

УДК 821.161.1-1:76.03
doi 10.17072/2073-6681-2026-1-83-92
<https://elibrary.ru/jcjuhg>

EDN JCJUNG



Визуальный код и память культуры в цикле экфрасисов Льва Лосева

Зверева Татьяна Вячеславовна

д. филол. н., профессор кафедры истории русской литературы и теории литературы

Удмуртский государственный университет

426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1. tvzver.1968@yandex.ru

SPIN-код: 2086-4768

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Марков Александр Викторович

д. филол. н., профессор кафедры кино и современного искусства

Российский государственный гуманитарный университет

125993, Россия, г. Москва, Миусская пл., 6. markovius@gmail.com

SPIN-код: 2436-2520

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Статья поступила в редакцию 12.11.2025

Одобрена после рецензирования 22.12.2025

Принята к публикации 12.01.2026

Информация для цитирования

Зверева Т. В., Марков А. В. Визуальный код и память культуры в цикле экфрасисов Льва Лосева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2026. Т. 18, вып. 1. С. 83–92. doi 10.17072/2073-6681-2026-1-83-92. EDN JCJUNG

Аннотация. Статья посвящена комплексному анализу цикла Льва Лосева «Подписи к виденным в детстве картинкам» – уникального феномена в русской поэзии второй половины XX в. Предлагается новый подход к изучению экфрасиса как технологии смыслопорождения, где визуальный образ становится узлом, связывающим личный опыт, культурную память и философскую рефлексию. Научная новизна исследования состоит в выявлении структурного единства цикла, организованного по принципу пятичастной композиции, символизирующего этапы жизненного и творческого пути. В работе последовательно реконструируются сюжеты пяти воображаемых изображений, опирающихся на технику гравюры. Центральной гипотезой является концепция «машины забывения» – особого механизма памяти, направленного на сохранение маргинального, частного и технологического аспекта опыта встречи с искусством. Доказывается, что визуальные образы цикла возникли из контаминации классической гравюры (Гюстав Доре, Альбрехт Дюрер) и советской детской книги 1940–1950-х гг. Методологическую основу составляет целостный структурный анализ, дополненный интертекстуальным и культурно-историческим подходами. Делается вывод о демократическом взгляде автора, смещенном с вершин канона на периферийные детали, что формирует особую поэтическую оптику, созвучную детскому восприятию. Демонстрируется, как поэтика «штриха» в цикле Лосева становится не только формальным приемом, но и метафорой поэтического творчества, основанного на работе с отсутствием и пустотой. В цикле происходит демократизация самой идеи классики, которая предстает не как застывший монумент, а как живой организм, порождающий сложную систему культурных связей.

Ключевые слова: Лев Лосев; русская поэзия XX в.; экфрасис; визуальный код; культурная память; советская детская книга; Гюстав Доре; гравюра; «машина забывания».

Введение

Исследователь современной российской литературы Артем Скворцов отнес имя Льва Лосева к четверке самых значимых поэтических имен конца XX – начала XXI в., поставив его в один ряд с О. Чухонцевым, А. Цветковым и С. Гандлевским: «...есть довольно ограниченное число поэтов, авторитет и “вес” которых признается зачастую не только их сторонниками, но и представителями иных эстетических групп <...> Все четверо – давно сложившиеся авторы с отчетливо индивидуальной поэтикой и стратегией литературного поведения. Именно их творчество представляется сейчас наиболее интересным и актуальным с точки зрения достижений, привнесенных зрелой современной поэзией в отечественную культуру» [Скворцов 2008: 93].

Цикл Льва Лосева «Подписи к виденным в детстве картинкам» являет собой уникальный феномен в русской поэзии второй половины XX в. Пять коротких стихотворений, оформленных как экфрасисы, предстают как сложные интеллектуальные конструкты, в которых личная память, культурные коды и философская рефлексия сплавляются в единое поэтическое высказывание. Задача исследования – проанализировать цикл как целостную структуру, выявить механизмы контаминации различных визуальных источников в единстве личной памяти и раскрыть, как через призму детских впечатлений о «картинках» Лосев формулирует ключевые для своего творчества темы. Центральным тезисом является предположение, что цикл функционирует как «машина забывания», особый механизм устойчивой памяти, сохраняющая частный, маргинальный и технологический аспекты опыта встречи с искусством. Несмотря на литературоведческий интерес к лосевскому творчеству в целом и к проблеме интермедиальности в частности [Зубова 2010; Скворцов 2008; Ратке 2015; Панн 2021], «Подписи к виденным в детстве картинкам» еще не становились предметом развернутой научной рефлексии. Методологически важным для настоящей работы является высказывание Л. Панн о том, ключевая творческая стратегия Лосева – стратегия «ностальгической игры», понимаемая не как постмодернистская установка на обнажение поэтических приемов и их деконструкция, а как единственное условие сохранения культурной памяти и авторской идентичности.

Материалы и методы

Материалом исследования выступает цикл Льва Лосева «Подписи к виденным в детстве картинкам», состоящий из пяти стихотворений [Лосев 1985: 58–61], представленных ниже.

ПОДПИСИ К ВИДЕННЫМ В ДЕТСТВЕ КАРТИНКАМ

1

Молился, чтоб Всевышний даровал
до вечера добраться до привала,
но вот он взобрался на перевал,
а спуска вниз как бы и не бывало.

Художник хмурый награвировал
верхушки сосен в глубине провала,
вот валунов одетый снегом вал
там, где вчера лавина пировала.

Летел снег вниз, летели мысли вспять,
в сон сен-бернар вошел вразвалку с неким
питьем, чтоб было слаще засыпать
и крепче спать засыпанному снегом.

2

Болотный мох и бочажки с водой
расхристанный валежник охраняет,
и христианства будущий святой
застыл в кустах и арбалет роняет.

Он даже приоткрыл слегка уста,
трет лоб рукой, глазам своим не веря,
увидев воссияние креста
между рогов доверчивого зверя.

А как гравер изображает свет?
Тем, что вокруг снованье и слоенье
штрихов, а самый свет и крест – лишь след
отсутствия его прикосновения.

3

Штрих – слишком накрепился этот бриг.
Разодран парус. Скалы слишком близки.
Мрак. Шторм. Ветр. Дождь. И слишком близко
берег,
где водоросли, валуны и брызги.

Штрих – мрак. Штрих – шторм. Штрих –
дождь. Штрих – ветра вой.
Крут крен. Крут берег. Все скалы слишком
круты.
Лишь крошечный кружочек световой –
иллюминатор кормовой каюты.

Там крошечней нам виден пассажир,
он словно ничего не замечает,
он пред собою книгу положил,
она лежит, и он ее читает.

4

Змей, кольцами свивавшийся в дыре,
и тело, переплетшееся с телом, –
гравер, не поспевавший за Доре,
должно быть, слишком твердыми их сделал.

Крути картинку, сам перевернись,
но в том-то и загадочность спирали,
что не поймешь – ее спирали вниз
иль вверх ее могуче распирали.

Куда, художник, ты подзалетел –
что верх да низ! когда пружинит звонко
клубок переплетенных этих тел,
виток небес и адская воронка.

5

Мороз на стеклах и в каналах лед,
автомобили кашляют простудно,
последнее тепло Европа шлет
в свой крайний город, за которым тундра.

Здесь конькобежцев в сумерках едва
спасает городское освещение.
Все знают – накануне Рождества
опасные возможны посещения.

Куст роз преобразается в куст льда,
а под окном, по краешку гравюры,
олений гонят хмурые каюры.

Когда-нибудь я возвращусь туда.

Для нашей статьи существен подход Н. Г. Медведевой, показавшей работу Лосева с культурным каноном как с живым, динамичным материалом, целостность которого воссоздается через внимание к маргинальным деталям и технологиям создания смысла [Медведева 2014]. Если Медведева продемонстрировала, как Лосев расплетает и «ткет» заново единую метафору «текст-ткань», выявляя ее сложный интертекстуальный узор (от Овидия и Горация до Бродского), то в нашем анализе цикла экфрасисов показано, как поэт «расплетает» и заново собирает визуальные образы из детства, контаминируя классическую гравюру и советскую детскую книгу и тем самым организуя работу с культурной памятью через призму «частного» взгляда и технологической рефлексии.

Множество подсказок нам дал сам поэт. В эссе о Бродском Лосев-критик раскрывает свое глубоко личное отношение к живописи и визуальному коду в поэзии [Лосев 1996]. Он не про-

сто фиксирует образы у Бродского, но выстраивает собственную «галерею» визуальных впечатлений, демонстрируя, что живопись для него – фундаментальный способ мышления и структурирования текста. С особым вниманием поэт останавливается на том, как Бродский работал с живописным наследием Венеции. Для Лосева существенно, что отсылки к «Сусанне и старцам» Тинторетто и «Венерам» Джорджоне и Тициана – не просто культурный *декорум*, а организирующее начало, которое помогает Бродскому выстроить сложную архитектуру «Венецианских строф». Так в критических наблюдениях приоткрывается собственное понимание экфрасиса не как простого описания, а как механизма смыслопорождения, где визуальный образ становится узлом, связывающим личный опыт, культурную память и философскую рефлексия. Мы предполагаем, что реконструируемый Лосевым подход к живописи у Бродского оказывается созвучен прежде всего собственной поэтической практике, где визуальные образы также служат катализаторами памяти и точкой сборки целостного метатекста.

Методологическую основу нашего исследования составляет целостный структурный анализ, рассматривающий цикл как композиционное и идейное единство. В работе также применяются интертекстуальный и культурно-исторический подходы, позволяющие выявить возможные визуальные и литературные источники образов, отсылающие как к западноевропейской живописи, так и к советской детской книжной графике 1940–1950-х гг. Ключевой является концепция «воображаемого музея» [Захарченко 2008], где реальные и метафорические «картинки» становятся материалом для построения личной мифологии.

Результаты

1. Реконструкция сюжетов каждого из пяти воображаемых изображений

Все пять картинок, лежащих в основании лосевского цикла, связаны с печатной графикой – в каждом из стихотворений имеется отсылка к технике гравюры (1. «Художник хмурый награвировал...»; 2. «А как гравер изображает свет?»; 3. «Штрих – слишком накрепился этот бриг»; 4. «...гравер, не поспевавший за Доре...»; 5. «...по краешке гравюры...»). В отличие от других видов изобразительного искусства, гравюра тесно связана с книжной иллюстрацией, то есть, являясь частью издательского дела, гравюра связывает между собой два вида искусства – живопись и книгоиздание (В. Фаворский относил книгу к пространственно-временным видам искусства [Фаворский 1986: 34]. С момента своего

возникновения гравюра – «наиболее естественная, наиболее органическая техника для украшения книги, для книжной иллюстрации» [Виппер 1985: 34]).

Название лосевского цикла включает в себя две временных ситуации – прошлое, из которого память извлекает безымянные «картинки», и настоящее, в котором пребывает автор, делающий подписи к увиденным когда-то изображениям и выявляющий их смысл. Движение авторской мысли связано не только с последовательным толкованием картинок, но и с осознанием невозможности вернуться назад – во времена незамутненного зрения. Неслучайно в последнем стихотворении можно увидеть аллюзии не только на гравюру, название которой память не сохранила, но и на сказку Г. Х. Андерсена «Снежная королева», первое издание которой было приурочено к Рождеству 1844 г. (заснеженные стекла, сумерки, Рождество, куст роз, олени...). Главной темой андерсеновской сказки является утрата детской чистоты и непосредственности взгляда – в тексте Андерсена развернуто мистериальное и жизнетворческое понимание зрения [Файбышенко 2018], вполне воспринятое Львом Лосевым.

Обратимся к анализу представленных в цикле пяти гравюр.

Первый экфрасис изображает путника, достигшего горного перевала, но не находящего пути вниз. Это классический романтический пейзаж, насыщенный символикой экзистенциального тупика и испытания (вместо спуска вниз взору открывается провал – губительная пустота-бездна). Спуск становится невозможным, но спасение всё же приходит – до замерзающего в снегах путника добирается с «питьем» сенбернар, спасатель альпийских паломников. Сюжет строится на контрасте между героическим усилием («взобрался на перевал») и сновидческим финалом, при этом сам финал предстает двойственным, поскольку замысел «хмурого» художника-гравера не совсем ясен (сможет ли путник вернуться назад или навсегда заснет на перевале).

Второе стихотворение с абсолютной точностью воспроизводит иконографию «Видения святого Евстафия», известного прежде всего по гравюре Дюрера (ок. 1501), которая имеется в Эрмитажном собрании и многократно воспроизводилась в художественных альбомах. Однако фокус восприятия смещен с изображения самого чуда (явления креста между рогов оленя) на технологию его репрезентации («А как гравер изображает свет?»). Лосева интересует не проблема религиозного откровения, а работа художника-гравера, который создает «воссияние креста» «снованьем и слоеньем штрихов». Свет и крест оказываются «следом отсутствия», негативным

пространством, пустотой, что является важнейшей метафорой самого искусства, способного указывать на трансцендентное лишь через отказ от его прямого изображения.

Третий экфрасис рисует драматическую сцену кораблекрушения. Динамика шторма передана не описательно, а через перечисление рубленых фраз, имитирующих штриховку гравюры: «Штрих – мрак. Штрих – шторм. Штрих – дождь». Неизбежность катастрофы подчеркивается опасной близостью «слишком» крутых скал, однако композиционным и смысловым центром стихотворения становится «крошечный кружочек световой» – изображение иллюминатора, в котором виден читающий человек. Этот спасительный круг подобен «воссиянию креста» в предыдущем стихотворении, поскольку с точки зрения художественной техники также является знаком отсутствия – пространство крошечного круга недосыгаемо для линий-штрихов. В образе читающего в бурю пассажира можно увидеть отсылку к топосу стоицизма (человеческому разуму, сохраняющему невозмутимость перед лицом внешнего хаоса). Сюжет выстроен на контрасте между разбушевавшейся стихией и сосредоточенным покоем интеллектуального труда – за подобным противопоставлением стоит фундаментальная для лосевского цикла оппозиция природы и культуры. Важность данной оппозиции усилена центральным положением стихотворения в цикле – спасение, таким образом, связывается автором с Книгой.

Четвертый текст отсылает к сложным, спиралевидным композициям Гюстава Доре, в первую очередь к его иллюстрациям дантовского «Ада», с их повышенной нарративностью, комментаторством и персонализацией природных стихий [Челбогашева 2017: 206–207]. Визуальный образ светового круга, о котором шла речь в предыдущем стихотворении, трансформируется в образ «адской воронки» («дыры»). Напряженность линии-штриха уступает место напряжению пружины, отсюда доминирование круговых образов в тексте («кольцами» – «крути» – «перевернись» – «спирали» – «пружинит» – «переплетенных» – «виток» – «воронка»). Описывая «клубок переплетенных тел», змей и человеческих фигур, Лосев фокусирует внимание на спирали и подчеркивает амбивалентность этой формы: «Не поймешь – ее спирали вниз / или вверх ее могуче распирали». Эта неразрешимость превращает данное изображение в универсальный символ самой жизни, где низменное и возвышенное, греховность и энергия творчества неразделимо переплетены. Вихрь является одновременно «витком небес и адской воронкой», в результате чего исчезают однозначные оценочные катего-

рии. Этот принцип согласуется и с воронкообразной структурой «Божественной комедии», где путь вниз оборачивается восхождением: «Ад Данте начинается в Раю как сюжет: там задумано и “санкционировано” его странствие – в качестве исключительного прецедента» [Седакова 2009: 185]. Отметим попутно, что в одном из своих последних стихотворений «Отказ от приглашения» Лев Лосев сравнивал поэтическое ремесло со снисхождением в ад: «Не для того я побывал в аду, / над ремеслом спины не разгибая...».

Пятый, заключительный, экфрасис, представляет собой зимний городской пейзаж, синтезирующий мотивы голландской живописи и советской послевоенной реальности. Выше уже было отмечено, что в данном стихотворении имеются отсылки к сказке Андерсена «Снежная королева» и, вероятно, к ее иллюстрациям (выявление конкретных гравюр, стоящих за лосевскими экфрасисами, не входит в задачу нашего исследования, поскольку в большинстве случаев речь идет о контаминациях – общих впечатлениях от увиденных в детстве картинок). Изображенный на гравюре город расположен на окраине карты («последнее тепло Европы», «крайний город, за которым тундра»). Путь здесь обрывается так же, как оборвался горный спуск перед путником в первом стихотворении цикла, а очертания города почти неразличимы в сумерках. На «краешке гравюры», в маргинальном пространстве появляются гонимые оленей «хмурые каюры», и это вторжение иного («дикого», «природного») мира напоминает об иллюзорности «последнего тепла» и хрупкости цивилизации. Можно говорить о возникновении сложного экфрасиса, включающего в себя несколько изображений (реальное совмещение в одной изобразительной плоскости «автомобилей» и «олений», «конькобежцев» и «каюров» вряд ли возможно). В отличие от предшествующих стихотворений, в последнем границы изображенной автором картины условны – рамой гравюры становится окно, через морозные узоры которого лирический субъект смотрит на неназванный город (образ окна-рамы возникает и в других лосевских стихотворениях, например: «Вся сцена, словно рамой, / окном обведена, / и жизненную драмой / таинственно полна»). Сюжет пронизан ностальгической тоской по утраченной целостности, выраженной в финальной строчке-обетовании («Когда-нибудь я возвращусь туда»), и одновременно надеждой на Рождественское чудо.

2. Единство поэтического цикла

Пятичастная композиция цикла, восходящая к структуре классической драмы, символизирует этапы жизненного пути и стадии человеческой

памяти. Единство авторской идеи обеспечено последовательным движением от внешнего к внутреннему, от сюжета к метафизике. Объединяющим для лосевского текста становится мотив пути как испытания. В первом стихотворении речь идет о внешнем испытании – «глубина провала» обрывает путь страннику; второе и третье стихотворения обращены к внутреннему опыту – вере и стоическому разуму, способным противостоять жизненным бурям. Четвертое стихотворение цикла поднимает проблему творческого акта – опасного пути Художника, подверженного амбивалентным страстям. Пятое становится синтезом, лирическим итогом, где все предыдущие темы кристаллизуются в образе личной памяти и ностальгии. Заключительная строка («Когда-нибудь я возвращусь туда») указывает на путь назад как единственно возможный путь спасения. Таким образом, в основании поэтического цикла лежит сюжет «потерянного рая», однако возвращение к чистому созерцанию и дорефлексивному состоянию возможно только в памяти, удерживающей сумрачные картинки. Цикл начинается с образа заснеженного пути и потери дороги («спуска вниз как бы и не бывало»), а завершается обетованием возвращения, то есть обретением новой цели. Явленная в цикле траектория внутреннего пути (от тупика к надежде, от отчаяния к памяти) замыкает цикл в стройное философское высказывание, подобно пяти актам в классической драме. Пять картинок воплощают этапы духовного пути (физический, духовный, интеллектуальный, метафизический и, наконец, личностно-биографический).

С мотивом испытания неразрывно связан мотив спасения (В. Н. Топоров в одной из своих работ указал на лингвистическое тождество слов «о-пас-ность» и «с-пас-ение»: «Это общий “корень”, понятый Вергилием, <...> позже выведенный Гельдерлином и исследованный Гейдеггером¹, до глубины прочувствованный русским языком...» [Топоров 1993: 84]. «Близок бог / И непостижим. / Где опасность, однако, / Там и спасение», – так писал об этой непостижимой связи Ф. Гельдерлин в стихотворении «Патмос»). Особенность лосевского видения состоит в том, что спасение обретается, но автор изображает его принципиально негероическим, «тихим». Так, путника спасает собака, святой обретает спасительную веру *через технологическую ловку гравера*, читающий в шторм крошечный пассажир спасается не действием, а бездействием, а спуск по адской спирали может оказаться восхождением. Эта поэтика «случайного» спасения через внимание к второстепенной детали, не приметному знаку является стержневой для мировоззрения Лосева.

Объединяющей для цикла выступает тема маргинального, частного взгляда. В каждом из стихотворений магистральный сюжет, восходящий к архетипическим сюжетам (восхождение, чудо, кораблекрушение, ад), переосмыслен через внимание к второстепенной детали (входящий в смертный сон сенбернар; слоеные штрихов, образующее сияние креста; крошечная фигура пассажира, видимая в крошечном иллюминаторе; краешек гравюры с оленями). Этот устойчивый прием формирует особую поэтическую оптику Лосева – демократический взгляд, направленный на частности, которые порождают новые смыслы, напрямую не связанные с изначальным замыслом художника-гравера. В подобном смещении оптического фокуса можно усматривать структурирование «детского взгляда», с его вниманием к деталям, наразличением главного и второстепенного, ясной догадкой, что в мире, созданном Творцом, ничто не бывает случайным.

На формальном уровне единство экфрастического текста возникает благодаря авторской рефлексии о природе и технике гравюры. Образ «штриха» – ключевой для понимания лосевского цикла. В первом стихотворении художник «награвировал» верхушки сосен, во втором – свет рождается внутри сложного переплетения штрихов, в третьем – грандиозная картина шторма разложена на составляющие его штрихи, в четвертом – автор обращает внимание на несовершенство технического исполнения гравюры («...гравер, не поспевавший за Доре, / должно быть, слишком твердыми их сделал»), а сама картинка не имеет отмеченного верха и низа («Крути картинку, сам перевернись...»). Особняком стоит пятое, завершающее цикл стихотворение, которое может быть рассмотрено как сложный экфрасис, соединяющий в себе различные живописные коды. Вместе с тем этот текст может быть интерпретирован в другом ключе – как картина, увиденная через морозное стекло. В этом случае рисующим на окнах «кусты роз» художником-гравером выступает сам Творец, а погруженный в сумрак мир оказывается предвестником рождественского чуда и явления Спасителя.

Поэт постоянно напоминает, что речь в стихотворениях идет о картинах-гравюрах, то есть о перевернутых изображениях (оттисках в зеркальном виде), читатель имеет дело не с живописным полотном, а с условным, черно-белым миром графики, где все – знак, работа резца и игра с пустотой бумаги (ни в одном из стихотворений цикла нет упоминания цвета, зато получает смысловое развитие «световой сюжет», связанный с присутствием или отсутствием штрихов). Отчасти работа гравера-резчика родственна поэтическому труду, цель которого не только

нахождение слов и угадывание «звучания сфер», но и выявление тех зияний, с которыми слову соприкоснуться нельзя. Например, стихотворение «Стоп-кадр», в основании которого, как это следует из названия, также лежит визуальный код, оканчивается следующей авторской декларацией: «Всё, что сберег я, – открытку на память. Что потерял – не скажу». «Это неназывание, огибание словами чего-то главного – особенность настоящей поэзии», – заметил Н. Елисеев по поводу творчества Льва Лосева [Елисеев 2013: 572]. Таким образом, гравюры с их *минус-пустотами* оказываются метафорическим воплощением поэтического творчества.

3. Возможные контаминации детских впечатлений (классические изображения, детские книги и личные впечатления)

Лев Лосев – поэт, чей творческий дар формировался в среде петербургской интеллигенции (отец – поэт Владимир Лившиц, мать – детская поэтесса Ася Генкина, личное знакомство с Борисом Пастернаком и т. д.). Книжки окружали Лосева с раннего детства, о чем впоследствии поэт будет вспоминать в своих стихах, отчасти полемизируя с О. Мандельштамом:

...ах, снова бы детские книжки читать!
Сжимается сердце, как мячик,
прощай, гуттаперчевый мальчик!
«Каштанка», «Слепой музыкант»,
«Филиппок»...

В мемуарной прозе [Лосев 2010: 185] Лев Лосев вспоминает о fasciniрующем впечатлении от детских книг:

Папа щедро одаривал меня тем, что я любил тогда больше всего на свете, книгами. С мамой, а иногда и с ним, я заходил в Детгиз на Кутузовской набережной. Пока они в кабинетах разговаривали с редакторами или получали гонорар в бухгалтерии, я ошивался на лестнице, разглядывая стеклянную витрину с продукцией Детгиза за истекший год – 1945-й, 1946-й. Однажды папа принес мне большой пакет. Дрожа от счастья, я перебирал стопку новеньких, пахучих книжек. «Все новые детгизовские книжки!» – сказал папа, довольный произведенным эффектом. Я хорошо помнил стеклянную витрину и – какие дети все-таки свиньи! – сказал: «А Мамин-Сибиряк?» «А Мамина-Сибиряка пускай тебе мама покупает», – скаламбурил папа вполне на уровне восьмилетнего понимания.

Вероятным визуальным источником для первого стихотворения, помимо романтических альпийских пейзажей, могли служить иллюстрации

из советских книг о героических полярниках или альпинистах. Образ коллективного преодоления и взаимопомощи, воплощенный в сенбернаре, идеально вписывался в идеологический нарратив послевоенного времени, где тема выживания была центральной.

Блестящее наблюдение Лосева о свете как «отсутствии прикосновения» во втором стихотворении, будучи универсальным законом графики, могло быть подкреплено конкретными зрительными впечатлениями – таковыми могли быть лучи прожекторов в небе Ленинграда военного времени для детекции вражеских налетов (как, например, на обложке книги «Рассказы о мужестве» работы Л. Мильчина, Детгиз, 1946) и во время празднования Победы как величайший триумф света над тьмой. Эти мощные столбы света, вырывающиеся из тьмы ночи участки неба, ставшие общим местом иллюстраций книг о блокаде и Победе, были зрелищем, которое сознание ребенка могло метафорически связать с божественными лучами, прорывающимися в мир.

Образы корабля и шторма из третьего стихотворения, несомненно, отсылают к классическим маринам, при этом фигура читающего в каюте – чистейший продукт культуры советской детской книги. Иллюминатор как «рама для портрета» сохраняющего выдержку героя (ученого, капитана, флотоводца) был распространенным композиционным приемом (например, в книге Г. Шторма «Флотоводец Ушаков», Детгиз, 1946), иллюстрирующим идею стойкости и веры в разум.

Динамичные, спиралевидные композиции Доре находят прямые параллели в творчестве советских книжных графиков, иллюстрировавших приключенческую литературу. Схватки с хищниками, бури, сражения – всё это требовало от художника передачи максимального движения и энергии через те же приемы резких диагоналей, сложного переплетения линий и вихревых композиций, что и у Доре. Кроме того, в мемуарах Лев Лосев указывает еще один возможный источник: «Собрание сочинении Уэллса было без переплетов, довольно потрепанное, но с подробными картинками. Картинки были страшные. Инженер стоит на мостике с перилами, а внизу, на конусе раскаленного металла, уже начинает полыхать его враг. Инженер его туда спихнул. Оба в аккуратных костюмах и галстуках» [Лосев 2010: 185].

Последнее стихотворение – наглядный пример контаминации: голландский зимний пейзаж накладывается на воспоминание о послевоенном Ленинграде, а мотив оленей и каюров, вероятно, пришел из популярных книг о героических полярниках и жизни на Севере. Таким образом, личный опыт (книга стихов его матери, Аси Генкиной, «Наш дом», Детгиз, 1946, с довольно

идиллическим, в духе старых детских книг, городским пейзажем на обложке, символизирующим начало мирной жизни) сплавляется с культурными штампами в единый образ ностальгического идеала, в единую лирическую ситуацию как точку отсчета [Малкина 2023], причем *обратного отсчета* всех прожитых в цикле сюжетов.

4. Статус «классики» у Лосева на примере гравюры Доре к Рабле

В воспоминаниях Льва Лосева привлекает внимание еще один важный смысловой фрагмент, относящийся к иллюстрациям Гюстава Доре 1853 г. к роману Рабле:

Богатые подробностями иллюстрации Доре в «Дон Кихоте» (два старинных тома, с ятями). Но особенно любимые – в детгизовском, пересказанном Заболоцким Рабле. Я их теперь радостно узнаю в New York Review of Books – их там частенько используют, особенно войско Пикрошоля с его лесом пик для иллюстрации пацифистских статей. Но вот самой любимой картинке никак не могу найти в альбомах Доре. В детгизовском издании она помещалась слева, на развороте с титулом. Рабле с тремя или четырьмя другими гигантами – Гомером, Данте и, кажется, Вергилием – поддерживал гигантскую открытую книгу. Перед книгой стояли в разных позах и в костюмах разных эпох писатели вдвое меньшего масштаба, ростом четырем великанам по пояс. Они вчитывались в открытую книгу, некоторые списывали из нее. Среди них можно было узнать Мольера, Шекспира, других я тогда не знал. По колено второразрядным классикам гуляла толпа литераторов помельче. Их было много, но они все были разные – беспечные, мрачные, горделивые, хитрые. До большой книги им было не дотянуться, но у второразрядных они списывали вовсю. А еще мельче их копошилась совсем мелюзга – видны человечки, но по отдельности не разберешь. Эта иерархия меня завораживала. Особенную симпатию вызывали маленькие, но разные писатели третьего разряда [Лосев 2010: 186].

Приведенное лосевское воспоминание о вступительной гравюре Доре к Рабле (воспроизводимой часто на обложках и современных изданий Рабле) служит ключом к пониманию отношения поэта к традиции. Канонизирующая композиция Доре, где Рабле помещен в пантеон великих гигантов, воспринималось ребенком не как иерархия, а как, позволим себе такой термин, «экосистема». Детский взгляд прикован не к гигантам, держащим книгу, а к «толпе литераторов помельче», которые «все были разные». Этот сдвиг оптического фокуса с центра на периферию, с

художников-гениев на литературное сообщество, является фундаментальным для поэтики Лосева. В отличие от *машины классикализации*, авторская *машина забывения* работает не на увековечение вершин, а на сохранение всего культурного ландшафта. Лосевская симпатия к «писателям третьего разряда» – это декларация ценности частного, негромкого, но уникального голоса в общем хоре.

Подобный взгляд демократизирует саму идею классики: классическим оказывается не то, что возведено на пьедестал, а то, что порождает богатую и разнообразную жизнь вокруг себя. Процесс «списывания» у второразрядных и третьеразрядных писателей воспринимается Лосевым не как плагиат, а как живой процесс преемственности и циркуляции культурной энергии, как список в смысле копии, которая имеет свою неповторимую культурную миссию. Этот принцип напрямую проецируется на цикл «Подписей...» – поэт выступает в роли того самого «писателя третьего разряда», который не претендует на место гигантов (Доре, Рабле, Данте), но «списывает» у них, по-своему переосмысляя их образы, вглядываясь в технологию их творчества и находя собственную поэзию на «краешке» их великих творений.

Таким образом, статус классики для Лосева – это не статус застывшего монумента, а статус живого организма, который интересен не только сам по себе, но и порождаемой им сложной, разнообразной и многоуровневой (эко)системой, в которой всегда есть место не только главному, но и второстепенному.

Обсуждение и выводы

Проведенный анализ позволяет утверждать, что цикл Льва Лосева представляет собой целостный метатекст, моделирующий процесс становления художественного сознания. Понимание его единства кардинально углубляет интерпретацию каждого отдельного образа. Так, читающий в каюте пассажир предстает не просто стойком, но альтер-эго самого поэта, который в бурю советской истории и личной эмиграции сохраняет верность культуре и книге (неслучайно этот сюжет развернут в третьем – центральном – стихотворении цикла), а образ спирали из четвертого стихотворения прочитывается как метафора самого творческого процесса, в котором высокое и низкое, адское и божественное неразделимы.

Выявленные контаминации классических и советских визуальных источников показывают, что Лосев создает «гибридную среду» памяти. Детские «картинки» – это среда обитания ребенка-интеллигента в послевоенном Ленинграде, где Доре и Вергилий продолжали разговор с ним на языке Детгиза. Это объясняет удивительную свежесть и неакадемичность лосевских экфрасисов – они рождены не в библиотеке, а в детской

комнате, где высокое искусство было частью повседневного игрового и познавательного опыта. В «Подписях к виденным в детстве картинкам» переплетаются не только различные визуальные коды (классическая гравюра и детская иллюстрация), детское сознание в силу целостности и незамутненности взгляда сопрягает то, что впоследствии оказывается разъединенным для биографического автора: культуру и природу, западное и русское, верх и низ, центр и периферию, высокое и низкое, линию и пустоту... В основании поэтического цикла лежит противопоставление детского зрения и взрослого знания. Соответственно, архетипическим сюжетом становится сюжет изгнания из рая и попытка его обретения.

Поэтическое творчество Льва Лосева можно рассматривать как *машину забывения* – работу по сохранению частных впечатлений, технологических деталей, маргинальных сюжетов, которые и составляют подлинную, многомерную человеческую культуру. Цикл «Подписи к виденным в детстве картинкам» оказывается глубоко личным манифестом поэта, видящего свою задачу в бережном вписывании своего частного опыта в бесконечно разнообразную и многоярусную картину мировой культуры.

Примечание

¹ В. Н. Топоров настаивал на такой старомодной передаче по-русски фамилии немецкого философа.

Список литературы

Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М.: Изобразительное искусство, 1985. 288 с.

Елисеев Н. Пейзаж души // Лосев Л. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2013. С. 569–573.

Захарченко И. Воображаемый музей: А. Мальро о судьбах искусства в современной культуре // Вопросы культурологии. 2008. № 10. С. 59–62.

Зубова Л. В. Языки современной поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 384 с.

Лосев Л. Меандр: мемуарная проза. М.: Новое издательство, 2010. 430 с.

Лосев Л. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Иностранная литература. 1996. № 5. С. 224–235.

Лосев Л. Чудесный десант: стихи. Тенафлай: Эрмитаж, 1985. 152 с.

Малкина В. Я. Лирическая ситуация в лирическом сюжете // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2023. № 3, ч. 3. С. 313–324. doi 10.28995/2686-72492023-3-313-324

Медведева Н. Г. Радуга смыслов: стихотворение Л. Лосева «Ткань» // Медведева Н. Г. Вымысел vs

мимесис: Очерки русской литературы XX–XXI вв.: А. С. Грин, И. А. Бродский, Л. В. Лосев, С. В. Кекова. Ижевск: Изд-во Удм. ун-та, 2014. С. 95–111.

Панн Л. «Я тех, кого здесь нет, хватал за рукава...»: Лев Лосев в ностальгической игре // Знамя. 2021. № 12. С. 189–202.

Ратке И. Р. «Прохладные сумеречные покои» Льва Лосева // Prosōdia. 2015. № 2. С. 4–56.

Седакова О. А. Под небом насилия // Вестник Удмуртского университета. Серия: История и филология. 2009. № 3. С. 179–193.

Скворцов А. Э. Художественные стратегии Л. Лосева, С. Гандлевского, А. Цветкова и О. Чухонцева в контексте современной поэзии и их восприятие в критике // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2008. Т. 150. С. 87–98.

Топоров В. Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Часть I. М.: Радикс, 1993. 208 с.

Фаворский В. А. Об искусстве, о книге, о грабюре. М.: Книга, 1986. 239 с.

Файбышенко В. Ю. «Снежная Королева» как розарий // Труды Русской антропологической школы имени академика Вяч. Вс. Иванова. Т. 15. М.: РГГУ, 2018. С. 102–106.

Челбогашева О. С. Гюстав Доре-художник книги: иллюстрации к поэме «Божественная комедия» Данте Алигьери. «Ад»-трагедия как лейтмотив графики // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2017. № 2. С. 203–222.

References

Vipper B. R. *Vvedenie v istoricheskoe izuchenie iskusstva* [Introduction to the Historical Study of Art]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1985. 288 p. (In Russ.)

Eliseev N. Peyzazh dushi [The landscape of the soul]. In Loseff L. *Stikhi* [Poems]. St. Petersburg, Ivan Limbakh Publ., 2013, pp. 569–573. (In Russ.)

Zakharchenko I. Voobrazhaemyy muzey: A. Mal'ro o sud'bakh iskusstva v sovremennoy kul'ture [Imaginary museum: A. Malraux on the fate of art in modern culture]. *Voprosy kul'turologii* [Issues of Cultural Studies], 2008, issue 10, pp. 59–62. (In Russ.)

Zubova L. V. *Yazyki sovremennoy poezii* [Languages of Modern Poetry]. Moscow, New Literary Observer Publ., 2010. 384 p. (In Russ.)

Loseff L. *Meandr: memuarnaya proza* [Meander: Memoir Prose]. Moscow, Novoe izdatel'stvo Publ., 2010. 430 p. (In Russ.)

Loseff L. Real'nost' zazerkal'ya: Venetsiya Iosifa Brodskogo [The reality of the looking-glass: Joseph Brodsky's Venice]. *Inostrannaya literatura* [Foreign Literature], 1996, issue 5, pp. 224–235. (In Russ.)

Loseff L. *Chudesnyy desant: stikhi* [Miraculous Landing: Poems]. Tenaflly, Hermitage Publ., 1985. 152 p. (In Russ.)

Malkina V. Ya. Liricheskaya situatsiya v liricheskom syuzhete [Lyrical situation in the lyrical plot]. *Vestnik RGGU. Seriya 'Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya'* [RSUH/RGGU Bulletin. Series 'Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies'], 2023, issue 3, pt. 3, pp. 313–324. doi 10.28995/2686-7249-2023-3-313-324. (In Russ.)

Medvedeva N. G. Raduga smyslov: stikhotvorenje L. Loseva 'Tkan' [The rainbow of meanings: L. Loseff's poem 'Fabric']. In Medvedeva N. G. *Vymysel vs mimesis: Ocherki russkoy literatury XX–XXI vv.: A. S. Grin, I. A. Brodskiy, L. V. Losev, S. V. Kekova* [Fiction vs Mimesis: Essays on Russian Literature of the 20th–21st Centuries: A. S. Grin, I. A. Brodsky, L. V. Loseff, S. V. Kekova]. Izhevsk, Udmurt State University Press, 2014, pp. 95–111. (In Russ.)

Pann L. 'Ya tekh, kogo zdes' net, khvatal za rukava...': Lev Losev v nostal'gicheskoy igre ['I Grabbed Those Who Are Not Here by the Sleeves...': Lev Loseff in a Nostalgic Game]. *Znamya*, 2021, issue 12, pp. 189–202. (In Russ.)

Ratke I. R. 'Prokhladnye sumerechnye pokoi' L'va Loseva ['Cool Twilight Chambers' by Lev Losev]. *Prosōdia*, 2015, issue 2, pp. 4–56. (In Russ.)

Sedakova O. A. Pod nebom nasiliya [Under the sky of violence]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Seriya Istoriya i filologiya* [Bulletin of Udmurt University. History and Philology Series], 2009, issue 3, pp. 179–193. (In Russ.)

Skvortsov A. E. Khudozhestvennye strategii L. Loseva, S. Gandlevskogo, A. Tsvetkova i O. Chukhontseva v kontekste sovremennoy poezii i ikh vospriyatie v kritike [Artistic strategies of L. Loseff, A. Tsvetkov, S. Gandlevskii, O. Chou-khontsev and their interpretation by critics]. *Uchenye zapiski Kazanskogo universiteta. Seriya Gumanitarnye nauki* [Proceedings of Kazan University. Humanities Series], 2008, vol. 150, book 6, pp. 87–98. (In Russ.)

Toporov V. N. *Eney — chelovek sud'by. K 'sredizemnomorskoy' persoologii* [Aeneas – A Man of Fate. On 'Mediterranean' Personology]. Moscow, Radiks Publ., 1993, pt. 1. 208 p. (In Russ.)

Favorsky V. A. *Ob iskusstve, o knige, o gravyure* [On Art, on Books, on Engraving]. Moscow, Kniga Publ., 1986. 239 p. (In Russ.)

Faybyshenko V. Yu. 'Snezhnaya Koroleva' kak rozariy ['The Snow Queen' as a rosary]. *Trudy Russkoy antropologicheskoy shkoly imeni akademika Vyach. Vs. Ivanova* [Proceedings of the Russian Anthropological School named after Academician Vyach. Vs. Ivanov]. Moscow, Russian State University for the Humanities Press, 2018, vol. 15, pp. 102–106. (In Russ.)

Chelbogasheva O. S. Gyustav Dore-khudozhnik knigi: illyustratsii k poeme 'Bozhestvennaya komediya' Dante Alig'eri. 'Ad'-tragediya kak leyt-motiv grafiki [Gustave Dore – the artist of a book: illustrations to the poem 'Divine Comedy' by Dante

Alighieri. 'Inferno' – Tragedy as a leitmotif of graphic design]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg University. Arts], 2017, issue 2, pp. 203-222. (In Russ.)

Visual Code and Cultural Memory in Lev Loseff's Cycle of Ekphrases

Tatiana V. Zvereva

Professor in the Department of History of Russian Literature and Literary Theory

Udmurt State University

1, Universitetskaya st., Izhevsk, 426034, Russia. tvzver.1968@yandex.ru

SPIN-code: 2086-4768

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Alexander V. Markov

Professor in the Department of Cinema and Contemporary Art

Russian State University for the Humanities

6, Miusskaya ploshchad, Moscow, 125993, Russia. markovius@gmail.com

SPIN-code: 2436-2520

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Submitted 12 Nov 2025

Revised 22 Dec 2025

Accepted 12 Jan 2026

For citation

Zvereva T. V., Markov A. V. Vizual'nyy kod i pamyat' kul'tury v tsikle ekfrasisov L'va Loseva [Visual Code and Cultural Memory in Lev Loseff's Cycle of Ekphrases]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2026, vol. 18, issue 1, pp. 83–92. doi 10.17072/2073-6681-2026-1-83-92. EDN JCJUHG (In Russ.)

Abstract. The article provides a comprehensive analysis of Lev Loseff's cycle *Podpisi k vidennym v detstve kartinkam* (Captions for Pictures Seen in Childhood), which is a unique phenomenon in Russian poetry of the second half of the 20th century. The article proposes a new approach to analyzing ekphrasis as a technology of meaning generation, where the visual image becomes a node connecting personal experience, cultural memory, and philosophical reflection. The cycle is examined as a holistic metatext that models the formation of artistic consciousness through the reconstruction of personal visual experience. The innovative aspect of the research lies in revealing the structural unity of the cycle, organized according to the principle of a five-part dramaturgy, where each poem represents a stage in the formation of artistic consciousness. The central hypothesis of the work is the concept of a 'machine of non-oblivion' – a special mechanism of memory aimed at preserving the marginal, private, and technological aspects of the experience of encountering art. It is proven that the visual imagery of the cycle stems from a contamination of classical engraving (Gustave Doré, Albrecht Dürer) and the Soviet children's book of the 1940s–1950s. The methodological basis of the study is a holistic structural analysis, supplemented by intertextual and cultural-historical approaches. The conclusion is made about the democratic nature of the poet's gaze, shifted from the peaks of the canon to peripheral details, which forms a special poetic optics akin to children's perception. The article demonstrates how the poetics of the "stroke" in Loseff's cycle becomes not only a formal device but also a metaphor for poetic creativity based on work with absence and void. The cycle demonstrates the democratization of the very idea of the classic, which appears not as a frozen monument, but as a living organism that generates a complex ecosystem of cultural connections.

Key words: Lev Loseff; 20th-century Russian poetry; ekphrasis; visual code; cultural memory; Soviet children's book; Gustave Doré; engraving; machine of non-oblivion.