

УДК 82.0+7.01

<https://doi.org/10.36906/2500-1795/21-2/04>*Марков А.В.*

СЛОЖНЫЙ ЭКФРАСИС ПЕРЕМЕЩЕНИЯ ПО ЭРМИТАЖУ В НОВЕЙШЕЙ РУССКОЙ ПОЭЗИИ

Аннотация. Поэтический экфрасис бывает не только простым, как описание произведения искусства в качестве системы закономерно оживающих в художественном описании образов, но и сложным, имеющим в виду пребывание экспонатов в музее или галерее. Сложный экфрасис также может быть различным, в отличие от типа контекстуализации экспонатов в предназначенном для них пространстве, и может быть выделен особый экфрасис перемещения, где важна не задержка перед экспонатами, а переживание самого музейного пространства как странного, экзистенциально значимого и связанного с ключевыми экзистенциальными моментами в жизни лирического персонажа. В таком подвиде экфрасиса существенным оказывается не действие воображения, а навыки ориентирования в ценностно маркированном пространстве, с признаками верха и низа, открытости и закрытости, благодаря чему и возможно возвращение эстетического переживания в сложной экзистенциальной ситуации. В статье предложено близкое чтение нескольких примеров такого экфрасиса перемещения. В поэзии Михаила Еремина Эрмитаж оказывается прежде всего местом различных форм рефлексии, и переключки между метафорическим (размышление и внимание к фонетике речи) и буквальным (зеркало) пониманием рефлексии образует механизм скорейшего перехода от пространственной растерянности к эстетическому переживанию коллекции Эрмитажа. В поэзии Сергея Стратановского, наоборот, Эрмитаж показан глазами условного персонажа, невосприимчивого к культуре, где механизмы такого перехода отсутствуют, и любая попытка упростить пространственное самоощущение оборачивается тотальной невосприимчивостью к искусству. В поэзии Аси Векслер Эрмитаж оказывается героем с собственной субъектностью, по образцу Петербурга в «Поэме без героя» Анны Ахматовой, и это позволяет развернуть эпизоды любовной драмы как подтверждаемые различными формальными решениями и стереть границу между эстетикой помещений и эстетикой произведений. Все три решения подразумевают общие свойства сложного экфрасиса перемещения: 1) наличие экзистенциального основания поэтического высказывания, отрешенного от привычных режимов отношений со временем, частично блокирующего привычные режимы эстетического восприятия произведений искусства, 2) постоянный поиск средств преодоления этого блокирования, который может быть удачным, если связан с ускорением чувственных переживаний, и неудачным, если связан с фрустрацией и рутинным любованием, 3) ситуация, в которой архитектурные и оформительские решения воспринимаются как глубоко символические и ценностные, в то время как произведения

искусства остаются загадками среди других загадок, и только правильно найденная скорость душевной работы с прошлым и настоящим позволяет их воспринять, 4) использование имен художников и сюжетов произведений не как символов, а как части маршрута, при неоднозначности этого маршрута, отсутствии для него достаточных мотиваций в сюжете, но частичной его поддержке книгами или образовательными привычками, 5) внимание к формальным составляющим как интерьера, так и отдельных произведений, как единственному ключу к встроенности этих решений в большие ценностные оппозиции. Близкое чтение этих стихотворений позволяет лучше понять значение формального анализа для комплексного понимания изобразительного искусства и пластики и их отражения в литературе как искусстве, имеющем дело с разными способами ощущения времени.

Ключевые слова: Эрмитаж; сложный экфрасис; формальный анализ; эстетика; Михаил Ерёмин; Сергей Стратановский; Ася Векслер.

Сведения об авторе: Марков Александр Викторович, ORCID: 0000-0001-6874-1073, д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия, г. Москва, markovius@gmail.com

Markov A. V.

COMPLEX EKPHRASIS OF THE HERMITAGE MOVING IN THE LATEST RUSSIAN POETRY

Abstract. Poetic ekphrasis may be not only simple, like a description of a work of art as a system of images that naturally come to life in an artistic description, but also complex, meaning the stay of exhibits in a museum or gallery. Complex ekphrasis is used also be different, in contrast to the type of contextualization of exhibits in the space intended for them, and a special ekphrasis of movement can be distinguished, where it is not the delay in front of the exhibits that is important, but the experience of the museum space itself as strange, existentially significant and associated with key existential moments in the life of a lyric character. In such a subspecies of ekphrasis, it is not the action of the imagination that is essential, but the skills of orientation in a value-marked space, with signs of up and down, openness and closeness, due to which the return of aesthetic experience in a complex existential situation is thought. The article offers a close reading of several examples of such an ekphrasis of gallery movement. In the poetry of Mikhail Eremin, the Saint Petersburg Hermitage turns out to be, first of all, a place of various forms of reflection, and the overlap between the metaphorical (reflection and attention to the phonetics of speech) and literal (mirror) understanding of reflection forms a mechanism for the quickest transition from spatial confusion to the aesthetic experience of the Hermitage collection. In the poetry of Sergei Stratanovsky, on the contrary, the Hermitage is shown through the eyes of a conventional character, immune to culture, where the mechanisms of such a transition are absent, and any attempt to simplify spatial self-awareness turns into a total immunity to art. In the poetry of Asya Veksler, the Hermitage turns out to be a hero with its own subjectivity, modeled on Petersburg in Anna

Akhmatova's *Poem Without a Hero*, and this allows the episodes of a love drama to be developed as confirmed by various formal decisions and to erase the border between the aesthetics of space premises and the aesthetics of works. All three solutions imply the general properties of a complex ekphrasis of displacement: 1) a presence of an existential basis of a poetic utterance, detached from the usual modes of relations with time, partially blocking the usual modes of aesthetic perception of works of art, 2) a constant search for means of overcoming this blocking, which can be successful, if associated with the acceleration of sensory experiences, and unsuccessful if associated with frustration and/or routine admiration, 3) a situation in which architectural and design decisions are perceived as deeply symbolic and valuable, while works of art remain mysteries among other mysteries, and only the correctly found speed of mental work with the past and the present allows them to be perceived, 4) uses of the names of artists and plots of works not as symbols, but as part of the route, with the ambiguity of this route, the lack of sufficient motivation for it in the plot, but partial support from the book explications or educational habits, 5) an attention to the formal components of both the interior and individual works, as the only key to integrating these solutions into large value oppositions. A close reading of these poems allows for a better understanding of the importance of formal analysis for a comprehensive understanding of fine art and plastics and their reflection in literature as an art that deals with different modes of sensing time.

Keywords: Hermitage; complex ekphrasis; formal analysis; aesthetics; Mikhail Eremin; Sergey Stratanovsky; Asya Veksler.

About the author: Markov Alexander Viktorovich, ORCID: 0000-0001-6874-1073, Doctor of Philology, Russian State University for the Humanities, Russia, Moscow, markovius@gmail.com

Марков А.В. Сложный экфрасис перемещения по эрмитажу в новейшей русской поэзии // Нижневартковский филологический вестник. 2021. № 2. С. 34-45. <https://doi.org/10.36906/2500-1795/21-2/04>

Markov, A.V. (2021). Complex Ekphrasis of the Hermitage Moving in the Latest Russian Poetry. *Nizhnevartovsk Philological Bulletin*, (2), 34-45. (in Russian). <https://doi.org/10.36906/2500-1795/21-2/04>

В данной статье развивается тезис, уже несколько раз высказанный в науке, что при отражении в поэзии не отдельных произведений, а экспонатов коллекции, предметом экфрасиса становится не только изображенная сцена, но и маршрут по данной коллекции (Марков 2019; Марков 2020; Житенев 2021). Это вполне отвечает новейшим тенденциям изучения экфрасиса не как миметической, а как конструктивной практике завершения гештальтов (Бразговская 2020: 53-56). В таком случае благодаря экфрасису «оживает» не только изображение во всей своей красе, но и динамичнее заявляют о себе процедуры познания искусства, производимые в здании размещения коллекции. Наша рабочая гипотеза состоит в том, что такой сложный экфрасис, будучи необходимой составляющей маршрута

по всему известному собранию, в отличие от экскурсии, требующей сосредотачиваться на ценностях коллекции, учит нас обращать внимание на посторонние вещи, вроде росписей залов или видов из окна. Можно назвать это поощрением *фланёрской* рассеянности – поэтому, и в этом наша вспомогательная гипотеза, такое переживание пространства коллекции появляется в стихах, где коды разговора, определяющие, как какие разговоры будут происходить, уже известны, – и поэтому не требуются акценты только на произведениях искусства, как сразу необратимо меняющих тон или направление разговора.

Мы рассматриваем некоторые произведения современной русской поэзии, в которых явно эрмитажные впечатления, не сводящиеся ни к знакомству с отдельными произведениями, ни к воспоминаниям или переживанию ценности Эрмитажа. Так, пример поэта Филологической школы Михаила Еремينا (Еремин 2021) представляет собой условное описание какого-то особняка, с опознаваемыми элементами рококо: троплём сада с помощью обоев и лепнина в форме купидонов. Перед нами то, что можно назвать по экспрессивной характеристике Игоря Гулина «мир мельчайших частиц, археологических палимпсестов, азартных игр, моральных парадоксов» (Гулин 2021):

Ираиде

Бывало, продолжался нежный сумрак перголы
 Сюжетом тканых выцветших обоев:
 Пониже горнего, повыше дольнего
 (В пределах заданных координат.),
 На мотыльковых крылышках порхающие,
 Упитанные купидоны
 (Закон Невтона оным не указ).
 Витают.

(Еремин 2021: 233).

Несмотря на всю условность этого изображения, смысл стихотворения становятся понятны только если представить «перголу» и прочие изображаемые элементы не в рамках словарного определения, как некоторую внепространственную речевую или условно-пространственную детализированную схему, но как конкретные пространственные решения. Так, слово *пергола* исконно означает просто дорогу или направление, от *perregere*, и может быть пространственно представлена как вытянутое помещение, в котором кроме садового троплём непременно есть окна и зеркала, чтобы создавать не только иллюзию пребывания в каком-то месте, но и иллюзию движения между каких-то реальных объектов.

В Эрмитаже так устроен Зал Кановы, и как раз в этом зале статуя Зефира работы Луиджи Бьенэми (1839) с крыльями бабочки полностью соответствует описанию. Верхние фрески-медальоны в этом зале изображают техники различных искусств, связанные с созданием иллюзорной реальности: и прямо над Зефиром мы видим медальон, на котором

изображено раскрашивание статуй, что и составляет контраст к упомянутым в стихах «выцветшим обоям». Тогда идея стихотворения становится ясна: как изображения пренебрегают физическими законами, так их бытование может пренебрегать эстетическими законами, выцветать, и только локализация изображений между небом и землей, между иллюзорным потолком и местом прогулок в Эрмитаже, и позволяет сказать хоть что-то положительное об изображенном. Мнимое ностальгическое стихотворение об антураже роскошного особняка на поверку оказывается образцом философской лирики, о том, как эстетическое соотносится с бытованием вещей во времени, и как вообще при постоянном ускользании эстетического высказывания от полной верификации возможно положительное суждение об искусстве как таковом.

Слово «указ» тоже оказывается связано и с учредительным документом, то есть верификацией положительного суждения, и с указанием направления перемещения по Эрмитажу, и показательно, что по буквам оно частично зеркально слову «закон»: иначе говоря, последняя строка, взятая в скобки как в раму, представляет собой фонетическое зеркало, показывающее, что иллюзорность в искусстве имеет ограничения, так как ускользает при осуществлении процессов ординарного восприятия. Точно так же в раму скобок взяты слова «в пределах заданных координат», сообщающие об ограниченности помещения, раз координаты определены для всех сюжетов, размещенных между горним и дольным миром – так что интуитивное созерцание перемещается к тем плоскостным локализациям, где нужно вновь создать иллюзию энергии сюжета.

Для сравнения приведем еще два сложных экфрасиса Еремина, где в других пространствах мы увидим сходные закономерности:

Над окруженной грудой туфштейна («Грот наяд» –
Гласит путеводитель, в подтверждение чего
Губастые, облезлые дельфины в пастях держат
Изогнутые, в пруд опущенные струи.)
Дырой кварцитовый аграф
Той арки, что покоится на дне, –
Ни дать, ни взять последний нефункциональный
Резец старейшего из рода хронофагов.

(Еремин 2021: 225).

Это стихотворение представляет вариацию на тему шестистишия Баратынского «Есть грот: наяда там в полдневные часы». Все основные мотивы Баратынского повторены в стихотворении и даже гипертрофированы. Так, безделье наяды («Дремоте предаёт усталые красы») оборачивается общественно ожидаемым следствием из безделья, общим видом запустения. Умение прозревать за привычными картинами природы большую мифологическую историю, полностью отошедшую в прошлое, принадлежащую порядку

истории, «как нимфа молодая / на ложе лиственном покоится нагая» усилено самым распространенным графическим образом античной руины – арка, из-за чего и повторено слово «покоится». Наконец, акцентированное противопоставление ритмического течения времени как шума («говор ключевой») и самодостаточности нимфы как скрытого образа власти искусства над временем еще усиливается: самодостаточность грубо называется «нефункциональный / резец», а деятели искусства пытаются преодолеть время, «из рода хронофагов». Общая связка у Баратынского белого тела нимфы и белого мрамора, иначе говоря, действия идеализирующей механики тех представлений, которые созданы скульптурой, у Ерёмина сохраняется, но только усиливается тем, что долго описывается грот как сложное сооружение.

Уже в первой строке созвучие «груда» – «грот» приоткрывает этимологию слова (*grotte* из греческого «крипта», подвал, то, что под упорядоченной грудой камней), но и позволяет ввести развернутое описание грота как постройки. Движение взгляда, как и у Баратынского, от считывания примет погодных, но ставших уже искусственными, до разборчивости в материальности вещей и наконец, нахождения на дне истины – оказывается таким же сложным экфрасисом движения, вдруг обретающего присвоенное хронофагами время, но только медитативно сосредоточенным на начальном состоянии грота Екатерининского парка, который отделялся туфом по замыслу Растрелли, и где и находятся дельфины в капителях. Другой такой экфрасис, уже не дворцового загородного парка, а города, мы находим в стихотворении с эпитафией из Державина (Зрю кумиры изваянны...):

Едва ль не самый достославный
 Подобен медной орхидее
 С чешуйчатым воздушным корнем,
 Изгибистым и ядовитым.
 Как между префиксом и суффиксом
 Змея меж *лётрос* и Петром. Вечнозеленый –
 Не хлорофилл, а $\text{Cu}_2(\text{OH})_2\text{CO}_3$ –
 Вознесся лавровый привой.

1972 (Еремин 2021: 212).

Предмет этого стихотворения сразу узнается: памятник Петру Великому, представленный в виде растительной метафоры. Такая метафора позволяет ввести оксюморон: памятник зеленый от окисления медного сплава, от медного купороса, формула которого дана в стихотворении, – но растительная зелень обычно является образом свежести, вечнозеленое предстает скорее молодым. В результате, чтобы объединить две этих ассоциации, темпорально и эстетически несовместимые, приходится ввести дополнительный образ, ядовитого корня, который одновременно оказывается ядовитым стеблем (действие метонимии) и ядовитой змеей (последующее действие метафоры). В таком случае,

минимальным основанием для сборки всадника и коня оказывается растительный образ, орхидея, как нечто изошренное, запутанное и соблазнительное; и опять сложные ассоциации, возникающие при интроспекции, только и позволяют представить памятник как объект в городе, который можно обходить и на который можно смотреть с мостовой.

По выводам О. Б. Кушлиной, изысканность орхидеи, вызывающего и как бы бесстыдного цветка, во многом и оказалась моментом производства (так терминологически точнее, чем «точка сборки») модерна, соединяя идеи утонченной чувственности, эротического эксперимента и богемной повседневности (Кушлина 2001: 252-253). Более того, орхидея стала первым флористическим образом, превращенным как бы в разменную монету, в усредненный символ декадентского существования. Тогда общее соревнование искусства с природой, заметила Кушлина, выразилось в развитии домашнего дизайна и повседневности. То есть орхидее подобно сложное соединение, которое несет искушение возвращения к природе, натурализации, и попанная змея оказывается частью того символического порядка, который порождает эту систему городского соблазна.

Но далее вводятся грамматический и химический коды, многоязычие, позволяющее рассмотреть скалу (греч. *петра*) и Петра как префикс и суффикс между которыми корень этой орхидеи, и формула медной зелени, которая показывает, что слава Петра, его лавр, невозможны без какой-то уступки природе. Это значит, что имена противопоставляются корню, привой, как будто привитый к корню, но не языка, а смысла, и оказывается предметом созерцания. Опять общая ориентация в символических порядках, никак прямо не связанных с конкретными произведениями искусства, только и позволяет увидеть памятник не как стертый символ, а как бытующий во времени и устанавливающий собственные отношения с временностью.

В случае Сергея Стратановского сложный экфрасис содержит только первое стихотворение из триптиха «Эрмитаж» (Стратановский 2019) середины 1980-х, вполне отвечающее обычной для поэта данной в модусе невозможности альтернативной истории (Зверева 2021: 1086-1087):

Да, я был в Эрмитаже. Там все покупное, не наше
Там мясистые бабы глядят похотливо со стен
Там какая-то римлянка грудь предлагает папаше
И какие-то матери плачут о мертвом Христе

Это все нам чужое и нашей тоски не развеет
По грядущему миру, простому как шар голубой
Не возьмут за живое амуры, вены, евреи
Только ум искалечат, а нашу не вылечат боль

(Стратановский 2019: 108).

При этом у Стратановского тоже есть экфрасисы парков Петербурга и окрестностей. В этом стихотворении дан экфрасис зала Рубенса: упоминаются его «Венера и Адонис» (1614) и «Отцелюбие римлянки» (1612), но также упомянуты и «Оплакивание» Веронезе (1548), одна из немногих картин религиозного содержания, обычно входившая в любые, в том числе популярные эрмитажные каталоги и путеводители советского времени. При этом зал Рубенса (247) и зал венецианцев (222) находятся в противоположных концах Старого Эрмитажа, запомнить и то, и другое можно только при быстром обходе. Саркастическое замечание «амуры, вены, еврей» показывает вроде бы приоритет античных сюжетов над библейскими, но и сообщает, что библейские сюжеты остались наиболее загадочными – их труднее всего вписать в бытовые привычки и ожидания, где эротическому или помощи родителям есть место, а оплакивание чужого ребенка («какие-то матери») выглядит странным обычаем. Еще картины этих залов объединяет то, что это сравнительно небольшие композиции, для зрителя совсем неподготовленного теряющиеся в сравнении с масштабными полотнами Рубенса и венецианцев – а значит, имеющие в виду зрителя подготовленного, но экзистенциально не готового воспринимать режимы *чувственности* в этих картинах, которые оказываются лишь примерами каких-то частных сюжетов, не общеобязательными, а частными высказываниями.

Таким образом, речь в стихотворении скорее опять же о желании не эстетически переживать, а разобраться в сюжетах и выстроить по ним собственное существование. Хотя герой стихотворения – враг культуры, но оказывается, что этот опыт культуры опять же не дается просто изображениями, требуется определенный режим *фланера*, путешествия одновременно по своим переживаниям и неким смутным озарениям при виде символов, останавливающих внимания, который позволяет вообще признать в изображениях Эрмитажа факт пусть чуждого, но сообщения. Как и в случае Еремина, Стратановский выстраивает беглый осмотр самих интерьеров, отмечающий небольшие произведения на уровне глаз зрителя, чтобы потом пережить конфликт ценностей как то, что требует отказаться от миметической эстетики в пользу более новой эстетики перформативного действия произведений.

Ася Векслер, профессиональная художница и поэтесса, представляет Эрмитаж как определенное концентрированное место памяти в стихотворении «Портрет»:

ПОРТРЕТ

Посиди, я тебя нарисую.
Безупречные фото – впустию.
Верю карандашу, а не им,
вмиг лишавшим твой облик под глянцем
черт, знакомых еще по фламандцам
и Гольбейна портретам мужским.

Варианты тебя на полотнах,
на плафонах и фресках бессчетных
слали издали зримую весть.
Но вовек я тебя, если б встречен
не был ты в незапамятный вечер,
не придумала б лучше, чем есть.

Посиди, подари мне терпенье.
Не мое тут бы надо уменье –
божью искру, хоть не говорят
так теперь, – чтобы грифель, не ломок,
уловил этих карих потемок
на других не растроченный взгляд.

Уж не шрифт, не пейзаж на примете.
И грозит дилетантством в портрете
скудный навык, забытый рукой.
Но до вечера в окна и двери
посиди, как на «Тайной вечере»
кто-то давний и схожий с тобой

(Векслер 1989: 43).

Данное стихотворение нельзя не признать вариацией «Поэмы без героя» А.А. Ахматовой: об этом говорит как ритмико-рифменная схема, так и общие правила построения сюжета – разговор из нынешнего времени о прежнем времени как более реалистическом, времени событий в отличие от нынешнего времени провалов, выстраивание самой речью темпоральных образов, «вовек», «давний» и т.д., достаточно широких, чтобы они могли принять переживания прошлого и настоящего, оставляя маневр для различения фактического и эмоционального. Равно как и все темы, мольба к мужчине-адресату, которая дается достаточно отстраненно, как часть свободного разговора, принятие истории адресата как уже совершившегося исторического суда не только над ним, но и над всеми, двойничество и тень, обыгранные не в романтическом ключе, а как часть разгадывания загадки, непосредственно представшей, как бы появившейся в комнате, наконец, воспоминание о прошлой влюбленности как о постоянном испытании, сдаче всё новых экзаменов, разгадывании всё новых загадок, – мы сразу узнаём поэтику «Поэмы без героя».

При этом магистральный мотив этого стихотворения с позиций поэмы Ахматовой был бы переигрыванием, постоянное узнавание собеседника в картинах-окнах-зеркалах, так что как будто эти прямоугольники автоматически срабатывают и производят прошлое в

настоящем, обладают такой же автономной перформативностью, как слова. При этом движение лирической героини не вполне ясно: «бессчетны[е]» полотна, плафоны и фрески указывают только на Эрмитаж, но можно ли сказать о каком-то маршруте по галереям Эрмитажа, от портрета Гольбейна, через выставку серебра, завершающийся церковью? Такой маршрут вполне возможен в топологии Эрмитажа, хотя и произволен с точки зрения обычных туристических знакомств с музеем.

Чтобы раскрыть сюжет, нужно обратиться к интерпретациям Гольбейна. Уже формальный анализ выявил специфику Гольбейна как художника, для которого «различие искусства и природы» было не *операциональным*, для создания отдельных проектов и жанров, а *эстетическим*, которое только и позволяет создать единственное уместное решение с необходимой ему выразительностью и детализацией. Гольбейн отчетливо сознавал, что вещи выглядят в природе не так, как на его картинах, что мы не видим краев тел с той равномерной резкостью, как он их изображает, и что для реального глаза детали украшений, вышивок, бороды и т. п. более или менее пропадают. Он однако не согласился бы признать критерием обычное видение. Для него существовала только красота абсолютной ясности. И именно в утверждении этого требования он усматривал различие искусства и природы (Вельфлин 2009: 232).

Таким образом, Гольбейн оказывается образцовым началом такого пути, которые проделывают Еремин и Стратановский: пути поспешного, но имеющего в виду те ценности, которые позволяют рано или поздно совладать с экзистенциальным кризисом, найдя основы темпоральности восприятия искусства в самом устройстве здания с «равномерной резкостью» стекол, зеркал и идей. И опять миметическая идея выносится за скобки, превращаясь в непонятное изображение на картине-окне, но зато понятен не мимесис, а перформатив, та самая «красота абсолютной ясности», которая не имеет отношения к природе, но прямо относится к преодолению экзистенциального кризиса. У всех трех поэтов должно сначала заговорить искусство, его виды и возможности, например, возможности цветовых, а не только графических решений, а уже потом, благодаря выбору правильной *темпоральности* обхода, погружению во время и ориентиры самого Эрмитажа с его впечатлениями, отражениями, высокими потолками и освещением, удачно или неудачно, заговорят произведения как несущие собственное сообщение – считываемое лирической героиней Векслер, не считываемое персонажем Стратановского и мгновенно схватываемое без членящего считывания поэтическим субъектом Еремина.

На основании проделанного исследования можно сделать следующие выводы. Особый сложный экфрасис, представляющий собой описание пространственно-динамического переживания Эрмитажа, некоторую *проблематизацию* маршрута по Эрмитажу, появляется в новейшей русской поэзии в тех случаях, когда отношения между различными временами и эпохами не сводятся к привычным культурным механизмам «памяти», «предчувствия», «знания», в том числе требующим эмоционально насыщенного восприятия, но требуют заново ориентироваться в той ситуации, относительно которой и выстраиваются

(конструируются) опыты ощущения времени и длительности переживания. Тогда ощущения антуража, поддержанные книгами, схемами, общими планами перемещения, общей идеей здания, которое имеет зеркала и окна, позволяют быстрее ориентироваться в прошлом и настоящем.

При всем различии традиций, к которым принадлежат рассмотренные стихи Михаила Ерёмкина, Сергея Стратановского и Аси Векслер, «эрмитажный» текст работает в них сходным образом: это всегда фрагментарные впечатления о самих экспонатах, которые воспринимаются как несоответствующие не только нашему, но и своему времени, как экзистенциально выламывающиеся из времени, и при этом сложное телесное и чувственное ощущение самого перемещения по Эрмитажу. Но само это перемещение и оказывается событием, общим знаменателем всех прочих ощущений. Тем самым экзистенциальное переживание искусства сходится с формализованным его анализом в качестве системы чувственных приемов, – но это происходит в поле ощущения здания с его маршрутами, в то время как статичная глубина в живописи всякий раз разоблачается, оказывается лишь проходящим и исчезающим моментом такого события. Тем самым поэзия открывает новые возможности, в том числе, для формального анализа живописи.

ЛИТЕРАТУРА

- Бразговская Е.Е. Экфрасис как семиотический эксперимент // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 52-72. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2020-1-52-72>
- Векслер А.И. Зеркальная галерея: третья книга. Л.: Советский писатель, 1989. 132 с.
- Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. М., 2009. 289 с.
- Гулин И. Все тайное становится одой // Коммерсант. 2021. 23 июля. С. 10.
- Еремкин М.М. Стихотворения. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 464 с.
- Житенев А.А. О нескольких «эрмитажных» экфрасисах Виктора Кривулина // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2021. Т. 13. № 1. С. 83-89. <https://doi.org/10.17072/2073-6681-2021-1-83-89>
- Зверева Т.В. Об одном случае рецепции болдинского мифа: Сергей Стратановский // Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология. 2020. Т. 30. № 6. С. 1085-1092. <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2020-30-6-1085-1092>
- Кушлина О.Б. Страстоцвет, или Петербургские подоконники. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2001. 336 с.
- Марков А.В. Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример // Вестник Костромского государственного университета. 2019. Т. 25. № 2. С. 91-97. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-2-91-97>
- Марков А.В. Эрмитажный сложный экфрасис Роальда Мандельштама: тень «Катилины» Блока и вопросы датировки стихотворений // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Филология. Журналистика. 2020. № 3. С. 40-43.
- Стратановский С.Г. Изборник. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019. 384 с.

REFERENCES

- Brazgovskaya, E.E. (2020). Ekfrasis kak semioticheskii eksperiment. *Kritika i semiotika*, (1), 52-72. (in Russian). <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2020-1-52-72>
- Veksler, A.I. (1989). *Zerkal'naya galereya: tret'ya kniga*. Leningrad. (in Russian).
- Vel'flin, G. (2009). *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv*. Moscow. (in Russian).
- Gulin, I. (2021). Vse tainoe stanovitsya odoi. *Kommersant*, 23 iyulya, 10. (in Russian).
- Eremin, M.M. (2021). *Stikhotvoreniya*. Moscow. (in Russian).
- Zhitenev, A.A. (2021). O neskol'kikh "ermitazhnykh" ekfrasisakh Viktora Krivulina. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, 13(1), 83-89. (in Russian). <https://doi.org/10.17072/2073-6681-2021-1-83-89>
- Zvereva, T.V. (2020). Ob odnom sluchae retseptsii boldinskogo mifa: Sergei Stratanovskii. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya*, 30(6), 1085-1092. (in Russian). <https://doi.org/10.35634/2412-9534-2020-30-6-1085-1092>
- Kushlina, O.B. (2001). *Strastotsvet, ili Peterburgskie podokonniki*. St. Petersburg. (in Russian).
- Markov, A.V. (2019). Slozhnyi ekfrasis v russkoi poezii: osnovy teorii i odin primer. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 25(2), 91-97. (in Russian). <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2019-25-2-91-97>
- Markov, A.V. (2020). Ermitazhnyi slozhnyi ekfrasis Roal'da Mandel'shtama: ten' "Katiliny" Bloka i voprosy datirovki stikhotvorenii. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, (3), 40-43. (in Russian).
- Stratanovskii, S.G. (2019). *Izbornik*. St. Petersburg. (in Russian).

© Марков А.В., 2021