

DOI 10.25991/VRHGA.2024.4.4.021

УДК 82.161.1 + 82.95

*М. А. Бурая, М. Ю. Бойко\**

**ЛИТЕРАТУРНО-КРИТИЧЕСКИЕ СТАТЬИ  
ОБ ИОСИФЕ БРОДСКОМ  
В ВЕНЕЦИАНСКОМ ТЕКСТЕ Л. ЛОСЕВА\*\***

В статье исследуется взаимосвязь литературно-критических статей об Иосифе Бродском Льва Лосева и поэтическое творчество последнего. Выдвигается гипотеза о связи основных поэтологических особенностей ряда текстов Лосева из его статей, посвященных осмыслению творчества друга и современника. Лирические стихотворения Лосева рассматриваются в со- и противопоставлении как с непосредственно связанными произведениями Бродского, так и в метапоэтическом аспекте. Последний предполагает выявление тех особенностей, отмеченных Лосевым по поводу Бродского, которые в той или иной мере реализовались им в собственном творчестве. Предметом анализа становится венецианский текст обоих поэтов, с общим тематическим и образно-мотивным рядом.

**Ключевые слова:** венецианский текст, литературная критика, традиция, новаторство.

---

\* Бурая Мария Анатольевна — канд. филол. наук; m\_buraya@mail.ru; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского, 191023, Санкт-Петербург, набережная реки Фонтанки, д. 15, лит. А.

Marija A. Buraia — PhD in Philology, m\_buraya@mail.ru, Russian Christian Academy for the Humanities, 191023, Saint-Petersburg, Fontanka, 15, lit. A.

Бойко Мария Юрьевна — бакалавр филологии; boiko.my@dvfu.ru; Восточный Институт — Школа региональных и международных исследований Дальневосточного федерального университета, 690922, Приморский край, г. Владивосток, о. Русский, п. Аякс, 10.

Marija Y. Boiko M. Y. — Bachelor of Philology; boiko.my@dvfu.ru; Institute of Oriental Studies, Far Eastern Federal University, Russian Federation, 690922, 10 Ajax Bay, Russky Island, Vladivostok.

\*\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00636, <https://rscf.ru/project/24-18-00636/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф. М. Достоевского.

*M. A. Buraia, M. Y. Boiko*  
*LITERARY-CRITICAL ARTICLES ABOUT IOSIF BRODSKY*  
*IN THE VENETIAN TEXT BY L. LOSEV*

The article examines the relationship between literary-critical articles about Joseph Brodsky by Lev Losev and the poetic creativity of the latter. A hypothesis is put forward about the connection between the main poetological features from Losev articles devoted to the comprehension of his contemporary and friend's work and. Losev's lyrical poems are considered in co- and contra-position both with Brodsky's directly related works and in the metapoetic aspect. The latter implies the identification of those features noted by Losev about Brodsky, which to a greater or lesser extent were realized by him in his own work. The subject of analysis is the Venetian text of both poets, with a common thematic and figurative-motivational series.

**Keywords:** Venetian text, literary criticism, tradition, innovation.

Роль Льва Лосева в осмыслении поэтического наследия Иосифа Бродского давно признана крайне значительной [8]: личный опыт близкого общения позволил воссоздать образ судьбы поэта многосторонне и полно, а внимательный взгляд исследователя — отметить важные особенности творческой манеры. Однако при этом вероятно говорить о метапоэтическом ракурсе литературно-критической деятельности Лосева, чьи статьи о друге и современнике можно рассмотреть как своего рода косвенную характеристику собственной поэтологии. Отсюда особый интерес представляет выявление в статьях и работах, посвящённых Бродскому, тех специфических черт, которые свойственны и самому Лосеву в его лирическом творчестве.

На макроуровне художественного целого прежде всего стоит отметить возможность выделения сверхтекстовых смысловых единств, имеющих относительно самостоятельное значение, которые можно рассматривать в рамках явлений нетрадиционной циклизации. О таких широко известных и ключевых сверхтекстах в контексте целого творчества Бродского писал Лосев в своих статьях и работах; один из них, венецианский, разработанный им в своей поэзии, и будет рассмотрен в данной статье.

Стоит отметить, что Лосевым были выделены те особенности пяти венецианских стихотворений Бродского («Лагуна» 1973, «Венецианские строфы I, II» 1982, «В Италии» 1985, «Watermark» 1991), которые позволяет говорить об особой роли Венеции по отношению к другим составляющим итальянского текста поэта (например, римскому или флорентийскому при наличии и связующих общих признаков). Одним из главных признаков такой аутентичности, по мнению Лосева [4; 6], является типологическое сходство между Петербургом и Венецией в их художественных отражениях Бродским, в частности — в рядах ассоциативных связей.

В творчестве Лосева венецианский текст количественно также немногочислен. Прежде всего внимание привлекают три произведения: «Дождь», «Где воздух "розоват от черепицы"», «Венеция». Однако, как и в случае с Бродским, можно говорить об особенной семантической нагруженности данных стихотворений, репрезентирующих целый ряд поэтологических черт и свойств творческой личности, а главное, вероятно, — целый ряд значимых на концептуальном уровне идей.

Одна из таких черт, выделяемых Лосевым у Бродского, свойственна в полной мере и всем его венецианским стихотворениям. Речь идёт об особой интенциональности авторского сознания на сложнонаправленную — в со- и противопоставлениях — связь с чужим словом, культурной и поэтической традицией. Реализуется эта черта на разных уровнях художественного целого, для Лосева при этом она включает как ориентацию на непосредственно творческую манеру Бродского, так и на многочисленных авторов-предшественников.

Первое из рассматриваемых стихотворений венецианского текста Лосева «Дождь» может быть рассмотрено как наиболее показательное в этом смысле. Оно ориентировано на традицию уже на уровне ритмико-строфической организации текста. Чередувание четырёхстопного и трехстопного хорей оказывается крайне продуктивным в создании особенного семантического ореола ассоциаций: здесь и установка на стилизованные формы народного стиха и народной речи («то-то волны кольцевидны», «то-то горе — сине море», «аки лев венецианский» [6, с. 163]), и на частушечный ритм, и на классические образцы пушкинской поэзии (от «Сказок» до «Бесов»), подробно исследованные и описанные М. Л. Гаспаровым [2]. В контексте рассматриваемого стихотворения продуктивной представляется идея установки, с одной стороны, на балладную традицию, с другой стороны — на экзотичность. Первая реализуется в лирическом сюжете, где основным событием оказывается видение-откровение города, представленного на пересечении сфер жизни и смерти, а вторая — в подчёркнутом актуализировании мотивов своего и чужого пространства (что также оказывается своего рода семантическим дублированием основного балладного события).

Многозначным и семантически нагруженным при этом становится название текста. Простота и лаконичность также отсылают к традиции классической русской поэзии, предполагающей реалистическую традицию, чаще всего соединяющую двуплановость изображения (явление природы и явление духовного мира, чаще творческого, рассматриваются как соположенные). При этом читательское ожидание и оправдывается, и нарушается. С одной стороны, дождь оказывается узнаваемой частью ставшего уже классическим топоса, однако стоит заметить, что атрибуция его с Венецией, однозначная по упоминаемым фактическим деталям, оказывается имплицитной, что позволяет говорить о свойственной и Лосеву потенциальной двоичности (Венеция / Санкт-Петербург). С другой же стороны, дождь оказывается одним из маркером особого хронотопа, который можно в какой-то мере условно охарактеризовать как балладный. Дождь в таком случае одновременно есть и указание не только на специфическое художественное пространство (город дождя и т. п.), но и художественное время: дождь как особое лиминальное время для лирического субъекта, являющееся своего рода границей между стадией жизни и смерти. Отсюда лирический сюжет возможно прочесть как сюжет инициации-испытания, постижения пространства, которое в равной мере может принадлежать и мёртвым (ряд ролевых аналогов героя), и живым (сам лирический субъект, потенциально в ходе развития сюжета открытый и той, и иной возможности). Безусловно, сюжет смерти в Венеции приобрел устойчивое значение для европейской и мировой культурной традиции с его

кульминацией в XX в., однако не в меньшей степени этот сюжет характерен и для топоса Петербурга. Варьированным и индивидуально-авторским оказывается разрешение сюжета инициации в лиминальном пространстве лирического субъекта

Стоит отметить, что такая модель сюжета свойственна основному сверхтекстовому единству Бродского об инициации лирического субъекта через постижение любви к жизни в новом качестве и актуализации творческой способности. При этом реализация такого сюжета у Лосева отличается: в данном случае место любовного сюжета, столь значимого у Бродского, занимает сюжет, который условно можно определить как сюжет вечного возвращения — к культурно-историческому прошлому, переживаемому как актуальное настоящее. Более того, можно говорить об особой роли визуализации; та кинематографичность, свойственная венецианскому тексту Бродского по Лосеву, в его собственной лирике реализуется также через актуализацию зрительного восприятия.

С одной стороны, визуализация венецианско-петербургского текста в сюжете переживания-воспоминания наследия мировой культуры отсылает воспринимающее сознание к художественному наследию, объединяющему как пластические искусства, так и драматургические формы. И здесь можно говорить как о традиции западноевропейской, своего рода точки отсчёта для пластического воплощения венецианского топоса (например, жанре ведуты, традиции комедии дель арте, событию карнавала) так и о традиции русского искусства рубежа XIX–XX вв., прежде всего — мирискусников. Стоит отметить, что две традиции непосредственно связаны между собой: как известно, одним из источников вдохновения для представителей группы «Мира искусства» стала традиция XVIII в. Для исторической Венеции, как известно, это время было также лиминальным (типологически схожим с исторической ситуацией русского Серебряного века): одновременно с ослаблением политического влияния город переживает кульминацию своего культурного развития.

На поэтологическом уровне одним из важнейших способов реализации такой визуализации лирического события оказывается двуплановость изображения, где мир природы (реалия факта, в данном случае — восприятие ведуты) в сознании субъекта преломляется и воспринимается через реалии мировой культуры. Каждому хорошо знакомому и даже хрестоматийному явлению, составляющему топос, соответствует художественная аналогия (капли-монокли, сваи-цилиндры, лагуна-сцена и т. п.). На субъектном уровне эта аналогия находит своё воплощение во введении особого действующего лица, который может быть рассмотрен как своего рода двойник лирического субъекта, чей статус, однако, вызывает вопрос с точки зрения принадлежности его к миру живых или мёртвых.

Стоит отметить, что с одной стороны, введение в контекст сюжета Дягилева вызывает ассоциацию с Бродским ввиду эксплицитного развития мотива смерти в Венеции. С другой стороны, именно творческая деятельность Дягилева с первой строфы обуславливает введение второй части аналогического сопоставления из сферы искусства, как и в целом явление драматургизации и карнавализации лирического сюжета. Своеобразное балладное событие

в таком случае можно интерпретировать как встречу лирического субъекта с лиминальным временем и пространством Дягилева, которое приобретает многообразные истолкования с актуализацией того или иного ряда смыслов. Так, в акцентировании петербургского отражения-преломления Венеции в духе Бродского это встреча лирического субъекта с Россией прошлого, «островок» оказывается своеобразным потерянным раем, а сюжет — попыткой вечного возвращения в акте памяти и перцепции с помощью культурного кода. Стоит отметить, что такая модель развития лирического сюжета активно разрабатывается русской поэзией, в частности, в стихотворении В. В. Набокова «Острова», которое с произведением Лосева сближает не только образ-символ острова, но и мотив завитых волн. Однако, в отличие от идиллической сказочности Набокова, сюжет Лосева развивается в иной жанровой традиции и в ином типе эстетического завершения. Впрочем, хорейский размер вполне соответствует сказочной традиции, а книга сказок Набокова также, вероятно, принадлежит сфере лиминального пространства.

В рамках инициационного сюжета постижение топоса, в котором локализуется Дягилев (и Бродский), есть приобщение лирического субъекта к миру смерти. В этом смысле в композиционно-строфическом оформлении текста выделяется крайне маркированный строфический анжамбеман («под которым там / бывший кукиш сцене царской» [6, с. 163]), как известно, частотный в творчестве Бродского. В развитии лирического сюжета анжамбеман сопровождает фокализацию воспринимающего сознания на месте нахождения Дягилева. Ему предшествует активное введение мотива смерти в его эксплицитной форме (с подчёркнутым повтором), однако, как и логично для лиминального сюжета, сопровождающееся лишь на первый взгляд оксюморонным соседством с рядом мотивов из сферы жизни / олицетворения: «взглядом мёртвым и упрямым / смотрит» [6, с. 163]. При этом повтором оформляется и мотив влаги / воды, который также на протяжении всего развития сюжета связывается с амбивалентной символикой воды — стихии, характеризующей лиминальное пространство.

Сюжету инициации соответствует и предшествование непосредственной номинации Дягилева ряд его перифрастических номинаций. Они могут быть рассмотрены и как те черты биографии и свойства личности импресарио, которые потенциально сближают его с Бродским (мотив мрамора, бунта существующему строю, прямоты и т. п.) и как значимые субстанционально на архетипическом уровне персонажа, который получает функцию медиатора между миром мёртвых и живых. Стоит отметить, что Дягилев, безусловно, принадлежит фактически к миру мёртвых, его пассивный статус и принадлежность хтонической сфере обозначена эксплицитно: «под которым там <...> Дягилев зарыт» [6, с. 163]. Однако мотив памяти способствует своеобразному оживлению и переводу его статуса в лиминальный. Память воплощается как непосредственно в материальном предмете, который маркированно персонифицируется (смотрящий в небо мрамор), так и в акте восприятия лирического субъекта, вспоминающего и воспроизводящего в своем сознании ушедшее.

Каждый из перифразов персонажа в таком случае приобретает особое значение, выходящее за рамки биографических примет реальности личности.

«Бывший кукиш сцене царской», с одной стороны, акцентирует положение героя как бывшего — то есть потерявшего свой прежний статус, но сохранивший память или знание о нём (в литературоведческой традиции значимость подобной ситуации прежде всего исследована в рамках теории карнализации Бахтина по поводу персонажей романного мира Ф. М. Достоевского). Одновременно с этим (и в определённом смысле подобно героям Достоевского, многие из которых наделены высшим титулом князя) возникает мотив царственности, очевидно, теперь это царство мёртвых. Сцена же связывает два прежних топоса бытия Дягилева: как уже было отмечено, всё изображение Венеции с самого начала стихотворения раскрывается через визуализированную метафору лагуны-сцены. И, наконец, особый интерес представляет мотив кукиша. Как известно, иное обозначение этого жеста непосредственно связано с санскритским словом «шишна» и богом Шивой [3, с. 76]. Последний же связан с амбивалентным единством разрушения и создания, стихией воды и плодородием, а также танцем (танцующий Шива), репрезентирующим последовательность цикла создание — пребывание — разрушение. Последний образ, очевидно, перекликается с образом Дягилева, знаменитого прежде всего балетными и оперными постановками.

Следующий перифраз продолжает развитие амбивалентных характеристик, соединяя эпитет «бедный» со статусом сибарита. Интересно, что последний также выполняет роль маркера итальянского текста, в данном случае речь идет о греческой колонии Сибарис, находящейся на юге Италии. Вероятна возможность говорить о топосе рая на земле, связанного с представлениями об особо праздном статусе жителей Сибариса, однако этот рай утрачен Дягилевым, который оказывается зарыт в островном пространстве, сфере, относящейся к миру мёртвых. Третий перифраз, согласно логике градационного ряда, оказывается выделенным, так как является уже в строгом смысле не перифразом, а эксплицитно введенным сравнением. Интересно, что единственное непосредственное упоминание имени города связано не с образом пространства, а с образом персонажа и его аналогической фигуры — льва («аки лев венецианский» [6, с. 163]).

Значимость образа льва, очевидно, вытекает из его многозначности, при этом каждый из семантических комплексов в полной мере реализуется в развитии лирического сюжета. Прежде всего это генезис животного как символа одного из евангелистов, что впервые зафиксировано в тексте Апокалипсиса. По Иоанну Богослову и пророку Иезекиилю, каждое из четырёх животных охраняет один из углов Трона Господня и один из пределов рая. У Лосева Дягилев в равной мере оказывается стражником и былого прошлого, и мира мёртвых, и одновременно — мира творчества, чей статус соответствует скорее лиминальному пространству. При этом немаловажным представляется и связь с евангельским текстом от Св. Марка, которое открывается образом гласа, вопиющего в пустыне (по мнению раннехристианских теологов, связанного именно с образом льва). «Бывший» и «бедный» Дягилев «зарыт», голоса он не имеет, однако он подобен венецианскому льву и память о нём прорывается не только упрямым и мокрым мрамором в небо, но и поэтическим голосом (очевидно, в равной мере и имплицитно подразумеваемого Бродского, и лирического

субъекта Лосева). При этом факт локализации Дягилева непосредственно сближает его с самим апостолом, который, согласно легенде, во сне получил ангельское видение («Pax tibi, Marce, evangelista meus»).

Безусловно, нельзя не упомянуть о традиции изображения животного-покровителя, актуального для стихотворения Лосева ввиду уже упоминавшейся визуализации топоса. В истории искусства известны две линии изображения символа Венеции, при этом для скульптуры и живописи характерен именно лев стоящий или шагающий. Интересно, что чаще всего животное перемещается одновременно по земле и воде, что в контексте лирического сюжета предполагает соединение двух стихий, который в полной мере оказываются пересекающимися в амбивалентных значениях. Так, зарыт Дягилев в землю, т. е. погружён в хтоническую сферу, но земля получает и подчёркнуто витальные характеристики (например, островок «курнос»). Вода служит как способом передвижения маркированной физической силы и жизни (матросы, легко пересекающие пространство), так и пространством горя и «минора».

Финальные две строфы после репрезентации персонажа-Дягилева возвращают движение лирического сюжета к изображению топоса, закольцовывая композицию и репрезентируя одну из самых значимых архетипических геометрических форм стихотворения — круг / кольцо. Однако вечное возвращение не оказывается тождественным повтором. Вместо театрализованных и подчёркнуто эстетических явлений, участвующих в аналогичных сопоставлениях, теперь преобладает ряд скорее реалистических деталей, носящих иной эмоционально-оценочный характер. В двойственном мерцании топоса Венеция-Петербург начинает явственнее выделяться последний: так, бороздящие пароходы и контраст чёрно-белых линий отсылает скорее к петербургскому городскому пейзажу. При этом усиливается и развивается цветовой символизм стихотворения: так, до этого единственное эксплицитное цветовое обозначение было связано с белым кашне, образом акцентировано эстетическим, при этом амбивалентно значимым как для сферы жизни, так и для сферы смерти. Теперь же белый характеризует противоположную по семантике деталь: трубы пароходов, т. е. мир, лишённый эстетизма.

Однако нельзя охарактеризовать этот мир как полностью реалистическое пространство, что определяется уже первым стихом предпоследней строфы, стилизованным под фольклорные лирические и лиро-эпические жанры. При этом анафорически эта строфа сближается со второй, где также представлен образ водной стихии, подготавливающий появление ряда финальных образов: кольцевидные волны и сваи непосредственно ассоциируются с деревьями. Но при этом сами водные образы существенно различаются. Пространство лагуны-сцены оборачивается пространством синя море, возникает новый цвет, который усиливается далее дважды повторённым мотивом чёрного цвета (семантико-символическая связь синего и чёрного цветов широко известна [9; 10]). Очевидно, что в процессе инициационного сюжета для лирического субъекта восприятие-возвращение в памяти к пространству культуры прошлого оборачивается осознанием горя, вероятно связанного с разделяющим субъекта и так или иначе близких и родственных ему людей (Дягилев-Бродский) временем и пространством. Мотив смерти воплощается в фокализации чёрных

гробов, уже не предполагающих особого статуса, а утверждающих факт смерти и ограниченного ею пространства.

Однако в связи с этим интерес вызывает противопоставление чёрным гробам и синю морю белых труб пароходов и длинных линий дождя. Горизонталь чёрных гробов противостоит вертикаль белых труб и чёрных линий, как мрамор, смотрящий в небо, бросал вызов зарытости Дягилева в землю. Пароходы же, пусть и в миноре, но несут звук, пересекая пространство, — возможно, бросая вызов разделяющему синему морю. Но тогда наиболее многозначным и противоречивым в интерпретации оказывается финальный образ: падающие на грудь (очевидно, лирического субъекта и любого воспринимающего сознания, относящегося к сфере жизни) в первой строфе капли дождя теперь приобрели совершенно иной масштаб. Крайне интересным становится объект сопоставления — черные пинии, реалия из сферы природы, которая характеризует не столько венецианский, сколько итальянский текст: как известно, иное название пинии — итальянская сосна, однако, ассоциацию она вызывает не с венецианским пространством.

Введение в контекст стихотворения такого образа актуализирует в читательском восприятии ассоциативный ряд Бродский-Мандельштам. «Письма римскому другу» Бродского сближаются со стихотворением Лосева прежде всего ведущими концептами смерти и памяти, при этом образный ряд оказывается практическим тождественным: море, наполненное шумом, чёрный цвет, пинии («Понт шумит за черной изгородью пиний» [1, с. 12]). Различным оказывается эмоционально-эстетическое завершение произведений: у Бродского можно говорить о преодолённом драматизме, остранении взгляда лирического субъекта и растворении его в окружающем пространстве римского пейзажа, соединяющего сферы культуры и природы. В «Нашедшем подкову» Мандельштама одинокие пинии — тот желаемый статус, которым лирический субъект наделяет розовые сосны, потенциальный материал для парусника: «Им бы поскрипывать в бурю, / Одинокими пиниями» [7, с. 128]. Здесь также можно проследить сопоставимый с Лосевым ряд мотивов: указание на цвет, эмоциональная оценка, море и средство передвижения по нему. Не менее значимыми в развитии лирического сюжета верлибра оказываются и мотивы смерти и памяти. Однако у Лосева пиния (мало свойственная как венецианскому, так и петербургскому пейзажу) побеждается линиями дождя, что, возможно, возвращает нас к началу стихотворения и его названию, возможности нового акта воспоминания и оживления в памяти ушедшего и прохождению инициации лирического героя, не сдавшегося стихии горя и смерти. Однако можно предположить и иной вариант интерпретации финала: вертикаль чёрных линий дождя оказывается победившей падающие капли-монокли на грудь как смерть с реальностью чёрных гробов заменила попытку связи с небом и вечностью зарытого на острове мёртвых Дягилева-Бродского. Вполне вероятно, что такой амбивалентный финал есть намеренная интенция авторского сознания дать читателю возможность выбора и пройти свою инициацию в акте воспоминания и приобщения к мировой культуре.

Таким образом, можно сделать вывод о том, что выделенные в литературно-критических статьях особенности творческой манеры и эстетической позиции

Бродского не остались чужды и собственному поэтическому творчеству Лосева. Перспектива исследования предполагает обращение как к другим произведениям венецианского и, шире, итальянского текстов, так и к исследованию других общих обоим поэтам контекстам, например — рождественскому.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бродский И. А. Сочинения Иосифа Бродского. Т. III. СПб.: Пушкинский фонд, 2001. 312 с.
2. Гаспаров М. Л. Семантический ореол пушкинского четырёхстопного хоря // Пушкинские чтения в Тарту: Тезисы докладов научной конференции 13–14 ноября 1987 г. Таллин, 1987. С. 53–55.
3. Гусева Н. Р. Индуизм и мифы Древней Индии. М.: Вече, 2020. 352 с.
4. Лосев Л. В. Реальность зазеркалья: Венеция Иосифа Бродского // Лосев Л. В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 522–546.
5. Лосев Л. В. Родина и чужбина у Бродского // Лосев Л. В. Солженицын и Бродский как соседи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. С. 497–522.
6. Лосев Л. Стихи. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2023. 600 с.
7. Мандельштам О. Э. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 1. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
8. Немзер А. Апология соседства // Время новостей. 2010. 5 марта. № 37.
9. Пастуро М. Синий. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2022. 144 с.
10. Пастуро М. Чёрный. История цвета. М.: Новое литературное обозрение, 2021. 168 с.

## REFERENCES

1. Brodsky I. A. *Works by Joseph Brodsky*. Vol. III. St. Petersburg: Pushkin Foundation, 2001. 312 p.
2. Gasparov M. L. Semantic halo of Pushkin's four-stop chorus // Pushkin Readings in Tartu: Theses of Reports of the Scientific Conference November 13–14, 1987 Tallinn, 1987. P. 53–55.
3. Guseva N. R. *Hinduism and Myths of Ancient India*. Moscow: Veche, 2020. 352 p.
4. Losev L. V. The reality of the looking glass: Joseph Brodsky's Venice // Losev L. V. Solzhenitsyn and Brodskij as neighbors. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. P. 522–546.
5. Losev L. V. Brodskij's Homeland and Foreign Land // Losev L. V. Solzhenitsyn and Brodskij as Neighbors. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. P. 497–522.
6. Losev L. *Poems*. St. Petersburg: Izd-vo Ivan Limbach, 2023. 600 p.
7. Mandelshtam O. E. *The Complete Works and Letters in 3 Vol. Vol. 1*. Moscow: Progress-Pleiada, 2009. 808 p.
8. Nemzer A. Apology of Neighborhood // *Vremya Novostei*. 2010. March 5. № 37.
9. Pasturo M. *Blue*. History of color. Moscow: New Literary Review, 2022. 144 p.
10. Pasturo M. *Black*. History of color. Moscow: New Literary Review, 2021. 168 p.