

DOI: 10.15643/libartrus-2022.5.4

## Криптоэкфрасис в анакреонтике М. В. Ломоносова и Г. Р. Державина

© С. А. Салова

Уфимский университет науки и технологий  
Россия, Республика Башкортостан, 450076 г. Уфа, улица З. Валиди, 32.

Email: zarubeznaya\_ff@mail.ru

*Статья посвящена феномену криптоэкфрасиса в русской поэзии XVIII века. Под криптоэкфрасисом условно понимается имплицитная и фрагментарная вербализация определенных элементов визуального источника-донора как игровой, часто пародический по целевой установке, художественный прием, не имеющий четко очерченного функционального предназначения. В интермедиальном дискурсе криптоэкфрасис, в имплицитной форме устанавливающий связь вербального текста-реципиента с текстом визуальным без явного на него указания, в парадигме интертекстуальности отчетливо коррелирует с неатрибутированной аллюзией, понимаемой как намек, косвенная отсылка, призванная продуцировать ассоциативные связи с другими литературными текстами. Объектами рассмотрения в обозначенном ракурсе стали парафрастическое переложение анакреонтике XXVIII М. В. Ломоносовым и анакреонтический мемуар Г. Р. Державина памяти императрицы Екатерины II. Реконструкция парадигматического контекста двух указанных стихотворений позволила выявить их неявную опосредованность живописными полотнами европейских художников, созданными в амальгаме классицистического и рокайльного стилей. Постулируется мысль, что экспансия анакреонтических мотивов и образов в конвенциональный одический дискурс восхваления венценосных особ усилила интенцию интимизировать отношение к ним панегирических субъектов. В результате «римлянофильские» по модусу имперские панегирические мифы стали сосуществовать в едином поэтическом пространстве с «эллинфильскими» по своему пафосу приватными мифами.*

**Ключевые слова:** интермедиальная компаративистика, экфрасис, анакреонтическая поэзия, М. В. Ломоносов, Г. Р. Державин, Разговор с Анакреонтом, Развалины.

Новейшие исследователи демонстрируют устойчивый интерес к углубленному изучению феномена экфрасиса в отечественной и зарубежной литературах. Мощный импульс к его научному осмыслению в постсоветском литературоведении задали ставшие классическими работы Н. В. Брагинской. Фундаментальное значение приобрели также материалы Лозаннского симпозиума 2002 г. и вышедший в 2013 г. в издательстве НЛЮ сборник статей «„Невыразимо выразимое“: Экфрасис и проблемы репрезентации в художественном тексте». Помимо названных выше коллективных монографий и научных сборников, на протяжении последних двух десятилетий появилось внушительное количество статей, специально посвященных роли экфрасиса в конкретных больших повествовательных формах (романа, повести, новеллы) и малых лирических жанрах. В рамках занимающей нас темы особое теоретико-методологическое значение имеет монография Марины Рубинс «„Пластическая радость красоты“. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» (СПб., 2003). В фокусе пристального внимания западной русистики оказались, в частности, отдельные лирические миниатюры из

Анакреонтеа, включавшие словесные описания различных артефактов: кубков, скульптур, картин. Специальное внимание М. Рубинс уделила тем одам, которые содержали подробные вербальные «рекомендации художникам», представляя тем самым «мнимые экфрасисы», вдохновленные воображаемой моделью изображения. Объектами беглого анализа в ее монографии стали лирические миниатюры, которые в классическом, подготовленном Анной Дасье, издании стихотворений Анакреонта и Сафо (Амстердам, 1716) значились под номерами XVII, XVIII, XXVIII, XXIX, XLIX.

В качестве типичного «мнимого экфрасиса» М. Рубинс рассмотрела, в частности, анакреонтейю XVII, лирический субъект которой, обращаясь к божественному кузнецу (Вулкану или Гефесту) с просьбой разукрасить серебряный кубок, сначала внятно объясняет, каких картин не желает видеть на выгравированном кубке. Приведем соответствующий фрагмент из оды XVII «О стакане серебряном» в переводе А. Д. Кантемира:

И вырежь ты мне на нем,  
Ни звезды, ни медведя,  
Ни скорбна Ориона... [5, с. 356].

Лишь затем, продолжая создавать «иллюзию осязаемого текста», Анакреонт дает подробный перечень тех декоративных элементов, которые должны быть на нем изображены, «и эти образы символизируют основные темы его собственного творчества: вино и пиры, утехы любви, физическая красота природы и человека» [8, с. 28]:

Но вырежь мне виноград,  
И золотыя того  
Кисти растоптающих,  
Вместе с красным Бахусом,  
Любовь же и Вафилла [5, с. 356].

Солидаризируясь с логикой рассуждений М. Рубинс, едва ли не хрестоматийным для русской поэзии XVIII в. «мнимым экфрасисом» следует признать вольное переложение анакреонтеи XXVIII, выполненное М. В. Ломоносовым в его знаменитом «Разговоре с Анакреонтом». Тем не менее все же придется сделать одну существенную оговорку: заключающая данный стихотворный цикл ответная реплика оппонировавшего Анакреонту одописца, на наш взгляд, имеет уже не столько «мнимо»-, сколько криптоэкфрасическую природу. Поясним нашу мысль подробнее.

Нам уже доводилось высказывать предположение о том, что своеобразными «претекстами» для осуществленного Ломоносовым вольного переложения анакреонтеи XXVIII могли послужить два живописных полотна: «Портрет царевны Елизаветы Петровны в детстве» Луи (Людовика) Каравакка и «Портрет императрицы Елизаветы Петровны в образе Флоры» Георга-Христофора Гроота – с интимными, в рокайльном духе, аллегорическими портретами юной цесаревны Елисаветы Петровны в образах античных богинь Венеры и Флоры [9, с. 213–220]. Не исключено, что эти выведенные из публичного пространства, но, скорее всего, известные Ломоносову живописные артефакты «подказали» ему идею персонифицировать аллегорический образ России, усложнив его метаморфической аллюзией на императрицу Елисавету Петровну в самом расцвете ее «созревшей красоты». Подобная авторская стратегия преследовала цель деликатно интимизировать отношение панегирического субъекта к портретируемой модели, благодаря чему ломоносовское переложение анакреонтеи XXVIII составило своеобразный триптих с полотнами западноевропейских представителей России.

Дальнейшее рассмотрение заявленной темы необходимо предварить разъяснением семантики используемой нами дефиниции «криптоэкфрасис». Под криптоэкфрасисом мы условно понимаем имплицитную и фрагментарную вербализацию определенных элементов визуального источника-донора как игровой художественный прием, не имеющий четко очерченного функционального предназначения. В интермедиальном дискурсе криптоэкфрасис, в имплицитной форме устанавливающий связь вербального текста-реципиента с текстом визуальным, отчетливо коррелирует с неатрибутированной аллюзией в парадигме интертекстуальности, понимаемой как намек, косвенная отсылка, призванная продуцировать ассоциативные связи с другими литературными текстами.

Применительно к ломоносовскому «Разговору с Анакреонтом» можно констатировать еще один прецедент использования фигуры криптоэкфрасиса. Имеем в виду финальную строфу стихотворного цикла, в которой образ императрицы Елисаветы Петровны тщательно декорирован приличествующими ее высокому сану эмблематическими атрибутами монаршей власти – порфирой, венцом, скипетром:

Одень, одень Ее в порфиру,  
Дай скипетр, возложи венец,  
Как должно ей законы миру  
И распрям предписать конец.  
О коль изображенье сходно,  
Красно, любезно, благородно!  
Великая промолви Мать  
И повели войнам престать [7, с. 767].

Финальной строфой своего вольного переложения анакреонтейи XXVIII Ломоносов «вписался» в пространную галерею официальных парадных портретов императрицы Елисаветы Петровны, служащих закреплению ее имиджа. Высока вероятность того, что заключительное двестишестидесяти стихотворного цикла отсылает к известному полотну немецкого живописца Георга Каспара Преннера «Конный портрет Елизаветы Петровны со свитой» (1744–1755), находящегося в коллекции Государственного Русского Музея. Если знакомство Ломоносова с ранними изображениями цесаревны Елисаветы Петровны в образе «маленькой Венеры» лишь гипотетично, то конный портрет императрицы кисти Преннера, вне сомнения, был известен Ломоносову. В пользу высказанного тезиса служит тот факт, что едва ли не самый известный портрет Ломоносова (вполоборота с гусиным пером в руках) выполнен неизвестным художником с несохранившегося оригинала Г. К. И. Преннера 1755 г. Знаменательно, что, по утверждению атрибутировавших его искусствоведов, портрет Ломоносова был написан в том же 1755 г., в котором художник завершил работу над конным портретом императрицы.

На картине Преннера императрица Елисавета Петровна изображена в латах, с орденами святого Андрея Первозванного (лента и звезда) и святой Екатерины Большого креста (бант из орденской ленты на левой руке). Слева – конная группа вельмож во главе с великим князем Петром Федоровичем, справа – конная группа статс-дам. На заднем плане – сцена осады русскими войсками турецкой крепости. Над головой императрицы парят два орла: один в короне и со скипетром; на голове другого вензель императрицы, в клюве он держит оливковую ветвь. Считается, что полотно представляет аллгорию мирной восточной политики России. На возможность соотнесения вербального и живописного текстов недвусмысленно указывает чрезвычайно выразительный повелительный жест императрицы:

Великая промолви Мать  
И повели войнам престать [7, с. 767].

Сказанное выше позволяет констатировать двунаправленное функциональное использование Ломоносовым приема криптоэпиграфы для характеристики авторской позиции: имплицитно обозначившаяся интенция «анакреонтизировать» одический нарратив восхваления императрицы бесконфликтно сосуществовала с традиционной для панегирического субъекта ролевой установкой на «дистанционное славословие». Другими словами, Ломоносову удалось искусно имитировать ситуацию близкого видения портретируемой модели при сохранении конвенциональной для жанрового субъекта пиндарической оды позы отстраненного наблюдателя.

Есть некоторые основания полагать, что Г. Р. Державин умело отрефлектировал игровую стратегию М. В. Ломоносова в финале «Разговора с Анакреонтом» и точно ретранслировал апробированный «русским Пиндаром» художественный прием криптоэпиграфы в нескольких собственных лирических миниатюрах, включенных позднее в состав его сборника 1804 г. «Анакреонтические песни». Едва ли не самым выразительным примером такого рода может служить стихотворение «Развалины», завершившее и одновременно модифицировавшее «Фелицианский цикл» Г. Р. Державина. Сочиненное в 1797 г., а позднее включенное в состав названного выше сборника, оно представляет существенный интерес своеобразной жанровой природой, сопротивляющейся однозначному определению. Написанное каноническим для торжественного панегирика четырехстопным ямбом, державинское стихотворение «Развалины» имеет характерную для анакреонтической разновидности одического жанра астрофическую форму, инерционность которой демонстративно нарушена в финальном шестистишии, пронизанном унылыми, глубоко личностными интонациями тренической элегии. Подобная метрико-строфическая конфигурация позволяет применить к этому лирическому мемуару, посвященному памяти императрицы Екатерины II, условную жанровую дефиницию «ода-анакреонтейя-элегия», оговорив попутно, что благодаря подобной синтетичности стихотворение обрело смысловую многослойность и символическую многозначность.

Напомним, что, по признанию самого Державина, стихотворение носит аллегорический характер: «Сочинено в Петербурге в 1797; аллегорическое описание, под образом острова Кипра, опустевшего Царского Села, а под именем Киприды императрицы Екатерины. Напечатано в первый раз на особых листках в Саксонии графом Алексеем Григорьевичем Орловым, который выслан был тогда из России Павлом» [3, с. 406]. По аналогии с храмом Афродиты в городе Пафос на Кипре Царское Село аллегорически осмыслено Державиным как некое святилище, центр сакрального почитания Екатерины II-Киприды, где

...хранились кумиры,  
Дымились жертвой алтари,  
Сбирались на молитву миры  
И били ей челом цари [3, с. 24].

Концептуальным ядром созданного здесь поэтического мифа Екатерины II-Киприды стала ее уникальная способность самим своим присутствием гармонизировать окружающий мир, привнося в него атмосферу благожелательности и утонченной изысканности, отдаленно напоминающую галантные празднества, запечатленные на полотнах французского художника Антуана Ватто. Основанием для подобного сближения служит «островной топос», организующий пространственно-временной континуум и поэтического текста Державина, и двух

едва ли не самых известных живописных шедевров Ватто. Имеем в виду ныне хранящуюся в парижском Лувре его знаменитую картину «Паломничество на остров Киферу», за которую в 1717 г. Ватто присудили звание полного члена Королевской академии художеств. Тогда же его работе присвоили специальный статус – «галантное празднество». Она снискала столь грандиозный успех, что живописец исполнил ее повторение, за вторым авторским вариантом закрепилось несколько измененное название «Отплытие на остров Киферу». Приобретенное в середине XVIII в. для художественного собрания короля Пруссии Фридриха Великого, это полотно в настоящее время экспонируется в Берлине во дворце Шарлоттенбург.

Содержание обеих версий «галантного празднества» Ватто не поддается однозначной дешифровке: спектр его трактовок искусствоведами чрезвычайно широк. Эти живописные полотна интерпретируют то как авторскую актуализацию популярнейшей у живописцев Италии и Фландрии темы «садов любви», то как иллюстрацию к прециозному роману Поля Тальмана «Езда в Остров любви» (1663), то как визуализацию одного из сюжетных мотивов комедии Флорана Данкура «Три кузины», то как ностальгическое воспоминание об ушедшем прошлом «Grand siècle», то как футурологическую мечту об острове любви. Фактически специалисты единодушно признают неуловимость сюжета этого живописного шедевра: «В картине Ватто видится синтез мечты и реальности, но, какой смысл вкладывал в него сам художник, навсегда останется тайной „манеры Ватто“, особое обаяние которой именно в этой недосказанности всего изображаемого им» [1, с. 39].

Следует специально оговорить, что «галантные празднества» Ватто рассматриваются нами исключительно в качестве формантов так называемого отдаленного, парадигматического культурно-исторического контекста лирического мемуара Державина. Уместность подобной аналогии оправдана, на наш взгляд, довольно прозрачным по смыслу эротико-куртуазным воспоминанием анакреонтического субъекта о частной жизни Екатерины-Киприды:

Здесь в внутренни она чертоги  
По лестнице отлогой шла,  
Куда гостить ходили боги  
И где она всегда стрегла  
Тот пояс, в небе ей истканый,  
На коем меж харит с ней жил  
Тот хитрый гений, изваянный,  
Который счастье ей дарил... [3, с. 26].

В данном стихотворном фрагменте курсивом мы выделили стих, являющийся, на наш взгляд, отсылкой-реминисценцией к грациозно-рокайльному полотну сэра Джошуа Рейнольдса «Амур развязывает пояс Венеры», выдающему в английском живописце современника Буше и Фрагонара. Общеизвестно, что первая авторская версия этой картины была написана в 1784 г. по заказу Джона Джошуа Проуби, 1-го графа Кэрисфорда, и под названием «Нимфа и Купидон» выставлялась в Королевской академии художеств, где произвела фурор. Вторую авторскую версию картины Рейнольдс написал в 1785 г. в подарок своей племяннице маркизе Томон(д). Существует мнение, что прототипом Венеры была юная Эмма, впоследствии леди Гамильтон и любовница лорда Нельсона. Ныне вторая версия хранится в Лондоне в мемориальном музее британского архитектора Джона Стоуна под названием «Cupid Untying the Girdle of Venus, or The Snake in the Grass».

В рамках занимающей нас темы особый интерес представляет последняя авторская версия данной картины. Общеизвестно, что она была написана Дж. Рейнольдсом в 1788 г. по

заказу графа Кэрисфорда, который подарил ее Г. А. Потемкину. Первоначально картина хранилась в Зимнем дворце в личных покоях светлейшего князя, а после его смерти была выкуплена императрицей Екатериной II для украшения интерьера ее личных комнат и под названием «Венера сидит и играет с Купидоном, который теревит ее одежду» записана в состав собраний Эрмитажа. В настоящее время этот шедевр живописи, хранящийся в Санкт-Петербурге, носит название «Амур развязывает пояс Венеры» («Змея в траве»). Лишь относительно недавно, в 2017 г., сотрудниками научно-технической лаборатории Эрмитажа, детально исследовавшими картину, была обнаружена трудноразличимая в траве змеиная голова. Заметим попутно, что Е. П. Ренне, составитель каталога британской живописи XVI–XIX вв. в коллекции Эрмитажа, указала на функциональную роль змеи в контексте картины в качестве фаллического символа.

Учитывая семантическую нагрузку данной детали, специалисты, тем не менее, сходятся во мнении, что сюжетно-композиционным центром и эмоционально-смысловой доминантой картины является Пояс Афродиты (Венеры), являющийся одним из самых могущественных атрибутов богини любви и красоты. Как известно, «Афродита с наслаждением внушала любовные чувства богам и людям и влюблялась сама, изменяя хромоногому супругу. Непременным атрибутом одеяний богини являлся ее знаменитый пояс, в котором были заключены любовь, желание, слова обольщения; он делал любого влюбленным в его хозяйку. Этот пояс порой заимствовала у Афродиты Гера, когда хотела разжечь в Зевсе страсть и тем самым ослабить волю своего могущественного супруга» [6, с. 98].

Напомним, что классическое вербальное описание пояса Афродиты содержится в 14-й песне «Илиады» Гомера («Обольщение Зевса»). Логично предположить, что Г. Р. Державину был известен этот фрагмент поэмы по одному из ее русско- или немецкоязычных переводов. В этой связи уместно напомнить хронологию первых интерпретаций гомеровской «Илиады» в России XVIII – начала XIX в. Первый полный перевод гомеровской поэмы (причем не с греческого, а с латинского языка) в 1758–1759 гг. осуществил Кириак Андреевич Кондратович; однако его стилистически тяжеловесная прозаическая версия эпоса, несмотря на ее несомненное познавательное значение, так и осталась в рукописи. Следующий по времени прозаический полный перевод всех песен «Илиады» с «еллиногреческого», то есть уже непосредственно с языка оригинала, выполнил Петр Екимович Екимов. Первая часть его русскоязычной интерпретации «Омировых творений» была опубликована в 1776 г., вторая – двумя годами позднее, в 1778 г. В 1780-е гг. стихотворный перевод «Илиады» александрийским стихом (русским гекзаметром) задумал осуществить Ермил Иванович Костров, но в 1787 г. в «Вестнике Европы» были опубликованы только первые шесть песен поэмы. Осмелимся предположить, что знакомство Державина с гомеровским эпосом состоялось по одному из немецкоязычных его переводов. Это мог быть, к примеру, до сих пор считающийся каноническим перевод 1793 г. в исполнении Иоганна Генриха Фосса, которому удалось сохранить оригинальный стихотворный размер «Илиады». Другими словами, вопрос о конкретном источнике знакомства Г. Р. Державина с описанием пояса Афродиты в 14-й песне гомеровского эпоса остается открытым. Учитывая данное обстоятельство, ограничимся цитированием соответствующего фрагмента в ставшем классическим русскоязычном переводе Н. И. Гнедича:

...разрешила на персях  
Пояс узорчатый: все обаяния в нем заключались;  
В нем и любовь и желанья, шепот любви, изъясненья,  
Льстивые речи, не раз уловлявшие ум и разумных... [2, с. 225].

Параллелизм дескриптивных деталей в сочинениях Державина и Гнедича («хариты», «хитрый гений» // «все обаяния», «любовь») очевиден. Заметим попутно, что подобные аналогии дают основание для некоторой корректировки авторитетного суждения А. Н. Егунова об отношении «певца Фелицы» к Гомеру: «Какого-либо особого отношения к Гомеру – „древнему Омиру“, как он его называет, нельзя установить по произведениям Державина: Гомер и его герои входят у него в обычный аппарат или реквизит поэзии – тут и „росски Ахиллеса“, и „венцы Ахилла“,... и „вся Троя, полк витязей“; известны Державину и черты легендарной биографии Гомера: „в пыли валялись и Омиры“, но „досель гремит нам в Илиаде о Несторах, Улиссах гром“. Удачнейшие двусоставные эпитеты Державина (например, „месяц серпозлатый“) нельзя возвести к воздействию гомеровской поэзии – это его собственные находки...» [4, с. 148].

Возвращаясь к занимающему нас криптоэпиграмматическому в «екатеринском» мемуаре Державина, особо отметим рискованную дерзость содержащегося в нем «антиклизированного» намека на скандальные подробности интимной жизни императрицы. Симптоматично, что в завершающей стихотворение «Развалины» элегической строфе поэт повторно актуализировал галантные коннотации, продуцируемые фигурой «хитрого гения», наполнив их, однако, прямо противоположным смыслом. Мортальная символика фигуры плачущего Эрота/Амура/Купидона с потухшим факелом часто эксплуатировалась в христианской надгробной скульптуре. Неудивительно, что Державин завершил свое стихотворение в память об императрице Екатерине II криптоэпиграмматическим надгробным памятником, вербализовав щемящий образ плачущей осиротевшей Любви:

Все в прах упало, помертвело;  
От ужаса вся стынет кровь;  
Лишь *плачет сирая любовь* [3, с. 26].

Совокупность выявленных аналогий и «схождений» интермедийного плана позволяет высказать следующее предположение: экспансия анакреонтических мотивов и образов в одический дискурс восхваления венценосных особ усилила интенцию дальнейшего интимизирования отношения к ним панегирических субъектов. Со второй половины XVIII в. официальные «римлянофильские» имперские мифы стали сосуществовать в едином поэтическом пространстве с «эллинфильскими» приватными мифами, сфокусированными на «светской сакрализации» прославляемых в них особ, не требующей от них непререкаемого нравственного совершенства.

### Литература

1. Ватто А. М.: Белый город, **2002**. 48 с.
2. Гомер. *Илиада*. М.: Художественная литература, **1960**. 436 с.
3. Державин Г. Р. *Анакреонтические песни*. М.: Наука, **1987**. 472 с.
4. Егунов А. Н. *Гомер в русских переводах XVIII–XIX веков*. М.: Индрик, **2001**. 400 с.
5. Кантемир А. Д. *Сочинения, письма и избранные переводы: в 2 т.* Т. 1: Сатиры, мелкие стихотворения и переводы в стихах. СПб.: И. И. Глазунов, **1867**. 560 с.
6. *Кто есть кто в классической мифологии: Энциклопедический словарь*. М.: РИПОЛ КЛАССИК, **2002**. 768 с.
7. Ломоносов М. В. *Полное собрание сочинений*. М.: изд-во АН СССР, **1959**. Т. 8. 1288 с.
8. Рубинс М. «Пластическая радость красоты». *Эпиграмма в творчестве акмеистов и западноевропейская традиция*. СПб.: Академический проект, **2003**. 357 с.
9. Салова С. А. Интимизация темы трона в одической поэзии М. В. Ломоносова // *XVIII век: интимное и публичное в литературе и культуре эпохи*. СПб.: Алетейя, **2021**. С. 209–220.

Поступила в редакцию 16.09.2022 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2022.5.4

## Cryptoecphrasis in M. V. Lomonosov's and G. R. Derzhavin's anacreontic poetry

© S. A. Salova

*Ufa University of Science and Technologies  
32 Zaki Validi Street, 450076 Ufa, Republic of Bashkortostan, Russia.*

*Email: zarubeznaya\_ff@mail.ru*

The article is focused on the phenomenon of cryptoecphrasis in Russian poetry of the 18th century. Cryptoecphrasis may be interpreted as implicit and fragmentary verbalization of certain elements of the visual source as a playful, often parodic in terms of its goal, artistic device that does not have a clearly defined functional purpose. Within the intermedia discourse, cryptoecphrasis clearly correlates with unattributed allusion in the intertextuality paradigm, understood as a hint, an indirect reference designed to produce associative links with other literary texts. Similarly, cryptoecphrasis implicitly establishes an associative link between the verbal recipient text and the visual donator text without an explicit reference to it. The research object is the paraphrastic remapping of Anacreontea XXVIII by M. V. Lomonosov and the Anacreontic memoir by G. R. Derzhavin in remembrance of Empress Catherine II. Reconstruction of the paradigmatic context of these two poems made it possible to reveal their implicit mediation by the paintings of European artists, created in an amalgam of classic and rocaille styles. As possible donator artifacts of Lomonosov's paraphrase of Anacreontea XXVIII, the author of this article considers the picturesque portraits of Empress Elizabeth Petrovna in the image of Flora, created at different times by the representatives of Rossica Louis Caravaque, Georg-Christopher Groot, Heinrich Buchholz, as well as the "Equestrian portrait of Elizabeth Petrovna with retinue" by Georg Kaspar Prenner. A hypothesis about the indirect influence of the gallant paintings by Antoine Watteau "Pilgrimage to the Island of Cythera" and Joshua Reynolds "Cupid Unties the Belt of Venus" on the conceptualization of the poetic myth of Catherine II Cyprida in the poem by G. R. Derzhavin "Ruins" is put on. The idea that the expansion of Anacreontic motives and images into the conventional odic discourse of praising crowned persons strengthened the intention to intimate the attitude of panegyric subjects towards them. It is stated that approximately from the second half of the 18th century in Russian literature, "Romanophile" (imperial panegyric myths from the point of view of modus) and "Hellenophile" (private myths in pathos view) began to coexist without conflict within common poetic area, which focused on the secular sacralization of glorified persons.

**Keywords:** intermedia comparative studies, ekphrasis, anacreontic poetry, M. V. Lomonosov, G. R. Derzhavin, Conversation with Anacreon, Ruins.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at [edit@libartrus.com](mailto:edit@libartrus.com) if you need translation of the article.

Please, cite the article: Salova S. A. Cryptoecphrasis in M. V. Lomonosov's and G. R. Derzhavin's anacreontic poetry // *Liberal Arts in Russia*. 2022. Vol. 11. No. 5. Pp. 355–363.

### References

1. Watteau A. Moscow: Belyi gorod, 2002.
2. Gomer. *Iliada [Iliad]*. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1960.
3. Derzhavin G. R. *Anakreonticheskie pesni [Anacreontic songs]*. Moscow: Nauka, 1987.
4. Egunov A. N. *Gomer v russkikh perevodakh XVIII–XIX vekov [Homer in Russian translations of the 18th–19th centuries]*. Moscow: Indrik, 2001.



5. Kantemir A. D. *Sochineniya, pis'ma i izbrannye perevody: v 2 t. T. 1: Satiry, melkie stikhotvoreniya i perevody v stikhakh* [Works, letters and selected translations: in 2 volumes. Vol. 1: Satires, small poems and translations in verse]. Saint Petersburg: I. I. Glazunov, **1867**.
6. *Kto est' kto v klassicheskoi mifologii: Entsiklopedicheskii slovar'* [Who is who in classical mythology: encyclopedic dictionary]. Moscow: RIPOL KLASSIK, **2002**.
7. Lomonosov M. V. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete works]. Moscow: izd-vo AN SSSR, **1959**. Vol. 8.
8. Rubins M. "Plasticheskaya radost' krasoty". *Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i zapadnoevropeiskaya traditsiya* ["Plastic joy of beauty." Ekphrasis in the works of acmeists and Western European tradition]. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, **2003**.
9. Salova S. A. *XVIII vek: intimnoe i publichnoe v literature i kul'ture epokhi*. Saint Petersburg: Aleteiya, **2021**. Pp. 209–220.

Received 16.09.2022.