

## СТАТЬИ

---

### ОРФИЧЕСКИЙ ЛАБИРИНТ В. СОСНОРЫ: ДВА «ЛЕТНИХ САДА» И ПОЭТИКА СМЕЩЕНИЯ КОНФИГУРАЦИЙ

*А.В. Марков, О.А. Штайн*

**Ключевые слова:** Виктор Соснора, поэтика смещения конфигураций, Летний сад, экфрасис, петербургский текст, историософия, анимация статуи, театральность, русская поэзия XX века, мифопоэтика

**Keywords:** Viktor Sosnora, poetics of configurational shifts, Summer Garden, ekphrasis, Petersburg text, historiosophy, statue animation, theatricality, Russian 20<sup>th</sup> century poetry, mythopoetics

[https://doi.org/10.14258/filichel\(2026\)1-01](https://doi.org/10.14258/filichel(2026)1-01)

#### **В**ведение

В панораме русской поэзии второй половины XX в. фигура Виктора Сосноры являет собой уникальный феномен «сознательно-го архаиста», чье творчество развернуто в сторону первооснов языка и мифологического мышления трагического трикстера [Кукулин, 2019]. Внеся свой голос в ансамбль шестидесятников, Соснора радикально дистанцировался как от социалистического реализма, так и от гладкописи тихой лирики, избрав путь глубинной культурной археологии, требующей обновления лироэпического начала [Зейферт, 2023]. Его место — это не периферия, но своего рода метафизический центр, где происходит напряженный диалог с русским символизмом и немецким романтизмом, где переосмысливаются пласты фольклора и средневековой эпики. Соснора не продолжатель традиции в линейном смысле, но ее воскреситель и интерпретатор, вскрывающий в архаических пластах языка энергию для нового поэтического высказывания, что сближает его с такими фигурами, как Велимир Хлебников и Николай Заболоцкий раннего периода, но с отчетливым экзистенциальным и интеллектуальным надломом, фатально противопоставляющим его им [Ковалева, Лоцилов, 2021].

Миссия поэта в художественной вселенной Сосноры лишена дидактизма и общественного служения; она приближается к роли шамана или орфического жреца, чья задача — не отражать действительность, а проникать в сокрытые онтологические пласты. Поэт для Сосноры — «голый нерв» истории и культуры, медиум, через которого говорят мифы, архетипы и сам язык. Эта миссия сопряжена с трагическим знанием: поэт обречен на одиночество и непонимание, поскольку его речь обращена не к сиюминутному, а к вечному. В его интерпретации фигура поэта-пророка лишена пафоса, она скорее истерзана и маргинальна, что находит воплощение в образах юродивых, рыцарей-неудачников и мифологических изгоев, населяющих его тексты. Творчество становится актом жертвенного приобщения к хаосу и порядку одновременно, где слово служит в одно и то же время и инструментом, и целью.

Центральной концепцией поэтики Сосноры является его уникальное понимание культуры как единого мифопоэтического пространства, лишённого хронологических границ. В его мире древнерусский воин, персонаж немецкой романтической баллады, античный герой и современный интеллигент существуют в одном синхронизированном культурном поле. Культура для него — живой организм, вечно длящийся «сон», в который можно погрузиться через слово, что ведёт и к индивидуализации городских и парковых ландшафтов [Болнова, 2022], превращающихся в смещения конфигураций предшествующего опыта. Эта концепция позволяет ему осуществлять свободные трансисторические склейки, создавая коллаж из цитат, реминисценций и аллюзий, где «Слово о полку Игореве» встречается с поэтикой сюрреализма. Подобный подход не является стилизацией; это метод оживления архетипа, демонстрация того, что фундаментальные человеческие ситуации — любовь, смерть, битва, страх — неизменны в своих основах, сколь бы ни менялся их культурный костюм.

Неотъемлемым инструментом для реализации этой концепции становится у Сосноры игра — не как легкомысленное развлечение, но как фундаментальный онтологический и лингвистический принцип. Его игра — это игра смыслами, языковыми регистрами, историческими масками. Он виртуозно деформирует синтаксис, сталкивает высокий штиль с просторечием, обнажая условность любой речевой нормы. Эта игровая поэтика восходит к карнавальным традициям, описанной Бахтиным [Бахтин, 2008; 2010], но у Сосноры она приобретает интеллектуальную и почти трагическую остроту. Играя, поэт не уничтожает серьёзность, но обнажает ее механизмы, демонстрируя, что любой высокий смысл рождается в диалоге, в столкновении противополож-

ностей, в разрушении как условия созидания. Его тексты — это перформанс, в котором язык постоянно рефлексивирует над самим собой.

### Материалы и методы

Образ сада в поэзии Сосноры раскрыт в статье [Шишхова, Анкудинов, 2023] на примере стихотворения «Красный сад», понятого как символ творчества, гибнущего от невостремленности. В отличие от блоковского «Соловиного сада», который выступает соблазном извне, сад у Сосноры — это внутреннее, неотъемлемое пространство «Я», которое никто не видит и не ценит, что приводит к его метафорической смерти от равнодушия внешнего мира. Авторы показывают, что фоносемантика красного цвета у Сосноры выражает не динамику страсти (как у Блока), а статичное, яростное самоутверждение. Этот ровный, насыщенный красный цвет («бубновые бабочки», «божии коровки-капли крови») становится эмблемой самодостаточного, но одинокого творческого мира, отстаивающего свое право на существование. Исследование выявляет инверсию романтического конфликта: если у Блока драма разворачивается между «Я» героя и внешним ему садом-искушением, то у Сосноры конфликт перенесен внутрь авторского «Я», которое одновременно является и творцом «сада», и его единственным обитателем, и его разрушителем из-за невозможности выйти вовне. В нашем исследовании мы уточняем, как конкретный памятник Санкт-Петербурга, наполненный статуями, приводит к *смещению* этих конфигураций. Приводим полностью тексты стихотворений:

#### Летний сад

(Сон экскурсовода)<sup>1</sup>

Зима приготовилась к старту.  
Земля приготовилась к стуже.  
И круг посетителей статуй  
все уже, и уже, и уже.

Слоняюсь — последний из крупных  
слонов —  
лицезрителей статуй.  
А статуи ходят по саду

---

<sup>1</sup> В републикациях стихотворения подзаголовков, явно данный по настоянию редактора по цензурным соображениям, чтобы не было «мистики», снимался.

по кругу,  
по кругу,  
по кругу.

За ними хожу, как умею.

И чувствую вдруг —  
каменею.

Еще разгрызаю окурки,  
но рот костенеет кощеем,  
картавит едва:

— Эй, фигуры!

А ну, прекращайте хождение  
немедленным образом!

Мне ли

не знать вашу каменность, косность.

И все-таки я — каменею.

А статуи —

ходят и ходят.

(Виктор Сонсора. 1965. С. 85).

### Летний Сад днём

Снег, как павлин в саду — цветной, с хвостом,  
с фонтанчиком и женскими глазами.

Рябиною синееет красный холм

Михайловский, — то замок с крышей гильзы!

Деревья-девушки по две в окнах,  
душистых лип сосульки слёз — годами.

На всех ветвях сидят, как на веках,  
толстя, голубицы с голубьями.

Их мрачен рот, они в саду как чернь,

лакеи злые, возрастом геронты,

свидетели с виденьями... Но речь

Истории — им выдвигает губы!

Михайловский готический коралл!

Здесь Стивенсон вскричал бы вслух: «Пиастры!»

Мальтийский шар, Лопухиной колер...

А снег идёт в саду, простой и пёстрый.

Нет статуй. Лишь Иван Крылов, статист,  
зверолюбив и в позе ревизора,  
а в остальном снег свеж и золотист,  
и скоро он стемнеет за решёткой.  
Зажжётся рядом невских волн узор,  
как радуг ряд! Голов орлиных злато  
уж оживёт! И статуй струнный хор  
руками нарисует свод заката,  
и ход светил, и как они зажглись,  
и пасмурный, вечерний рог горений!  
Нет никого... И снег из-за кулис,  
и снег идёт, не гаснет, дивный гений!  
(Виктор Сонсора. 1989. С. 80).

Гипотеза исследования состоит в том, что особенности экфрасиса у Сосноры коренным образом отличаются от классической традиции, представляя собой то, что мы называем авторским термином *поэтика смещения конфигураций*, считая его ключом ко всей поэтике Сосноры в ее субъект-объектной и образной организации. Если традиционный экфрасис предполагает словесное описание статичного произведения искусства, то у Сосноры этот прием динамизируется и инвертируется. Его стихотворения о Летнем саде сразу выходят за грань описания статуй, фиксируя процесс взаимодействия с ними, где субъект и объект взгляда меняются местами. Статуи «ходят по саду», перед тем как их спрячут в чехлы, а зритель, лирический герой, против своей воли «каменеет», становясь частью художественного пространства. Экфрасис у Сосноры — это акт не созерцания, а вовлечения, граничащего с одержимостью, где искусство перестает быть объектом и становится активной, почти враждебной силой, подчиняющей себе реальность.

В соотношении природы и культуры поэт создает сложный симбиоз, где эти две стихии не противопоставлены, а взаимопроникают. В его Летнем саду природа не является нейтральным фоном для произведений искусства; она сама становится демиургом, творящим свои собственные художественные формы. Снег уподобляется павлину, деревья — девушкам, а сосульки — слезам. Культура же, в лице статуй, оживает, начиная вести себя подобно природной стихии — бесконечно циркулируя по саду. Это стирание граней подчеркивает мифологическое, дологическое восприятие пространства, где культурный миф и природное начало сплавлены в неразрывное целое.

## Результаты и обсуждение

Два стихотворения Виктора Сосноры о Летнем саде — казалось бы, две зарисовки одного места в разное время суток и года. На самом деле, это разделенный многими годами диптих, в котором сталкиваются и взаимоотражаются ключевые мифы Петербурга [Разумовская, 2009]. Два стихотворения, «Летний сад» и «Летний Сад днём», становятся полем для диалога с традицией, исследования природы искусства и судьбы петровского замысла.

Так, классический экфрасис — словесное описание произведения изобразительного искусства. Соснора исходит из этой традиции, но сразу же ее переворачивает. В первом стихотворении лирический герой — *«последний из крупных слонов — / лицезрителей статуй»*. Он субъект взгляда, зритель. Однако очень быстро роли меняются. Статуи не просто стоят, они *«ходят по саду / по кругу»*. Это уже не объект для описания, а самостоятельная, активная сила. Экфрасис Сосноры — не описание статичной формы, но фиксация динамического процесса, почти одержимости. Герой пытается противостоять этому магическому действию, приказывая: *«А ну, прекращайте хождение... Мне ли / не знать вашу каменность, косность»*. Но тщетно. Его рациональное знание о материале статуй проигрывает их мифологической, оживающей сути. В итоге искусство не просто описывается, оно подчиняет себе зрителя, превращая его в часть своего мира: *«И все-таки я — камению»*.

Во втором стихотворении экфрасис становится тотальным. Описание выходит за пределы скульптуры, описывается весь сад как единое произведение, где реальность метафорически преобразуется: *«Снег, как павлин»*, *«Мальтийский шар, Лопухиной колер...»*. При этом самих статуй, кроме Крылова, нет. Это важнейший жест: экфрасис происходит в их отсутствие, они ушли в подполье реальности, растворились в ней, чтобы позже вернуться «струнным хором», который «руками нарисует свод заката». Искусство не просто оживает — оно становится самой структурой мироздания.

Мотив оживающей статуи восходит к «Каменному гостю» Пушкина, где Командор — воплощение неумолимого рока, карающего закона. У Сосноры в его поэтике смещения конфигураций такой мотив кардинально трансформируется. Его статуи перестают быть вестниками суда, сразу делаясь участниками бессмысленного, почти inferнального хоровода. Их хождение «по кругу» лишено пушкинской целеустремленности; это символ цикличности, застоя, исторического коллапса. Рок

здесь не персонифицирован: он разлит в самом воздухе сада как всеобщее окаменение и наваждение.

Герой, пытаясь остановить этот круговорот, сам становится его жертвой. Его «*камению*» — это вовсе не наказание за дерзость, как у Дон Гуана, а, можно сказать, инфекция, переходящая от искусства к человеку. В мире Сосноры рок — не закон, а беспорядок; не суд, а распад личности перед лицом безостановочного движения истории-мифа.

Если в первом стихотворении эротизм подавлен, скован окаменением, то во втором он изливается щедро и естественно, становясь главным законом бытия Летнего сада. Соснора рисует не просто зимний пейзаж, когда статуи убраны в деревянные чехлы и их нет (хотя они есть — но *поэтика смещения конфигураций* требует играть закрыто-стью-как-отсутствием). Он пишет картину плодоносящей, почти биологически чувственной жизни, противостоящей официальному порядку. Снег, утрачивая свою стерильную зимнюю сущность, сравнивается с павлином — существом не только ярким, но и символизирующим в мифологии брачные игры, плодородие и звездное небо. Он «*цветной, с хвостом, / с фонтанчиком и женскими глазами*» — это описание-гибрид, где природное наделяется атрибутами живого, почти антропоморфного существа. Далее эротизм пронизывает все пространство: «*Деревья-девушки по две в окнах*» создают образ своеобразного непристойного заведения или гарема, где природа персонализирована и ждет зрителя. Кульминацией этого ряда становятся голуби, «*толстая, голубицы с голубями*». Их физиологичная, даже немного грубая плодovitость («*Их мрачен рот, они в саду как чернь*») — низовой (в смысле Бахтина [Бахтин, 2008, 2010]), телесный противовес утонченной, но отсутствующей невосковой скульптуре. Эротизм здесь — не галантная игра, а фундаментальная, почти примитивная сила роста и размножения, которая продолжается даже тогда, когда классическое искусство (статуи) покинуло сцену. Это жизнь, прорывающаяся сквозь любые, даже самые строгие, формы.

Второе стихотворение Сосноры — тотальный театр активизации зрителей и свидетелей, о котором говорит современное театроведение [Шматова, 2016], где реальность существует как набор театральных декораций и реквизита в соответствии с современными концепциями театральной телесности [Салимова, 2021, 2023]. Поэт не просто употребляет метафоры, а создает законченную сценографию, где каждый элемент подчеркнуто условен и бутафорен. Ключевым становится восклицание: «*Здесь Стивенсон вскричал бы вслух: “Пиастры!”*». Это не просто красивая фраза. «Пиастры» — это монеты из романа «Остров со-

кровищ», символ не реального богатства, а сокровища как театрального реквизита, блестящей мишуры, обозначающей клад в детской приключенческой пьесе, реальной или мысленно разыгрываемой воображением. Это слово переводит весь пейзаж в плоскость условности: Михайловский замок перестает восприниматься как мрачный исторический памятник, он уже «готический коралл» — диковинная, искусно сделанная декорация. «Мальтийский шар» и «Лопухиной колер» (цвет) — уже не исторические артефакты или сложные понятия, а вынесенные на авансцену предметы, названия которых звучат как ремарки из инвентарной книги театрального художника.

Такая театральность достигает апогея в финале. Сад обрамлен «решиёткой», как сцена — порталом. Закат не наступает, а рисуется руками невидимого «струнного хора» статуй. И наконец, появляется главный герой и режиссер этого действия — снег, который идет «из-за кулис». Он — «дивный гений» этого спектакля, одновременно декоратор и суфлер. Объявляя снег «гением», Соснора утверждает, что высшая реальность сада — не в его каменной, соответствующей начальному замыслу Петра I сути, а в его вечной способности к преобразению, к игре, к тому, чтобы быть сценой для бесконечной пьесы, где история, природа и искусство выступают в роли актеров.

Историософия Виктора Сосноры, как явствует из анализа его стихотворений о Летнем саде, решительно порывает с линейной, позитивистской моделью истории. Для поэта история — не хронология событий, а фантазмагорический карнавал, где эпохи, мифы и тексты сталкиваются в одном временном пространстве, превращаясь в театр живающих смыслов. В первом стихотворении история предстает как бессмысленный хоровод статуй, в котором тонет лирический герой. Такой образ метафорически выражает идею исторического коллапса, истории, застывшей в вечном повторении одних и тех же жестов, лишенной векторного развития. Как отмечается в исследовании историософии этого поэта [Ащеулова, 2012, с. 50], Соснора в своей прозе стремился «поколебать уверенность читателя в обладании истиной» и представить альтернативный вариант исторического события. Именно это мы видим и в его лирике: Летний сад становится местом, где официальная, «парадная» история развенчивается, уступая место хаотичному, но живому потоку памяти и мифа.

Историософия Сосноры напрямую связана с особым мифом о Петербурге, который конструирует поэт. Если город Петра изначально задумывался как воплощение абсолютного порядка и рациональности, то Летний сад, его любимое детище, в изображении поэта становится

ся эпицентром всего иррационального, чувственного и руинного. Это противопоставление официальной столичности и потаенной чувственности сада раскрывается через его эротизированный образ во втором стихотворении: *деревья-девушки, голубицы с голубями*. Сад — это «руинированный миф» не в физическом, а в семантическом смысле, о котором писал Андреас Шёнле: пространство, где петровский проект рассыпается на яркие, не связанные логикой образы («Михайловский готический коралл!», «Пиастры!») [Шёнле, 2018]. Это место, где история не выстроена в парадный ряд, а существует как сон или видение, — что роднит поэтику Сосноры с его прозаическими опытами, где, по замечанию Ащеуловой, он «предлагает субъективную интерпретацию или альтернативный вариант исторического события» [Ащеулова, 2012, с. 51].

Таким образом, Летний сад у Сосноры — не просто парк, но модель истории и творчества. Сад как субъект поддерживает проект Петра I по созданию «нового мира», представляя не как застывший памятник, а как живой, постоянно преобразующийся организм, и *поэтика смещения конфигураций* становится поэтикой жизни. Однако поэт переосмысляет сакральный центр петровского замысла, видя в нем не торжество разума над хаосом, а, напротив, пространство, где этот самый хаос — творческий, чувственный, мифологический — берет верх, *исполняя целиком такую поэтику*. История здесь творится не указами императоров, а «дивным гением» снега, идущего «из-за кулис». Сквозь призму сада Соснора показывает простую вещь, что подлинная жизнь истории и культуры происходит в сфере вечно обновляющегося мифа, где оживают статуи, а слово, по его же прозаическому убеждению, хранит память и открывает вариативность исторических смыслов. *Поэтика смещения конфигураций* не противоречит этому лейтмотиву, но дополняет его динамикой, позволяющей эволюционировать общей поэтике самого Сосноры.

Андреас Шёнле в упомянутой книге о руинах показал, что руина в русской культуре — это не только разрушенное здание, но и символ тщеты больших замыслов, меланхолического созерцания упадка [Шёнле, 2018]. Летний сад Сосноры — идеальная руина в этом смысле. Это не физические обломки (хотя статуи на зиму укрывают), а руинированный миф. Парадокс в том, что сад, реально-символически лишившийся убранных на зиму своих главных украшений, статуй, не пустеет, а наполняется иной, призрачной жизнью. Он становится эпицентром не официальной столичности, а скрытой, потаенной чувственности Петербурга. «*Деревья-девушки*», «*душистых лип сосульки слёз*», «*голубицы с голубями*» — весь сад пронизан эротической, плодоносящей энергией,

противопоставленной мертвящему официозу имперского города. Это руины не камня, а смысла, которые, однако, порождают новую, сюрреалистическую красоту. Сад — это театр («*снег из-за кулис*»), где разыгрывается спектакль об исчезновении и памяти.

Итак, первый сад (ночной, начало зимы) — история как наваждение, как кошмарный сон, из которого нельзя проснуться. Бесконечный круг статуй — метафора исторического времени, потерявшего вектор, заикленного на самом себе. Это петровская чувственность в состоянии ступора. Второй сад (дневной, середина зимы) — это история как мистерия и театр. Здесь «*речь / Истории*» выдвигает губы безмолвным *свидетелям-голубям*. История обретает голос, но говорит она не фактами, а образами-видениями. Михайловский замок превращается в коралл и сокровище, вызывая ассоциации с «Островом сокровищ» Стивенсона. Прошлое — авантюрный пиратский клад, полный опасностей и чудес.

### Выводы

Два «Летних сада» Сосны — два лика одного мифа. В первом царит трагедия окаменения, борьбы со всепоглощающим круговоротом прошлого. Во втором — праздник преображения, где сама материальность мира (снег) объявляется «дивным гением», творящим новую реальность из обломков старой. От пушкинского рока через руинированный ландшафт империи Сосна приходит к своей уникальной историософии, где история — одновременно и кошмар, и волшебный сон, а Летний сад является сценой для этой вечной, загадочной пьесы.

Важнейшей чертой поэтики Сосны является синкретизм чувственного восприятия, когда данные разных органов чувств намеренно смешиваются, создавая эффект синестезии. В его стихах зрительные образы (*снег, как павлин*) непосредственно наделяются тактильными и даже обонятельными качествами (*душистых лип сосульки слёз*). Этот прием служит инструментом преображения реальности: мир воспринимается не рационально, а целостно-чувственно, что позволяет увидеть за привычными формами их мифологическую, сверхреальную сущность. Чувственное впечатление становится не исходным пунктом, а конечной целью — способом прорыва к иному, более интенсивному уровню бытия.

Петербургский текст Сосны оказывается полемическим развитием классической традиции. Он наследует мотивам одушевления статуй и ощущения надвигающейся катастрофы, идущего от Пушкина, но лишает их векторности и трагического пафоса. Его Петербург —

уже не город строгой имперской упорядоченности, но пространство тотальной театральности и сновидческих галлюцинаций. Летний сад становится эпицентром не официальной, а потаенной, руинной жизни города, где история рассыпается на яркие, алогичные образы-видения («готический коралл», «пиастры»), а подлинным «дивным гением» места оказывается не человек-творец, а безличная стихия снега.

Наконец, ключевой фигурой в этом художественном универсуме становится образ поэта. У Сосноры он предстает не просто лирическим героем, а фигурой, одновременно погруженной в культуру и способной к ее рефлексивному анализу. Он — *«последний из крупных слонов — лицезрителей статуй»*, носитель четкой, как шахматная игра, культурной памяти, который пытается рационально противостоять мифологическому хаосу (*«Мне ли не знать вашу каменность, косность»*). Однако его знание оказывается бессильным перед стихийной мощью оживающих архетипов. Таким образом, поэт у Сосноры — это трагический медиатор (трикстер, по Кукулину) между миром культурных кодов и до-логической, мифологической стихией, который обречен на поражение, но именно в этом столкновении рождается новое, сюрреалистическое знание о культуре как о вечно живом и опасном организме.

### Библиографический список

Ащеулова И.В. Исторические повести В. Сосноры: проблема понимания и интерпретации текстов истории // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2012. № 1 (17). С. 46–60.

Болнова Е.В. Образ города в поэзии В. Сосноры // Палимпсест. Литературоведческий журнал. 2022. № 2. С. 64–78.

Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (1): Франсуа Рабле в истории реализма (1940 г.). Материалы к книге о Рабле (1930–1950-е гг.). Комментарии и приложения. М.: Языки славянской культуры, 2008. 1120 с.

Бахтин М.М. Собрание сочинений. Т. 4 (2): Творчество Франсуа — Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса (1965). Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) (1940, 1970). Комментарии и приложение. М.: Языки славянской культуры, 2010. 752 с.

Зейферт Е.И. Автобиографический миф Виктора Сосноры: к постановке проблемы // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2023. № 13 (881). С. 123–130.

Ковалева Т.И., Лоцилов И.Е. Владимир Маяковский как «запевший Илья Муромец»: «Карачарово» Виктора Сосноры // Филологический класс. 2022. Т. 27. № 4. С. 9–21.

Кукулин И. «Туда, где нет Я...»: Виктор Соснора и эволюция русской поэзии второй половины XX века // Новое литературное обозрение. 2019. № 6. С. 222–236.

Разумовская А.Г. Летний сад в поэтической традиции XX века: диалог пространства и слова // Русская литература. 2009. № 4. С. 166–182.

Салимова Л.Ф. Тело в истории западноевропейского и отечественного театра: культурная изменчивость стыда // Артикульт. 2021. № 1 (41). С. 19–31.

Салимова Л.Ф. Интерпретация механизмов жизнетворчества в отечественном театре XXI в. // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2023. № 3. С. 147–163.

Шёнле А. Архитектура забвения: Руины и историческое сознание в современной России. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 376 с.

Шишхова Н.М., Анкудинов К.Н. Контексты семантики и фоносемантики: сады, цветы и цвет в творчестве Александра Блока и Виктора Сосноры // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2023. № 1 (312). С. 46–57.

Шматова Г.А. Активизация зрителя в современном театре: семиотический и перформативный аспекты // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2016. № 2 (11). С. 106–119.

#### Список источников

Соснора В. Триптих. Л.: Лениздат, 1965.

Соснора В. Возвращение к морю. Л.: Советский писатель, 1989.

#### References

Ashcheulova I.V. Historical novels by V. Sosnora: the problem of understanding and interpretation of history texts. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya* = Tomsk State University Journal of Philology, 2012, no. 1 (17), pp. 46–60. (In Russian).

Bakhtin M.M. Collected works, vol. 4 (1): François Rabelais in the history of realism (1940). Materials for the book about Rabelais (1930–1950s). Comments and appendices, Moscow, 2008. 1120 p. (In Russian).

Bakhtin M.M. Collected works. Vol. 4 (2): François Rabelais and His World (1965). Rabelais and Gogol (The art of the word and the folk culture of laughter) (1940, 1970). Comments and appendix, Moscow, 2010. 752 c. (In Russian).

Bolnova E.V. The image of the city in the poetry of V. Sosnora. *Palimpsest. Literaturovedcheskii zhurnal* = Palimpsest. Literary Journal, 2022, no. 2, pp. 64–78. (In Russian).

Kovaleva T.I., Loshchilov I.E. Vladimir Mayakovsky as the “singing Ilya Muromets”: “Karacharovo” by Victor Sosnora. *Filologicheskii klass* = Philological Class, 2022, vol. 27, no. 4, pp. 9–21. (In Russian).

Kukulin I. „There, where there is no Self...“: Victor Sosnora and the evolution of Russian poetry in the second half of the 20th century. *Novoe literaturnoe obozrenie* = New Literary Review, 2019, no. 6, pp. 222–236. (In Russian).

Razumovskaya A.G. The Summer Garden in the poetic tradition of the 20<sup>th</sup> century: the dialogue of space and word. *Russkaia literatura* = Russian Literature, 2009, no. 4, pp. 166–182. (In Russian).

Salimova L.F. The body in the history of Western European and Russian theater: cultural variability of shame. *Artikul't* = Articult, 2021, no. 1 (41), pp. 19–31. (In Russian).

Salimova L.F. Interpretation of the mechanisms of life-creation in the Russian theater of the XXI century. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* = Bulletin of the Russian State University for the Humanities. “Philosophy. Sociology. Art Studies”, 2023, no. 3, pp. 147–163. (In Russian).

Shchönle A. Architecture of Oblivion. *Ruiiny i istoricheskoe soznanie v modernoi Rossii* = Ruins and Historical Consciousness in Modern Russia, Moscow, 2018, 376 p. (In Russian).

Shishkhova N.M., Ankudinov K.N. Contexts of semantics and phonosemantics: gardens, flowers and color in the works of Alexander Blok and Victor Sosnora. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta*. = Bulletin of the Adyghe State University, 2023, no. 1 (312), pp. 46–57. (In Russian).

Shmatova G.A. Activation of the viewer in contemporary theater: semiotic and performative aspects. *Vestnik Rossiyskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* = Bulletin of the Russian State University for the Humanities, 2016, no. 2 (11), pp. 106–119. (In Russian).

Seifert E.I. Autobiographical myth of Victor Sosnora: to the problem statement. *Vestnik moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta* = Moscow State Linguistic University Bulletin, 2023, no. 13 (881), pp. 123–130. (In Russian).

### List of Sources

Sosnora V. Triptych, Leningrad, 1965. (In Russian.)

Sosnora V. Return to the Sea, Leningrad, 1989. (In Russian.)