



УДК 82.0

ОБРАЗНОСТЬ БОТТИЧЕЛЛИ В ПОЭЗИИ ВАСИЛИЯ ФИЛИППОВА

А.В. Марков (Москва, Россия)

Аннотация

Проблема и цель. В поэзии Василия Филиппова не только образы искусства, но и различные виды искусства используются как метафоры экзистенциальных состояний. Особое внимание в его поэзии уделяется живописи Ренессанса как образцово-репрезентативной, наиболее «портретной», что позволяет соединить позу и исповедальность. При этом экфрасисы произведений ренессансного искусства в поэзии Филиппова часто загадочны, и поэтому для их расшифровки необходима реконструкция системы разговора об искусстве в его стихах.

Результаты. В статье доказывается, что в стихах Филиппова произведения искусства неотделимы от среды, экфрасис служит описанием среды существования произведений, а не только их сюжета, вид искусства и материал предопределяют длительность описываемой ситуации и ее устойчивость, а упоминаемые детали приобретают не просто иконологический, но философский и теологический смысл.

Заключение. Для объяснения этого смысла нужно учитывать и скрытую полемику Василия Филиппова с наиболее расхожими интерпретациями истории искусства, например, с противопоставлением иконы картине или представлением о репрезентативном искусстве как инструменте становления личности. Склоняясь к новой сюрреалистической и безличной поэтике, Филиппов дает собственную концепцию личного восприятия живописного сообщения. Реконструкция содержания его экфрасисов, исходя из этой концепции, продуктивна как для понимания рецепции изобразительного искусства в новейшей русской поэзии, так и для развития герменевтики поэзии, отказывающейся от постановки в центр речи личного высказывания.

Ключевые слова: *иконография, экфрасис, современная русская поэзия, ренессансная образность, топика искусства, живописная репрезентация.*

Василий Филиппов (1955–2013) – один из крупнейших поэтов «второй культуры», по эстетике примыкающий к «метафизической» линии петербургской поэзии (Виктор Кривулин, Елена Шварц), но при этом отличающийся большим сюрреализмом образности, что затрудняет систематическое филологическое исследование его наследия. На настоящий момент ни одной научной статьи о Филиппове не существует. Комментаторы отмечали его способность «сливаться с временем» и «эсхатологическое напряжение его текстов» [Шубинский, 2013], иначе говоря, экзистенциально переживать само время, а не ситуацию внешней или внутренней жизни. Погружением во время поэзия Филиппова отличается от поэтики преображенного времени у Кривулина, в которой О. Седакова увидела и предположила к гротескному переигрыванию откровений будущего [Седакова, 2001, с. 704] или поэтики подчинения времени контрастам сакрального и профанного пространства в поэзии Шварц [Павловец, 2011, с. 22]. Эта характеристика нуждается в уточнении, которое и предпринимается в настоящей статье, исходя из того, что культурные образы, образы искусств, не менее важны для Филиппова, чем природные.

При этом перед нами не метафизика культуры, как у Кривулина или Шварц, но скорее анатомия или физиология или биология культуры, исследование ее начальных состояний. Филиппов в своих стихах, вошедших в представительный том избранного [Филиппов, 2002], упоминает как отдельные имена художников и произведения искусства, так и разные виды искусства (станковая живопись, иконопись, фреска, рисунок, скульптура и многие другие), причем каждое из искусств как-то действует в мире, играет свою уникальную роль, как-то иначе переопределяет экзистенцию лирического повествователя, чем все остальные искусства. Определить такую роль и функцию каждого из искусств в этом «материальном повороте» Филиппова – дело будущих исследований, учитывающих как полный корпус его стихотворений, на сегодняшний день не существующий, так и интеллектуальные контексты «материального поворота» («объектно-ориентированной онтологии», «сильной программы в социальных науках» и т.д.) в современной науке. В настоящей статье мы делаем первый подступ к будущему филиппововедению.

Постановка проблемы. Примером «странного» экфрасиса в поэзии Филиппова [Филиппов, 2002, с. 102] можно считать такой эпизод его лирической поэмы:

Я поймал твою руку в мышеловку своей руки,
Ты напрягла позвонки и погрузила губы в краски Боттичелли.
Сколько воздуха!

Вот портрет молодого человека в красной шапочке –
Так негритянка несет на голове свою кровь-ребенка.

Вот ангелы. «Сильный», – ты сказала про одного из них.
Другой, словно лотос, поник над Христом.

Мы глазами образовали Млечный путь над картинами Боттичелли.
И обоих нас руки, точно свечи, горели.

Данное описание содержит упоминание вполне узнаваемых образов Боттичелли: прежде всего, портрета молодого человека с медалью Медичи и «Мистического Рождества». Более того, ряд образов и сравнений вполне осмыслены из предшествующей русской поэтической традиции: так, образ ангела-лотоса явно подсказан стихотворением Мандельштама «Неумолимые слова», где голова умирающего Христа клонится, «как лилия, в родимый омут». Противоположность увядающей лилии как символа чистоты и вечного холодного лотоса как символа забвения передает важную теологическую идею о том, что замысел Божий победить дьявола смертью не был известен даже ангелам, но именно его исполнение принесло очищение всему человечеству, которое не могли бы дать даже все чистые ангелы вместе взятые.



Равно как и напряжение позвонков тоже восходит к поэзии Мандельштама, таким его знаменитым сравнениям, как «двух столетий позвонки» и «играет позвоночником волна», где позвонки оказываются одновременно свидетелями и мерой времени, своего рода страшными игральными костями, позволяющими хотя бы как-то «выиграть время». Тогда «ты напрягла позвонки» означает: ты задумалась о будущем, я увидел тебя как мечтательную.

Но при этом ряд образов не объясняются ни из предшествующей поэтической традиции, ни из самих произведений Боттичелли. Так, рождение млечного пути заставляет вспомнить скорее Тициана, обилие воздуха совсем не похоже на Боттичелли, у которого преобладают многофигурные декоративные композиции и воздух весьма условен, ассоциация красного головного убора портретируемого лица с ребенком негритянки кажется немотивированной, равно как именование ангела «сильным», не очень понятно, как именно значимое и для любовной истории стихотворения, и для восприятия сюжета Боттичелли.

Для ответа на все эти вопросы необходимо применение особых методов исходя из некоторой рабочей гипотезы.

Рабочая гипотеза исследования. Мы предполагаем, что восприятие живописи Василием Филипповым – это не только восприятие ее сюжетов или впечатляющих моментов, но восприятие самого данного искусства как такового, включая материальные условия его создания и существования. Соответственно, интерпретация образов оказывается только частью интерпретации той ситуации, в которой существует изобразительное искусство, и эта ситуация соотнесена с сюжетом стихотворения напрямую, тогда как живописные сюжеты и образы – только опосредованно.

Подтверждения этой гипотезы мы находим, систематизируя другие упоминания живописи в поэзии Филиппова. Так, например, в другом стихотворении реплика

Куда мы идем?

К картинам Фра Анджелико в дом

напоминает равно об изображении его домов, в том числе гробов как домов в сюжете Страшного суда, так и о размещении его фресок в сугубо закрытом пространстве монастыря, таком как монастырь святого Марка во Флоренции.

Еще интереснее понимание слово «краски», которое есть и в исследуемом нами отрывке про Боттичелли. Так, в следующем за стихотворением о Боттичелли стихотворении сборника говорится:

В храме каждая икона – ренессансная картина,

Когда Бог скрывался за горизонт с горами и городами в прозрачном воздухе

И оставалось искать его в красках.

Искать в красках – это одновременно находить в любом живописном произведении как свидетельство творческой воли, напоминающей о творении мира Богом, но и находить в красках как в определенном способе существования, как мы говорим «представить в красках», «изложить ситуацию во всех красках». Здесь теологическая апологетика неожиданно сходится с экзистенциальным переживанием уже изложенного свидетельства о себе.

Можно видеть в таком восприятии красок скрытую полемику с известной книгой Евг. Трубецкого «Умозрение в красках» [Трубецкой, 1916, с. 10], в которой он считал яркие краски византийской и древнерусской иконы своеобразным противоядием против угроз войн и насилия в XX веке. Яркие краски были открыты, чтобы стать некоторой эстетической очевидностью, которую невозможно совместить с порывами насилия. Филиппов как поздний сюрреалист, живущий уже после опыта насилия в XX веке, не мог приписывать такую миссию раскрытию красок древней иконописи. Таким образом, «краски» оказываются тем положительным опытом, который остается из экзистенциально пережитого.

Методология исследования. Для понимания сюжета рассматриваемого отрывка необходимо учитывать как достижения иконологического метода, так и современное состояние изучения экфрасиса.

Иконология как раздел искусствоведения основана на изучении «формул пафоса» [Гинзбург, 2003, с. 56], тех особенностей изображения, которые ничего не прибавляют к сюжетному смыслу, но вводят зрителя в особое состояние доверия к изображаемому. Например, такой формулой пафоса может быть развевающийся плащ, ничего не прибавляющий к характеристике изображенного героя или изображенной ситуации, но вызывающий особую эмпатию. Отделив формулы пафоса от сюжета, иконология далее находит паттерны жестов, предметов и ситуаций, кочующие из одного произведения в другое, независимо от стиля или сюжета: при этом символический смысл приобретают не только вещи, как свеча или сосуд (об этих смыслах знали и до появления иконологии), но и жесты и ситуации, скажем, выставленная вперед нога, красный цвет, спускающиеся складки или ослабленный пояс. Именно они и создают настоящий «текст» произведения, наподобие того, как мы в детективах или сериалах можем угадать по уликам или деталям, что на самом деле здесь происходило или будет происходить. Иконология напрямую связана с утверждением детектива, основанного на улике, уликовой парадигмы, и не случайно когда холмсианский детектив утверждался в Европе, единственное, что смогла противопоставить ему ревностная французская культура, – детектив метаморфоз в виде «романа-реки» [Чекалов, 2018, с. 223], иначе говоря, просто практическую работу этих паттернов без их теоретического понимания. Иконологический метод прямо сопоставляют как с анализом уникальных факторов на состояние системы, так и, более специально, с классическим психоанализом, хотя иконология не сводит улики к вскрытию структур бессознательного, настаивая и на исследовании структур личного и коллективного сознания.

Таким образом, иконологический метод позволяет понять, как именно соотносятся отдельные образы стихотворения с теми режимами эмпатии, которые предполагает поэт для читателя и которые оказываются ключевыми для интерпретации событий его жизни. Далее, он позволяет понять детали как улики, которые позволяют реконструировать самостоятельно развивающееся действие, замаскированное от нас нашими привычками восприятия. Наконец, он позволяет реконструировать не только сюжет, подразумеваемый ситуацией (любовная встреча), но и сюжет, определяемый самими «вещами», образами Боттичелли, которые обладают большей самостоятельностью и значит, способностью быть законодателями сюжета, в том числе для самого лирического героя.

Экфрасис Василия Филиппова в приведенном отрывке относится к диалогическому экфрасису, который никогда не сводится к просто лучшему усвоению описываемого материала, но всегда подразумевает позицию спрашивающего и объясняющего и определенные сакральные полномочия последнего [Брагинская, 1994, с. 280–284]. В этом методология изучения диалогического экфрасиса сходится с иконологией, признавая за образами искусства и сакральное значение, и сакральную санкцию как для сюжетного хода диалога, так и для хода интерпретации, в свою очередь, встраивающейся в сюжет. Интерпретация оказывается не «моралью», выводимой из «басни» сюжета, а одним из инструментов развития сюжета, смыслы оказываются паттернами действия. Это явно соответствует поэтике Филиппова, в которой образы не интерпретируются, а переживаются, определяя разные режимы экзистенциального существования.

Новейшие изучения экфрасиса доказывают не просто его конструктивистский характер, способность пересобирать образы живописи как часть образного мышления читателя, но и его принципиальную интермедийность, способность создавать новые сюжеты «иллюстративного» или «кинематографического» типа. Доказано, что экфрасис может подражать «конкретным визуальным и нарративным киноэффектам» [Геллер, 2018], может создаваться «фотографический экфрасис» [Судленкова, 2018], или «фотоэкфрасис» [Малкина, 2018], который рассматривается не просто как литературное описание фотографии, но как реконструкция фотографической режиссуры, ракурса, а значит, и автономии фотоэстетики, наконец, иллюстрация [Зверева, 2018] и художественная выставка или храмовая архитектура [Марков 2018] могут оказываться не просто темами или моделями, но актерами художественного мышления. В этом смысле современное исследование экфрасиса исходит из того, что различные искусства подразумевают разную эстетику, определяющую не только градус восприятия действительности, но и характер лирического действия.

Кроме того, поэтика Василия Филиппова, в которой торжествует «отсутствие времени» [Житенев, 2012, с. 140] подразумевает, что режимы временного существования заменяются режимами существования в искусстве. Метод исследования таких вневременных паттернов вполне согласуется с изучением паттернов в иконологии и может стать примером продуктивного применения иконологического метода в литературоведческих исследованиях.

Основная часть. Данная рабочая гипотеза позволяет легко расшифровать первую строку рассматриваемого эпизода. Погрузить губы в краски – означает пережить любовь как единственный положительный опыт, оставшийся в жизни. Тогда как напрячь позвонки, то есть прочувствовать течение времени очень сильно, означает видеть этот же опыт как завершающийся, видеть его как бы потусторонним взглядом.

Тогда сразу становится понятно, почему из всего наследия Боттичелли выбраны такие два произведения, как портрет юноши и сцена Рождества, написанная художником в преддверии скорого конца мира, как жертва за себя во спасение. В обоих произведениях есть взгляд из инобытия, медаль Медичи как утверждение власти Флоренции увидена как предмет художественной заботы, а не просто как данность, равно как и сцена Рождества – как предмет душеспасительной заботы, а не как только начало событий христианской истории. В обеих картинах преобладает не событийность, а тип отношения к прошлому, которое уже заведомо монументализировано и потому подлежит только небесной, а не земной оценке.

Такое понимание позволяет объяснить и сюрреалистический образ шапочки как ребенка негритянки. Собственно, именно в наблюдении над жизнью африканских племен выяснялась возможность новых медиа, таких как фотография и кинематограф, фиксировать доисторическое состояние, по отношению к которому историческое состояние будет состоянием инобытия. В таком случае «кровь-ребенок» – это лучшая метафора той самой художественной заботы как познания прошлого из инобытия: художественная забота оказывается именно усвоением всеми жилами, всей кровью переживаемого опыта.

Поэтому красные губы, красная шапочка и красная кровь стоят в одном ряду как процедура создания или восприятия живописного произведения: от жеста к детали, а от детали – к глубинному переживанию. По сути, в стихотворении Филиппова под видом сюрреалистической образности воспроизведен вполне нормативный режим прочтения живописных произведений: сначала любой зритель обращает внимание на жест, что именно здесь происходит странного, и именно тогда проникается симпатией к картине, затем начинает рассматривать детали, считая, что он уже понимает сюжет картины и соотносит его с собственным опытом, а затем переживает опыт рассмотрения этой картины как уникальный опыт, которого не было прежде, даже если сюжет картины и все ассоциирующиеся сюжеты из жизни зрителя кажутся известными.

Соответственно, становится понятна и любовная история: это сначала несомненная симпатия, потом планирование совместной жизни, а потом признание уникальности друг друга. Но сказать, имеем ли мы дело с удавшейся или не удавшейся любовной историей, мы сможем только далее обратившись к Боттичелли.

Один из ангелов «Мистического рождества» назван «Сильным», в чем можно увидеть, в частности, анаграмму самого имени автора, Василий. Анаграммирование, включавшее в себя имена автора и адресата, было важным приемом в древнеиндийской, средневековой европейской и модернистской поэзии, хотя степень

сознательности в употреблении этого приема остается в каждом случае предметом дискуссий [Казарин, 2000]. Анаграмма – это род скрытой подписи, и в таком случае возлюбленная говорит, что сделала выбор не только внутри здешнего быта, но и в метафизической перспективе, верности до гроба. Но для дальнейшего понимания сюжета нужно учесть и другие возможные значения этого слова.

В других стихах Филиппова, как и в этом, есть соотнесение ангелов и светил, причем иногда в низком почти оскорбительном регистре, «Где фонарей ангельские рожи». «Ангел-старуха» является «при луне / чужих глаз», а при расставании, когда глаза названы «единственный изъян», то есть хранители разлуки, вспоминается Нил Синайский (знаменитый аскет, ученик Иоанна Златоуста), который в молитве «не хотел видеть и ангелов», чтобы не забывать о Боге. Тем самым, в отличие от прежней традиции русской поэзии, где чистота неба или блеск светил сравнивался со взглядом ангелов («Как будто ангелы глядят», Бунин), у Филиппова ангелы не глядят, а наоборот, становятся предметом взгляда, причем предметом крайне проблемным. Здесь Филиппов верен своему вниманию к материалу искусства, а не только его сюжетам: если ангелы созданы как зеркала небесной славы, согласно мистике псевдо-Дионисия Ареопагита, то само их глядение оказывается проблемой, а не данностью, они еще только должны отразить свет. Филиппов видит механику там, где другие видели только акт. Филиппов постоянно показывает, и что икона не светит, не окно, а что она светит только отраженным светом, скажем, нимб оказывается не распространением света, а его сдерживанием:

С младенцем
Под сердцем
В кругу заточенном –
в кругу нимба.

Тогда «сильный» ангел – это, вероятно, один из борющихся ангелов на картине Боттичелли, так как сдерживание оказывается важнее триумфа. И становится понятен образ Млечного пути: это образ соотносится с взглядом на ангелов или изображением ангелов, которое понимается всегда как ряд: ряд фонарей, освещенных окон или светлых дней.

Полемика. При этом возможным возражением будет то, что такой Млечный путь простирается «над картинами Боттичелли» и образован встречей рук влюбленных, а значит, может пониматься просто как мечта или увлечение. Но это возражение только позволяет уточнить смысл этого образа, обратившись и к другим стихам Филиппова.

Прежде всего, рука никогда не понимается у Филиппова как инструмент жеста. Всегда это инструмент мучения: из руки каплет кровь, рука застыла, рука ранена. Также и слово «путь» никогда не означает перемещения, но всегда мученический акт: «Труден путь к Богу» – так названо само мученичество, а не подготовка к нему или его переживание. По сути, Филиппов переводит здесь наше

внимание от сюжетов к материалу, рассматривая и жизнь человека как материал, который Бог видит из инобытия, подобно тому, как художник видит исторические события из инобытия своего творчества. В таком случае образ Млечного пути – это один из образов вечности, переживание инобытия самого художественного инобытия.

В поэзии Филиппова, как и в любой сюрреалистической поэзии, важнейшей внутренней темой оказывается осмысление с некоей невероятной позиции как жизненного опыта, так и препарирующего жизненный опыт искусства. Только здесь это осмысление решается в рамках апокалиптики и переживания любовной истории как общего мученичества и исповедничества.

Выводы. В поэзии Василия Филиппова важно не только экзистенциальное переживание времени как опыта бытия и небытия, но и экзистенциальное переживание искусства как опыта инобытия. Искусство обретает в его поэзии самостоятельность и субъектность, которая принадлежит не только самим образам, но и видам искусства. Так, нам удалось установить субъектность для живописи – прикосновение, особая задетость инобытием любимого человека. В этом смысле опыт Филиппова оказывается близок известному тезису Сократа (в «Пире» Ксенофонта) о том, что прикосновение, даже плечом к плечу, оставляет глубокую рану не просто в душе, но во всех ощущениях тела, что Сократ связывал именно с глубинным впечатлением от образов, в том числе портретных.

Именно такая задетость требует видеть существование не как ряд событий, а как световой ряд вообще, проведя радикальную критику прежних идеалистических представлений об озарениях и как бы автоматической причастности божественному миру. Здесь возможно не экстатическое переживание подлинного опыта по данному искусству, а только радикальное остранение этого опыта, которое и выражено космологическими и техническими световыми образами. В этом смысле можно говорить о Филиппове как о критике расхожей идеализации иконописных образов и создателе более глубокой метафизики духовного опыта, уже не связанной с социально-политической полемикой, которую вели русские идеалисты.

Экфрасис Филиппова реализует норму диалогического экфрасиса, при этом он «иконологичен», иначе говоря, превращает саму ситуацию диалога в ситуацию универсальной, завершенной и потому направленной в эсхатологию и вечность любовной встречи.

Библиографический список

1. Брагинская Н.В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории 1994. Картина мира в народном и ученом сознании. М.: Наука, 1994. С. 274–313.
2. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 123–148.
3. Гинзбург К. От Варбурга до Гомбриха: заметки об одной методологической проблеме // Гинзбург К. Мифы – эмблемы – приметы. М.: Новое издательство, 2003. С. 51–132.
4. Житенев А.А. Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. 480 с.



5. Зверева Т. Динамика портретных изображений Ф.М. Достоевского в русской живописи // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 356–374.
6. Казарин Ю.В. Анаграмма как способ смысловыражения в поэтическом тексте // Известия Уральского университета. 2000. № 17. С. 92–99.
7. Малкина В. Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 413–431.
8. Марков А. Между викторианством, ар-нуво и ар-деко: Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 617–634.
9. Павловец М.А. О стихотворении В. Кривулина «Хлопочущий Иерусалим»: литературоведческий комментарий к комментарию лингвистическому // Полилог: теория и практика современной литературы. 2011. № 4. С. 19–24.
10. Седакова О.А. Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О.А. Проза. М.: NFQ Ту Принт, 2001. С. 684–705.
11. Судленкова О. «Каждая фотография – это рассказ»: фотографический экфрасис в современной британской литературе // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. С. 326–336.
12. Трубецкой Е.А. Умозрение в красках: Вопрос о смысле жизни в древне-русской церковной живописи. М.: Тип. Сытина, 1916. 44 с.
13. Филиппов В. Избранные стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 336 с.
14. Чекалов К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2018. 288 с.
15. Шубинский В. Василий Филиппов: о доверии // Colta.ru [Электронный ресурс]. 26 августа 2013 г. URL: <http://archives.colta.ru/docs/30316>

Сведения об авторе

Марков Александр Викторович – профессор, Российский государственный гуманитарный университет (Москва); e-mail: markovius@gmail.com

THE IMAGERY OF BOTTICELLI IN THE POETRY OF VASILY FILIPPOV

A.V. Markov (Moscow, Russia)

Abstract

Problem statement. In Vasily Filippov's poetry, not only images of art, but also various types of art are used as metaphors of existential states. Particular attention in his poetry is given to the painting of the Renaissance as exemplarily representative and most "iconic", which allows you to combine posture and confessional approach. Moreover, the ecphrases of the works of Renaissance art in Filippov's poetry is often enigmatic, and therefore, in order to decipher them, it is necessary to reconstruct the system of conversation about art in his poems.

Research results. In the article it is proved that in Filippov's poetry works of art are inseparable from the environment, ekphrasis serves as a description of the existence of the works environment, and not only of their plot. The kind of art and the material predetermine the duration of the situation described and its stability, and the details mentioned acquire not just iconological but philosophical and theological meaning.

Conclusion. To explain this meaning, one should also take into account Vasily Filippov's hidden polemic with the most popular interpretations of the history of art, for example, with the opposition of the sacred icon to the picture or the notion of representative art as an instrument for the formation of personality. Bending to a new surreal and impersonal poetics, Filippov gives his own concept of personal perception of a pictorial message. Reconstruction of the contents of its ecphrases proceeding from this concept is productive both for understanding the reception of fine art in the newest Russian poetry, and for the development of hermeneutics of poetry, which refuses to place a personal utterance in the center of speech.

Keywords: *iconography, ekphrasis, modern Russian poetry, Renaissance imagery, topic of art, picturesque representation.*

Bibliograficheski spisok

1. Braginskaja N.V. «Kartiny» Filostrata Starshego: genezis i struktura dialoga pered izobrazheniem // Odissej. Chelovek v istorii 1994. Kartina mira v narodnom i uchenom soznanii. M.: Nauka, 1994. S. 274–313.
2. Geller L. Vaginov i jekfrasis kak put' k kinopis'mu // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 123–148.
3. Ginzburg K. Ot Varburga do Gombriha: zametki ob odnoj metodologicheskoj probleme // Ginzburg K. Mify – jemblemy – primety. M.: Novoe izdatel'stvo, 2003. S. 51–132.
4. Zhitenev A.A. Pojezija neomodernizma: monografija. SPb.: INAPRESS, 2012. 480 s.
5. Zvereva T. Dinamika portretnyh izobrazhenij F.M. Dostoevskogo v russkoj zhivopisi // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 356–374.
6. Kazarin Ju.V. Anagramma kak sposob smyslovyrazhenija v pojeticheskom tekste // Izvestija Ural'skogo universiteta. 2000. № 17. S. 92–99.
7. Malkina V. Fotojekfrasis v liricheskom stihotvorenii: postanovka problemy // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 413–431.
8. Markov A. Mezhdvu viktorianstvom, ar-nuvo i ar-deko: Jekfrasis v blokovskoj linii pojezii russkoj jemigracii // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 617–634.



9. Pavlovec M.A. O stihotvorenii V.Krivulina “HloPOCHushhij Ierusalim”: literaturovedcheskij kommentarij k kommentariju lingvisticheskomu // Polilog: teorija i praktika sovremennoj literatury. 2011. №4. S. 19–24.
10. Sedakova O.A. Oчерki drugoj poezii. Oчерk pervyj: Viktor Krivulin. // Ona zhe. Proza. M.: NFQ Tu Print, 2001. S. 684–705.
11. Sudlenkova O. “Kazhdaja fotografija – jeto rasskaz”: fotograficheskij jekfrasis v sovremennoj britanskoj literature // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija. Siedlce: Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL, 2018. S. 326–336.
12. Trubeckoj E.A. Umozrenie v kraskah: Vopros o smysle zhizni v drevne-russkoj cerkovnoj zhivopisi. M.: Tip. Sytina, 1916. 44 s.
13. Filippov V. Izbrannye stihotvorenija. M.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 336 s.
14. Chekalov K.A. Populjarno o populjarnoj literature. Gaston Leru i massovoe chtenie vo Francii v period “prekrasnoj jepohi”. M.: Izdatel'skij dom “Delo” RANHiGS, 2018. 288 s.
15. Shubinskij V. Vasilij Filippov: o doverii // Colta.ru [jelektronnyj resurs]. 26 avgusta 2013 g. URL: <http://archives.colta.ru/docs/30316>

About the author

Markov Alexander Viktorovich – professor, Russian State University for the Humanities (Moscow); e-mail: markovius@gmail.com