

Влияние китайской культуры
на художественное пространство
в новейшей русской лирике
(на материале поэзии Н. Азаровой и А. Скидана)

Елена И. Зейферт

*Российский государственный гуманитарный университет,
Москва, Россия, elena_seifert@list.ru*

Аннотация. Акцент в статье стоит на глубинных уровнях освоения современными русскими поэтами китайской культуры, и одним из таких аспектов является моделирование поэтами художественного пространства. Если поверхностные, текучие пласты мотивного поля и проблематики могут быть обманчивы, то художественное пространство, пронизывающее ментальными парадигмами все произведение, информативно, достоверно и концептуально. В качестве материала исследования выбраны стихотворения Натальи Азаровой и Александра Скидана. «Удельный вес» китайского влияния на новейшую русскую поэзию у разных авторов может быть разновеликим, но в каждом случае этого влияния наблюдается европейско-китайская картина, причем сочетание европейской и китайской культур здесь преобладает над диффузией. Моделирование художественного пространства в современной русской поэзии под влиянием китайской культуры имеет ряд характерных признаков, в основе которых – стремление автора создать полиокулярное восприятие изображаемого с помощью комбинации разных видов перспективы, разных точек зрения и наличия нескольких точек схода. В создании такого пространства китайские мотивы несут функцию поверхностного, обнимающего этот художественный ландшафт слоя. Современные русские поэты в большинстве своем не создают стилизации под китайское или подражания китайскому. Китайская культура входит в их произведения, оказавшиеся под ее влиянием, глубоко, в первую очередь благодаря особой оптике автора, пронизывающей хронотоп, субъектно-объектные отношения и другие системы произведения.

Ключевые слова: художественное пространство, новейшая русская поэзия, генетическое и типологическое родство, китайская культура, Наталья Азарова, Александр Скидан

Для цитирования: Зейферт Е.И. Влияние китайской культуры на художественное пространство в новейшей русской лирике (на материале поэзии Н. Азаровой и А. Скидана) // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 2. Ч. 2. С. 143–155. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-2-143-155

© Зейферт Е.И., 2019

Artistic space in the modern Russian lyrics
under the influence of Chinese culture
(based on the poetry of N. Azarova and A. Skidan)

Elena I. Zeifert

*Russian State University for the Humanities,
Moscow, Russia, elena_zeifert@list.ru*

Abstract. The emphasis in the article is on deep levels of perception of Chinese culture by Russian poets and one of such aspects is modeling artistic space by those poets. If surface, fluctuating layers of the motivic field and problematics may be deceptive, artistic space which penetrates the whole piece of work with mental paradigms is informative, authentic and conceptual. Poems of Natalia Azarova and Alexandr Skidan were chosen as material for investigation. The proportion of Chinese influence on the modern Russian poetry may differ from one author to another but in each case of that influence one can observe European-Chinese view, wherein a combination of Russian and Chinese culture predominates a diffusion. Modeling artistic space in the modern Russian poetry under the influence of Chinese culture has a variety of characteristic features; at the heart of it there is the pursuit of an author to create poliocular perception of the depicted matter with the help of a combination of different kinds of perspective, various view points and the presence of several points of focus. Chinese patterns bear the function of a surface layer, embracing this artistic landscape, in creating such space. Modern Russian poets, for the most part, don't create stylization of the Chinese matter and imitation of the Chinese matter. Chinese culture deeply enters their pieces of work which happened to be under its influence, and in the first instance – thanks to special optics of the author penetrating the chronotope, subject-object relations and other systems of the literary work.

Keywords: artistic space, modern Russian poetry, generic and typological kinship, Chinese culture, Natalia Azarova, Aleksandr Skidan

For citation: Zeifert EI. Artistic space in the modern Russian lyrics under the influence of Chinese culture (based on the poetry of N. Azarova and A. Skidan). *RSUH / RGGU Bulletin. "Literary criticism. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;2:143-155. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-2-143-155

Введение

Автор статьи уже поднимала тему влияния китайской культуры на новейшую русскую поэзию. В статье [1] на материале стихотворений Александра Скидана, Наталии Азаровой, Александра Уланова, Владимира Аристова было показано, как современные русские поэты, интересуясь китайской культурой, стремятся балансировать

между европейской и восточной картинами мира. Однако возможности китайской поэзии они принимают не как экзотические, а как органические. Одна из важнейших плоскостей в создании скульптуры стихотворения с китайским влиянием – это планка между словесными мотивами и аллюзиями. При синхронном бытовании дословесного, словесного и послесловесного под влиянием китайской культуры рождается звучащая и одновременно видимая художественная реальность.

Актуальность продолжения этого исследования остается высокой. Акцент стоит на глубинных уровнях освоения современными русскими поэтами китайской культуры, и одним из таких аспектов для меня становится оптика произведения, а именно моделирование поэтами художественного пространства. Если поверхностные, текучие пласты мотивного поля и проблематики могут быть обманчивы, то художественное пространство, пронизывающее ментальными парадигмами все произведение, информативно, достоверно и концептуально.

Исследования литературы и культуры Китая [2,3,4,5] включают в себя и изыскания по художественному пространству, материал для них во многом дает китайская живопись [6]. С ее помощью легче понимать язык поэзии с ее объемностью и сложной оптикой.

Рассматривание китайских изобразительных работ (фресок, свитков, скульптур) позволяет видеть одну картину как несколько одновременно, тренирует мышцы многоакурсного зрения. На одном и том же полотне будда и ботхисаттвы могут быть изображены почитательно, с точки зрения снизу вверх, а другие персонажи – на уровне глаз или сверху вниз. Зритель не только может одновременно смотреть в разные зрительные трубы бинокля, но и сам множество раз кадрировать изображение. На глазах зрителя изображение меняет контуры, ибо его форма разомкнута, энергия ци свободно движется по меридианам художественного пространства. Расстояние между субъектом и объектом релятивно.

Благодаря своему изобразительному характеру литература способна создавать художественное пространство, показывая его с разных точек зрения и разных видов перспективы. Проблема художественного пространства разрабатывается в трудах М. Бахтина (в тесной связи с художественным временем как проблему хронотопа, поддержанную затем другими учеными), П. Флоренского (на материале изобразительного искусства с учетом горного пространства), Б. Успенского, Вяч. Иванова, Н. Тмарченко, С. Бройтмана, В. Тюпы, Д. Магомедовой и других ученых [7,8,9,10,11,12,13,14]. Усилия исследователей направлены на поиск внутренней, глубинной структуры произведения, пронизывающей композицию, архитектонику, субъектно-объектную организацию

и другие системы произведения. П. Флоренский, писавший и о горных, тонких пространствах, считал, что «проблема пространства залегает в средоточии миропонимания во всех возникавших системах мысли и предопределяет сложение всей системы» [8]. Вслед за формулой Флоренского «миропонимание – пространствопонимание» в художественном ландшафте произведения можно увидеть глубинные связи внутри произведения как целого.

Из китайских статей об изобразительном искусстве наибольшей ясностью видения проблемы, логичностью и четкостью выводов отличается работа В. Белозёровой [6]. Несмотря на то что автор пишет об определенной эпохе (от Ханьдо Тан), ее выводы распространяются и на последующие периоды. В. Белозерова опирается на следующий свой базовый тезис: «Китайские пространственные построения являются самыми сложными в мировой художественной практике. Китайская перспектива исходит не из законов оптики, а из принципов моделирования пространства в национальной культуре».

Целью статьи является рассмотрение специфики художественного пространства в современной русской лирике, возникшей под влиянием китайской культуры. Задачи исследования: определить генетическое или типологическое сходство художественного пространства в русской поэзии с китайским, обозначить ряд характерных признаков подобного пространства в русской поэзии, показать полиокулярную оптику автора, пронизывающую хронотоп, субъектно-объектные отношения и другие системы произведения.

Говоря о прямом генетическом китайском влиянии на современную русскую поэзию, целесообразно в первую очередь обратиться к имени Наталии Азаровой как поэту и переводчику Ду Фу и современных китайских авторов (Ян Лянь, Хань Бо, Шэнь-Хаобо). Сама Наталия назвала мне целый ряд своих стихотворений, прошедших через китайское влияние: «день к вечеру...», «купальщица круглоликая...», «освещение вещей...», «между рекой и горой» и другие стихотворения из цикла (или рубрики в книге) «Китайские купальщицы. Гадание на политическом пейзаже», «Чжуанцзы», «это наказание...» из цикла «Трактааты», «позёмка поздняя зима на яузе» из цикла «Цветы и птицы», «тысячу осеней не было такой осени...», «два старика бегут от времени навстречу...» из цикла «Ровно-Ровно», «облака растолкала...», «упрёк – это человек...», «мораль – это...» и другие стихотворения из цикла «Масенькие» (книга стихов «Соло равенства»), «3 декабря», «20 января», «22 февраля», «18 марта», «18 июля» («Календарь»), «судьба погибла постепенно...», «количественное прерывание себя...», «красные краны на сером» и другие стихотворения из книги «Раззавязывание» и т. д. Как видим по этому списку, Азарова, называя

свои стихи, возникшие под китайским влиянием, в большей степени акцентирует внимание не на поверхностном (тематическом), а на глубинном проявлении китайского: из цикла с «китайским» названием «Цветы и птицы» ею приведено здесь лишь одно стихотворение; собственно «китайское» наименование только у одного произведения из этого перечня – «Чжуанцзы»; слово «китайский» встречается только в названии цикла «Китайские купальщицы». Безусловно, под китайским влиянием оказались и другие, не названные Азаровой ее произведения.

Ранее я исследовала звучащие идеограммы Н. Азаровой [1]. Восприятие китайской культуры ее стихотворением многослойно: самый верхний слой – тематический, затем идут графический, звуковой и др. К наиболее глубинным можно отнести оптику.

Исследуемым поэтам я задала вопросы: «Есть ли у вас в стихах описание китайских ландшафтов? В каких именно произведениях и какие ландшафты? Обращались ли вы в своих стихах к изобразительному искусству Китая?» Ответ Наталии Азаровой: «Китайские ландшафты есть в большом количестве только в Красных кранах – это Янцзы, разумеется, и промышленные пейзажи. Другая книга называется “Цветы и птицы” – это жанр китайской живописи, но понятый уже по-другому: в каждом стихе так или иначе присутствуют и цветы и птицы». Как видим по ответу, китайские мотивы – не константный, не доминантный и даже не факультативный элемент «китайских» стихотворений Наталии Азаровой, а, на мой взгляд, скорее маркеры возможного присутствия в произведении китайского пространствостроения как мировидения; наличие/отсутствие китайских мотивов здесь не принципиально.

Обращаясь к оптике Наталии Азаровой, целесообразно привести мнение Аркадия Драгомощенко: «Иногда мне кажется, что порой, предлагая вполне опознаваемые ассамбляжи элементов, связанных между собой привычными отношениями, Азарова (словно отдаляясь и меняя оптику) останавливает некое время принятия “решения” (завершение стихотворения) и, выращивая в, казалось бы, давно остановленных значениях вещей новую недостаточность, останавливает время самого стихотворения и неуловимо переходит к другой “точке зрения”. Т. е. мы видим все “сразу”, но в другой проекции, а точнее – в образующемся иными взаимоположениями контр-пространстве между смыслами, где, по Хайдеггеру, язык, не находя воплощения, но желая его, проживает моменты возможности полноты» [15 с. 3]. Здесь как европейские, так и китайские пластические элементы: движение времени приостановлено внутри стихотворения, но при этом стихотворение текуче и принципиально не завершено, словно его энергия движется по меридианам. «Другая “точка зрения” (А. Драгомощенко) здесь лежит не внутри

стихотворения, а рядом с ним, читатель словно охватывает взглядом и околотекстовое пространство, присваивая его этому произведению.

Азарова стремится развивать полиокулярное зрение читателя, начиная с графического уровня и уходя в глубинную оптику. Читая стихотворение «освещение вещей...», реципиент неоднократно переводит взгляд слева направо на одинаковые и одновременно разные части произведения. Первые две части якобы одинаковы, хотя повтор слова в стихотворении неизменно рождает новый смысл (накопление энергии здесь неизбежно), вторые две части якобы одинаковы, но уже разделены вертикальной чертой, финал единый (читатель обнаруживает, что разъединение неожиданно приводит к единству). Зрение читателя в ходе чтения им стихотворений Наталии Азаровой научается видеть левый и правый фланги необычного по своей графике произведения одновременно. В стихотворении «прислониться | человек-и-собака...» Азарова показывает соединительную функцию своего значка разделения: «молчащие друг другу через зеленый забор» становятся единым целым.

Разрезая идиому, создавая непредсказуемое ее движение («проплыть на одном винте», «гадание на водной гуще»), соединяя существительные с относящимися к ним единственный раз эпитетами («чешуйки високосные», «пешего полушария»), в том числе авторскими («днящиеся руки по воде»), Азарова допускает границу, разрез только локального масштаба. Цель рождения этой границы – сдвиг значения, перенос части произведения в область его проекции, о которой говорит Драгомощенко. «Китайские» стихотворения Азаровой безначальны и бесконечны, ее стихотворение, как дерево, растет одновременно вверх и вниз: здесь важен перенос именно растущего, якобы неполного стихотворения, стремящегося к собственной возможной полноте.

Вариативный повтор показывает пошаговую переборку стихотворения в его проекцию:

корабли терракотовых воинов
 корабли терракотовых войн
 корабли терракотовых вод [15 с. 27]

«между рекой и горой...»

Многофункциональность повтора в «китайских» стихах Азаровой (развитие рецепции как полиокулярного видения мира, создание проекции произведения, одновременная работа с фрагментом стихотворения и целым и др.) участвует в рождении объемности рецепции.

«Особенности пространственных построений в изобразительном искусстве Китая предопределили следующие свойства национальной пластической парадигмы: 1) концепция формы не как замкнутого объема, а как открытого русла, визуализирующего сквозные циркуляции энергии ци, что требовало передачи трехмерности пространства и исключало плоскостность изображения, блокирующую энергетические циркуляции; 2) понимание формы не как статичной массы, а как динамичной части единого пространственно-временного континуума, что стимулировало одновременное развитие и применение разных типов перспективных построений; 3) восприятие формы как меняющейся в присутствии зрителя конфигурации, в результате чего дистанция между субъектом и объектом эстетического восприятия трактуется как подвижная и свободно преодолимая зона; и пр.» [6]. Увидим эти признаки в стихотворении Азаровой «купальщица круглоликая...».

* * *

купальщица круглоликая
моя лукавая луковая

ту-голую отверни-от меня руку-с-палкой
желтый гной отколи-от

моей бездонной купальни
так твои горы и воды полны

пупырышки яшмы плавают
по нашему океану пешего полушария [15 с. 37]

Зрительные образы, созданные Азаровой, объемны и подвижны: купальщица предстает перед нами в разных ракурсах, читатель переводит взгляд от ее лица к руке; смена местоимений, ландшафтных ракурсов (купальня, горы, воды), временных точек («отверни руку» сейчас, «плавают» всегда) позволяет обрисовать скульптуру стихотворения. Бездонность купальни (увиденная глазами купальщицы), горы и воды (увиденные глазами субъекта) даны на полотне одновременно. Точки зрения на уровне глаз и сверху вниз, обратная и панорамная перспективы не только создают стереоскопический ландшафт, но и рождают метафору: реальность изображения здесь возникает под китайским влиянием, иллюзорность (которая здесь реальнее реальности) – под европейским. Принадлежность субъекту и купальщицы («моя лукавая луковая»), и купальни («моей бездонной купальни»), вращение адресата в масштабное творящее «ты» («твои горы и воды полны»), объединение «я» и «ты» со всеми

людьми («по нашему океану пешего полушария») создают парадоксальное проживание малого изобразительного локуса купальни и купающейся женщины в равном ему большом земном шаре, населенном многими людьми.

Азарова свободно допускает в свои «китайские» стихи субъект от первого лица, что не свойственно поэзии Китая. Одно из предназначений «я» в «китайских» стихах Наталии Азаровой – моделирование художественного ландшафта с помощью притяжательности в адрес его сегмента («от моей бездонной купальни» [15 с. 37]), представление «я» как изображаемого, видимого со стороны объекта («я кошащая птица вся в солнечных оплеухах» [15 с. 15]), волнение «я» как наблюдателя, дарящее синтез разъединенным элементам картины («день к вечеру / во мне смятенье беспокойство / женщина в сером платье моет пыльные ноги / ползет телега вверх по горному плато / женщина гладит икры ладонью / обнаженный мужчина входит в воду» [15 с. 38]).

Взаимопокорение мотивами друг друга у Азаровой показано как наглядно, на примере китайских пяти элементов («жесткие / говорящие об общей воде / дерево анализируя / топором на куски» [15 с. 22]), так и через другие элементы. Это можно увидеть, к примеру, в тексте «красные краны на сером. четвертое», четвертой части поэмы, или цикла стихов, «Красные краны на сером», в которой происходит взаимопокорение мотивов: «утро» – «день» – «течение времени» – «дракон пророщен дождем» – «мирное море» – «проплывает синяя ржавая штука» – «трудолюбивая цифра пять на воде» ищет «большую пищу» – «птица» – «янцзы» – «дождь» – «красные краны».

В другом стихотворении Азаровой перестановка слогов, подобранных китайским словом, разъединение имен китайского и русского поэтов рождает не игру, а новое единство.

* * *

два старика бегут от времени навстречу
тропинка дельты бесконечна

дуфу
айги
дуэт

поговорили на террасе
перелетая азией
ночь лето август ритм день
наверчен начерно

дуги
ай фу
по эт

будто им на зиму рекой
пора-за горизонт
в четыре щёлки [15 с. 252]

Китайское как органичный элемент произведения, пронизывающий все произведение, но одновременно остающийся локальным, находим у Александра Скидана. Обратимся к двум его триптихам «Неведение. Удивленье...» и «“Куст несгораемый” или шлейф...». Сам автор заявляет, что «китайский субстрат – здесь один из элементов», это «некоторый синтез». Поэт говорит, что в его творчестве «как такового китайского ландшафта нет, есть лишь отсылки к нему»; «к изобразительному искусству Китая» Скидан «прямо не обращался, но все увиденное и прочитанное сказалось в переработанном виде». В этих триптихах Скидана есть отсылки к Валери («архитектура огня»), орфикам (мотивы вознесения и падения: «вознесённое. Вознесите», «в шахту пел никнущий / голос, орфик, сошедший в ортопедический ад»), китайской культуре («погруженный в белое каллиграф», «снегом занесённого чайного домика – безучастный / мерный веер беззвучной речи»). Китайские мотивы относятся не к глубинной оптике автора, а к тематическому уровню, выполняя функцию наброшенных на скульптуру стихотворения лоскутов ткани, но комбинирование европейских и китайских приемов моделирования художественного пространства создает здесь уникальную картину.

«В китайском искусстве художественное пространство трактуется как континуально-динамическое единство, в котором фон и изображение амбивалентны, что позволяет не только каллиграфическим, но и живописным пространствам органично восприниматься как в позитивных (свитки), так и негативных (оттиски) режимах воспроизведения» [6]. У Скидана фон и изображение в исследуемых стихотворениях порой неотличимы.

«Куст несгораемый» или шлейф
растущёвки в мнимом пекле пейзажа,
непостижное [16 с. 15]

Прием «тени теней» постепенно растушевывает изображение до фона.

Этот текст Скидана слоистый: европейское здесь словно чередуется с вкраплением китайского, которое отделено от европей-

ского даже графически (используется сразу несколько маркеров разделения – тире и межстрочные пробелы), но резонирует на весь текст.

вот зодчий
воздвигающий наготу:

белое,
как сказал бы
погружённый в белое
каллиграф [16 с. 15]

вознесённое. Вознесите [16 с. 15]

«В результате комбинирования трех типов перспектив и трех точек зрения в V–VI вв. сформировался национальный тип пространственных построений, не имевший аналогов в сопредельных с Китаем странах» [6]. Скидан сочетает в триптихе «Неведение. Удивленье...» прямую («ветер гонит под дых полузатопленный плот вглубь залива») и тональную («в лиловеющих небесах, на стыке суши и вод, где, кинжала звёздный планктон, кричат чайки») перспективы, но дает их в разных частях триптиха, во второй и третьей частях. Реальное изображение переходит в метафорическое:

Ветер гонит
под дых
полузатопленный плот
вглубь залива. Потусторонний
вдох и выдох

колеблемых створ
лунного бриза.

Только жест
со-присутствия,

в зыблющихся песках оползающей жизни [16 с. 14].

Вдоль центральной композиционной оси в китайской живописи рождается не одна, а несколько точек схода линий, ведущих от контуров предмета к его перспективе. Не все они лежат на центральной оси, а могут располагаться рядом с ней. Их совокупность – еще один

центр картины. Сколько точек схода, столько и стартов, которые предпримет реципиент для восприятия картины. Стихотворение с подобной оптикой начнут читать неоднократно. Продолжение и завершение чтения имеет высокую вероятность, потому что в наложении новых пластов восприятия друг на друга постепенно рождается целостная картина, процесс появления которой завораживает читателя как ценителя подлинной лирики. Таковы анализируемые стихи Скидана. Возьмем мини-цикл «Неведение. Удивленье...». Первая точка схода здесь – грот метафорической пещеры «обрушенного слова», ракурс вниз. Вторая точка схода – взгляд вверх, к «вросших в смерть, стенающим» соснам. Третья – ввысь, «стык суши и вод в лиловеющих небесах». Четвертая – вдаль, «вглубь залива». Пятая – ввысь, к луне. Шестая – вниз, к «оползающим пескам». Для того чтобы собрать созвездие этих точек схода в этих стихах как некий центр картины, необходимо прочесть их неоднократно. Метафорика и реалии рассматриваются здесь зрением читателя в общей коллекции художественных фактов. Относясь к вершинным авторам, Скидан в анализируемых мини-циклах одновременно обращается к оптическим возможностям европейской и китайской поэзии с преобладанием европейского инструментария, интуитивно показывая, как китайское то просвечивает слоем в европейском, то как парадигма пронизывает все произведение.

Заключение

Удельный вес китайского влияния на новейшую русскую поэзию у разных авторов может быть разновеликим, но в каждом случае этого влияния наблюдается европейско-китайская картина, причем сочетание европейской и китайской культур здесь преобладает над диффузией. Моделирование художественного пространства в современной русской поэзии под влиянием китайской культуры имеет ряд характерных признаков, в основе которых лежит стремление автора создать полиокулярное восприятие изображаемого с помощью комбинации разных видов перспективы, разных точек зрения и наличия нескольких точек схода. В создании такого пространства китайские мотивы несут функцию поверхностного, обнимающего этот художественный ландшафт слоя. Современные русские поэты в большинстве своем не создают стилизации под китайское или подражания китайскому. Китайская культура входит в их произведения, оказавшиеся под ее влиянием, глубоко, в первую очередь благодаря особой оптике автора, пронизывающей хронотоп, субъектно-объектные отношения и другие системы произведения.

Литература

1. *Зейферт Е.И.* Китайское в новейшей русской поэзии: синхронная многомерность, идеограмма и взаимообогащение художественных элементов // Новое литературное обозрение. 2018. № 6. С. 250–262.
2. *Алимов И. А., Кравцова М. Е.* История китайской классической литературы с древности и до XIII в.: поэзия, проза: В 2 ч. СПб.: Петербургское востоковедение, 2014.
3. Духовная культура Китая: В 6 т. Т. 3: Литература, язык, письменность. М.: ИДВ, 2008.
4. *Лисевич И.С.* Мозаика древнекитайской культуры. М.: Восточная литература, 2010. 446 с.
5. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. М.: Наука, 1985. 311 с.
6. *Белозёрова В.Г.* Пространственные построения в китайском изобразительном искусстве от Хань до Тан // Синология.ру. URL: <http://www.synologia.ru>. (дата обращения 01.06.2018).
7. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
8. *Флоренский А.А.* Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. 321 с.
9. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции. Структура художественного текста и типология композиционной формы. М.: Искусство, 1970. 256 с.
10. *Иванов Вяч.В.* Структура стихотворения Хлебникова «Меня пронесут на словновых...» // Русская словесность: От теории словесности к структуре текста: Антология / Под общ. ред. В.П. Нерознака. М., 1997. С. 245–257.
11. Теория литературы: Учеб. пособие: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. Т. 1.: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М.: Академия, 2004. 512 с.
12. *Тюпа В.И.* Аналитика художественного (Введение в литературоведческий анализ). М.: Лабиринт; РГГУ, 2001. 192 с.
13. *Бройтман С.Н., Магомедова Д.М.* Анализ художественного текста. Лирическое произведение. М., 2005. 331 с.
14. *Гёльц К.* Теории автора в восточноевропейской филологии в XX в. // Нарраториум. Междисциплинарный журнал. 2015. № 1 (8). URL: <http://narratorium.ru> (дата обращения 25.05.2018).
15. *Азарова Н.* Соло равенства. М.: Новое литературное обозрение, 2011. 275 с.
16. *Скидан А.* «Куст несгораемый» или шлейф... // В повторном чтении. М.: АРГО-РИСК, 1998. С. 15.

References

1. Zeifert EI. Chinese matter in the latest Russian poetry: synchronous multidimensionality, ideogram, mutual enrichment and mutual conquest of artistic elements *Novoe literaturnoe obozrenie*. 2018;6:250-62. (In Russ.)

2. Alimov IA., Kravtsova ME. The history of the Chinese classic literature from ancient times to the 18th century: poetry, prose. In 2 vols. Saint Petersburg: Peterburgskoe Vostokovedenie Publ.; 2014. (In Russ.)
3. Spiritual culture of China. In 6 vols. Vol. 3: Literature, language, writing system. Moscow: IDV Publ.; 2008. (In Russ.)
4. Lisevich IS. Mosaic of ancient Chinese culture. Moscow: Vostochnaya literature Publ.; 2010. 446 p. (In Russ.)
5. Sokolov-Remizov SN. Literature. Calligraphy. Painting. Moscow: Nauka Publ.; 1985. 311 p. (In Russ.)
6. Belozerova VG. Spatial constructions in the Chinese visual arts from Han to Tang. Synologia.py. [Internet]. [data obrashcheniya 1 june 2018]. URL: <http://www.synologia.ru>. (In Russ.)
7. Bakhtin MM. Questions of literature and aesthetics. Moscow: Khudozh. lit. Publ.; 1975. Forms of time and chronotope in a novel. Essays on historical poetics. p. 234-407. (In Russ.)
8. Florenskii AA. Analysis of spatiality in literary depictive pieces of work. Moscow, 1993. 321 p. (In Russ.)
9. Uspenskii BA. Poetics of the composition. Structure of a literary text and typology of compositional form. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1970. 256 p. (In Russ.)
10. Ivanov Vyach.V. The structure of Khlebnikov's Poem "I am Carried on Elephant..." V: Neroznak VP., ed. Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text. An anthology. Moscow, 1997. p. 245-57. (In Russ.)
11. Tamarchenko ND., ed. Theory of literature. A study guide. In 2 vols. Vol. 1. Theory of artistic discourse. Theoretical Poetics. Moscow: Akademiya Publ.; 2004. 512 p. (In Russ.)
12. Туупа VI. Analytics of the artistic (introduction into literary analysis). Moscow: Labirint; RGGU Publ.; 2001. 192 p. (In Russ.)
13. Broymant SN., Magomedova DM. Analysis of a literary text. A lyrical piece of work Moscow, 2005. 331 p. (In Russ.)
14. Hoelz SK. Theories of an author in East European philology in the 20th century. Narratologies. Cross disciplinary journal. 2015. Vol. 1 (8). [Internet]. [data obrashcheniya 25 may 2018]. URL: <http://narratorium.ru>. (In Russ.)
15. Azarova N. Solo of equality. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2011. 275 p. (In Russ.)
16. Skidan A. "Incombustible Bush" or Tail... V: Rereading. Moscow: ARGO-RISK Publ.; 1998. p. 15. (In Russ.)

Информация об авторе

Елена И. Зейферт, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет; ГСП-3, 125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., д. 6; elena_seifert@list.ru.

Information about the author

Elena I. Zeifert, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993; elena_seifert@list.ru.