



А.В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет

СПЕЦИФИКА СЛОЖНЫХ ЭКФРАСИСОВ В ПОЭЗИИ ПЕТРА БРАНДТА

Впервые в мировой науке анализируется поэзия одного из ведущих современных поэтов Петербурга Петра Брандта, устанавливаются основные свойства его поэтики и своеобразие работы с живописным материалом. Доказывается, что в поэзии Брандта осуществляется особый тип экфрасиса, в котором вещи описываются как часть интерьера, но это описание является не репрезентацией вещей и образов, но их критическим подрывом. Брандт вполне принимает логику современного мирового искусства, критикующего репрезентацию, но при этом создает своеобразную социологию, где модель интерьера и сложной игры света, оттенка и цвета оказывается частью представлений об общественном развитии. Развитие общества Брандт мыслит как размыкание дружеских кругов, под влиянием общих законов эпифании, которая не сводится к частным смыслам, тогда как дружеский круг образован наложением семантического и эстетического отношения к языку. По сути, Брандт иллюстрирует в стихах свою концепцию социального действия, но представляя ее как своеобразный театр вещей. В мире любования вещами, аффектов, которые при этом подчинены общим законам композиционной уместности, и раскрывается то, как возможно действовать внутри языка – речевые стратегии, не входящие в литературный язык, оказываются предметом иронически-отстраненного взгляда, а литературный язык мыслится как иллюстрирующий всякий раз телеологическую метафизику вещей.

Петр Брандт, образ Петербурга, метафизическая поэзия, философия языка, экфрасис, неофициальная поэзия, Самиздат.

Введение

Петр Львович Брандт (р. 1947) – один из наименее изученных поэтов ленинградской «второй культуры». Хотя его стихи публиковались в выдающихся изданиях, вполне отражающих литературу андеграунда, таких как антология К. Кузминского «У голубой лагуны» и журнал В. Кривулина «Часы», единственное представительное издание его стихов самиздата вышло в 2000 году. Две книги новых стихов, «Вино одиночества» (2011) и «В Петербурге время блюза» (2018) не были замечены критикой. Он – один из немногих признанных поэтов так называемой второй культуры, чье актуальное собрание стихов расположено не на специальном сайте или портале, а на ресурсе свободных публикаций Стихи.ру [1] (далее стихи цитируются по этому источнику как авторизованному). «Ветеран 70-х годов», как назвал его С. Завьялов [5, с. 323], мало известен. Дело будущих исследований – выяснить, как влиял на его стиль высокий модернизм XX века (Бодлер, Рембо, Валери, Элиот – этих поэтов Брандт прочел в оригинале), ленинградская поэзия Самиздата старшего поколения (Роальд Мандельштам, Леонид Аронзон – Р. Мандельштама Брандт считает своим образцом [2]) и современная ему, с усиленным религиозным элементом (Олег Охупкин, Елена Шварц).

Такая странная известная безвестность, вероятно, может быть объяснена тем, что Брандт направлял острие критики на состояние не культуры, но языка. За этой критикой стояло особое понимание языка как способного передать религиозную метафизику, что трудно соотносить как с динамичными религиозными

поисками его современников, так и с культом языка Бродского. Брандт оказывается как будто преданным языку, но столь же вполне преданным критике языка, поэтому вписать его в какое-то историческое повествование, в котором выясняется влияние мировоззренческих установок на творчество, очень трудно. Здесь нужно скорее говорить о параллельном существовании этих установок и творчества, о самореализации проекта критического языковедения. Такой *аутопойесис* (самореализация) поэтической программы не позволяет сразу наметить те точки, из которых можно анализировать влияние тех или иных образов, мотивов или знаний на форму и содержание его произведений. Понятие *аутопойесиса* и будет ключевым при рассмотрении сложных внутренних переключек внутри его стихов, посвященных интерьерам и произведениям искусства.

Основная часть

Критическая функция проекта Брандта, критического возрождения литературного языка, как и языка повседневного общения, реализуется прежде всего в отношении к официальному и неофициальному языку советскому времени, который он рассматривает не как систему трансформаций, искажений и продуктивных инноваций, но как некоторую целостность, развивающуюся вместе с обществом и нежизнеспособную без нее. Как писал Брандт в эссе о драматурге Саше Попове: «Существовал и существует советский язык, и, увы, это касается не только рассказов про “красные флаги”. Советский язык столь же многообразен, как и само советское общество и охватывал все его слои» [4]. Бюрократизация или демократизация

языка не так существенны для Брандта, как некоторая утрата благородства при высокой функциональности языка – поэтому речевые идеологические конструкции и могут, согласно Брандту, функционировать даже после распада советского общества, благодаря такой функциональной эффективности.

Но Брандт также сразу выдвигает и положительную программу виртуозного и благородного языка, который отождествляется не с языком субкультуры, но потенциально – с национальным языком: «Реплики были точны, лаконичны и при этом очень красивы и умны. Это был современный живой язык, но не общепринятый, язык почти никому не известного, интеллектуального Петербурга 1960–1970-х годов» [4]. Казалось бы, любование возможностями языка противоречит самой идее современного живого языка как национального, обеспечивающего социальное функционирование страны и народа как таковое – имманентность языковых задач не совмещается с восторгом перед умом и красотой, чем могут наделяться скорее мысли, чем реплики. Но для Брандта как раз способность языка быть не общепринятым подтверждает, что содержание произведений зависит не столько от влияний и заимствований, сколько от того, насколько такой благородный и при этом доступный язык состоялся.

Состоятельность благородства как общего достоинства для Брандта, давшего подробное биографическое интервью [3], определяется десятками, а по его предположению даже сотнями дружеских кругов, где просто достоверность высказывания, что друзья его примут и передадут дальше, определяется его признанием в качестве благородного. Признание здесь и оказывается способом как оценки культурного вклада, так и распространения задач круга или кружка за пределы его интересов: объединившись вокруг, скажем, литературы, музыки или помощи животным, такие кружки могут получить признание других кружков благодаря уже состоявшемуся признанию кого-то внутри кружка как способного говорить на таком ясном и недвусмысленном языке.

В этом интервью Брандт, с признательностью говоря о социальных завоеваниях СССР, считает, что омертвление бюрократического языка было практически язычеством – косные формулировки превращались в идолов (позволим здесь заметить, что греческое *идол*, от *эйдос* с уменьшительным суффиксом, может быть калькировано по-латыни как *формула*). С этим Брандт связал недостаток милосердия в современной России: так, если бездомного называть формульным словом «бомж», то никто не придет ему на помощь, не поступит как добрый самарянин, водитель автобуса его высадит. Тем самым формульный язык, с одной стороны, клеймит других людей, например бездомных и мигрантов, а с другой – производит инструкции, которые направляют немилосердные шаги людей, так что люди этого не замечают. Тем самым искомым им благородный и прекрасный язык должен разрушать как стереотипы, так и инструкции, показывая, как содержание предмета создается само в языковом опыте, оно *аутопойетично*, соответствуя действительному признанию предмета. Если другой – человек, значит, он и должен быть признан не меньше, чем ты сам.

В живописи Брандта как современного христианского поэта как раз интересует, как дружелюбная природа вещей раскрывается напрямую. В аутопойетическом пространстве такая прямота тождественна интенсивности самосозидания, которую и стремится передать каждое стихотворение этого поэта – здесь его поэзия становится не изобретательной, а репрезентирующей. С. Завьялов удачно назвал стихи Брандта «энергичные живописные тексты» [5, с. 323], имея в виду, что подражание живописным эффектам в этих стихах раскрывает особую энергию вещей, каждая из которых действует только ей присущим образом. Каждая такая вещь образует свой круг восприятия, и эти круги складываются потом в общее поле сюжетных решений – здесь социология Брандта, представленная ниже, соответствует его эстетике. Этим и объясняется главное свойство экфрасисов Брандта: это описание не столько произведений искусства, сколько их *бытования в качестве вещей в каком-то помещении*.

В таких экфрасисах главенствует поэтика увлеченного перечисления, связанная с Петербургом и петербургским образом жизни исторически, от «Приглашения к обеду» Державина до «Столбцов» Заболоцкого. В поздних стихах Брандта, как «Родной уголок города», гротескный эффект перечислений достигается стилистическим макаронизмом клише постсоветской обыденной речи: «Заморских брендов знаменитых», «Элитной дорогой посуды». Поэзия застолья, восходящая к первой главе «Евгения Онегина», оказывается здесь осовременена особым образом: это не идеологическое стремление приблизиться к современности, а функция речи, которая заговорив о современниках, поневоле поворачивается и к миру их вещей и оценок, чтобы произвести самые прямые эффекты мысли. Современник думает о брендах, и бренд прямо оказывается в стихах; точно так же как в стихах оказывается и вещь во всей ее красоте и ответственности.

Такая замена семантического внимания непосредственными эффектами речевой стилистики усиливается в его стихах мнимыми тавтологиями вроде «Внутри царит порядок чинный», а каким еще может быть царящий порядок? – но слово «царит» превращает «порядок чинный» из простого эмфатического указания на усердие при наведении порядка в любовании придворным распределением деталей. В этом же стихотворении, отразившем пушкинским слогом новейшие реалии, такие как социальные сети («Какой-то деловой мужчина / вонзился с кружкой капучино / в экран смартфона своего, / ища свое в сетях его») есть экфрасис интерьеров магазина, на этот раз музыкального:

Напротив, за стеклом зеркальным,
зал с инструментом музыкальным
и тут же, как из тьмы веков –
стенд театральных париков.

Зеркальное стекло – это и вид стекла, и возможное указание на темноту в магазине, так что в стекле мы видим и свое изображение, на что намекает «тьма веков», как бы ассоциативно вызывающая реальную тьму

в магазине. Стертая метафора далекого прошлого заставляет воспринимать безответственную оптику захваченного перечислениями *фланёра* в некотором приглушенном свете, сосредотачиваясь на бытовании вещей.

Употребление единственного числа в родовом смысле, «инструментом музыкальным» как указание на тип товара, усилено появлением слова «стенд», указывающего на свободную витринную расстановку: не так важно, что инструменты символизируют и выражают, а важно, что они есть. Для Брандта такая метафизика вещей всегда важнее идеологической символики, поэтому он во многих стихах внимателен к музыкальным инструментам и самой музыке стиха (фонетика Брандта требует еще дальнейших исследований): в отличие от театра с режиссерским канонем, который обречен поддерживать режиссер, музыка при всей власти дирижера подразумевает внезапную импровизацию, вовлекающую всех в этот порядок, как в тот самый социальный круг, для которого имеющийся язык эмоций ясен и приводит к благому действию, направленному и на другие круги.

Итак, предметом экфрасисов Брандта является собственная жизнь вещей, в смысле не банального олицетворения, а уже вовлеченности в сценарии жизни как в дружеские круги. В этом же стихотворении дальше витраж в кафе назван «Витраж давно прошедших лет», и это указывает не столько на дополнительную семантику вещи, что кафе существует давно и уже стало легендарным, сколько на то, что прошлый опыт сопровождает прежний способ видеть прошлое уже в ярком витражном свете, где видно бытование вещей прошлого и настоящего.

Для Брандта свет тогда оказывается моментом истины, соединяющим прошлое и настоящее в единую достоверность. Так, собор предстает «горя во мгле нетварным светом». Свет свечей, будучи материальным символом жара молитв, будучи помещен в алтарь, то есть в сакральную часть пространства, оказывается уже всецело духовным символом, самым явлением (эпифанией) нетварного света. Эта игра материально-духовного символа в интерьере, который и определяет оптические эффекты и сакрализацию самой метафизической субстанции пламени, еще подробнее выдержано в его стихотворении «Пасха красная». Во всех этих стихах Брандт, начиная с поэтики перечислений, говорит о дружеском круге посетителей кафе или прихожан храма, но ему важны не режимы ностальгии или мечты, но эпифания, в которой и ностальгия, и мечта оказываются лишь оттенками переживаний на метафизической и устойчивой поверхности вещей.

Образцовый экфрасис целой выставки – стихотворение «Портрет в интерьере». Оно, казалось бы, описывает условный аристократический быт, причем роскошный, дворцовый:

В старинных убранствах гостиной овальной
огонь ослепительной люстры хрустальной,
в хрустальных бокалах сверкнув на столах,
столовый сервиз отразил в зеркалах,

Событие света как истины подчиняет себе подробности явления вещей: вспыхивающий на люстре

свет позволяет вещам отражаться в соседних вещах, и без внимания к этой вспышке мы не запоем отразившиеся вещи, совершенно как правильный и прекрасный язык отражается в дружеском кругу и его привычках. В противовес привычной семантизации, когда отражение в зеркале вещей обладает дополнительным значением, независимо от метафизического содержания вещи, Брандт создает мир аристотелианский, а не платонический, где энергия вещи совпадает с ее телеологией, а не приводит к семантическому избытку, отдельному от текущих режимов бытования вещи.

Такая сложная оптика, когда свет люстры позволяет зеркалу отражать то, что стоит на столе, и при этом он же преломляется в хрустальных бокалах, вводит тот самый сюжет социальной нормы прекрасного языка: ослепительный свет сохраняет наш мир, если он сверкнет на миг, но станет отражением, помнящим об этом миге и передающем память вещам. Дальше сюжет получает развитие:

корзины плодов, ароматных и сочных,
в тени разноцветных букетов цветочных,
янтарь виноградной лозы молодой
и пурпур в графинах с фруктовой водой.

Казалось бы, обычное живописание обеда, когда фрукты и напитки представляются как краски для впечатляющей палитры, раскрывая содержание понятия кулинарного искусства, которое для Аристотеля и его последователей мало чем отличалось от искусства живописи. Но Брандт исходит не из кулинарной композиции, что повар нам продемонстрировал искусство, а из того, что цветочные букеты добавляют колорит прекрасным фруктам, хотя вроде бы цветы должны просто отбрасывать тень. Но у Брандта всегда если букет цветов цветной, единственная его задача – усиливать колорит. Из свойства языка, определения «цветов» как *колорита*, который усиливаясь, становится прекрасным, следует основной сюжет – устойчивости и несомненности впечатлений, их энергичности, несмотря на эфемерность сцены обеда. Это подтверждается дальнейшим движением стихотворения:

Сквозь слезы, в которых светила мерцают,
лазурное небо дитя созерцает
среди сотен цветов и оттенков иных
китайских шелков и одежд кружевных.

Хотя дальше и будет сказано «забытые эти картины», так что можно было бы подумать, что ребенок изображен на картине, но множественное число намекает, что картины эти существуют только потому, что их запомнил ребенок. Лазурь, прозрачный воздух, не может быть эффектом искусственного освещения, и окончательный сюжет оказывается таким: ребенок должен перейти к созерцанию чего-то другого, небесной лазури, несмотря на обилие впечатлений быта. Это подтверждается и финалом, сообщающим, как будет сокрушен историческими бурями спокойный усадебный быт, а значит, обилие впечатлений будет собрано только при созерцании самого движения

времени, самих истоков метафизической позиции – здесь аристотелизм примиряется с платонизмом, а вещи получают значение не только вещей дружеского круга, но и музейной памяти.

Действительно, среди стихов Брандта есть прямые описания музеев, как стихотворение «В музее Арктики и Антарктики», в котором страницы истории Русского Севера напоминают о мужестве и стойкости «вблизи примеров / бескомпромиссных староверов». Старообрядчество, сведенное к медийному выражению правильной и красивой речи, как написанное с чистого листа, «как шрифт старославянских слов», и именно поэтому суровое, черным по белому, без дополнительных украшений на этом белом листе, описано в стихотворении «Старообрядцы». Как на место привычного усадебного быта приходит музей, так на место устной речи дружеского круга приходит письмо сурового старообрядчества – и это не хронологическая, а, посмеём сказать, метафизическая последовательность. Экфрасис самого помещения знаменитого музея оказывается лаконичен как никогда:

Снуют нырки и куропатки –
сверкает стенд из оргстекла...

Иначе говоря, всё образцовое помещено на стенд, где даются репрезентации и формулы музея, но чучела существуют вне этих формул, как часть вполне бытового и более чем современного сюжета:

при этом каждый норовит
за хищной лапы грозный коготь
медведя белого потрогать,
пока смотритель в углуке
с японским гаджетом в руке
подвоха детского не чаёт

Вообще, описание стендов и витрин у Брандта – это всегда описание типов, типология и стереотипы могут существовать только на картинках, репрезентациях, тогда как в реальной жизни все ситуации индивидуальны. В этом смысле Брандт принадлежит как аристотелизму, так и критике принципа репрезентации, отказ от этого принципа, как от универсального, в послевоенном мировом искусстве, которое мы и называем contemporary art:

Два нарисованных грузина
Здесь так же молча сотворят
Свой винопельчешеский обряд. (...)
Араб с серебряной серьгой.
И разноцветною фольгой,
Вся в новогоднем конфетти,
Горит коробка ассорти.
Халва диковинного вкуса,
И под ладонями индуса
Вонзилась полная луна
В лоб шоколадного слона.

При этом вроде бы простое описание не так уж просто, в нем есть самореферентность, иначе говоря, отсылка и к свойствам медиа, передающих изображения, а не только к свойствам изображенных лиц и ве-

щей. Если грузин нарисован, то ясно, что он будет молчать (рисунок же молчит), и если араб изображен с серьгой, то она будет блестеть как фольга, равно как и ладони индуса не могут удержать большой диск луны, который как бы падает на слона под своей тяжестью. Можно сказать, что здесь описывается детское восприятие, но совсем особое, не просто видящее всё очень ярко, а видящее, как каждое самое простое рекламное изображение совершило действие, преднамеренное не сюжетом рекламной картинки, не тем, как ведут себя эти вещи, – а природой материалов, благодаря которой и состоялось изображение. В таком случае ребенок оказывается посредником между дружелюбными кругами, как способный сразу указать на действие, в том числе на эффект речи, и тем самым раскрыть действительную мощь правильного и прекрасного национального языка. Но можно сказать и другое, что здесь критика репрезентации вполне соответствует нормам современного мирового искусства, где заинтересованность в свойствах материала оказывается существеннее точности репрезентации окружающего мира.

В стихотворении «Русская старина» об известном антикварном магазине в Петербурге выставленные на продажу люстры горят, и неожиданно их свет напоминает не о помещении, где они находятся, но обо всех помещениях, где они висели:

В гостиных круглых и овальных
Горит десяток люстр хрустальных,
И их огнём озарены
Предметы русской старины.

Вроде бы мы опять говорим о мгновенном блеске и о дружелюбии предметов, но дружелюбие опять же не противоречит этой заинтересованности современного искусства в специфике материального субстрата. Предметы в дальнейшем сюжете стихотворения блещут, но вовсе не от света люстр и не от освещения магазинов, а от того основного дорогого материала, из которого они сделаны. Важна не композиция вещей, а реализация их материала:

В углу сияет ларь кленовый,
Обвитый костью слоновой,
Сервант с узорчатым ребром
Блестит столовым серебром.

В конце концов выясняется, что блестит позолота, причем она блестит не как золото, а вдруг соотносится с холодом мрамора и других металлов или с тусклой матовостью дерева:

Дубовый стол с гербом фамильным,
Прибором мраморным чернильным,
С холодным греческим божком
И золочёным сапожком.
Сверкает вещь ручной работы
Огнями тусклой позолоты –
Старинный букочный багет.

Получается, что прошлое и настоящее объединены не просто эпифанией, но ее отражениями, то в зо-

лочности, то в позолоте, то в холоде – в том варьировании отражений и ипостасей, которое только и позволяет признать, что вещи, будучи отчуждены от дружелюбных к ним владельцев и тем самым от привычной приписываемой им семантики, всё равно могут оказываться свидетелями эпифании. Перед нами вовсе не материализм, а скорее телеология, объясняющая, как соседство вещей, даже произвольное, не противоречит начальному содержанию вещей, связанному не с частным употреблением, а с умением любоваться как вещами, так и словами:

На стенде выставка монет
Мерцает блеском красной меди.
Её ближайшие соседи –
Потёртый карточный валет (...)

Стихотворение «В магазине “Старой книги”» содержит экспозицию, в которой свет проникает через окно и витраж; и который раз непосредственный блеск из окна соединяется с рассмотрением собственной природы витража, который выцвел под действием солнца и потому как бы производит настоящее чувство прошлого. Здесь эпифаническое и историческое уже не намекают друг на друга, а переплетаются до неразличимости при всей возможности стилистических и семантических частных характеристик вещей. Солнце не может не привести к выцветанию, а выцветший витраж не может не напомнить об истории:

Лучи полуденного солнца
сквозь задымленное оконце
и полувыцветший витраж
полуподвала осветили
в уютном, старомодном стиле
в углу устроенный стеллаж.

Нам видны золотые корешки и атлас вселенной:
золотые звезды напоминают о золотых корешках:

Здесь средь гербариев и схем
есть звездный купол мирозданья.
Полузабытые издания,
давно не чтимые никем
потухшим золотом горят.

Еще сильнее эти мотивы проведены в стихотворении «Музей музыкальных инструментов», где, например, узоры инкрустаций на клавиатурах вспыхивают, но благодаря этому узоры древесины, годовые кольца, считываются как действие времени, а значит, как исторический текст, но принадлежащий доступной всем эпифании. Это стихотворение заканчивается описанием компании, дружного круга почитателей музыки, и финальное «веселый список их трудов» может прочитываться как латинизм (труды – музыкальные произведения), но и как указание на то, что все труды, исполнительские и импровизаторские, нашли свое историческое осуществление, в том числе в состоянии спасенности людей, как прежде спасены были инструменты. Так социология Брандта венчается в его рассмотрении необоримых аффектов искусств, таких как музыка.

Выводы

Таким образом, поэзия Брандта – это исследование того, как именно вещи оказываются не частными символами, носителями отдельных семантических решений, но частью более общего порядка, где могут быть явлены общие для прошлого и настоящего общеобязательные символы. Эти символы принадлежат языку, и могут быть реализованы в правильной речи, более того, восстановить прекрасный и заслуживающий любования национальный язык, благодаря сложной системе образов, отображений, ценностных впечатлений – всё то, что принадлежит сложному экфрасису, описанию бытования вещей искусства в интерьере. Брандт – не новый символист, а метафизик, который при этом учитывает и всю реформу, произошедшую в мировом искусстве второй половины XX века, связанную с критической дистанцией по отношению к репрезентации и ее возможностям.

Метафизика Брандта полностью отвечает той его социологии, которую он высказывает в немногочисленных статьях и интервью. В этой социологии задачей соотечественников является восстановление литературного языка как полновесного и привлекательного, отказ от клише и низовых оборотов повседневного общения. Но это осуществимо только в дружеском кругу, в котором соединяются фигуры потребителей языковой информации и ценителей языковых красот. Аутопойетичность языка и социальной жизни, становление их как самостоятельных сущностей, имеющих свою цель, размыкает эти круги и устанавливает общее поле действия. Но так же устроены сложные экфрасисы Брандта: эпифания как явление красоты соединяет информативное прошлое и несущее отблеск красоты настоящее.

Так образуется аутопойетическая дружба вещей, которая при этом разрывает привычные границы репрезентации и позволяет проследить в том числе за аффектами, которые неизбежно вызовут эти вещи. Эти аффекты производятся сложным соединением темпоральности и впечатлений от материальных поверхностей, так что в игре блеска, отблеска, света как некоего объективного ассоциирования материалистические ассоциации наделяются метафизической телеологией. Аутопойесис языка оказывается параллелен аутопойесису способов вспышек памяти и наблюдения. А уже это наблюдение разрешает видеть то, как устроены память, переживание, ассоциация, что они могут не подчиняться рутинным клише, но становиться частью того поля, в котором и развернут сложный экфрасис.

Литература

1. Брандт, П. Собрание стихотворений. Книги «Люди пустыни», «Вино одиночества», «В Петербурге время блюза» / П. Брандт. – URL: <https://stihi.ru/avtor/petrbrandt> (дата обращения: 27.03.2022). – Текст : электронный.
2. Брандт, П. Вознесенский сделал шаг в сторону свободы / П. Брандт // Росбалт.ру. 01.06.2010. – URL: <https://www.rosbalt.ru/piter/2010/06/01/741554.html> (дата обращения: 27.03.2022). – Текст : электронный.
3. Брандт, П. Мы не позволяли угнетать себя идеологией / П. Брандт // Портал Преображенского братства. 03.06.2016. – URL: <https://psmb.ru/a/poet-petr-brandt-my-ne->

pozvolyali-ugnetat-sebya-ideologiyu.html (дата обращения: 27.03.2022). – Текст : электронный.

4. Брандт, П. О Саше Попове / П. Брандт. – URL: <http://seredina-mira.narod.ru/brandtprov.html> (дата обращения: 27.08.2020). – Текст : электронный.

5. Завьялов, С. Натюрморт с атрибутами петербургской поэзии / С. Завьялов // Новое литературное обозрение. – 1998. – Т. 32. – С. 323–348.

A.V. Markov

SPECIFICS OF COMPLEX EKPHRASIS IN PETR BRANDT'S POETRY

For the first time in world science, the poetry of one of the leading contemporary poets of St. Petersburg, Petr Brandt, is read in close manner, the main properties of his poetics and the originality of his work with pictorial material are discussed. It is proved that in Brandt's poetry a special type of ekphrasis is realized, in which things are described as part of the historical interior, but this description is not a representation of things and images, but their critical undermining. Brandt fully accepts the logic of contemporary art, which criticizes representation, but at the same time forges a kind of sociology, where the model of the interior and the complex play of light, shade and color is part of the ideas about social development. Brandt thinks of the development of society as the opening of friendly circles, under the influence of the general laws of epiphany, which is not limited to private meanings, while the friendly circle is formed by the imposition of a semantic and aesthetic relationship to language. Generally, Brandt illustrates his concept of social action in poetry, but presenting it as a kind of theater of things. In the space of admiring things, of affects, which at the same time are subject to the general laws of compositional relevance, it is conceived how it is possible to act within the language. Speech strategies far from the normal literary language here are the subject of an ironically detached look, and the literary language is understood as illustrating teleological metaphysics of things.

Petr Brandt, the image of St. Petersburg, metaphysical poetry, philosophy of language, ekphrasis, unofficial poetry, samizdat.