

УДК 801.733

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_133

С.А. Голубков

Самара
Самарский национальный исследовательский
университет имени академика С.П. Королева
golubkovsa@yandex.ru

СМЫСЛОВЫЕ ГОРИЗОНТЫ ПОЭТИКИ ЗРИМОГО В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ

В статье рассматривается монография профессора Г.П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» (2021), посвященная многообразным художественным функциям словесной живописи в русской поэзии и прозе XIX века. Описывается аналитический инструментарий и научная логика, с помощью которых литературовед скрупулезно и успешно исследует феномен зримого. Показывается, как разные техники пейзажной вербальной живописи, костюмной поэтики, мотивы еды помогают, с одной стороны, обнаружить немалую наблюдательность мастеров слова, умение выигрышно выстраивать в тексте «план изображения», а с другой стороны, нацеливают читателя на творческую реконструкцию мерцающих в глубинах того или иного текста архетипов мифологического сознания, следов литературной традиции.

Ключевые слова: Козубовская, поэтика зримого, онейросфера, сновидная оптика, словесная живопись, экфрасис, костюмная поэтика, минус-прием, архетип мифологического сознания, пейзаж, мотив еды, текстопорождение.

Причиной, побудившей размышлять по поводу обозначенной в заглавии проблемы, послужила интересная и содержательная монография профессора Алтайского государственного педагогического университета Г.П. Козубовской «Русская литература и поэтика зримого» [1]. В монографии феномен зримого исследуется на материале русской поэзии и прозы XIX века. Автор книги ставит вопрос о балансе разных уровней и систем литературного произведения как многомерного образного мира. Г.П. Козубовская обращается к психофизиологическим и эстетическим истокам профессионального интереса многих писателей к изобразительным возможностям слова: «В культуре глазу/зрению отводится особая роль. В библейских симфониях подсчитано, что в Библии слово “глаза” встречается 207 раз. Зрение/слепота – центральная оппозиция в постижении мира и человека. Общепризнано, что именно “видимое” считается “достоверным”. О значимости зрения в сла-

вянской культуре говорят существующие в языке фразеологизмы, сохранившие в застывшей форме эти представления (“как в воду глядел”, “для отвода глаз”, “есть глазами”, “пускать пыль в глаза”; в поговорках: “когда кажется – креститься надо”, “у страха глаза велики” и пр.). Доминирующая роль зрения очевидна в таких фразеологизмах: “беречь как зеницу ока”, “беречь пуще глаз”; “лучше один раз увидеть, чем семь раз услышать”. В идиомах, генетически восходящих к Библии, просматривается полярность действий с семантическим ядром “глаза”: с одной стороны, закон воздаяния (“глаз за глаз”), с другой – обозначение позиции принятия ответственности (личная встреча называется “лицом к лицу”, буквально “глазом к глазу”) и т. д.» [1, с. 16].

Словесную живопись, к многообразным средствам которой неизменно прибегали писатели, можно сравнить со своеобразной клавиатурой. Нажимая на отдельные «кнопки» поэтики зримого (портретная деталь, подробность инте-

рьер, элемент пейзажа, архетип дороги, мотив костюма, еды, литературная цитата и т. п.), автор повествования оживляет в сознании читателя имплицитный мерцающий план выражения. Этот скрытый семантический пласт содержит в себе сложный сгусток эмоций, настроений, ощущений, оценочных импульсов. Руководствуясь предложенными писателем маршрутами движения от внешнего к глубинным смыслам, реципиент обнаруживает весь тот комплекс значимых нюансов, из которых создается сложное концептуальное Целое произведения. Таким образом, постижение поэтики зримого открывает двери в пространство писательского замысла.

Психологи знают понятие «визуальное мышление». Продуктом визуального мышления является порождение новых образов. Визуальное мышление древнее словесного. Еще в довербальный период эволюционного развития и становления древний человек сталкивал в своем сознании различные миры увиденного, отдельные «видеофайлы» (говоря современным языком). Сопоставление, этакий виртуальный «монтаж» этих картинок в сознании приводил человека к определенным выводам, рождал мысль.

Искусство начиналось с созерцания явлений действительности. Созерцание – суть простое разглядывание. Оно есть и в литературе. Неслучайно В. Набоков пишет в рассказе «Весна в Фиальте»: «Именно в один из таких дней раскрываюсь, как глаз, посреди города на крутой улице, сразу вбирая все: и прилавки с открытками, и витрину с распятиями, и объявление заезжего цирка, с углем, слизанным со стены, и совсем еще желтую апельсиновую корку на старой, сизой панели, сохранившей там и сям, как сквозь сон, старинные следы мозаики. Я этот городок люблю; потому ли, что во впадине его названия мне слышится сахаристо-сырой запах мелкого, темного, самого мятого из цветов, и не в тон, хотя вяжущее, звучание Ялты; потому ли, что его сонная весна особенно умиливает душу, не знаю; но как я был рад очнуться

в нем, и вот шлепать вверх, навстречу ручьям, без шапки, с мокрой головой, в макинтоше, надетом прямо на рубашку!»¹. Сравнение писателем себя с гипертрофированным глазом, цепко регистрирующим все наличные реалии окружающей действительности, здесь принципиально.

Читая монографию «Русская литература и поэтика зримого», постоянно ловишь себя на мысли о том, что, опираясь на художественный опыт поэтов и прозаиков XIX столетия, Г.П. Козубовская фактически изучает корни тех эстетических явлений, которые приобретут особую актуализацию уже в следующем, двадцатом, веке. Это и разнообразие средств изобразительной «оптики» в литературе, богатство которых убедительно продемонстрировали в своем творчестве В.В. Набоков, С.Д. Кржижановский, А.П. Платонов. Это и приемы так называемой кинопоэтики в литературном тексте, о которых активно размышляли в 1920-е годы в своих теоретических статьях В.Б. Шкловский, Ю.Н. Тынянов [2], а практически эти приемы реализовывал Артем Веселый в своем экспериментальном романе «Россия, кровью умытая» [См.: 3, с. 207-222]. Да и при характеристике таких явлений в поэзии и прозе XX века, как импрессионизм, экспрессионизм, сюрреализм, невозможно обойтись без обращения к поэтике зримого, к семантике порой причудливых изобразительных аббераций и метаморфоз. Так что монография Г.П. Козубовской фактически подготавливает читателя и к восприятию сложных явлений искусства слова XX столетия. А это всегда немалое достоинство научного труда, когда он имеет, так сказать, «открытый финал» и намекает на возможные новые исследовательские горизонты.

К изобразительным возможностям литературного слова, к проблеме словесной живописи исследователи не раз обращались в прошлом и обращаются поныне. Существует достаточно обширная научная литература по этой проблема-

¹ Набоков В.В. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 4. Москва: Правда, 1990. С. 305.

тике. Тут и работы М.Б. Ямпольского [4], Г. Башляра [5], имеющие общеметодологическое значение, и исследования М.Н. Эпштейна [6], Л.Н. Дмитриевской [7] о природе пейзажной образности, и труды В.Н. Топорова [8], Ю.М. Лотмана [9], А.П. Чудакова [10] о художественном функционировании образов и мотивов вещей в литературном произведении. Однако во всех этих авторитетных трудах рассматривались отдельные аспекты многокомпонентной проблемы поэтики зримого. Г.П. Козубовская, изучая выразительные образцы классической литературы, ставит перед собой задачу рассмотреть эту проблему комплексно, произвести своеобразную «инвентаризацию» изобразительных ресурсов слова. И это можно отнести к числу достоинств научного исследования.

При рассмотрении поэзии Якова Полонского автор книги сосредотачивает свое внимание на выявлении и описании изобразительных аспектов сновидческой образности русского лирика. Не случайно параграф **1.1 Поэзия Я. Полонского: сон как театр** носит концептуально емкое название. Сон, по мысли исследователя, не просто временное состояние, не простой перерыв в жизни «дневного» сознания, но целый самодостаточный мир, населенный людьми, наполненный событиями, имеющий зримые очертания. Помогают ощутить это и образы, взятые из других видов искусства. Поэтические экфразисы в лирике Я.П. Полонского, как полагает Г.П. Козубовская, были вполне естественны, если учесть раннее увлечение поэта занятиями живописью. Обращение к онейросфере и к искусству – это то, что можно противопоставить пустоте и духовной ненаполненности обыденной жизни. Отсюда наличие в сознании поэта двоимирия: «...характерно, что ночной мир неоднороден, он в равной степени вбирает в себя “здешний” и “инойбытийный”, существуя в оппозиции живого/мертвого. Оживление мира реализуется акустически (“На скамье в тени прозрачной тихо шепчущих листьев, слышу – ночь идет, и слышу переключку петухов”) и визуально

(“Ночь глядит миллионами тусклых очей”, “Ранней ночи мрак глядит нам в окна”). Мир подглядывает за человеком (“Ночь смотрит тысячами глаз”))» [1, с. 46-47]. Впоследствии эти мотивы будут активно развивать и воплощать поэты-символисты, наводившие «мосты» между *дольным* и *горним*, между *земным* и *инойбытийным*. Их символические образы воспринимались как широко распахнутые «окна в вечность».

Интересна мысль литературоведа об использовании в поэзии Я.П. Полонского элементов детского сознания как специфической изобразительной призмы. Детскому сознанию, постигающему окружающий мир, присущи бескорыстность и гипертрофированность удивления. «Оживлять поэтическим даром немое и бездушное, наделять все живущее человеческими чувствами, по мнению Полонского, способны дети, спириты и иногда поэты. В стихотворениях, где определяющим становится детское сознание, мир воссоздан непосредственно и во всей его первозданности: тяга к чудесному, ожившему миру и перешагивание границы, разделяющей эти миры, естественны для ребенка. Постепенно втягивая читателя в атмосферу чуда, заставляя его поверить в истинность происходящего, растворяясь в детском сознании, Полонский лишь в финале своих новелл разводит “детское” и “авторское”, освобождаясь от власти “чужого”» [1, с. 58-59].

Интерес Т.П. Козубовской к многомерным художественным функциям экфразисов в русской поэзии делает вполне закономерным переход от Я.П. Полонского к А.Н. Майкову, творчеству которого посвящен параграф **1.2. А. Майков: игра со зрителем как принцип поэтики**. Остановливаясь на мысли о том, что полностью произведение искусства открывается лишь в активном воспринимателем сознании реципиента, автор книги уделяет внимание мотивам *недосозданного*, *неизванного*, *недоконченного*, проходящим через лирику А.Н. Майкова значимым и смысловым

пунктиром. Художники и зрители вовлечены в бесконечный процесс «пересотворения» мифологических архетипов. Как и у Я.П. Полонского, здесь принципиально сближаются мыслеобразы *сна* и *театра*. Г.П. Козубовская отмечает: «Принцип пластики и принцип субъективности своеобразно воплощаются в стихотворениях двух родов, в которых миф, с одной стороны, реализуется в форме театра, оживших статуй, с другой – в форме сна, видений. В стихотворениях первого рода антропоморфные божества символически воплощают природные стихии, в стихотворениях второго рода – природа окружена поэтической атмосферой видений, легенд, преданий. В стихотворениях первого рода мир богов заслоняет все прочее: автор находится за пределами картины; в стихотворениях второго рода, которые представляют собой своеобразные импровизации на темы мифологии, автор включен в сюжет, движение которого определяет его эмоция» [1, с. 82-83]. Надо заметить, что в творческих практиках отечественных и зарубежных поэтов и прозаиков часто происходило принципиальное сближение феноменов детской игры, театра и онейросферы, о чем, обобщая этот опыт, писал М.А. Волошин в своей статье «Театр как сновидение» (1912): «Поэт преобразует действительность мира в своём творческом сне. К нему больше всего относятся слова Ницше об аполлиническом сновидении. В мировой творческой ночи он творит сияющие анфилады снов, развёртывает стройные архитектуры действия и находит то перспективное единство, из которого лучше всего во внешнем мире разрозненные явления жизни. Зритель ближе всех стоит к психологии простого физиологического сна. Он спит с открытыми глазами. Его дело в театре – не противиться возникновению видений в душе. Он должен уметь внимательно спать, талантливо видеть сны. Наконец, актёр переживает тот тип сновидения, который ближе всего стоит к дионисийской оргийности или к детским играм в войну и в разбойники. Чем искреннее

актёр играет в пьесу, играет в то действующее лицо, которое он изображает, тем убедительнее будет пассивное сновидение зрителя» [1, с. 355].

В книге Г.П. Козубовской анализируется пейзажная лирика А.Н. Майкова. Восприятие человеком пространства всегда индивидуально. Исследовательница развивает мысль И.Ф. Анненского, отметившего, что поэт отдавал предпочтение открытым, в частности, морским пространствам, нежели закрытым, лесным. («Мы находим в его поэзии Айвазовского и не находим Шишкина»). В книге читаем: «Замкнутое пространство леса обладает для Майкова архетипическим смыслом: переступание черты ведет к окаменению внешнего мира и обмиранию человеческой души» [1, с. 99].

В исследовании немало места отводится выявлению художественной функции экфрасисов (экфрасисов). Автор монографии объясняет этот свой интерес: «В нашем толковании экфрасис – пограничный жанр, имеющий диалогическую природу. Экфрасис – некая жанровая модель, в основе которой изображение и слово предстают в непрекращающемся диалоге и перетекании смыслов» [1, с. 101]. Интересны наблюдения исследовательницы над экфрасисами А.А. Фета, перебрасывавшего в своей лирике смысловые мостики к живописи Карла Брюллова и скульптуре Петра Ставассера. При этом литературовед отмечает, что поэт не столько дает описание конкретных произведений изобразительного искусства, сколько предлагается своим размышлениям по поводу. Созерцание картин и скульптур рождает творческие импульсы, обогащает сознание поэта новыми образами и мотивами.

Вторая глава монографии посвящена выявлению художественных функций костюма персонажа в прозе И.С. Тургенева. Г.П. Козубовская закономерно уделяет внимание семантике внешнего облика литературного героя, ведь выражение лица, одежда, жест, поступок могут быть способом комму-

никации, заключая в себе порой некий скрытый месседж, особенно в ситуации подчеркнутого молчания. Да и сам выбор одежды есть определенный элемент поведенческого текста. А смена одежды порой свидетельствует о смене роли в «театре жизни» (вспомним размышления Д.С. Лихачева в книге «Смеховой мир Древней Руси» об одеяниях Ивана Грозного). В одежде могут обнаруживаться приметы англomана, галломана, что мы наблюдаем в русских романах XIX века.

Отмечая, что «поэтика костюма в прозе И.С. Тургенева не была предметом специального рассмотрения в отечественной науке», Г.П. Козубовская определяет свою основную исследовательскую задачу данной главы: «Акцентирование мифопоэтического и нарратологического аспектов в изучении костюмной поэтики ведет к уточнению представлений о формировании смысла в художественном произведении» [1, с. 118].

При этом исследовательница обращает внимание не только на те или иные выразительные характеристические детали костюмной поэтики, но и на возникающий порой принципиальный отказ от описания костюма, особенно в сюжетах испытания любовью, когда в моменты высокого одухотворения герои и героини как бы воспаряют над бытом, над вещной поверхностью повседневности. «Минус-прием – литературный прием, состоящий в отсутствии в тексте тех или иных значимых элементов, наличие которых ожидается читателем. Для сцен любовного романа костюм – минус-прием. В данном случае отсутствие описания костюма есть умолчание, создающее подтекст» [1, с. 131]. И еще: «Редукция костюмной пластики объясняется одухотворенностью любви, причем создающейся подтекстом, – скрытыми пушкинскими цитатами» [1, с. 132].

Скрупулезно исследуя все смысловые нюансы костюмной поэтики в романах И.С. Тургенева, автор монографии оправданно связывает эти детали с писательской стратегией характеристики

персонажей. Так, «в динамике костюма Рудина (немецкий, русский, французский и т. д.)» литературовед обнаруживает подчеркиваемую Тургеневым «незавершенность» Рудина – следствие зыбкости его связей с родной почвой, отсутствие в нем «натуры». «“Старый” костюм Рудина – знак его неприкаянности, неумения вписаться в социум. В смене костюма (единственный персонаж, меняющий в сюжете костюм) – и авторская ирония по поводу “артистизма” героя, оборотной стороной которого является трусость, и обозначение плебейской гордости человека, оказывающегося не на своем месте» [1, с. 136].

Эту принципиально важную смысловую связь внешнего и внутреннего (костюма и характера) исследователь находит и в романе «Дворянское гнездо», делая акцент на «мерцающих смыслах», на амбивалентности образов внешнего вида героев. По мысли автора книги, «мерцание смысла создают семантические узлы, сопрягающие полярные значения» [1, с. 144]. Обращаясь к роману «Дым», Г.П. Козубовская показывает, как выявленные приемы раскрытия характера через призму костюмной поэтики получают дальнейшее развитие. Будучи весьма наблюдательным художником, И.С. Тургенев обращал внимание и на обувь как элемент внешнего облачения своих героев, видя в ней тоже характеристический потенциал. И автор монографии не может обойти это стороной, поскольку данные мотивы выступают маркером и социального происхождения, и образа жизни персонажей, находящихся в потоке переменчивой повседневной жизни. Г.П. Козубовская отмечает: «Мотив обуви – один из неисследованных в костюмной поэтике И.С. Тургенева. И фиксируемая автором обувь персонажа, и ее редукция концептуальны. Сапожный мотив, базирующийся на мифопоэтике ног (телесно-материального низа), обыгрывает связь с землей – важнейшим понятием в тургеневской характерологии» [1, с. 166].

Весьма богата по охватываемому материалу (романы И.С. Тургенева, И.А. Гончарова) и обилию приводимых примеров третья глава **«Поэтика зримо: "фламандской школы пестрый сор" (натюрморты и трапезы)»**. Произведения указанных писателей, рассматриваемые в гастрономическо-кулинарном аспекте, изучаются при этом с привлечением архетипов мифологического сознания (от аполлонической и дионисийской образности античности до мотивов, взятых из русского фольклора). В этой главе литературовед обращается и к творчеству А.П. Чехова, художника, как известно, чрезвычайно внимательного к самым мельчайшим элементам ткани повседневного течения жизни. У этого писателя, по мысли литературоведа, «семантика еды обнажает законы текстопорождения, тончайшие связи эпизодов и мотивов, не осознаваемых при первом чтении. Располагаясь в различных сегментах текста, "еда" становится конструктивным узлом, стягивающим нити сюжета» [1, с. 225]. В этой части своего исследования Г.П. Козубовская вполне уместно и оправданно привлекает к анализу конкретных чеховских текстов как мифологические, так и литературные архетипы.

Такая аналитическая стратегия сохраняется и в четвертой главе **«Поэтика зримо и нарратология»**, где в качестве объектов рассмотрения выступают повесть О.М. Сомова «Русалка», тургеневские тексты «Андрей Колосов», «Три встречи», роман И.А. Гончарова «Фрегат

«Паллада»», произведения А. Чехова на «дачную» тему. Широкий культурный контекст (фольклорно-мифологический, исторический, географический), вводимый автором книги, позволяет увидеть за внешними зримыми деталями глубинные смыслы, неочевидные аллюзии, тонкие ассоциативные связи. Это помогает ощутить многомерность создаваемых писателями художественных миров. Примечателен в этом отношении параграф **4.5.1. «Дачный анекдот» и его неанекдотические смыслы**, ведь комические ситуации у А.П. Чехова нередко чреваты драматическими, а то и трагедийными смыслами.

Можно согласиться с Г.П. Козубовской, которая, резюмируя в **Заключении** все сказанное ранее, называет свою монографию «заявкой на большую тему», ибо справедливо отдаёт себе отчет, что проблема поэтики зримо может быть смысловым и в какой-то степени универсальным аналитическим ключом при изучении литературных произведений, написанных не только в XIX, но и в XX–XXI веках. В самом деле, поэтика зримо может по-разному реализовываться в произведениях, созданных в парадигме классического искусства и в совершенно иной парадигме неклассики, когда стали подвергаться радикальному пересмотру традиционные принципы миметического искусства. Все это требует внимательного многоаспектного изучения и осмысления. И обстоятельная монография Г.П. Козубовской – один из первых удачных шагов на этом пути.

Список литературы

1. Козубовская Г.П. Русская литература и поэтика зримо: монография. Барнаул: АлтГПУ, 2021. 448 с.
2. Поэтика кино. Теоретические работы 1920-х гг. Москва: Академ. проект; Альма Матер, 2016. 496 с.
3. Голубков С.А. Роман Артема Веселого «Россия, кровью умытая» через призму кинопоэтики // Реки огненные Артема Веселого. Проблемы изучения биографии и творчества. К 90-летию профессора В.П. Скобелева: монография / Г.А. Веселая, Е.В. Говор, С.А. Голубков [и др.]; под ред. Н.М. Малыгиной, М.А. Перепелкина, Е.В. Говор. Самара: ООО «Научно-технический центр», 2021. С. 207–222.
4. Ямпольский М.Б. Наблюдатель: очерки истории видения. Москва: Ad Marginem, 2000. 270 с.

5. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства / пер. с фр. Н.В. Кислова и др. Москва: РОССПЭН, 2004. 376 с. (Книга света).
6. Эпштейн М.Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: система пейзажных образов в русской поэзии. Москва: Высш. шк., 1990. 303 с.
7. Дмитриевская Л.Н. Портрет и пейзаж в русской прозе: традиция и художественные эксперименты. Москва; Ярославль: Литера, 2013. 200 с.
8. Топоров В.Н. Вещь в антропоцентрической перспективе (апология Плюшкина) // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: избранное. Москва: Издат. группа «Прогресс» – «Культура», 1995. 624 с.
9. Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий: Пособие для учителя. Ленинград: Просвещение, 1983. 416 с.
10. Чудаков А.П. Слово – вещь – мир: от Пушкина до Толстого. Москва: Современ. писатель, 1992. 320 с.
11. Волошин М.А. Лики творчества / изд. подг. В.А. Мануйлов, В.П. Купченко, А.В. Лавров. Ленинград: Наука, 1988. 848 с.

Сведения об авторе:

Голубков Сергей Алексеевич, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева

Московское шоссе, 34, Самара, 443086
golubkovsa@yandex.ru

Дата поступления статьи: 07.02.2023
Одобрено: 27.03.2023
Дата публикации: 31.03.2023

Для цитирования:

Голубков С.А. Смысловые горизонты поэтики зримого в литературном тексте // Сфера культуры. 2023. № 1 (11). С. 133–140. DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_133

УДК 801.733
DOI: 10.48164/2713-301X_2023_11_133

S.A. Golubkov

Samara
Samara National Research University
golubkovsa@yandex.ru

SEMANTIC HORIZONS OF THE POETICS OF THE VISIBLE IN A LITERARY TEXT

The article considers a monograph by Professor Galina Kozubovskaya "Russian Literature and the Poetics of the Visible" (2021), devoted to the diverse artistic functions of verbal painting in Russian poetry and prose of the XIXth century. The article describes analytical tools and scientific logic, with the help of which

the literary critic scrupulously and successfully explores the phenomenon of the visible. It is shown how different techniques of landscape verbal painting, costume poetics, food motifs help, on the one hand, to detect the tenacious observation of the masters of the word, their ability to build an "image plan"

in the text, and, on the other hand, to focus the reader's attention on the creative reconstruction of the archetypes of mythological consciousness and traces of literary tradition flickering in the text.

Keywords: Kozubovskaya, poetics of the visible, oneirosphere, dream optics, verbal painting, ekphrasis, costume poetics, minus-technique, archetype of mythological consciousness, landscape, motif of food, text generation.

References

1. Kozubovskaja, G.P. (2021) *Russkaja literatura i pojetika zrimogo: monografija* [Russian Literature and Poetics of the Visible: Monograph]. Barnaul. (In Russian).
2. *Pojetika kino. Teoreticheskie raboty 1920-h godov* (2016) [Film Poetics. Theoretical Works of the 1920's]. Moscow. (In Russian).
3. Golubkov, S.A. (2021) Roman Artema Veselogo «Rossija, krov'ju umytaja» cherez prizmu kinopojetiki [Artem Vesely's Novel "Russia Washed with Blood" through the Prism of Film Poetics]. *Reki ognennye Artema Veselogo. Problemy izuchenija biografii i tvorchestva. K 90-letiju professora Vladislava Petrovicha VSkobeleva: monografija* [«Rivers of Fire» by Artem Vesely. Problems of Studying Biography and Creative Work. To the 90th Anniversary of Professor Vladislav Skobelev: Monograph]. Samara, 207-222. (In Russian).
4. Jampol'skij, M.B. (2000) *Nabljudatel': Očerki istorii videnija* [Observer: Essays on the History of Vision]. Moscow. (In Russian).
5. Bashljär, G. (2004) *Izbrannoe: Pojetika prostranstva* [Gaston Bachelard. Selected Works: Poetics of Space]. Transl. from French N.V. Kislov et al. Moscow. (In Russian).
6. Jepshtejn, M.N. (1990) «Priroda, mir, tajnik vselennoj...»: *Sistema pejzaznyh obrazov v russkoj poezii* [«The Nature, the World, the Hiding Place of the Universe...»: The System of Landscape Images in Russian Poetry]. Moscow. (In Russian).
7. Dmitrievskaja, L.N. (2013) *Portret i pejzazh v russkoj proze: tradicija i hudozhestvennye jeksperimenty* [Portrait and Landscape in Russian Prose: Tradition and Artistic Experiments]. Moscow; Yaroslavl. (In Russian).
8. Toporov, V.N. (1995) Veshh' v antropocentricheskoj perspektive (apologija Pljushkina) [A Thing in an Anthropocentric Perspective (Plyushkin's Apology)]. Toporov V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovanija v oblasti mifopojeticheskogo: Izbrannoe* [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of Mythopoetic: Selected]. Moscow, 7-111. (In Russian).
9. Lotman, Ju. M. (1883) *Roman Aleksandra Sergeevicha Pushkina «Evgenij Onegin»*. *Kommentarij: Posobie dlja uchitelja* [A. Pushkin's Novel "Eugene Onegin". Comment: Manual for Teachers]. Leningrad. (In Russian).
10. Chudakov, A.P. (1992) *Slovo – veshh' – mir: ot Pushkina do Tolstogo* [A Word – A Thing – The World: from Pushkin to Tolstoy]. Moscow. (In Russian).
11. Voloshin, M.A. (1988) *Liki tvorchestva* [Faces of Creativity]. Leningrad. (In Russian).

About the author:

Sergey A. Golubkov, Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations of Samara National Research University

34 Moskovskoe shosse, Samara, 443086
golubkovsa@yandex.ru