

УДК 821.161.1.09"1992/..."

**ЦВЕТНОЕ КИНО И ИНСТИТУТЫ САМИЗДАТА:
ОБ ОДНОМ ЭПИЗОДЕ МЕТАМЕТАРОМАНА
«ШМОН» В. КРИВУЛИНА**

А. В. Марков

Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, markovius@gmail.com

Виктор Кривулин часто использовал образность кинематографа в качестве метафоры исторического опыта, который невозможно передать с помощью текстов. Доказывается, что, опираясь на концепции Бориса Эйхенбаума и Михаила Матюшина, Кривулин говорил о черно-белом кино как о прозаическом свидетельстве, а о корреляции света и цвета — как о единственном способе передать не-условность истины. В противоположность условностям театра, в том числе цветовым, ритм киноповествования и киносмотрения приобретает смысл комплексной метафоры, передающей непосредственное отношение к истине помимо частных порядков воспоминания или участия. Такое понимание цвета дополняет в романе Кривулина «Шмон» риторiku Венедикта Ерофеева реактуализованным наследием русского формализма и авангарда.

Ключевые слова: метаметароман, Кривулин, Эйхенбаум, Матюшин, русский формализм, самиздат, восприятие цвета.

**COLOR CINEMA AND SAMIZDAT INSTITUTES:
ABOUT ONE EPISODE OF THE METAMETANOVEL
SHMON BY V. KRIVULIN**

A. V. Markov

Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, markovius@gmail.com

Viktor Krivulin often used the imagery of cinematography as a metaphor for historical experience that cannot be conveyed through texts. It is proved that relying on the concepts of Boris Eikhenbaum and Mikhail Matyushin, Krivulin spoke about monochromatic cinema as a prosaic evidence, and about the correlation of light and color as the only way to convey the non-conventionality of truth. In contrast to the conventions of theater, including color, the rhythm of both cinematic storytelling and cinema visiting takes on the meaning of a complex metaphor that conveys a direct relationship to truth against particular orders of memory or participation. This reconceptualization of color in Krivulin's novel *Shmon* supplied the rhetorical style of Venedikt Erofeev with the re-actualized legacy of Russian formalism and avant-garde.

Key words: metametanova, Krivulin, Eikhenbaum, Matyushin, Russian formalism, samizdat, color perception.

© Марков А. В., 2021

Ссылка для цитирования: Марков А. В. Цветное кино и институты самиздата: об одном эпизоде метаметаромана «Шмон» В. Кривулина // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 1. С. 5—12.

Citation Link: Markov, A. V. (2021) Cvetnoe kino i instituty samizdata: ob odnom epizode metametaromana "Shmon" V. Krivulina [Color cinema and samizdat institutes: about one episode of the metametanova *Shmon* by V. Krivulin], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 1, pp. 5—12.

Переход от черно-белого кинематографа к цветному был не просто расширением чувственных привычек, но преодолением изначального отторжения цвета публикой как чего-то неестественного [Филиппов, 2019: 80]. Чтобы консерватизм зрительских привычек был преодолен, понадобились как технические новации, так и новая экспансия голливудского цветового стандарта, противопоставленного «артхаусу» европейского кино. В конце концов, как показал С. А. Филиппов, в качестве нормы игрового кино цветная пленка окончательно утвердилась в результате конкуренции с цветным телевидением, когда цвет на экране стал не кричащим приемом, а чем-то привычным, как будто существующим всегда. В некотором смысле социальная история цвета в кинематографе сопоставима с социальной историей цветового оформления книг в Баухаусе: цветовая индивидуализация шрифтов на обложке воспринималась изначально как кричащая и затрудняющая чтение [Жарова, 2019: 173], противоречащая консервативной установке на непосредственно опознаваемый, натурализующий символизм цвета — в духе того, что книга о сельском хозяйстве должна иметь зеленую обложку. Конечно, рассматривать социальную историю цвета после свертывания авангардного проекта — задача для монографии, а не для статьи. Поэтому мы остановимся на одном эпизоде из истории позднесоветского нонконформизма, отражающим, как личный опыт кинозрителя был сопоставлен с авангардным проектом использования цвета.

В творчестве Виктора Кривулина (1944—2001), одного из самых ярких представителей ленинградской «второй культуры», упоминания кинематографа позволяют связать переживание материального медиума, такого как кинопленка, с общим сновидческим впечатлением от смены образов на экране, что убедительно показал А. Житенев [Житенев, 2020: 287]. Такая связка позволяет убедительнее выстроить катастрофический нарратив истории, магистральный для поэтики и идей Кривулина [Седакова, 2001: 692]. Отсылки к черно-белому кино преобладают и в поэзии, и в прозе Кривулина, привнося в них биографический контекст — ленинградское послевоенное детство и первые впечатления от киносеансов как вторжения другой жизни и необычных образов в привычный быт. Также Кривулин был внимателен к наследию русского формализма, теории которого, прежде всего Ю. Н. Тынянов и Б. М. Эйхенбаум, видели специфику кинематографа как искусства в отказе от театральных иллюзий, включая иллюзию цвета, ради собственных режимов выразительности и сообщения — хотя отношение к цвету и свету в кинематографе, как мы увидим ниже, было у них неоднозначным.

В данной статье мы интерпретируем один из эпизодов романа В. Кривулина «Шмон» [Кривулин, 1990]. Этот роман был написан как метатекст самиздата, подводящий итоги опыта существования оригинального автора в системе ограниченного доступа к источникам, дефицитной экономики и перебоев в распространении самиздата и тамиздата [Эпстайн, 2018: 252]. В произведении соединяются как минимум две реальности: *явь*, в которой жизнь человеческая оказывается зависимой от недомолвок, цензурных практик и способов распространения самиздата и тамиздата, и *рассказ*, где действуют собственные законы чувственности, позволяющие занять хотя бы на миг вненаходимую позицию. С этой точки зрения «Шмон» можно назвать метароманом [Зусева-Озкан, 2014], но не совсем в привычном смысле — это повествование не о том, как пишется роман, но о том, как он читается, как он прочитан, какие способы обращения, запоминания и переживания текстов существуют и как они соотносятся с действительным социальным опытом. Мы предлагаем называть такой тип повествования метаметароманом.

Если вненаходимая позиция оказывается случайной, мерцающей, а текст разворачивается не как система членения и оценки реальности, но как непрерывное производство эффектов реальности, неразрывный напор высказывания, то обращение к кинематографу весьма ожидаемо. Хотя очевидны и литературные прообразы

такой организации текста, прежде всего проза «потока сознания» и театр абсурда, но особая техника работы со временем, усиливающая и маркирующая базовые оппозиции, такие как оппозиция жизни и смерти [Эпстайн, 2018: 251], подразумевает внимание к самим способам переживания кинематографического опыта. Прочитываем интересный нас эпизод:

<...> брат приехал из Петербурга на каникулы, вечером будет фейерверк, огненные колеса, дуги, версальские вензеля — ожившие — свето-цветовое мулине, а наутро — нарциссы в высоком и узком богемском стакане, на рассвете срезанные братом, рядом со стаканом — след полумесяца, полувysохший след — видно, стакан переставляли, чтобы отворить окно, и в отворенное окно всунулась ветка сирени, городской запах от одежды и книг брата в полдень, в ожидании обеда, заглядывание, замирая, ему через плечо, когда он читал «женщину и социализм», — ну как тут не стать матерьялисткой! — полулежа в запущенной, кишасей безобидными насекомыми траве, звон комаров вечерами: кажется, было в нашей истории такое время, когда и комариные укусы не нудили чесаться, не вспухали волдыри и полосы расчесов на лодыжках и запястьях, не будили по утрам мухи, обседаая и щекоча вылезшую из-под простыни ногу, не катили бревнообразных предметов на верхнем этаже, круглый день пели зоологические птицы, радио молчало, не ржала неумело запрягаемая лошадь, не трещала сенокосилка, не взывала электропила на недалекой лесопильне, парное молоко по утрам вставало в бутфорской кринке рядом с нарциссами, белели чашка с блюдцем, при пробуждении блаженно вплывая в область утреннего сознания — какое же это несказанное наслаждение — переход дрожащей границы сна с явью будто переходишь границу государственную, и расширяется мир, высвечиваясь все шире, все ярче, включили невидимый реостат, как в начале киносеанса, только здесь наоборот: не от света в темноту, а из темноты на свет, из бытия в бытие, впереди — жизнь в чужой семье, институт истории искусств, лекции матюшина о цвете и свете, ироничный эйхенбаум, достоевед долинин на колбасе трамвая, сворачивающего с геслеровского к малому проспекту, молью изъеденная муфта при походе в театр комедии, акимовский «гамлет», знаменитая сцена: уличенный во время «мышеловки» клавдий бежит вниз по специальной винтовой конструкции, и порфирный алый плащ вьется вслед за ним, как кровавый след, как водопад крови <...> [Кривулин, 1990: 22].

В этом отрывке есть и параллели со стихами автора — например, молчащее радио и салют появились в стихотворении «На празднике народном», — и многочисленные литературные аллюзии, начиная с «ветки сирени» из известного жестокого романа. Идиллическая сновидческая картина в центре повествования напоминает одновременно идеализированные Петушки Венедикта Ерофеева, это обычное для жанра романа конструирование ностальгии через систему отрицаний и сказочное изобилие, которое Е. Н. Трубецкой назвал «воровской утопией» [Трубецкой, 1923: 256]. На протяжении всего романа Кривулин соревнуется с Венедиктом Ерофеевым: Веничка выступает в тексте «Шмона» одновременно как автор и герой своей поэмы, а значит, предстает первым свободным человеком, разорвавшим условности и рутину издательских процедур, явившийся как есть вне зависимости от того, что подумают редакторы и цензоры. При этом его биография сопоставляется с известным черно-белым фильмом:

<...> пединститут во владимире, педучилище в петушках, наконец — самое дно: тянет с работягами кабель, как александр невский тянул вместе с рыбаками (первые кадры фильма времен войны) — тянет веничка электрокабель в аэропорту шереметьево, куда разрешена посадка «каравелле» мадрид-москва <...> [Кривулин, 1990: 17].

Ироническая прямая цитата из фильма Эйзенштейна только отчасти направлена на снижение пафоса высоких жанров вслед за многочисленными снижающими цитатами в поэме самого Ерофеева. На самом деле начальный эпизод фильма Эйзенштейна свидетельствует о том, что речь может оказаться более выраженным маскирующим приемом, чем визуальная маскировка. Александр Невский выведен в фильме как предшественник Петра I, создатель флота, поэтому татары обращаются к нему «Невский», хотя так его вряд ли могли официально называть в период, в который разворачивается действие фильма. Это делает Невскую битву прецедентом политики Петра I на Балтике. Тяга бреднем рыбы, когда князь руководит рыбаками, становится метафорой создания флота, который должен помочь государству получить преимущества на море. Хотя остовы будущих ладей не скрыты, Александр Невский не просто говорит о кораблях как о предназначенных для торговли рыбой, а прямо напоминает татарам, что он здесь хозяин, — тем самым показывая себя скорее как торговца, предпринимателя, а не полководца. Такая речевая маскировка оказывается безупречной, и тяга бреднем становится тем начальным образом, который и позволяет Александру Невскому выстроить убедительную для слушателей риторику рачительного хозяина. Мысль Кривулина оказывается проста: Венедикт Ерофеев реформировал всю русскую литературу, всю организацию речи, сменив режимы репрезентации в официальной публикуемой литературе на режим создания новых миров, сама выразительность которых обходит ловушки, обходит привычные ожидания читателей, воспитанных официальной (разрешенной цензурой) литературой. Цитата из фильма позволяет объяснить, что сделал Венедикт Ерофеев как неомодернистский автор, осуществивший ревизию литературы для создания более прямого высказывания. Но как это связано с использованием цвета?

Мы сейчас не будем рассматривать все киноцитаты в романе Кривулина, обратим внимание лишь на то, мог ли Кривулин, говоря о кинематографе своего детства, иметь в виду и современный написанию романа цветной кинематограф. В поэзии В. Кривулина сам черно-белый кинематограф как идеальный медиум памяти, вроде старых фотографий, оказался поставлен под вопрос, учитывая, что для Кривулина медиум должен быть активен, невозможно создать оптику статичного взгляда и простого учета репрезентируемого прошлого, когда история развивается катастрофично и захватывает в этом катастрофическом развитии всех нас. Как показал А. Житенев, отсылки к «Зеркалу» Тарковского в его поэзии могут быть двусмысленными, касаясь и черно-белой, и цветной части фильма, — Кривулин, по выводам Житенева, оспаривал ту картину связности воспоминаний, на которой настаивал Тарковский, на том основании что эти воспоминания всякий раз разрываются субъективной позицией [Житенев, 2000: 289—290]. И даже явные отсылки к черно-белому кинематографу, как доказал Г. Беневич, могут содержать в себе свето-цветовое противопоставление холодного флуоресцирующего света экрана и солнечного цвета, редуцируя черно-белое движение изображения до свето-цветового символа [Беневич, 2020: 175]. В приведенном отрывке из романа вроде бы вспоминается послевоенное детство и кино в детстве как одно из немногих доступных наслаждений, но при этом кино сравнивается с выходом из сна в явь, то есть в мир вполне современный и цветной. Киносеанс идет не в темном помещении, а в светлом, старый черно-белый фильм представляется темнотой, и обращение от воспоминаний к сегодняшнему дню оказывается выходом на свет. Что же происходит в романе, может ли кинотеатр стать светлым по той причине, что наша окружающая реальность цветная, что любое смутное воспоминание разрывается экспрессией текущей реальности?

Ключевые моменты опыта кинопросмотра из этого отрывка В. Кривулин повторил в стихотворении, посвященном Д. Шостаковичу (об образе Шостаковича в поэзии Кривулина см.: [Беневич, 2020: 174—175]):

Студент консерватории Шостакович
 служит тапером в синематографе «Эдисон»

черно-белую кинуху
 нам крутили в «Эдисоне»
 подбирал тапер по слуху
 аллегретто для погони

пальцы брызнули как мыши
 клавиши топя все глубже
 лошади рванули, в луже —
 взрыв копыта, бомба... мы же

вынесенные к обрыву
 обмерли от панорамы
 неба съехавшего криво
 с края необъятной ямы

словно крышка от кастрюли...
 и в зоре серповидном
 выглядел неочевидным
 свет свинцовый, цвета пули

вида шариков шрапнели
 мы сидели в «Эдисоне»
 мы самих себя смотрели
 чувствуя к своей персоне

интерес луча и звука
 юный Дмитрий Шостакович
 словно молот-серпухович
 бил из-под экрана в ухо

вот финальное стаккато
 ужас. мураши по коже.
 мы вставали как солдаты
 под скрипенье реостата

в наступившей нехорошей
 тишине и темнотище
 но углями в пепелище
 раздуваемыми тлеа

люстра что над головами
 как летучая тарелка
 накренившись просвистела
 вспыхнула, разорвалась...

Кинотеатр «Эдисон» действительно работал в Ленинграде на Петроградской стороне, недалеко от дома Кривулина, и хотя он назывался во времена детства Кривулина уже иначе, в употреблении местных жителей старые названия остаются еще долго после переименования. В самом названии, которое кинотеатр «Марс» получил после революции, слышится восхищение прогрессом и изобретениями в противовес дореволюционному частному предпринимательству. Это сразу вводит несколько подтекстов: на самом деле в 1922 году бедствующий и переболевший туберкулезом Шостакович работал тапером на Невском, в кинотеатре «Светлая лента» (будущий «Баррикада»), у Акима Волынского — критика и антрепренера, который ему не платил, потому что все его предприятия оказались убыточными, но при этом учил композитора бескорыстной любви к искусству. Эдисон создал свою

систему синхронизации изображения со звуком, а Шостакович рассматривал опыт работы тапером как важную практику для написания симфоний, возможность экспромтом сочинять музыкальные характеры, на ходу подбирая мелодии для различных лиц и эпизодов на экране. Иными словами, стихотворение посвящено тому, как музыка стала единственным носителем связного повествования о происходящем, тогда как любые световые и изобразительные эффекты на пленке оказываются эффектами катастрофическими, любая «светлая лента» не гарантирует надежного места в мире. Световые эффекты пленки и включившийся свет в кинозале — это одинаково непосредственный катастрофический опыт в противоположность музыке, которая единственная может связно рассказать о катастрофе.

Ключевым здесь, несомненно, оказывается слово «реостат», регулятор силы тока, которое мы находим и в процитированном стихотворении, и в прозе. Конечно, здесь возможна отсылка к изречению Гераклита Эфесского «панта рей» («всё течет») — реостат, «остановщик (по)тока», останавливает тогда гераклитовское течение изменений, фиксирует его на пленке. Но реостат на самом деле регулировал скорость работы мотора кинопроектора — что было существенно в немом кино, где антрепренеры часто прокручивали пленку быстро, чтобы провести больше сеансов и получить больший доход. Тогда «скрипенье реостата» в стихотворении означает, что фильм действительно прокручивался ускоренно, но пленка не разорвалась, и потому воспоминание действительно осталось, несмотря на быструю смену событий. В прозе же «включили невидимый реостат» означает, что стали вновь показывать события, стали создавать иллюзию памяти, которая опровергается самым ходом биографических событий, где герою романа следует познакомиться с теорией цветов.

О. Седакова, анализируя стихотворение В. Кривулина «Ла Тур», посвященное знаменитому французскому художнику-караваджисту, заметила, что в этом стихотворении противопоставлены синее освещение, недостижимое для земного взгляда, но в котором все лица видны без искажений, и желтое освещение, бытовое, или мирское, зрение, поневоле искажающее человеческие лица [Седакова, 2001: 693]. Тем самым концепция Кривулина трактуется как богословская, противопоставляющая область спасения области греха. Но желтое освещение как принцип мнимого «естественного» восприятия — необходимая часть авангардистской теории М. В. Матюшина, который прямо упоминается в прозе как главный теоретик цвета и света.

Согласно Матюшину, поскольку мы обычно смотрим на освещенный мир, мы видим его в желтоватом свете, так как впечатления от синевы неба остаются на сетчатке, и когда мы закрываем глаза, мы начинаем видеть желтое [Матюшин, 2007: 22—25]. Желтый и синий цвета, как и красный и зеленый, дополняют друг друга, и работа глаза, по Матюшину, основана на том, что усталость от одного цвета, необходимость ее компенсировать, вызывает на невидимом экране, перед зрением, дополнительный цвет. Тогда темный кинозал у Кривулина — это мир, где дополнительных цветов нет, где есть только темнота и собственные законы экрана, и мы поэтому начинаем видеть при выходе из кинотеатра цвета как они есть, без желтого ореола. Также, по мнению Матюшина, белый цвет — это не нейтральное поле, а эффект наложения впечатлений от дополнительных цветов, искусственное создание в природе, а вовсе не какое-то естественное начало опыта, и поэтому идиллическая картина, образованная отрицаниями в прозе, может считаться метафорой белого цвета, необходимости с чистого листа создавать новую литературу. Так и «свет свинцовый» в стихотворении напоминает то бурое пятно, смотря на которое, мы, по Матюшину, начинаем потом, закрыв глаза, видеть уже чистые цвета, чистый красный или чистый зеленый. Таким образом, для Кривулина однозначно

светлый кинематограф, «из темноты на свет» — это не что иное, как возможность посмотреть на все цвета как они есть, увидеть цветной мир не как иллюзорный, а как непосредственно данный.

Но сразу же после Матюшина в отрывке упомянут «ироничный» Эйхенбаум. Речь, конечно, о его знаменитой статье, в которой он доказывает, что театр не может подражать кинематографу, несмотря на то что в театре используется цвет — любой перенос киноэкспрессии на театральную сцену, например использование сложных схем освещения, будет выглядеть фальшиво [Эйхенбаум, 1927]. Дело всё в том, утверждает Эйхенбаум, что театр, при всех своих условностях, использует довольно натуралистическое и привычное освещение, тогда как в кинематографе яркость оказывается заведомо не-натуралистической, становится таким же самостоятельным инструментом, как, например, поворот сцены или смена декораций в театре.

Поэтому «ироничный» Эйхенбаум предрек кинематографу дрейф от прозы фабульных сцен к поэзии нарастания и ослабления яркости, которая поддерживается музыкой. Он назвал это «фотогенией», определяя ее как «заумную сущность языка» [там же: 15—16] (о философских импликациях этого термина см.: [Левченко, 2011: 161—163]). Эйхенбаум считал, что именно эти колебания яркости и станут настоящей поэзией экрана, полным соответствием ритму в словесной поэзии. Тогда мысль Кривулина становится совсем ясной: поэтическое высказывание в новой литературе, «второй литературе», уже невозможно просто как повествование, которое всегда оказывается окрашено слишком желтым цветом быта. Оно возможно как нарастание яркости, которое придает поэтическое напряжение даже самому бытовому высказыванию. Воспоминания детства или впечатления от сегодняшнего дня возможны, только когда ярко вспыхивает свет в кинотеатре, и тогда уже мы начинаем воспринимать не условные цвета театра или нашего быта, но, по Матюшину, настоящие цвета бытия. Катастрофичность такого опыта оказывается частью видимого сюжета, тогда как ритмическое решение равно оправдывает цвет и свет.

Библиографический список

- Беневич Г. И. Заметки о поэзии // EINA. 2020. Т. 9, № 1 (17). С. 168—199.
- Жарова Я. Э. Цвет в Баухаузе в контексте цветовой культуры Германии начала XX в. // Вестник Московского университета. Сер. 8, История. 2019. № 2. С. 165—184.
- Житенев А. Об одном киноэкспрессии Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 2020. № 4. С. 286—294.
- Зусева-Озкан В. Б. Историческая поэтика метаромана. М.: Intrada, 2014. 488 с.
- Кривулин В. Шмон // Вестник новой литературы. 1990. Вып. 2. С. 5—62.
- Левченко Я. О языке кино с точки зрения литературы. Казус Бориса Эйхенбаума // Интеллектуальный язык эпохи: история идей, история слов. М.: НЛО 2011. С. 156—171.
- Матюшин М. В. Справочник по цвету: закономерность изменчивости цветовых сочетаний / вступ. ст. Л. А. Жадовой. М.: Изд. Д. Аронов, 2007. 72 с.
- Седакова О. А. Очерки другой поэзии. Очерк первый: Виктор Кривулин // Седакова О. А. Проза / сост. А. Великановой. М.: Эн Эф Кью / Ту Принт. 2001. С. 684—705.
- Трубецкой Е. Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке // Русская мысль. 1923. № 1—2. С. 220—261.
- Филиппов С. А. Когда кино стало цветным? // Артикульт. 2019. Т. 36, № 4. С. 74—81.
- Эпстайн Т. Тайм-аут: тупики и выходы в «Шмоне» Виктора Кривулина // Новое литературное обозрение. 2018. № 4. С. 250—257.
- Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики // Поэтика кино. М.; Л.: Кинопечать, 1927. С. 11—52.

References

- Benevich, G. I. (2020) Zametki o poezii [Notes on poetry], *EINAI*, vol. 9, no. 1 (17), pp. 168—199.
- Eikhenbaum, B. (1927) Problemy kinostilistiki [Problems of cinema stylistics], in: *Pojetika kino* [Poetics of cinema], Moscow, Leningrad: Kinopechat', pp. 11—52.
- Epstein, T. (2018) Tajm-aut: tupiki i vyhody v "Shmone" Viktora Krivulina [Time-out: dead ends and exits in Viktor Krivulin's "Shmon"], *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer], no. 4, pp. 250—257.
- Filippov, S. A. (2019). Kogda kino stalo cvetnym? [When did cinema become color?], *Articilt*, vol. 36, no. 4, pp. 74—81.
- Krivulin, V. (1990) Shmon, *Vestnik novoj literatury* [Bulletin of new literature], iss. 2, pp. 5—62.
- Levchenko, J. (2011) O jazyke kino s točki zrenija literatury. Kazus Borisa Ejhenbauma [On the language of cinema from the point of view of literature. The case of Boris Eikhenbaum], in: *Intellektual'nyj jazyk jepohi: Istorija idej, istorija slov* [Intellectual language of the era: History of ideas, history of words], Moscow: NLO, pp. 156—171.
- Matyushin, M. V. (2007) *Spravochnik po cvetu: Zakonomernost' izmenjaemosti cvetovyh sochetanij* [Color Handbook: The regularity of the variability of color combinations], Moscow: Publisher D. Aronov.
- Sedakova, O. A. (2011) Oчерки drugoj poezii. Oчерк pervyj: Viktor Krivulin [Essays on other poetry. Essay One: Victor Krivulin], in: *Prose*, comp. A. Velikanova, Moscow: En Ef Q / Tu Print, pp. 684—705.
- Trubetskoy, E. N. (1923) "Inoe carstvo" i ego iskateli v russkoj narodnoj skazke ["Another kingdom" and its seekers in the Russian folk tale], *Russkaja mysl* [Russian thought], no. 1—2, pp. 220—261.
- Zharova, Ya. E. (2019) Cvet v Bauhauze v kontekste cvetovoj kul'tury Germanii nachala XX v. // [Color in the Bauhaus in the context of the color culture of Germany at the beginning of the 20th century], *Vestnik Moskovskogo universiteta* [Bulletin of Moscow University], serija 8, Istorija, no. 2, pp. 165—184.
- Zhitenev, A. (2020) Ob odnom kinojekfrasisе Viktora Krivulina [About one cinema ekphrasis of Victor Krivulin], in: *Novoe literaturnoe obozrenie* [New literary observer], no. 4, pp. 286—294.
- Zuseva-Ozkan, V. B. (2014) *Istoricheskaja pojetika metaromana* [Historical poetics of the metanovel], Moscow: Intrada.