

DOI: 10.26907/2074-0239-2021-63-1-155-161
УДК 821.161.1

ПОЭТИКА «ЛИБРЕТТО» В ТВОРЧЕСТВЕ МАРИИ СТЕПАНОВОЙ

© Нина Барковская

THE “LIBRETTO” POETICS IN MARIA STEPANOVA’S WORKS

Nina Barkovskaya

The article offers an interpretation of the genre designation “opera” in the “Supplement” to Maria Stepanova’s cycle “Kireevsky”. The name of the cycle refers to the collection of folk songs by P. Kireevsky. The poems contain many allusions (including rhythmic and intonation ones) to the popular song repertoire. However, in the “operas” the plots of musical works are played out, not their own musical speech, so we can speak of the “libretto” poetics. Based on the text “Aida”, the article reveals the priority of the word over the “music” of the verse. The lyrical subject ironically calls his own voice “fioritura” and “coloratura”, which indicates the complexity of the poetic language, playing out a certain classical pretext. Verdi’s opera, whose plot is based on an ancient legend, acts as the basis for mythologizing the modern situation in which a migrant saleswoman finds herself. The two poems, following the operas, contain the images of an oak, squirrel, falling acorns. They are filled with motifs of life and creativity, in contrast to the plots of the operas. These images incorporate both mythological semantics and historical and literary traditions. Stepanova’s task is to keep the fabric of culture, its threads and basis from falling apart. Metaphorically, her texts can be called “libretto” in the sense that they combine different cultural and stylistic “parts”, and the actual lyrical “I” is woven into the chorus of other “voices”.

Keywords: modern Russian poetry, musical genres in poetry, allusions, mythopoetics, lyrical polyphony.

В статье предложена интерпретация жанрового обозначения «опера» в составе «Добавления» к циклу Марии Степановой «Киреевский». Название цикла отсылает к собранию народных песен П. Киреевского. В стихотворениях множество аллюзий (в том числе ритмико-интонационных) к популярному песенному репертуару. Однако в «операх» обыгрываются сюжеты музыкальных произведений, но не их собственное звучание, поэтому можно говорить о поэтике «либретто». На примере текста «Аида» выявляется приоритет слова над «музыкой» стиха. Собственный голос лирический субъект иронично называет «фиоритурой» и «колоратурой», что указывает на усложненность поэтического языка, обыгрывающего некий классический претекст. Опера Верди, сюжет которой опирается на древнюю легенду, выступает основой, позволяющей мифологизировать современную ситуацию, в которой оказывается продавщица-мигрантка. Следующие за «операми» два стихотворения, содержащие образы дуба, белки, падающих желудей, наполнены мотивами жизни и творчества, по контрасту с сюжетами «опер». Эти образы вбирают в себя и мифологическую семантику, и историко-литературную традицию. Задача Степановой – удержать распадающуюся ткань культуры, ее нити и основу. Метафорически ее тексты можно назвать «либретто» в том смысле, что они сопрягают разные культурные и стилистические «партии», а собственно лирическое «я» оказывается вплетенным в хор других «голосов».

Ключевые слова: современная русская поэзия, музыкальные жанры в поэзии, аллюзии, мифопоэтика, лирическое многоголосие.

В современной поэзии нередко встречаются музыкальные жанровые обозначения, в том числе «опера» или «либретто»: «Всенощная зверь. Оперетта о недужных многих или о едином» Лина Горалик, «Эльпида и „греки“». Опера о военном изнасиловании» Кэти Чухров, Вера Павлова опубликовала «Детский альбом Чайковского» и целую книгу стихов с названием «Либретто», Андрей Родионов, Екатерина Тропольская пье-

су в стихах «Кандид» обозначили как «Либретто для музыкального спектакля Мастерской Дмитрия Брусникина»; одна из частей цикла Марины Темкиной «Девять речитативов для женского голоса» кончается строкой, указывающей на стиль – на то, «как написано это либретто». Очевидно, что это неоднородные явления, каждый случай требует особого рассмотрения. Ясно также, что в буквальном смысле понимать «музыкальные»

номинации нельзя: например, если в прозаических миниатюрах Ирины Глебовой, имеющих подзаголовок «городской романс», можно говорить о «романсовой» традиции и в содержании, и в ритмизации текста, то «романс» «Памяти памяти» Марии Степановой – нечто совсем другое. Хотя, впрочем, что-то близкое в авторских номинациях есть: и Глебова в прозе ориентируется на традиции женской причеты (название «Причитанья северного края» – аллюзия к сборнику Е. В. Барсова), и Степанова называет свою книгу (и один из циклов) именем П. В. Киреевского, собирателя народных песен. (Впрочем, как отмечает У. Ю. Верина, у Степановой фамилия «Киреевский» без инициалов в качестве названия звучит иронично-неопределенно, маскируя действительную позицию автора [Верина, с. 101]). Но в целом кажется очень точной метафора И. В. Кукулина, назвавшего современную женскую поэзию «пением без аккомпанемента» [Кукулин, с. 317].

Особенно очевидна небуквальность музыкальных номинаций у современных авторов на фоне взаимодействия музыки и поэзии в модернизме начала XX столетия. Л. Л. Гервер в книге «Музыкальный миф в поэзии первой половины XX века» выделяет три аспекта темы: 1) музыкальная мифология как система образов, 2) «музыкальные» принципы организации литературного текста и 3) музыкально-мифологическое единство как результат стремления слова «стать» музыкой [Гервер, с. 10]. Автор исследования подробно анализирует «симфонии» А. Белого: словесное преломление контрапункта, симфонизма, полифонии, пишет об отсылках к операм Брамса, Вагнера, Глюка, Моцарта у М. Кузмина. Особенно «музыкален», как показано в книге, В. Хлебников: «Нет такого топоса музыкальной культуры России начала XX в., который не был бы представлен у Хлебникова: церковная музыка, молебны на улицах и площадях; музыка в опере и в концерте: от симфоний и ораторий до популярных песен; самостоятельное музицирование, популярные народные песни и танцы, цыганские песни, „жестокий“ романс, эстрадные куплеты, музыка праздников: балы в царской России и народные праздники в республике Советов, „музыка“ рыночных выкриков, песни на улицах революционного времени: популярные, народные, революционные песни, частушки, куплеты» [Там же, с. 22]. В пьесе Хлебникова «Снежимочка» использован сюжет оперы Римского-Корсакова «Снегурочка», в связи с этим нельзя не вспомнить и А. М. Ремизова с очень своеобразным текстом «Весна священная», вдохновившим, через Н. Рериха, И. Стравинско-

го и С. Дягилева на одноименный балет [Ремизов, с. 465–466].

Однако в поэтическом мире М. Степановой замечен приоритет слова над музыкой стиха, о чем заявлено во втором эпиграфе даже к «песенному» «Киреевскому»: «...и что отдельного напева не бывает, что напев – только так, для складу» (цитата из «Войны и мира» Л. Толстого) [Степанова, 2017, с. 268]. Вместе с тем голос «женской персоны», организующий стихи, Степанова иронично назвала «колоратурой», «фиоритурой»:

«При лице литературы
Вроде я колоратуры,
Вроде я фиоритуры –
Волос-голос-завиток,
Электрический фонарик,
Быстрый и неровный ток» [Там же, с. 261].

Таким образом, в цикле Степановой выражена установка на аранжировку уже существующих произведений, их усложнение, причем – «быстрая и неровная» («фиоритура»), то есть не напевная, без мелодической выровненности стиха. Такая установка на «перепев», цитатность осознанна: Степанова видит специфику лирического «я» в современной поэзии в стремлении субъекта «стать хором» (в эссе о Демьяне Кудрявцеве Степанова пишет о текстах «гражданской лирики» как о попытке дать эпос минимальными средствами, когда автор как бы в одиночку исполняет и озвучивает многофигурный и многоголосый фильм – или «Гибель богов», «берет на себя роль тенора в огромном оперном спектакле» [Степанова, 2014, с. 209–210]).

Попробуем показать на материале текстов из приложения к «Киреевскому» (одна из четырех помещенных там опер и два стихотворения, связанных между собой), как разыгрывается «многоголосие» в пространстве вроде бы монологического текста, причем – при отсутствии непосредственно музыкальных образов.

Мы остановимся на стихотворении «Аида» из раздела «Четыре оперы». Опера «Аида» была заказана Джузеппе Верди египетским руководством по случаю открытия Суэцкого канала в 1868 году (композитор не успел к этому сроку завершить работу). Краткий сценарий был предложен египтологом Миоттом, который использовал для этого легенду, рукопись которой была найдена в одном из саркофагов. Прозаическое изложение сюжета сделал К. дю Локль, а собственно либретто написал Антонио Гисланцони. Таким образом, уже в основу оперы Верди лег текст, имеющий в первоисточнике древнюю ле-

генду и создававшийся, как сказала бы Степанова, «командой» авторов [Степанова, 2017, с. 431].

Сюжет оперы спроецирован Степановой на современность, ее Аида – продащица-мигрантка. Фиоритура в опере подразделяется на нежную, негромкого звучания и брассовую (широкие скачки голоса, громкие рулады). В стихотворении «Аида» Степановой также можно выделить две части: первые 14 строк (описание продащицы) и вторые 14 (прозрение грядущего возмездия); последняя, 15-я строка, соединяет темы первой и второй части. Можно отметить своеобразный мелодизм, хотя стих тяготеет к верлибру. Почти выдержан силлабический ритм (длина строк колеблется от 14 до 20 слогов). Очень заметны внутренние рифмы и фонетические переключки внутри одной-двух строк, например в начале текста:

«Красивая, молчаливая, то есть по-русски едва-едва,

Мне нравится ее окружение, пряники, сахар и вся халва,

Вся и всяческая халва источает хвалу,

Когда она в углу и отвешивает товар» [Там же, с. 326].

Отчетливо слышен ассонанс звука [a] на фоне [u], [e]; эффектны рифмы (не конечные, а напоминающие тройные созвучия): едва-едва–халва–халва–хвалу–в углу. Также плавность интонации создается с помощью симметрии однотипных конструкций: *и рождается ценник – и она на нее не глядит – и стыдится – и она не дает ответа – и она не удержит вора – и не вынесет разговора*. Ритмизации служит синтаксический параллелизм:

«Я задаю ей вопрос, и она не дает ответа.

Я захожу как вор, и она не удержит вора».

Грозная вторая часть организована не «узлом» фонетики и синтаксиса, а линейным нарастанием интонации за счет анафор: трижды повторяется словосочетание «Ее и общий отец», трижды подхватывающий повтор союза: «И страх разводит», «И станут», «И скорым пойдут». Во второй части сгущаются [o], затем [y]:

«Когда его армии проберутся в город

И станут у Красной площади костью в горле

И скорым пойдут по путям, утоляя голод,

Снимая тулупчики с самокатной голи...» [Там же, с. 327].

Но, как мы уже говорили, искать прямых соответствий в звучании стихотворения и оперы не приходится. Опера Верди, сюжет которой опира-

ется на древнюю легенду, выступает «почвой», позволяющей мифологизировать современную ситуацию: война-вражда-мечь, плен и любовь – это вечная история. Красавица-продащица, лишенная права голоса, одна из трудовых мигранток, напоминает о судьбе пленницы Аиды. В первой половине стихотворения героиня находится как бы в раю, среди своего сладкого и экзотичного товара. Тут нет ее речей, но много цвета, запаха, тактильных ощущений (в термине «колоратура» корень «колоро» означает цветение, цвет):

«Пальцы ее берут за бока померанцы, за шеи – груз Зеленоватых, стоптанных, сладко стонущих груш, Темную плоть баклажана она погружает в белую Плоть хрустящего пластика; и рождается ценник. А хурма ей – как мать, и она на нее не глядит И стыдится своей публичной профессии...»

Однако этот «рай» – плен для «слабой дешевой рабочей силы». Вторая часть рисует набег на Москву грозного «отца» – ее и общего, то есть Бога:

«Ее и общий отец, он грядет за дочью,
По темной трассе тянется днем и ночью,
Как полоса тумана у стен вагона...»

В опере Верди царь Эфиопии сумел бежать из плена, но о возмездии речь там не шла. В стихотворении Степановой используются архаизмы (*ложесна, грядет за дочью*), причем «армии» неосознаны, как тьма и туман, и неостановимы, как скорый поезд, так что речь может идти не столько об армии в прямом смысле или о лихих молодчиках (отголосок хлебниковского «пугачевского тулупчика» из стихотворения «Не шалить!» с его обещанием возмездия торговкам, чьи руки в жемчугах, во имя высокой Воли), а о метафизической, небесной каре.

Ключевым кажется выражение «Ее и общий отец сойдет на ны, как лавина». Степанова изменяет, контаминируя, смысл двух древних выражений: «Иду на вы» (слова князя Святослава I Игоревича, бросавшего вызов врагам) и новозаветного «Аще Бог с нами, никто же на ны». Кара «сойдет» свыше, как благодать, но Бог нас покарает, а не от врагов защитит. Последние две строки стихотворения, отделенные от предыдущего текста, соединяют грозное библейское и бытовое, неожиданно сопоставляя слова «курган» и «менеджер»:

«Мы будем их дожидаться на дне кургана,
Где менеджер Юля сегодня ее ругала».

В финале стихотворения на месте Радамеса, полководца египтян, влюбленного в пленницу-рабыню и замурованного вместе с ней заживо, оказывается лирический субъект стихотворения, то «я», которое грамматически не атрибутировано как женское, но по смыслу (по способности любоваться бытовыми мелочами, по дару сочувствия) воспринимается как женское (противостоящее мужскому – социальному, политическому, инициирующему войну и вражду, использующему слабую дешевую рабочую силу).

А. А. Житенев отмечает, что «константное качество поэзии, по Степановой, это связь с трансцендентным – „чужим“, неуютным, ей важна проблематизация данности, обозначение бытийных альтернатив» [Житенев, 2019, с. 175, 176].

После четырех «опер» следуют два отдельных стихотворения. А. А. Житенев полагает, что этот «постскрипtum» противопоставлен «основному блоку текстов ритмически (верлибр), интонационно («пиндарический отрывок») и образно (осязаемо-чувственная пластичность)» [Житенев, 2012].

Если текст «Аида» заканчивается условным погребением героини на дне кургана, то стихотворение «Белка» – о жизни, устремленной вверх, к небу, на простор.

«Высоко,
По раскачивающемуся дереву,
Ходящему на весу,
Прямоком
Во весь его широкоствольный скрип –
Туда, где ветер да я,
Поднимается молодая белка,
Кистеперая, нагретая рыжим ворсом,
Туго-туго натянутая на собственный бег –
В запрокинутую цель лесных проспектов,
Вдоль туннельных стволов
С переходом на ту и другую ветку» [Степанова, 2017, с. 332].

Образ белки можно трактовать как символ духовного порыва ввысь, как преодоление этим порывом силы притяжения земной (телесной, нутряной) тяжести. Само дерево, безусловно, символизирует Мировое древо (из второго стихотворения ясно, что это дуб, традиционный образ вечности, силы жизни). В мифологиях белка связана со Срединным миром, она медиатор между землей и небом, плотью и духом, бытом и бытием. Потому в этом стихотворении звучат не грозные слова о возмездии «общего отца», а «весть о милости»: «отмена тяжести, усмирение приговора, / И быстрым промельком скороговорки жизни» [Там же, с. 333]. Причем, «кирие

елейсон» говорит не белка, она сама и есть «и елей, и сон» (расщепление слова «елейсон»).

Кто говорит? Стволы, вода, воздух – живые стихии жизни. Заставляет их звучать бег белки:

«И во всю покоренную клавиатуру,
В четыре ноги
Выбивает белка свое „да-да“.
Да-да, да-да, ду-ду, что ей добавить...» [Там же, с. 332–333].

«Музыка» белки звучит пушкинским четырехстопным ямбом, о Пушкине сначала напомнила строка «туда, где ветер да я», правда, более энергично звучащая, чем амфибрахий в «Узнике». Да и сами образы дуба зеленого, белки напоминают о Пушкине. В «Spolia» Степановой есть строки: «здесь ямбы прыгают, пока четырехстопы, / но спотыкаются о голые глаголы / и падают далёко от европы, / обиженные шкурки кровеня» [Там же, с. 387]. Так что ямбы присутствуют в ритмике степановской поэзии.

Но стихотворение Степановой еще более укоренено в традиции, подобно тому как корни дуба спускаются глубже верхних слоев почвы. Кажется небезосновательной ассоциация с зачином «Слова о полку Игореве», где речь идет о «веще Бояне», «растекавшемся мысию по древу». Л. В. Соколова пишет, что слово «замышление» во фразе «Начати же ся тѣи пѣсни по былинамъ сего времени, а не по замышлению Бояню» обычно трактуют как 1) вымысел, фантазию Бояна или 2) его возвышенную, пышную, выпендренную манеру [Соколова, с. 66]. Сама же исследовательница, со ссылкой на Д. М. Шарыпкина [Шарыпкин], полагает, что в «Слове» говорится о «превращении» Бояна в волка, орла и, вероятно, мышь (белку). Именно эти животные названы не случайно. Согласно индоевропейскому мифу о мироздании, небо, земля и соединяющее их древо жизни – это три яруса мироздания. Эмблема высшей сферы – орел, низшей – волк, эмблема мирового древа жизни – белка (мышь). Сам же автор «Слова» заменяет древо жизни деревом поэзии, а белку (мышь) – соловьем, противопоставляя себя автору-язычнику [Соколова, с. 67].

Задача Степановой – удерживать ткань культуры, разные ее нити и уровни, иначе легко «ткань общего смыслового пространства, соединяющего языки и культуры, прохудится, обветшает, распадется на волокна» [Степанова, 2014, с. 222]. Не случайно далее в стихотворении «Белка» и появляется образ ткани, соединяющий бытовое и бытийное, «женское» и высокопоэтическое, человеческое и божественное. Размышляя над тем, что делать с «новоявленным

знанием», «еще, как орех, нетвердым», и «не-знанием» (о том, что дух устремится ввысь, преодолеет тягость плоти) – «к чему его применить», лирический субъект предлагает:

«Разве брызнуть, как водой из рта,
На сморщенную ткань прирученной жизни,
Здравшей от страха складки,

Пока по ней прокладывают пути
И дышит жар, и железо берет свое.

Он только погладит, нам говорят, не бойся!

И вода, издыхая, одно говорит: потерпи,
А сама медсестрой помогает огню и железу,
И руки тебе разжимает,
И на пол оружие кладет.

И, как белка, бежишь безоружным живым голышом» [Степанова, 2017, с. 333–334].

В слове «погладит» сосуществуют значения: и приласкать, успокоить (как если бы белку взял в руки человек, то есть пленил, напугал), и гладить горячим утюгом белье, расправлять его складки, прыскавая водой. Так жизнь человека (любого, так как использована неопределенно-личная форма) сопоставляется с испугом белки – зверька, не знающего, что его только погладят и отпустят. Последняя строка вся пронизана созвучиями, особенно тесно сплетающимися слова «белка», «бег», «безоружный», «живой» через повторение звуков [e], [б], [ж]. До определенной степени образ белки можно соотнести и с образом лирического субъекта, творящего поэтическую ткань, спасающего вещество жизни (в начале стихотворения туннели, Лесной проспект, переход на другую ветку – детали не только дерева, но и метро, по которому, как белка, снует человек в ежедневных заботах).

Второе стихотворение («как могут») как раз начинается со страхов ночных, нутряных, зреющих в «животном теле» [Там же, с. 337], и есть только на Бога надежда: «Сам знает, Сам поможет?..», но ночь сменяется утром, и на дороге становятся видны желуди, то похожие на «бритых запорожцев», почерневших, закаленных, в трещинах, то напоминающие «бочковитых башковитых братьев». Эти последние, «детские, толстостенные», не предназначены для практических целей: вырасти огромным деревом, продолжить палубу, стать спиной стола или основанием ложа, они – для ласки, любования, для лежания «в темном в тесном в теплом» кармане или для «катания в кулаке», в ласковом пожатии (отметим попутно, что звонкое [б] сменяется приглушенным [м]).

Финал стихотворения (и конец «Добавлений» к «Киреевскому») высвечивает, как нам кажется, тему поэзии и «милости к падшим»:

«Белка заводится, ветер пройдет.
Бух!
Один за другим, другой за четвертым,
Как умеют, падают они на дорогу
И лежат, как могут» [Там же, с. 337].

Желуди – плоды с дерева жизни, они умирают, ложась на землю, чтобы прорасти вновь. Это и образ людских тел, «созревших» для смерти и для будущего воскресения (о чем более определенно сказано в книге Степановой «Старый мир, починка жизни»), и убитых солдат, лежащих безоружно, но это и образ написанных стихотворений, наговоренных на древе жизни ветром и белкой-вдохновением.

Согласно А. А. Житеневу, эта «стихотворная кода» – не просто указание на провиденциальность любого жребия («вы не для роста, не для прямостоянья») и безмерность божественного милосердия («весть о милости, и елей, и сон»). То „новоявленное знание“, которое в ней заключено, – это знание о том, что ни „огонь и железо“, ни страхи, „коренное население предсердечья“, не отменяют полноты бытия, не сводят на нет „зверский аппетит к гармонии“ (Мандельштам)» [Житенев, 2012].

Поэтическое слово – это «словодело», «словодерево», «одержавшее» (победу над страхом) и «неодержавленное» (то есть свободное) [Степанова, 2017, с. 345]. Этот образ напоминает о первом стихотворении в цикле «Счастье» (2002), где крона дерева, в которой заводится то ли белка, то ли Бог, уподобляется животу «брюхатой», вынашивающей – со страхом – новую жизнь, и уподобляется любой форме, рождающей новое, в том числе небу, о которое цокает язык, рождая новые слова «в страхе страсти» [Там же, с. 172–173]. Поэтическое слово, как Мировое древо, говорит о жизни и призывает «милость к падшим».

Поэтическое слово у Степановой, подобно дереву, уходит корнями в глубь культурной почвы, но тянется вверх, соединяя быт, телесное и культуру, духовное, жизнь и смерть, традиции и новаторство. Это слово-жёлудь, где есть внешняя оболочка и есть ядро-семя, содержащее в себе разные культурные «голоса».

Своеобразие интонации при этом (в отличие от многих других поэтических «памятников») – в отсутствии пафоса и уверенности: прорастет ли? останется ли любимой мелочью только для кого-то? просто умрет, исчезнет бесследно? А образ белки и жёлудя вызывает в памяти еще и комический образ массовой культуры – белку Скрат

из мультсериала «Ледниковый период»: все манипуляции этой белки невольно вызывают или предвещают глобальные катаклизмы. Кстати, Скрат, в отличие от других персонажей мультэпопеи, не говорит, а только пищит и кричит.

Подводя итог, можно сказать, что стихи Степановой выполняют роль «либретто» не в прямом музыкальном смысле, хотя в основе ритмико-интонационного характера многих стихотворений «Киреевского» лежат узнаваемые песенные мелодии. Поэтика «либретто» проявляется в том, что ее тексты можно уподобить записям для сохранения памяти всей сложности накопленной поэтической культуры, сплетенной с культурой сегодняшней.

Статья выполнена в рамках проекта «Поэт и поэзия в постисторическую эпоху», грант РНФ № 19-18-00205.

Список литературы

Верина У. Ю. Приближение к лирическому «я»: о композиции книги стихов М. Степановой «Киреевский» // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2015. № 2. С. 99–109.

Гервер Л. Л. Музыкальный миф в поэзии первой половины XX века. М.: Индрик, 2001. 248 с.

Житенев А. А. Поэтология в книгах эссе А. Скидана и М. Степановой // Филологический класс. 2019. № 2 (56). С. 174–180.

Житенев А. А. «Что же делать с новоявленным знанием?» (Рец. на кн.: Степанова М. Киреевский. СПб., 2012 // НЛО. 2012. № 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/6/chto-zhe-delat-s-novoyavlenным-znanem.html> (дата обращения: 11.11.2020).

Кукулин И. В. Двадцать лет пения без аккомпанемента: Взлет и превращения женской инновативной поэзии в постсоветской России // И. В. Кукулин Прорыв к невозможной связи: статьи о поэзии. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый. 2019. С. 317–354.

Ремизов А. М. Сторона небывалая: Легенды, сказки, сны, фантастика, исторические были-небыли. Сб. / сост. И. Попов, Н. Попова; вступ. ст., комм., словарь И. Попова. М: Русский путь, 2001. 488 с.

Соколова Л. В. Зачин в «Слове о полку Игореве» // Исследования «Слова о полку Игореве» / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1986. С. 65–74. URL: <http://feb-web.ru/feb/slovo/critics/isl/isl-065-.htm> (дата обращения: 25.12.2020).

Степанова М. М. Против лирики. М.: АСТ, 2017. 488 с.

Степанова М. М. Один, не один, не я. М: Новое издательство, 2014. 200 с.

Шарыпкин Д. М. Боян в «Слове о полку Игореве» и поэзия скальдов // Труды Отдела древнерусской ли-

тературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН. Т. 31. Л., 1976, С. 14–22.

References

Gerver, L. L. (2001). *Muzykal'nyi mif v poezii pervoi poloviny 20 veka*. [Musical Myth in the Poetry of the First Half of the 20th Century]. 248 p. Moscow, Indrik. (In Russian)

Kukulin, I. V. (2019). *Dvadsat' let peniia bez akkompanementa: Vzlet i prevrashcheniia zhenskoi innovativnoi poezii v postsovetsoi Rossii*. [Twenty Years of Singing without Accompaniment: The Rise and Transformation of Women's Innovative Poetry in Post-Soviet Russia]. Kukulin I. V. Proryv k nevozmozhnoi svyazi: stat'i o poezii. Ekaterinburg; Moscow, Kabinetnyi uchenyi. Pp. 317–354. (In Russian)

Remizov, A. M. (2001). *Storona nebyvalaia: Legendy, skazki, sny, fantastika, istoricheskie byli-nebyli*. [An Unprecedented Country: Legends, Fairy Tales, Dreams, Fantasy, Historical True-Untrue Stories]. Sb., sost. I. Popov, N. Popova; vstup. st., komm., slovar' I. Popova. 488 p. Moscow, Russkii put'. (In Russian)

Sharypkin, D. M. (1976). *Boian v "Slove o polku Igoreve" i poezii skal'dov*. [Boian in "The Tale of Igor's Campaign" and Skald Poetry]. Trudy Otdela drevnerusskoi literatury Instituta russkoi literatury RAN, V. 31. Leningrad, pp. 14–22. (In Russian)

Sokolova, L. V. (1986). *Zachin v "Slove o polku Igoreve"*. [The Inception of "The Tale of Igor's Campaign"]. Issledovaniia "Slova o polku Igoreve". USSR Academy of Science. Inst. of Russian literature. Leningrad, Nauka. Leningrad division. Pp. 65–74. URL: <http://feb-web.ru/feb/slovo/critics/isl/isl-065-.htm> (accessed: 25.12.2020). (In Russian)

Stepanova, M. M. (2014). *Odin, ne odin, ne ya*. [One, Not One, Not Me]. 200 p. Moscow, Novoe izdatel'stvo. (In Russian)

Stepanova, M. M. (2017). *Protiv liriki*. [Against Lyrical Poetry]. 488 p. Moscow, AST. (In Russian)

Verina, U. Yu. (2015). *Priblizhenie k liricheskomu "ya": o kompozitsii knigi stihov M. Stepanovoi "Kireevskii"*. [Approaching the Lyrical "I": On the Composition of the Book of Poems "Kireevsky" by M. Stepanova]. Vestnik RGGU. Serii "Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia". No. 2, pp. 99–109. (In Russian)

Zhitenev, A. A. (2019). *Poetologii v knigah esse A. Skidana i M. Stepanovoi*. [Poetology in the Books of Essays by A. Skidan and M. Stepanova]. Filologicheskii klass. No. 2 (56), pp. 174–180. (In Russian)

Zhitenev, A. A. (2012). *"Chto zhe delat' s noviyavlenным znan'em?" (Rec. na kn.: Stepanova M. Kireevskii. Sankt-Petersburg, 2012)*. ["What to Do with the Newfound Knowledge?" (Review of the Book: Stepanova M. Kireevsky. Saint Petersburg, 2012)]. NLO. No. 6. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2012/6/chto-zhe-delat-s-novoyavlenным-znanem.html> (accessed: 11.11.2020). (In Russian)

The article was submitted on 05.02.2021

Поступила в редакцию 05.02.2021

Барковская Нина Владимировна,
доктор филологических наук,
профессор,
Уральский государственный педагогический
университет,
620017, Россия, Екатеринбург,
пр-т Космонавтов, 26.
n_barkovskaya@list.ru

Barkovskaya Nina Vladimirovna,
Doctor of Philology,
Professor,
Ural State Pedagogical University,

26 Kosmonavtov Ave.,
Ekaterinburg, 620017, Russian Federation.
n_barkovskaya@list.ru