б тупое жеманство могло перестать быть тупым и жеманным, то это случилось бы здесь, перед картиной Мурильо, возбуждающей своим грязным сюжетом самые чистые, духовные наслаждения» [Фет 2007: 77].

На рубеже XIX–XX вв. живопись Мурильо, уступая в своей значимости работам других мастеров, прежде всего Д. Веласкеса, уже требует апологии. Двойственная оценка, в частности, появляется в «Путеводителе по картинной галерее императорского Эрмитажа» А. Бенуа: «Мурильо для нас слишком нежен, деликатен, “благовоспитан”, “надушен”. <...> И все же современное отношение к Мурильо несправедливо. Ведь это просто огромный, первоклассный мастер и <...> прелестный, если не захватывающий, поэт» [Бенуа 1911: 136–137]. В. Розанов видит эту двойственность в самом Мурильо: «Точно в нем <...> вдруг прорвался грек, замигал глазок Фидия сквозь всю толщу католицизма, аскетизма, фантастики и “невозможного, но сладкого”» [Розанов 1994: 139].

«Сладкое» как «сладостное» появляется и в стихотворении В. Кривулина, в некоторых моментах «точечно» совпадающего с разными моментами рецепции Мурильо. Акцентируя «глиняную» сторону живописи мастера, он следует его трактовке как выдающегося «реалиста»; подчеркивая осязаемость видения, продолжает традицию его интерпретации как религиозного художника.

В противоположность мнению, что в эрмитажной истории Иакова Мурильо проявляет себя прежде всего как колорист, увлеченный «декоративностью и эффектностью» [Левина 1966: 241], Кривулин видит в этих двух работах размышление над провиденциальным в жизни человека. При этом «две темы: возвращенья и ухода» оказываются соотнесены с еще одной, неназванной: с битвой Иакова с ангелом: у Мурильо ангелов множество – в тексте он один, и с ним завязывается разговор. Экфрасис, таким образом, не только синтезирует впечатления от разных живописных работ, но и размыкает их сюжеты в новую смысловую перспективу, в которой на

первом плане оказывается событие обретения своего «я», своей судьбы, и, возможно, ритуальная смена имени.

Недатированное стихотворение «Бегство в Египет» из цикла «Стихи подряд» примечательно тем, что в нем тематизировано само событие пребывания в музее. «Бегство» – не только живописный, но и жизненный сюжет, и посещение музея – возможность «обрести / в апреле – воздух кватроченто / и вдох и отдых на пути / в Египет» [Кривулин 1988: 38]. Интенсивность времени восприятия, однако, задана не только сюжетом «преследования», заставляющим узнать себя в героях картины, но и близостью закрытия музея: «дежурный // хранитель, торопясь домой, / глядит на зрителей последних / настойчиво».

В начале стихотворения хронотопические признаки «своего» и «чужого» мира неразделимы; описывая стремление к цели и ее близость, субъект не различает собственного и созерцаемого «бегства»: «почти во времени почти / на месте – в центре перекрестья / прицельного – почти на месте / но трудно дух перевести!» Целью движения оказывается перемещение из безвременья во время, из периферии – в центр; хронотоп стихотворения – это пауза накануне пересечения границы.

Однако далее координаты изменяются: «переводя дух», субъект переключает внимание со своего «бегства» на то, что перед глазами, и оказывается, что движение в картине обращено вовсе не к «центру перекрестья», а прочь от него: «край картины / тенистый и непроходимый // родник и ангел и осел / семья, бегущая за раму» [там же]. Фокусировка внимания смещает приоритеты: предметом интереса оказывается уже не святое семейство, обозначенное суммарно, «семья», а другие детали – «родник и ангел и осел», сам «край картины».

Учитывая тесную связь поэта с Ленинградом, естественно предположить, что в стихотворении описывается конкретная работа из эрмитажного собрания, однако ни одна из картин музея с вынесенным в заглавие сюжетом не отвечает в полной мере предложенному описанию.

Упоминание о «воздухе кватроченто» почти однозначно указывает на «Бегство в Египет» молодого Тициана (1508). Это самая масштабная и самая эффектная из картин на этот сюжет в Эрмитаже, однако «родник и ангел и осел», присутствующие в этой работе, не согласуются с другими подробностями – и прежде всего с указанием на находящийся в центре архитектурный образ: «ну а прямо / по центру – чистый произвол / руин оптических, античных».

«Тенистый и непроходимый» край картины со святым семейством «сбоку» есть в более поздней

эрмитажной работе Херри Мет де Блеса (первая половина XVI в.), где, действительно, в композиционный центр помещен находящийся на заднем плане архитектурный мотив, но это не античный пейзаж, а голландская деревня.

С другими деталями описания согласуется еще одно эрмитажное «Бегство» – «Тирольский пейзаж (Бегство в Египет)» Роланта Мартенса Саверея (1606). В этой работе действительно есть «семья, бегущая за раму»: святое семейство почти неразлично в «тенистом и непроходимом» правом углу картины, и здесь тоже ближе к центру есть архитектурное сооружение – но это опять не «античные колонны» и «оптические руины», а водяная мельница.

«Произвол руин оптических» или то, что может быть так названо, появляется в маленькой недатированной работе Пауля Бриля (1554–1626), но это не кватроченто. На заднем плане картины почти в гризайльной технике изображены наполовину призрачные постройки с античными фронтонами, куполами и обелисками, однако здесь нет ни «ангела», ни деталей центра: «на скульптурах симметричных / змей виноградный, винт пурпурный / бедро горячее оплел».

Присутствие в картине на этот сюжет античных руин, если судить по эрмитажному собранию, – вообще примета гораздо более позднего времени, нежели «кватроченто». Однако и в этом случае весь набор элементов текста ни с одной из картин не соотносим.

В работе Пьера Франческо Мола «Отдых святого семейства на пути в Египет» (конец 1650-х гг.) появляется сугубо египетский «аксессуар» – это статуя сфинкса, нависающая над святым семейством, отдыхающим посреди заросших лесом развалин. В картине Клода Лоррена «Пейзаж со сценой отдыха на пути в Египет» (1654) появляется фрагмент античной колоннады, но он далеко не в центре, нет здесь и «скульптур симметричных», а вместо «ручья» изображена полноводная река.

Ближе всего к тексту Кривулина оказывается не атрибутированная немецкая работа «Отдых на пути в Египет», относимая к XVII в. Здесь действительно по центру размещена оплетенная плющом или виноградом античная колонна, слева от которой – руина со статуей, изображающей две обнимающиеся фигуры. Однако здесь семья вовсе не «бежит за раму» и нет ни «ручья», ни «ангела».

Эти наблюдения заставляют либо предположить у текста не-эрмитажный источник, либо допустить, что текст Кривулина может быть охарактеризован как «сложный экфрасис» [Марков 2019а], комбинирующий элементы разных работ одного собрания. Доводом в поль-

зу последнего вывода является совмещение деталей, обозначающих разные этапы развития европейского пейзажа.

«Бегство за раму», соотносимое с образцами Саверея или Мет де Блеса, указывает на то, что пейзаж уже приобрел статус самоценного предмета, но еще формально связан с библейским сюжетом. «Произвол руин», сопоставимый с работами Мола или Лоррена, указывает на внесение в пейзаж знаков культурной ретроспекции, которые делают пейзаж вторичным по отношению к ней. Перечисление «родник и ангел и осел» заставляет предположить эффект повествовательного «фриза», оправдывающего пейзаж значимостью истории, которая разворачивается на его фоне, что снова возвращает к работе Тициана.

Этот вариант кажется тем более убедительным, что именно Тициан, по выражению А. Бенуа, – «отец современного, то есть самоценного, пейзажа» [Бенуа 1912: 400]. Это мнение поддерживается и современными исследователями, отмечаящими в его живописи переход от «линейно-графической проработки формы, характерной для периода кватроченто <...> к решению проблемы передачи воздействия свето-воздушной среды на тон объекта» [Артамонов 2013: 115]. Эрмитажная работа примечательна тем, что эта закономерность в ней уже вполне отчетливо обозначена: «Тициан <...> ставит задачу пространственно-пластической гармонизации цветов и тональных раскладок в пределах каждого плана, а также общего колористического взаимодействия планов через распределение интенсивности цвета» [там же: 114].

Возвращаясь к тексту Кривулина, следует отметить странность для субъекта рецепции того, что он видит: архитектурный мотив – это «чистый произвол», привнесенный художником без ясного мотива, и «произвол» миражный: «чистый произвол руин оптических». «Руины» здесь маркированы как воображаемые или галлюцинационные, они связаны с эффектами зрения, а не видимых вещей.

Если «семья, бегущая за раму» странствует в пространстве, то художник – во времени: «руины» в своем антураже явно отсылают к сцене грехопадения, если не прямо ее изображают: «и на скульптурах симметричных / змей виноградный, винт пурпурный / бедро горячее оплел» [Кривулин 1988: 38]. Символическая программа картины, тем самым, связывает историю грехопадения и историю искупления, «тенистый и непроходимый» лес земного странствия и «виноград» из райского сада.

Это движение сквозь зримое в глубь символических связей заставляет переосмыслить свое собственное «бегство». Если в зачине стихотво-

рения оно уже длится какое-то время и нужно «дух перевести», то в его конце оно лишь начинается и превращается в «путь»: «И в зале / перед картиной теневой / осталось трое. Мы в начале неочевидного пути». Картина оказывается «Картой», которая и перед глазами, и за спиной – в зрителе, который ее однажды увидел: «почти во времени, почти / с лучистой Картой за плечами». Стихотворение заканчивается той же формулой, которой начинается, но топос вытесняется хроносом, важным остается лишь временное измерение странствия. Меняется и статус увиденного: «теневая картина» оказывается «картой Лучистой».

Таким образом, в «эрмитажных» стихотворениях В. Кривулина рецепция изобразительного искусства опосредуется опытом чтения: интерпретация живописи соотносится с другими примерами культурной рецепции того же художника. Экфрасис, тем самым, представляет собой не только произведения, но и опыт рефлексии над историей восприятия художника в культуре, а также опыт самосоотнесения с другими экфрасисами. Форма экфрасического текста, таким образом, оказывается для поэта средством исторической и культурологической рефлексии.

Примечание

¹ Исследование выполнено в рамках проекта Университета Трира «Русскоязычная поэзия в транзите» (DFG-Gruppe “Russischsprachige Lyrik in Transition“ (FOR 2603)).

Список литературы

Артамонов Ю. С. Особенности живописно-колористических приемов организации пространства в пейзажных мотивах картин Тициана // Вестник Череповецкого государственного университета. 2013. № 1.1 (45). С. 114–117.

Бенуа А. Путеводитель по картинной галерее императорского Эрмитажа. СПб.: Община св. Евгении. 1911. 446 с.

Бенуа А. История живописи. СПб.: Шиповник, 1912б. Т. II. 502 с.

Боткин Л. Письма об Испании. Л.: Наука, 1976. 344 с.

Ваганова Е. О. Мурильо и его время. М.: Изобразит. искусство, 1988. 221 с.

Житенев А. Виктор Кривулин как теоретик «неофициальной» культуры (1976–1984). 2014. URL: <http://textonly.ru/case/?issue=41&article=38-795> (дата обращения: 10.10.2019).

Житенев А. Об одном киноэкфрасисе Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 2020. № 4. С. 286–294.

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

Кушлина О. «Возвращаясь к сюжету одного стихотворения...». URL: <https://sart27.livejournal.com/2011/03/18/> (дата обращения: 10.10.2019).

Левина И. М. Искусство Испании XVI–XVII веков. М.: Искусство, 1966. 268 с.

Лопес Крус Х. Мурильо и Веласкес в русской художественной культуре XIX – начала XX веков: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. 312 с.

Марков А. Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример // Вестник Костромского государственного университета. 2019а. № 2. С. 91–97.

Марков А. В. Что мы делаем, чтобы научиться чувствовать? // Экфрасис: опыт несуществующего. Поэтическая серия Арсенала. Нижний Новгород: Арсенал, 2019б. С. 4–11.

Марков А. В. Кинематографический смысл стихотворения В. Кривулина «На мотив Достоевского» в контексте развития достоевсковедения // Вестник Удмуртского университета. 2019в. Т. 29, № 2. С. 227–233.

Марков А. В. Кривулин и Кант: к интерпретации стихотворения «Вид на родное село» // Культура слова. 2019г. № 1(2). С. 23–27.

«Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В. Токарева. М.: Новое лит. обозрение, 2013. 572 с.

Розанов В. В. Собрание сочинений: Среди художников. Итальянские впечатления. М.: Республ. изд-во, 1994. 493 с.

Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe ICR[i]BL, 2018. 703 с.

Фет А. А. Из-за границы // Фет А. А. Сочинения и письма: в 20 т. Т. 4. Очерки: Из-за границы. Из деревни. СПб.: Фолио-Пресс, 2007. С. 7–120.

Шмидт Д. А. Мурильо. Л.: Ком. популяризации худож. изд. при Гос. акад. истории материальной культуры, 1926. 32 с.

Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. 216 с.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т, 2014. 204 с.

References

Artamonov Yu. S. Osobennosti zhivopisno-koloristicheskikh priemov organizatsii prostranstva v peyzazhnykh motivakh kartin Titsiana [The features of the pictorial-coloristic technique of spatial organization in landscape images of Titian]. *Vestnik Cherepovetskogo gosudarstvennogo universiteta*

[Cherepovets State University Bulletin], 2013, issue 1.1(45), pp. 114–117. (In Russ.)

Benois A. *Putevoditel' po kartinnoy galeree imperatorskogo Ermitazha* [Guidebook to the Imperial Hermitage Picture Gallery]. St. Petersburg, Obshchina svyatoy Evgenii Publ., 1911. 446 p. (In Russ.)

Benois A. *Istoriya zhivopisi* [The history of art]. St. Petersburg, Shipovnik Publ., 1912, vol. 2. 502 p. (In Russ.)

Botkin L. *Pis'ma ob Ispanii* [Letters about Spain]. Leningrad, Nauka Publ., 1976. 344 p. (In Russ.)

Vaganova E. O. *Muril'o i ego vremya* [Murillo and his time]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988. 221 p. (In Russ.)

Zhitenev A. Viktor Krivulin kak teoretik 'neofitsial'noy' kul'tury (1976–1984). [Victor Krivulin as a theorist of 'informal' culture (1976–1984)]. 2014. Available at: <http://textonly.ru/case/?issue=41&article=38795> (accessed 10.10.2019). (In Russ.)

Zhitenev A. Ob odnom kinoekfrasisе Viktora Krivulina [On one film ekphrasis in Victor Krivulin]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [The New Literary Observer], 2020, vol. 4, pp. 286–294. (In Russ.)

Krivulin V. *Stikhi* [Verses]. Paris, Beseda Publ., 1988, vol. 2. 150 p. (In Russ.)

Kushlina O. 'Vozvrashchayas' k syuzhetu odnogo stikhotvoreniya...' ['Revisiting the plot of one poem...']. Available at: <https://sart27.livejournal.com/2011/03/18/> (accessed 10.10.2019). (In Russ.)

Levina I. M. *Iskusstvo Ispanii 16-17 vekov* [Spanish art of the 16th–17th centuries]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966. 268 p. (In Russ.)

Lopez Kruz J. *Muril'o i Velaskes v russkoy khudozhestvennoy kul'ture 19 – nachala 20 vekov*: Dis. kand. ... iskusstvedeniya [Murillo and Velazquez In Russian artistic culture of the 19th – early 20th centuries. Cand. art criticism diss.]. Moscow, 2001. 312 p. (In Russ.)

Markov A. Slozhnyy ekfrasis v russkoy poezii: osnovy teorii i odin primer [Complex ekphrasis In Russian poetry: basics of theory and one case]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta* [Vestnik of Kostroma State University], 2019а, issue 2, pp. 91–97. (In Russ.)

Markov A. V. Chto my delaem, chtoby nauchit'sya chuvstvovat'?' [What do we do to learn to feel?]. *Ekfrasis: opyt nesushchestvuyushchego. Poeticheskaya seriya Arsenala* [Ekphrasis: Experience of the nonexistent. Arsenal poetic series]. Nizhny Novgorod, Arsenal Publ., 2019b, pp. 4–11. (In Russ.)

Markov A. V. Kinematograficheskiy smysl stikhotvoreniya V. Krivulina 'Na motiv Dostoevskogo' v kontekste razvitiya dostoevskovedeniya [Cinematic meaning of V. Krivulin's poem 'On Dostoevsky's motif' in the context of Dostoevsky studies]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta* [Bulletin of Udmurt

University], 2019c, vol. 29, issue 2, pp. 227–233. (In Russ.)

Markov A. V. *Krivulin i Kant: k interpretatsii stikhotvoreniya 'Vid na rodnoe selo'* [Krivulin and Kant: On the interpretation of the poem 'View of the native village']. *Kul'tura slova* [Word Culture], 2019d, issue 1(2), pp. 23–27. (In Russ.)

'Nevyrazimo vyrazimoe': ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste: Sbornik statey ['Inexpressibly expressible': Ekphrasis and issues of visual representation in literary text: Collection of articles]. Comp. and ed. by D. V. Tokarev. Moscow, New Literary Observer Publ., 2013. 572 p. (In Russ.)

Rozanov V. V. *Sobranie sochineniy: Sredi khudozhenikov. Ital'yanskoe vpechatleniye* [Collected works: Among artists. Italian impressions]. Moscow, Respublika Publ., 1994. 493 p. (In Russ.)

Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya [Theory and history of ekphrasis: Results and prospects of study]. Siedlce, Wydawnictwo Naukowe IKRiBL Press, 2018. 703 p. (In Russ.)

Fet A. A. *Iz-za granitsy* [From abroad]. *Sochineniya i pis'ma: v 20 t.* [Works and letters: in 20 vols.]. St. Petersburg, Folio-Press, vol. 4. Ocherki: *Iz-za granitsy. Iz derevni* [Essays: From abroad. From the countryside], 2007, pp. 7–120. (In Russ.)

Shmidt D. A. *Muril'o* [Murillo]. Leningrad, Commission for the Popularization of Fiction Literature under the State Academy of the History of Material Culture Publ., 1926. 32 p. (In Russ.)

Ekfrasis v russkoy literature: trudy Lozannskogo simpoziuma [Ekphrasis In Russian Literature: Proceedings of the Lausanne Symposium]. Ed. by L. Geller. Moscow, 'MIK' Publ., 2002. 216 p. (In Russ.)

Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoy i sovremennoy literature: monografiya [Ekphrastic genres in classical and modern literature: a monograph]. N. S. Bochkareva, K. V. Zagorodneva, E. O. Ponomarenko, A. G. Rogova, I. A. Tabunkina, D. S. Tulyakov, I. I. Tulyakov; ed. by N. S. Bochkareva. Perm, Perm State University Press, 2014. 204 p. (In Russ.)

ON SEVERAL 'HERMITAGE' EKPHRASES BY VIKTOR KRIVULIN

Aleksandr A. Zhitenev

Associate Professor in the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries,
Theory of Literature and the Humanities

Voronezh State University

1, Universitetskaya ploshchad, Voronezh, 394018, Russian Federation. superbia@mail.ru

SPIN-code: 1243-3144

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-6365-4138>

ResearcherID: A-6088-2016

Submitted 26.10.2020

In the practice of the Soviet literary underground, it was important to restore connections with tradition, hidden or edited according to the ideological models. Dialogue with tradition was recognized as a condition for achieving creative independence and cultural identity. Naturally, many texts created outside official Soviet literature have a wide layer of intertextual and intermedial references, often pointing to cultural layers and semantic areas that are not related to each other. A typical example of such an allusional multi-layeredness and polyreferentiality is poetic ekphrasis. One of the most important literary figures of the Soviet samizdat was the poet Viktor Krivulin. In his samizdat books, many texts have obvious markers of ekphrastic descriptions referring to fine art, music, and cinema; a typical feature of his poetry is 'complex ekphrasis', which combines references to different works. This article deals with several of his poems related to the collection of paintings at the Hermitage, in particular the texts devoted to the paintings by Bartolomeo Murillo and Tiziano Vecellio. Krivulin's reception of fine art was found to be influenced by his reading experience: the interpretation of the paintings is correlated with other examples of cultural reception of the same artist. Thus, ekphrasis is not only a description of a particular work but also the experience of reflection on the history of perception of an artist in culture, as well as the experience of self-relation with other ekphrases. The form of ekphrastic text thus appears for the poet as a means of historical and culturological reflection.

Key words: ekphrasis; intermediality; samizdat literature; allusion; Viktor Krivulin.