

Философические письма. Русско-европейский диалог. 2026. Т. 9, № 1. С. 139–171.

Philosophical Letters. Russian and European Dialogue. 2026. Vol. 9, no. 1. P. 139–171.

Научная статья / Original article

УДК 821.161.1

doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-139-171

## АНТИНОМИЧНОСТЬ В ТРАДИЦИИ ПОТЕБНИ И ЕЕ КРИТИКА ОТ ВЫГОТСКОГО ДО ДЕКОНСТРУКЦИИ



**Александр Викторович Марков**

Российский государственный гуманитарный  
университет (РГГУ), Москва, Россия;

Институт мировой литературы  
имени А. М. Горького (ИМЛИ РАН),  
Москва, Россия, markovius@gmail.com



**Аннотация.** Статья исследует антиномичность искусства через призму работ Л. С. Выготского как первого опыта деконструкции традиционных представлений о психологии творчества. Анализируя детскую игру, стыд и фантазию, Выготский противопоставляет психоаналитическую модель предварительного наслаждения идее серийности в искусстве, где форма не маскирует, а развоплощает материал. Здесь Выготский оспаривает и гумбольдтианство Потебни, и другие версии символистского гумбольдтианства. Символистской аллегории Выготский противопоставил басню, в которой антиномия пережитого и воображаемого разрешается через повторяемость структур, что сближает подход Выготского с неокантианством, некоторыми вариантами символистской эстетики и континентальной философией. Обвинение Фрейда и

формалистов в гедонизме отразило состояние философии перед разделением на аналитическую и континентальную. Ссылки Выготского на Мейнонга показывают специфику его антиномизма с центральной антиномией пережитого и символического-реального-воображаемого, предвосхищающую концепции реальности во французской теории.



**Ключевые слова:** антиномия, антиномичность, деконструкция, символизм, серийность, психоанализ, басня, форма, аффект, противочувствие



**Благодарности.** Исследование выполнено в ИМЛИ им. А. М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда № 24-18-00248, <https://rscf.ru/project/24-18-00248/>.



**Ссылка для цитирования:** Марков А. В. Антиномичность в традиции Потебни и ее критика от Выготского до деконструкции // *Философические письма. Русско-европейский диалог*. 2026. Т. 9, № 1. С. 139–171. doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-139-171.

---

*Literature. Philosophy. Religion*

ANTINOMY IN POTEBNYA'S TRADITION:  
VYGOTSKY'S CRITIQUE AND THE PATH TO DECONSTRUCTION

**Alexander V. Markov**

Russian State University for the Humanities (RGGU), Moscow, Russia;  
A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences  
(IWL RAS), Moscow, Russia, markovius@gmail.com



**Abstract.** The article explores the antinomic nature of art through the lens of L. S. Vygotsky's works, as the first attempt to deconstruct traditional conceptions of the psychology of creativity. Analyzing children's play, shame, and fantasy, Vygotsky contrasts the psychoanalytic model of preliminary pleasure with the idea of seriality in art, where form does not mask but rather disembodies the material. Here, Vygotsky challenges both Potebnya's Humboldtianism and other versions of symbolist Humboldtianism. In place of the symbolist allegory, Vygotsky proposed the fable, in which the antinomy of the experienced and the imagined is resolved through the repetition of structures—an approach that aligns Vygotsky's thought with Neo-Kantianism,

certain strands of symbolist aesthetics, and continental philosophy. His critique of Freud and the formalists for hedonism reflects the state of philosophy prior to its division into analytic and continental traditions. Vygotsky's references to Meinong reveal the specificity of his antinomism, centered on the opposition between the experienced and the symbolic-real-imaginary, anticipating later conceptions of reality in French theory.



**Keywords:** antinomy, antinomicity, deconstruction, symbolism, seriality, psychoanalysis, fable, form, affect, counter-feeling



**Acknowledgments.** The work was done at A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the support of the grant of the Russian Science Foundation (RSF), project no. 24-18-00248, <https://rscf.ru/project/24-18-00248/>.



**For citation:** Markov, A. V. (2026) "Antinomy in Potebnya's Tradition: Vygotsky's Critique and the Path to Deconstruction", *Philosophical Letters. Russian and European Dialogue*, 9(1), pp. 139–171. (In Russ.). doi:10.17323/2658-5413-2026-9-1-139-171.

Французская теория второй половины XX века радикально переосмыслила понятие реальности, трактуя ее не как данность, а как эффект языковых и символических структур. В трудах Лакана, Делёза и Деррида реальность оказывается нестабильным полем, где антиномии и противоречия — не ошибки мышления, а его условие. В отличие от классической континентальной философии, где противоречие часто рассматривалось как проблема, требующая диалектического снятия, французская теория (новая континентальная философия) видит в нем продуктивную силу, размыкающую смысл. Размыканием смысла мы называем раскрытие и усложнение семантической структуры, когда однозначный смысл перестает быть доминирующим и уступает место полисемии, многозначности, разрыву привычных логических связей, что открывает новые горизонты интерпретации. Наша статья исследует, как антиномичность искусства, анализируемая Выготским, предвосхищает подобные идеи, особенно в его полемике с Потебней и формалистами, и как у Выготского язык становится не просто средством выражения, но полем борьбы значений. Имеется в виду, что язык рассматривается не просто как средство коммуникации или передачи фиксированных значений, а как арена, в которой различные значения, интерпретации, идеологические и когнитивные установки сталкиваются, конкурируют и взаимодействуют, приводя к посто-

явному изменению смысла. Выготский предвосхищает французскую теорию в своей радикальной критике понятия значения в психоанализе, при этом принимая психоанализ как способ критики привычного понятия сознания.

В статье предпринимается не буквальное соотнесение Выготского с поздней французской деконструкцией, а историко-философское сопоставление, акцентирующее схожесть в подходах к понятию антиномии, неустойчивости смысла и динамике языка, что позволяет рассматривать Выготского как предвестника определенных идей, развитых в более полном объеме в деконструктивистской традиции. Хотя напрямую называть Выготского основоположником деконструкции было бы анахронизмом, в его критическом анализе мы вскрываем элементы ключевых идей деконструкции.

В «Психологии искусства» Выготский цитирует Фрейда: «Другое существенное отличие от игры Фрейд замечает в том, что ребенок никогда не стыдится своей игры и не скрывает своих игр от взрослых» [Выготский, 1968, с. 99]. Здесь детская игра противопоставляется взрослой постыдной фантазии. Выготский далее не обсуждает стыд, а только теорию предварительного наслаждения: «Ранк прямо говорит, что эстетическое удовольствие равно у художника, как и воспринимающего, есть только *Vorlust*, которое скрывает истинный источник удовольствия, чем обеспечивает и усиливает его основной эффект» [Выготский, 1968, с. 103]. Выготский отмечает, что тогда роль художественной формы сводится к предварительному наслаждению, и — можем продолжить — стыд тогда оказывается встречей с собственным стыдом, погружением в стыд. В этом Выготский и видит эклектизм, неэкономность психоанализа, получается, что стыд разменивается на стыд, обменивается на него, котируется им. Получается предельно эклектичная и неопределенная экономика стыда.

Вяч. Вс. Иванов, издатель рукописи Выготского, прокомментировал эти слова так: «Надо заметить, что есть случаи, говорящие как раз обратное. Дети часто стыдятся своих игр перед взрослыми и скрывают их, даже если ничего непозволительного в них нет. Особенно, когда ребенок играет во взрослого, присутствие постороннего мешает ему и заставляет смущаться. Видимо, в этом черта сходства игры с позднейшими фантазиями и глубоко интимный корень игры» [Выготский, 1968, с. 514]. Такая масочность напрямую связана у Выготского с режимами вовлеченности (режим вовлеченности — психологическая позиция, определяющая способ интериоризации и самоидентификации субъекта), ведущими к самоутверждению или самоотрицанию [Марков, Штайн, 2025]. Ребенок надевает маску как средство самоутверждения, но одновременно понимает ее ограниченность, что порождает чувство стыда не только за себя, но и за взрослого, которого он изображает.

На следующей странице Вяч. Вс. Иванов воспроизводит замечание С. М. Эйзенштейна на полях машинописи книги Выготского. К словам о басенном животном «оно есть раньше всего действующее лицо не в силу того или иного характера, а в силу общих свойств своей жизни» Эйзенштейн делает помету: «Верно и для комедии масок и для Елисаветинского театра» [Выготский, 1968, с. 515]. В традиции Эйзенштейна и Мейерхольда комедия масок рассматривается как форма театрального воплощения жизни, где игра строится на имитации жизненных структур, подобно шахматной партии. В этом жанре решающее значение приобретает либо «стыд», способный фиксировать конфликты и напряжения, либо «смех», который разрешает драматические моменты, создавая гармонию и завершенность театрального действия. Но замечательно, что общие свойства жизни подразумевают варьирование и повторение; мы можем возвращаться к этим общим свойствам, не стыдясь вторичности нового повторения, — и тем самым обосновываем сериальность как экономику постоянного воспроизводства опыта в противовес психоаналитической либидиной экономии.

Дети стыдятся своих игр, потому что они уже в масках игроков: они уже в очередном изводе, очередной серии, очередном повторении игры, — и маски на них только потому, что любому сериалу необходим, как мы увидим далее, вненаходимый антураж, создающий эффект реальности. Выготский в самом начале своего труда критикует Овсянико-Куликовского за рационализм, для которого познание, по сути, как для Фрейда, имеет в виду удовольствие от схватывания какого-то одного действия вместо дальнейшего разыгрывания игры для нахождения ее настоящих правил. «Таким образом, оказывается, что поэзия или искусство есть особый способ мышления, который в конце концов приводит к тому же самому, к чему приводит научное познание (объяснение ревности у Шекспира), но только другим путем» [Выготский, 1968, с. 48]. Выготский видит в этом некоторое бесстыдство, использование чужих художественных усилий: «Грубо говоря, Шекспир потрудился за нас, отыскивая к идее ревности соответствующий ей образ Отелло» [Выготский, 1968, с. 49].

Этому бесстыдству разового употребления Выготский противопоставляет конструктивное понимание того эмоционального эффекта, который дает искусство. Это не просто приятное сопровождение эмоций от содержания, но некоторый способ конструировать содержание, говоря, что и это произведение относится к художественной литературе, и это, и это. *Наблюдательности* Овсянико-Куликовского, который видел в искусстве игру, но не в масках, а, напротив, в предельной откровенности, в том, что ты буквально исповедуешься в своих чувствах внутренней формой, Выготский противопоставил се-

*рийность*, считывание Шекспира по шекспировским законам. Собственно, и формалистов он упрекает в гедонизме не из-за того, что они были гедонистами (они именно не были), а из-за того, что не мыслили серийно, создавали разовые, однократные изделия, срабатывающие на один выстрел.

Вяч. Вс. Иванов упрекает Выготского за слова: «Этот элементарный гедонизм — возврат к давно оставленному учению о наслаждении и удовольствии, которое мы получаем от созерцания красивых вещей, составляет едва ли не самое слабое место в психологической теории формализма» [Выготский, 1968, с. 86]. Он отмечает: «Теория элементарного гедонизма, критикуемая здесь Выготским, была развита лишь в ранних работах В. Б. Шкловского и не может быть отнесена ко всем формалистам в целом» [Выготский, 1968, с. 512]. Но заметим, что Выготский исходит из антиномии овеществления и развеществления: эстетизм овеществляет реальность, тогда как настоящее искусство ее развеществляет. Выготский говорит, что несостоятельность вещественного гедонизма «обнаружена в психологии с достоверностью естественнонаучной и даже математической истины» [Выготский, 1968, с. 86]. Никаких математических доказательств Выготский не приводит, а только экспериментально-психологические, ссылаясь на Фехнера, Вундта и других отцов экспериментальной психологии. Все они учили не доверять словесным показаниям испытуемого, что он получает удовольствие, потому что сам он не может объяснить причины этого удовольствия, не может его воспроизвести так, чтобы оно вновь стало фактом психики. Психическая жизнь столь сложна, столь сложны реакции на произведение искусства, что удовольствие просто теряется [Выготский, 1968, с. 89]. Это ни в коем случае нельзя назвать математическим доказательством, это доказательство, состоящее в том, что внутренняя психическая жизнь создает свою достоверность, и эта достоверность оказывается в силу ее сконструированности не менее несомненной, чем конструкции математики. В этом феноменологическом самовыявлении и самопредъявлении достоверности особенно не остается места для удовольствия как для задержки, отказа от явления и явленности. Выготский выступает здесь как радикальный феноменолог, радикальный конструктивист и радикальный формалист. К. Р. Кобрин удачно говорит о соединении сверхэстетизма с гедонизмом в советском проекте и что критика формалистского гедонизма у Выготского была радикализующей, а не морализующей [Кобрин, 1999, с. 63–64]. Об укорененности формализма в феноменологии подробно писали Виктория Файбышенко (на примере советской философии Ильенкова и Мамардашвили как практической феноменологии) [Файбышенко, 2013; 2017] и Анна Ямпольская (на примере русского формализма в контексте постфеноменологии) [Ямпольская, 2017; 2021].

Любым эффектам, которые находили символисты, авангардисты и формалисты, например настроениям, связанным со звуками, Выготский противопоставляет диалектику воплощения и развоплощения, как раз очень даже недоверчивую к человеческой натуре, — по сути, сериал, где «форма в конечном счете развоплощает тот материал, которым она оперирует» [Выготский, 1968, с. 86]. Это замечание, кажущееся просто указанием на рамки психологических исследований аффектов, происходящих при встрече с произведением, является и кратчайшей формулой сериала, где материал, который прежде должен был образовывать различные жизненные и речевые жанры, оказывается развоплощен в закономерностях ожидаемых повторений, распределенного аффекта, который уже заново собирает возбужденное воображение зрителя сериала.

При обосновании возможности мышления еще раз собрать опыт Выготский ссылается на Мейнонга, который показал, что при всей имитации мыслительных процессов в фантазии на самом деле фантазия идет через эмоциональное возбуждение, заставляющее еще и еще раз повторить опыт мышления: «Школа Мейнонга и других исследователей с достаточной глубиной показала, что воображение и фантазия должны рассматриваться как функции, обслуживающие нашу эмоциональную сферу, и что даже тогда, когда они обнаруживают внешне сходство с мыслительными процессами, в корне этого мышления всегда лежит эмоция» [Выготский, 1968, с. 69]. Мейнонг оказывается теоретиком сериала, а он им и был. Как показывают авторы «Словаря непереводимостей» — крупнейшего достижения французской теории в начале XXI века, Мейнонг использовал принцип серии понятий при понимании условий «объективности» или «предметности» суждения [Cassin, 2004, p. 1105–1107], при соотнесении чистого объекта познания с родовидовыми привычками познания [Cassin, 2004, p. 1127] и при многих других операциях, которые в аналитической философии понимаются как строго логические и связанные с содержаниями сознания. Но на самом деле, как выявляет Барбара Кассен и ее команда, они представляют собой обусловливание условностей, создание тех условий для условностей наших представлений, которые могут сохранить антиномию переживания реальности и мышления о реальности, не подчиняя одно другому и тем самым избегая иллюзий, даже самых символически насыщенных и угодных символистской эстетике.

Понятие Мейнонга о том, что фантазия не беспредметна, как считали многие символисты, но предметна как способ постепенного, серийного подхода к предмету путем внутренних проб и ошибок, через создание эффекта реальности самим аффектом (вполне как в телесериале!), — не отпускает Выготского.

«Мейнонг предлагает различать суждения и допущения по признаку того, существует ли у нас убежденность в правильности этого акта» [Выготский, 1968, с. 265]. Принятие этой позиции Мейнонга как раз подразумевает, что наше суждение может быть ошибочным (мы можем принять куст за волка), но допущение при этом безошибочно (если человек бросился бежать, приняв куст за волка, то это допущение вполне соответствует правильной реакции). Собственно, сериал, серийность и подразумевает мозаику суждений и допущений, благодаря которой и возможны новые, не менее драматичные эпизоды. «Таким образом, мы видим, что чувство и фантазия являются не двумя отдельными друг от друга процессами, но, в сущности, одним и тем же процессом, и мы вправе смотреть на фантазию, как на центральное выражение эмоциональной реакции» [Выготский, 1968, с. 265]. Здесь уже *воображение* как эффект просто театрального действия, включающего вживание в ситуации, сопереживание и различные удовольствия, заменяется *сериалом фантазии*, где удовольствие просто остается некоторым ненужным остатком, промежутком между чувством и фантазией, — тогда как фантазия и позволяет реагировать как на отдельные явленные, предъявленные эпизоды, так и на ситуацию в целом. Здесь Выготский, как и Бахтин, стоит ближе к неокантианству, чем к феноменологии. Для него существенно не то, как искусство себя предъявило, но как оно может в своей противоречивости замкнуться в ситуацию, по отношению к которой наша фантазия, аффективно направленная, будет производить снятие антиномий.

Именно такое мейнонговское и неокантианское понимание отношения аффекта и воображения и обусловило выбор басни как предмета подробного рассмотрения. Это единственное искусство и единственный жанр, который удостоился в книге Выготского и подробного анализа, и подробного синтеза [Марков, 2023; Sosnovskaya, 2024]. И разложения на действия, за которыми стоят акторы, и синтеза действия, открывающего не только намерения акторов, но и намерения жанра (не сводимые к субъективным намерениям автора), и намерения имплицитного читателя. Здесь Выготский, в отличие от формалистов-феноменологов, стоит ближе всего к неокантианству и тогда начинавшейся аналитической философии, как у Мейнонга, потому что обсуждает не конструирование искусства при его выявлении и самопредъявлении в его намерениях (как у феноменологов и формалистов), но некоторые постоянные несводимости намерений к их реализациям, которые могут быть преодолены только через новое конструирование субъектности как раз в момент окончательного синтеза. Басня и оказывается конструированием субъектности не в момент распределения характеров, но в момент синтеза. С Потемней Выгот-

ский спорит, потому что для того басенное конструирование субъектности — лишь эпизод в общем языковом конструировании субъектности, поэтому гумбольдтовская антиномия *эргона* и *энергии* (ἔργον и ἐνέργεια) непреодолима. Выготский же настаивает на том, что эта антиномия преодолима, потому что в басне есть та серийность, которая и обеспечит ряд действий, некоторое их количество, при котором субъектность выстроена будет в каждой конкретной басне, в момент, когда мы ее поняли, когда эстетическая реакция состоялась. Говоря проще, антиномия эргона и энергии, восходящая к Гумбольдту и используемая Потебней, описывает напряженность между статичным содержанием (эргоном) и динамическим выражением, или энергией. В контексте басни это означает, что сюжет и мораль существуют не просто как фиксированные данные, а как живые, меняющиеся элементы, взаимодействующие с восприятием читателя, что порождает многозначность и неоднозначность художественного текста.

Эйзенштейн подхватил у Выготского идею, что басенный зверь как экзистенциальная инстанция, как маска и как фигура внутри структуры — это одно, единое, разумеется, при этом не говоря ничего о серийности или несерийности. Тем не менее и серийность, и антиномичность появляются в рассуждении Выготского о басенных зверях Крылова. Так, он прямо указывает, что для Крылова и его поэтической басни нормативно, чтобы части противоречили друг другу, и добавлять каких-то морально значимых подробностей к басне не надо: «Однако если мы рассмотрим поэтическую басню с точки зрения тех целей, которые она себе ставит, мы увидим, что это добавление к басне было бы полным уничтожением поэтического смысла» [Выготский, 1968, с. 147]. Это была бы, добавим, как вторая часть «Ивана Грозного» Эйзенштейна, с попыткой присовокупить однозначную характерологию и урок истории, чему сопротивлялась вся ткань поэтического кинематографа Эйзенштейна. Вместо этого Выготский, по сути дела, понимает поэтическую басню как сериальную, где мораль становится гэгом или любой другой необходимой для сериала перебивкой, которая и позволяет еще и еще раз переживать типичные ситуации: «Но еще легче показать, что мораль превращается у этих авторов в один из поэтических приемов, роль и значение которого определить несложно. Она играет большей частью роль или шуточного введения, или интермедии, или концовки, или, еще чаще, так называемой “литературной маски”» [Выготский, 1968, с. 148]. Благодаря интермедии, концовке или тонкой литературной маскировке поддерживается непрерывность повествования и его некоторый сериальный характер. Тем самым мораль и любая завершенность оказываются некоторой вненаходимой функцией

(если понимать венаходимость в смысле М. М. Бахтина), поддерживая поэтическую игру, в которой эксперту несложно видеть венаходимые начала и концы — но тем более она этими началами и концами вне сцены увлекает читателя или зрителя!

Слова «внутри нашей басни содержится логический порок» [Выготский, 1968, с. 144] Эйзенштейн комментирует (по-английски, как знак приватности записок) «True to any art» [Выготский, 1968, с. 516]. Но это слова Потебни, которые цитирует Выготский. Потебня приводит пример басни, где есть две части, противоречащие друг другу: первая сообщает, что природные стихии сильнее человека, а вторая — что разумный герой сильнее любых стихий. Выготский не согласен с Потебней только в том, что считает это не частным случаем, а общим законом басенного жанра, который в конце концов в стремлении ко всеобщности должен стать поэтической басней: «И в самом деле, всякая басня, заключающая в себе больше одного действия, больше одного мотива, непременно будет уже обладать несколькими выводами и заключать в себе логический порок» [Выготский, 1968, с. 145]. При этом у самой этой фразы логических порока целых два: непонятно, 1) находятся ли «больше одного действия» и «больше одного мотива» в отношениях конъюнкции или дизъюнкции, и 2) следует ли понимать «несколько» как генерализацию «два» в противоположность «один», или же как «любое число более одного», или же «любое число более двух». Ответ на это дается только при анализе конкретных басен.

Говоря совсем просто, Потебня указывает на внутреннюю логическую противоречивость басен, когда разные их части могут выражать взаимоисключающие позиции — например, что природные стихии сильнее человека и, одновременно, что разумный герой превосходит любую стихию. Выготский расширяет эту идею, утверждая, что подобная антиномия не является случайностью, а представляет собой структурный закон басенного жанра, в котором несколько мотивов и действий формируют сложное и неоднозначное художественное целое.

Пока замечу, что движение от прозаической (анекдотической) басни к поэтической басне для Выготского необходимо, чтобы сохранить антиномии, не подчиняя их аллегории, даже утонченной аллегории символистов, но сделать все элементы басни работающими на главную антиномию — между пережитым опытом и жизненным запросом на новый опыт. Эта антиномия есть уже не просто антиномия эргона и энергии, как у Гумбольдта и Потебни, но более широкая антиномия иллюстративного отношения к собственному пережитому или узнанному и неиллюстративного использования любых элементов,

которые драматизируются, или лиризируются, или эпицизируются по своим законам, создавая потенциально бесконечный сериал, который и можно смотреть не отрываясь. Как пишет сам Выготский, «в басне заложено зерно лирики, эпоса и драмы», «герои басни такие же прототипы всякого героя эпического и драматического, как все другие элементы построения басни» [Выготский, 1968, с. 133]. Тем самым мы оказываемся внутри главной антиномии, антиномии *характера как уже известного опыта и окраски ситуации, которая всякий раз серийно открывает нас самих неизвестному опыту*: «Мы видим, что здесь выбор животных определяется не столько их характером, сколько той эмоциональной краской, которой обладает каждый из них» [Выготский, 1968, с. 133].

Напомню, что Потебня решает в книге «Из лекций по теории словесности» вопрос о том, что же делает басня, через гумбольдтовскую антиномию эргона и энергии. Это видно уже по первым рассуждениям в его главе о басне. «Для нас читателей, а не изобретателей басни, находить в нашей собственной жизни во время нашего чтения случаи, к которым применяется басня, очень трудно, иногда невозможно; может быть, подобных случаев наша жизнь не представляет. Примененная к действительным случаям, вроде указанных мною прежде, басня действует мгновенно или вовсе не действует, если она не понята или дурна» [Потебня, 1892, с. 79]. То есть басня есть некоторая *тьень эргона*, она во всем практична и если совпадает с каким-то случаем, то совпадает с ним полностью, а не через ряд домыслов, художественных опосредований или подспорья воображения. Но одновременно она *тьень энергии*, то есть она развивается всегда так, в качестве смыслового ядра опыта, что никакой конкретный опыт не совпадет с ней даже в своем горизонте. Потебня поэтому, опираясь на гумбольдтовскую антиномию, приходит к радикальным выводам: мы запоминаем басни не потому, что они как-то соответствуют нашему опыту, но потому, что надо сформировать своеобразную матрицу басенных сюжетов, чтобы в нужный момент вынуть оттуда то, что будет соответствовать прежде не испытанному нами опыту. «Если в нашей жизни нет случаев, к которым мы можем применить басню, то мы не можем почувствовать ее годность; и если мы хотим оценить ее годность, то мы должны поискать в своей памяти таких случаев, к которым можно применить ее. (...) Встретится подобный случай в жизни, что басня может пригодиться, но мы ее не знаем. На этом основывается педагогическое правило, что надо делать запас таких образов в отвлеченном виде, которые мы можем на самом деле применять» [Потебня, 1892, с. 80]. Получается применение мгновенное, легкое, не серийное.

Флоренский, реферируя труды Потепни, выделяет четыре антиномии языка: антиномия объективности и субъективности слова; антиномия речи и понимания; антиномия свободы и необходимости; антиномия индивидуума и народа [Флоренский, 2000, с. 144–145]. Нетрудно заметить, что первая и вторая могут быть сведены к единой антиномии эргона и энергии, то есть данности и ситуативного употребления, которая меняет когнитивные привычки, а значит, и сам язык. А третья и четвертая могут быть сведены к антиномии досознательного и сознательного, если под сознанием понимать осознанное социальное действие. При этом Флоренский, много и поэтично говоря об антиномии эргона и энергии как антиномии мертвого и живого, частного и общего и т. д., по сути сводит третью и четвертую антиномии к происхождению языка (φύσει или θέσει), а не к его реальному функционированию. В конце концов, Флоренский, стремившийся к синтезу авангарда и символизма [Мирошниченко, 2022; Жукова, 2023], представляет язык как спектакль, сопротивляющийся всякой серийности:

Язык — важный и монументальный — огромное лоно мысли человеческой, среда, в которой движемся, воздух, которым дышим. Но это он же — лепечущая затаенность наша, трепетное сердце младенца, сокровенная песнь нашей внутренности, душа души в нас. Мы дорожим языком, поскольку признаем его объективным, данным нам, как бы наложенным на нас условием нашей жизни; но говорим воистину лишь тогда мы, когда мы же, сами, заново переплавив язык до малейших его изгибов, заново отливаем его по себе, однако продолжая всецело верить в его объективность. И мы правы: ибо личная наша мысль опирается не на уединенный разум, коего самого по себе во все нет, но на Разум Соборный, на вселенский Λόγος, и слово индивидуальное выговаривается не другой деятельностью, чем та, которая рождает и растит самый язык. Нет индивидуального языка, который не был бы вселенским в основе своей; нет вселенского языка, который бы не был в своем явлении — индивидуальным.

[Флоренский, 2000, с. 153]

Соборный Разум (в таком значении это авторский термин Флоренского, хотя имел он в то время и другие значения, например демократическое церковное управление в противовес епископальному) — чем не «запас образов в отвлеченном виде», по Потепне! Флоренский использует ту же схему, что и Потепня, говоря о несоотнесении басни с реально пережитым: мы никогда не знаем прагматику отдельных вещей в «воздухе, которым мы дышим», но долж-

ны в «лепечущей затаенности» создать некоторый запас, чтобы «душа души» мгновенно отреагировала на новые вызовы познания. Здесь антиномия пережитого и возможного снимается «душой души», при этом сохраняются антиномии, существенные для символистского и аллегорического мышления, — тогда как для Выготского было важно не производить снятие этой антиномии. Этим он предвосхитил континентальную философию и французскую теорию, где, в отличие от аналитической философии, понимающей возможное как содержание сознания, возможное как раз реально и постоянно ставит под вопрос пережитое, деконструирует его, атакует, детерриториализирует и производит с ним разные подобные вещи — в этом сходятся Делёз и Бадью, Кристева и Деррида.

Итак, говоря просто, Соборный Разум, используемый Флоренским в особом, авторском смысле (отличном от его прочих значений, например демократического церковного управления), близок к понятию Потебни о необходимости иметь некоторый абстрактный «запас образов» для мгновенного реагирования души на новые вызовы познания. Оба подхода рассматривают символическую память как основу для актуализации опыта в новых контекстах. Флоренский стремится к снятию антиномии между пережитым опытом и возможным через концепцию «души души», создающей цельность и гармонию символического мышления. В противоположность этому Выготскому важно сохранить и даже усилить эту антиномию, рассматривая ее как продуктивное поле для творчества и критики традиционных представлений о сознании. Его подход предвосхищает континентальную философию и французскую теорию, в которых разрыв и нестабильность смысла рассматриваются как условия их формирования.

Флоренский много до этого, реферируя и цитируя Гумбольдта, говорил об упорстве создания языка, о языкотворчестве, об упорных и неотступных попытках создания даже фонетики носителями языка. При этом он заключает, что язык «предстоит духу как целое» и «по-мгновенно творится духом» [Флоренский, 2000, с. 153]. То есть все усилия, повторения, пробы, которые были существенны для Гумбольдта, куда-то улечиваются вместе с серийностью (если только ее не видеть в неологизме «по-мгновенно», говорящем все же о связи Флоренского с русским авангардом). Появляется феноменология затаенности, где сделанность равнозначна незнанию о происходящем, а энергия — определенная иллюзорная вера, вера в объективность языка несмотря на субъективные употребления, как, по Потебне, мы верим в общезначительность басни несмотря на совершенно субъективный произвол и непредсказуемость ее морального употребления. Флоренский описывает язык

как процесс, подчеркивая его целостность и непредсказуемость. При этом возникает феноменология затаенности, где кажущееся сделанным слово все еще остается неизвестным субъекту, а вера в объективность языка сосуществует с его субъективными употреблениями. Такая позиция подчеркивает напряженность между неизбежным языковым повторением и творческим обновлением.

Как тонко заметил В. В. Бибихин:

Если бы он не знал, что такое единство, он бы не увидел разницы между единством и расколом, раскол казался бы ему так сказать единственной данностью и значит во всяком случае не расколом. Стало быть в рассудке есть неким образом — причем опережающим образом, как самое раннее, предшествующее всему, — знание, что такое цельность, единство, нераскол, согласие. (...) Флоренский спешит. Он не замечает первого, исходного в рассудке. Он так легко готов расстаться с рассудком, потому что не знает с чем расстается. Он расстается как раз с той цельностью, которая ему видится только в конце его порыва, когда она на самом деле была уже и в начале.

[Бибихин, 2008, с. 26]

Видение целостности в конце порыва — типичный потебнианский ход — когда мы убедились, что правильно применили басню с ее моралью, мы понимаем и общий смысл наших басенных знаний. А дальше у Потебни само зеркало сознания и оказывается поэзией как вместилищем всякого опыта. Бибихин уже рассуждает как прочитавший Выготского, Бахтина и, главное, французских теоретиков, то есть всех, кто феноменологию применили для критики понятия переживания — что и делала французская постфеноменология от Мерло-Понти до наших дней [Шолохова, Ямпольская, 2014]. Он делает ход деконструкции, показывая, конечно, не собственное устройство рассудка (это задача философии сознания, а не континентальной философии!), а возможность говорить о переживании в жизненном мире.

Выготский разрешает противоречия такой метафизики *эргона* и *энергии*, просто вводя некоторую мейнонговскую серийность при интерпретации каждой басни. Этому посвящена глава VI его книги [Выготский, 1968, с. 155–176], и для удобства мы объединили рассуждения и выводы в таблицу, чтобы показать, как Выготский постепенно усиливает мысль о серийности басни:

Таблица 1. Интерпретация басен Крылова Вygотским с точки зрения поэтической серийности (При составлении таблицы для обработки данных использовалась нейросеть DeepSeek.)

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
<b>«Ворона и Лисица»</b>	<p>Конфликт между моралью (лесть гнусна) и поэтическим восприятием (лесть остроумна).</p> <p>«Мы с удивлением узнаем, что существуют сведения, по которым Крылов уподоблял сам себя этой лисице...»</p> <p>«...у читателя создается впечатление совершенно обратное тому, которое подготовила мораль...»</p> <p>«...Ворона наказана по заслугам, а Лисица чрезвычайно остроумно проучила ее».</p>	<p>1. Картинность описания: «...у Вороны от радости в зобу дыханье сперло...»</p> <p>2. Двойственность восприятия (лесть как издевательство): «Какие перушки! какой носок!»</p> <p>3. Ритм и интонация: «...от тона каждого стиха, от каждой рифмы, от характера каждого слова».</p>	<p>1. Повторение лесты-издевательства: «Голубушка, как хороша! Ну что за шейка, что за глазки!...»</p> <p>2. Контраст между моралью и сюжетом: «...наша мысль направлена на то, что лесть гнусна, вредна, но чувство воспринимает лисицу как победителя».</p> <p>3. Исключение морализаторского финала (в отличие от Лафонтена): «Крылов смело отбрасывает заключительную часть басни...»</p>
<b>«Волк и Ягненок»</b>	<p>Конфликт между формальной моралью («У сильного всегда бессильный виноват») и драматической иронией (Ягненок побеждает в споре, но гибнет).</p> <p>«...басня развивается все время в двух планах: в одном плане юридических препирательств... Ягненок торжествует. Но параллельно с этим... каждый новый ответ Ягненка... приближает его к гибели».</p> <p>«...момент победы в одном плане означает момент поражения в другом».</p>	<p>1. Юридическая риторика: «Когда светлейший Волк позволит, / Осмелюсь я донести...» (ирония через почтительность).</p> <p>2. Нарастание гнева Волка: «...каждый новый аргумент волка делается все более и более гневным...»</p> <p>3. Контраст силы и слабости: «Дистанция между ничтожеством Ягненка и всемогуществом Волка показана... с необычайной убедительностью чувства...»</p>	<p>1. Повторение ложных обвинений: Волк выдвигает новые претензии («ты мутишь воду», «ты меня бранил»), а Ягненок их опровергает.</p> <p>2. Нарастание иронии: чем логичнее ответы Ягненка, тем очевиднее его обреченность («...казалось бы, он окончательно спасся от гибели, — тогда его гибель обнаруживается...»).</p> <p>3. Двойное восприятие: читатель одновременно видит победу Ягненка в споре и его поражение в реальности — этот контраст повторяется в каждом диалоге.</p>

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
<p>«Синица»</p>	<p>Конфликт между формальной моралью («Не хвались делом, не сведя конца») и абсурдностью затеи («сжечь море»), которая изначально невозможна.</p> <p>«...смысл этого образа — Синица хочет зажечь море — заключается вовсе не в том, что Синица похвасталась, не доведя дело до конца, а в самой грандиозной невозможности того предприятия, которое она затеяла».</p> <p>«Речь, следовательно, идет действительно о непосильном предприятии...»</p>	<p>1. Гипербола и абсурд: «Как будет Океан и жарко ли гореть» — реализация заведомо невозможного.</p> <p>2. Ирония через серьезный тон: «Крылов... заставляет зрителя переживать как реальные в ожидании этого чуда».</p> <p>3. Саркастическое описание зрителей: «Охотники... с ложками явились к берегам, / Чтоб похлепать ухи такой богатой...»</p>	<p>1. Повторение ожидания «чуда»: «Молчит и, на море глаза уставя, ждет...» → «Вот закипит, вот тотчас загорится!» → «Не тут-то: море не горит».</p> <p>2. Контраст между грандиозностью замысла и ничтожностью результата: «Наделала Синица славы, / А море не зажгла».</p> <p>3. Двойственность восприятия: читатель понимает абсурдность затеи, но описание сделано так серьезно, что создается комический эффект.</p>
<p>«Два голубя»</p>	<p>Конфликт между жанровыми ожиданиями (басня как сатира) и сентиментальным повествованием (история любви и разлуки).</p> <p>«...взамен классического злорадства, которым обычно сопровождается нравоучительный вывод, эта басня питает свою мораль на сентиментальном чувстве умиления, жалости и грусти».</p> <p>«...это единственная любовная история, рассказанная в басне».</p>	<p>1. Сентиментальный стиль: «Где видишь одного, другой уж, верно, там; / И радость и печаль — все было пополам» (поэтика романтической привязанности).</p> <p>2. Лирические описания природы: «Под ним, как океан, синеет степь кругом» (прием, чуждый традиционной басне).</p> <p>3. Драматизация разлуки: «Хоть подожди весны лететь в такую даль...» — мотив тревоги и предчувствия.</p>	<p>1. Повторение мотива неразлучности: «Где видишь одного, другой уж, верно, там» → «И радость и печаль — все было пополам».</p> <p>2. Контраст между жанрами: басня использует приемы сентиментальной повести (описание чувств, природа как отражение эмоций).</p> <p>3. Отсутствие традиционной морализации: вместо сатиры — сочувствие к героям, что повторяется в тоне всего повествования.</p>

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
<p><b>«Стрекоза и Муравей»</b></p>	<p>Конфликт между формальной моралью (трудолюбие vs легкомыслие) и эмоциональным восприятием (симпатия к Стрекозе).</p> <p>«Детское чувство ответило на построение басни... истинной героиней всего этого небольшого рассказа является именно Стрекоза, а не Муравей».</p> <p>«Вся сила басни заключается в том контрасте... картины прежнего веселья и беззаботности сопоставляются... с картинами теперешнего несчастья».</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Ритмический контраст: переход на хорей («Благодаря этим хорям... сами стихи как бы прыгают») для изображения Стрекозы.</li> <li>2. Двойственность восприятия: слово «попляши» объединяет два плана: буквальный (веселье) и символический (гибель).</li> <li>3. Контрастные образы: яркие описания лета («Я без души / Лето целое все пела») vs сухой тон Муравья.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Повторение мотива контраста: чередование воспоминаний о лете и реальности зимы.</li> <li>2. Двусмысленность финала: фраза «Так поди же, попляши!» повторяет и усиливает двойственность.</li> <li>3. Ритмическое подчеркивание: хорейский размер постоянно напоминает о «попрыгунье»-Стрекозе.</li> </ol>
<p><b>«Осел и Соловей»</b></p>	<p>Конфликт между искусством (Соловей) и невежественной критикой (Осел), представленный через контраст двух миров — утонченного и грубого.</p> <p>«Вся басня построена на противопоставлении... пасторальной идиллии Соловья и резкого диссонанса Петушиного крика».</p> <p>«Истинный смысл... заключается не в изображении суда невежды, а в противоборстве двух противоположных планов».</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Контрастные образы: Соловей: «томная свирель», «сладкогласие», пасторальные образы («пастух им любовался»). Петух: резкий диссонанс, «пронзительный крик».</li> <li>2. Ирония через гиперболу: чрезмерно слащавое описание Соловья («прилегли стада») подчеркивает абсурдность Ослиной оценки.</li> <li>3. Символическое противопоставление: Соловей (искусство) vs Петух (грубая реальность).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Повторение контраста: чередование утонченных описаний («чуть-чуть дыша, пастух им любовался») и грубых оценок («Петухом бы лучше пел»).</li> <li>2. Нарастание иронии: Осел называет Соловья «дружище», «великий мастерище», что подготавливает финальный диссонанс.</li> <li>3. Кульминация в финале: резкий переход от пасторали к грубой реальности через упоминание Петуха.</li> </ol>

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
«Демьянова уха»	<p>Конфликт между показным гостеприимством (Демьян) и реальным мучением (гость), где доброта превращается в свою противоположность.</p> <p>«Демьян... все добрее и добрее к своему гостю, но... он все больше и больше становится мучителем своего гостя».</p> <p>«Реплика его имеет два совершенно противоположных психологических значения».</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Гиперболизация: чрезмерное гостеприимство («ешь до дна») доведено до абсурда.</li> <li>2. Двойственность реплик: каждое приглашение означает и доброту, и мучительство.</li> <li>3. Комизм ситуации: нарастание нелепости (от первой до последней ложки).</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Повторение приглашений: многократное «ешь до дна» усиливает комический эффект.</li> <li>2. Нарастание конфликта: с каждой новой тарелкой контраст между гостеприимством и мучением усиливается.</li> <li>3. Кульминация в финале: бегство гостя — точка, где оба плана окончательно сливаются.</li> </ol>
«Тришкин кафтан»	<p>Двойственность действий Тришки: каждое решение (заплата) одновременно усугубляет проблему (новая прореха). «Всякая заплата, которую кладет Тришка, есть одновременно новая прореха, и совершенно равномерно с каждой новой заплатой растет и прореха». Конфликт в том, что Тришка одновременно и герой (ловкий, находчивый), и антигерой (нелепый, разрушающий свой кафтан).</p>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Контрастное чередование действий: «Получается действительно сказочное чередование кромсания и починки кафтана».</li> <li>2. Ирония и двойной смысл: «И весел Тришка мой, / хоть носит он кафтан такой, / которого длиннее и камзолы» — финал подчеркивает абсурдность ситуации.</li> <li>3. Ритмичность и нарастание: каждая новая заплата усиливает комический эффект.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Повторяющаяся структура: каждый шаг Тришки — заплата → прореха, что создает ритмичное нарастание абсурда.</li> <li>2. Кульминация в финале: «Кафтан окончательно починен и вместе с тем окончательно испорчен» — двойственность доведена до предела.</li> <li>3. Сказочный повтор: как в фольклоре, действия Тришки циклически, что усиливает комизм.</li> </ol>

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
«Пожар и Алмаз»	Противоречие между декларируемым моральным смыслом (прославление Алмаза) и скрытым восхищением пожаром. «Крылов любил пожары... его личное пристрастие идет вразрез с тем общим смыслом, который он придает своей басне». Конфликт в том, что Пожар (разрушительная стихия) описан с эстетическим восторгом, а Алмаз (добродетель) — лишь как абстрактная мораль.	<p>1. Яркие, динамичные описания пожара: «... описан со всем величием и окраской восторженного чувства».</p> <p>2. Диалог-состяжание: «Сказал Огонь: “Как ты, со всей своей игрой, / Ничтожен предо мной!”» — спор придает драматизм.</p> <p>3. Контраст образов: Алмаз — статичен, Пожар — яростен и живописен.</p>	<p>1. Повторение мотива гибели в пылу: «Чем ты яростней пылаешь, тем ближе к концу» — это не только о пожаре, но и о структуре басни в целом.</p> <p>2. Нарастание эмоционального описания пожара (вопреки морали).</p> <p>3. Двойственность в каждой фразе: даже осуждение пожара («и чем ты яростней...») звучит как предупреждение о неизбежности конца, что придает трагизм.</p>
«Мор зверей»	Конфликт между лицемерным самооправданием хищников и искренним самообвинением Вола, приводящий к трагической несправедливости: «Два плана нашей басни: сначала идет картина необычайного свирепства смерти... звери начинают каяться... речи зверей разворачиваются в плане лицемерного преуменьшения своих грехов».	<p>1. Эпический стиль описания мора: «Смерть рыщет по полям, по рвам, по высям гор» — сравнение с эпической поэмой.</p> <p>2. Контраст речей: лицемерные оправдания хищников («Поверь, что это честь большая для овец...») vs патетическое покаяние Вола («И мы грешны...»).</p> <p>3. Звукопись в речи Вола: «мычит», «протяжные звуки» создают эффект искренности.</p>	<p>1. Повторяющаяся структура покаяний: каждое животное дает образец лицемерия, пока не появляется Вол.</p> <p>2. Нарастание контраста: от явного лицемерия Льва («Овечек бедненьких — за что? — совсем безвинно / Дирал бесчинно») к абсолютной искренности Вола.</p> <p>3. Финал-парадокс: «Приговорили — / И на костер Вола взвалили» — объединяет оба плана (героизм и лицемерие).</p>

Название басни	Структура конфликта	Поэтические приемы	Повторяемость приемов
«Волк на псарне»	Конфликт между реальным положением Волка (загнанного хищника) и его риторикой (величавого переговорщика). «Полное противоречие между двумя планами: глазами он хочет всех съесть — словами обещает покровительство». Трагический парадокс: гибель Волка одновременно является и его высшим моментом величия.	<p>1. Контраст динамики описаний: — хаос псарни («вмиг ворота на запор... Бегут: иной с дубьем, иной с ружьем»); — статичность Волка («Сидит, прижавшись в угол задом...») с переходом к торжественной речи («И начал так: “Друзья...”»).</p> <p>2. Противопоставление языков: — возвышенный стиль волка («волчьей клятвой утверждаю»); — просторечие ловчего («сосед», «приятель»).</p> <p>3. Звуковая символика: контраст звуков «р» (сер) и «д» (сед) как фонетическое воплощение конфликта.</p>	<p>1. Повторение мотива двойственности: Волк физически загнан, но риторически доминирует.</p> <p>2. Нарастание иронии: каждое слово Волка («мириться», «общий лад») контрастирует с реальной ситуацией.</p> <p>3. Финал-катастрофа: объединение планов в одной строке — «мировая» через смерть: «снявши шкуру с них долой» (договор = уничтожение).</p>

При рассмотрении этой таблицы мы видим, что упрощенное понимание концепции Выготского как нарастающего «противочувствия», столкновения двух противоположных аффективных планов, заставляющего понять отличие «искусства» от жизненных уроков, не подтверждается самим его «синтезом». На самом деле итогом оказывается не только точка отличия искусства от жизни, но и повторяемость. Давайте еще раз внимательно прочтем эту таблицу, и тогда мы увидим, что даже если принцип сериализации, то есть варьирующего повторения одного и того же мотива, потенциально бесконечного, не реализуется в колонке 4, то он реализуется в колонке 3, и наоборот. В одной из двух колонок всегда будет двойственность, раздвоенность, неразрешимое противопоставление начал, а в другой — цельность развязки, что отражает художественную дилемму между фиксацией смысла и открытостью воображения. И это, по Выготскому, не просто стечение приемов, контраста рядом с

символической эстетической цельностью, а необходимая реализация фантазийной структуры басни, если понимать фантазию по Мейнонгу. Не символизм масок и маскировок, а авангард срывания масок. В одной из этих колонок мы действительно применительно к каждой басне находим точку схождения поэтических переживаний, но в другой — всегда амплификацию, нарастание, потенциально бесконечное расширение возможностей человеческого воображения, которое в конкретных своих реализациях может оказаться глупостью, узостью или, наоборот, предусмотрительностью. Усиление и торопление эмоциональной развязки в одной из двух колонок означает всегда неторопливость в другой, чистую художественность, растворение в каком-то приеме как в пережитом и переживаемом одновременно. Только так сохраняется антиномизм между житейским опытом и безграничными возможностями воображения. Здесь басня Крылова вполне соответствует буржуазной драме, о чем мы скажем весьма скоро.

Выготский пишет о поэтической басне как о механизме двуликости, где двусмысленности речевые (дискурсивные) оказываются лишь эффектом начальной аффективной структуры, которая и определяет переключения между лицами, всякий раз опережающими переключения между событиями. Эта двуликость позволяет воспринимающему субъекту удерживать напряженность смысла, не сводя эмоцию к однозначному суждению. Как действительные, так и возможные события отстают от той аффективной структуры искусства, которую Выготский и называет знаменитым термином «противочувствие» и которая означает включение воспринимающего искусство субъекта в событийные ряды искусства, при котором этот воспринимающий субъект не может встать на позицию как поспешного суждения, так и отказа от суждения в пользу «заражения» или какой-то еще структуры однонаправленной аффектации. Рассматривая сложную структуру наблюдаемой эмпатии современных читателей по отношению к Стрекозе и Муравью (никто не становится однозначно на сторону Муравья, хотя фабула басни и начальный жанр поучительной истории означал, что правота Муравья прямо отвечает любым порядкам житейского опыта, и действительным, и возможным, что нельзя переиграть житейское, — об этом писала и Фрейденберг), Выготский пишет так, что читательское восприятие как бы сразу смотрит с двух сторон: на сцену, где есть возмездие, и за кулисы, где есть возможности состояться характеру и его творчеству.

Мы могли бы сказать так, как прежде, что мы воспринимаем басню все время в двух планах, что сама стрекоза все время перед нами поворачивается то одним, то другим своим лицом и злая тоска в этой басне так легко перепры-

гивает на мягкую резвость, что басня благодаря этому получает возможность развить свое противочувствие, которое лежит у нее в основе. Можно показать, что по мере усиления одной картины сейчас же усиливается и противоположная. Всякий вопрос муравья, напоминающий о теперешнем бедствии, перебивается как раз обратным по смыслу восторженным рассказом стрекозы, и муравей нужен, конечно, только для того, чтобы довести эту двойственность до апогея и там обернуть ее в замечательной двусмысленности.

[Выготский, 1968, с. 162]

Выше Выготский говорит о специфике комизма Крылова, в том числе в басенной морали: «Здесь совершенно явно басня рассказывается в приеме литературной маски, и, если взять ту мораль, которую автор выводит из своей басни, мы увидим, что она ни в малой степени не вытекает из самого рассказа и скорей служит шуточным дополнением к тону всего рассказа» [Выготский, 1968, с. 149]. Тем самым стилистика Крылова вполне напоминает остроумие по Фрейду: остроумие относится к общему ценностному настрою жизни, оговорки выдают эти ценностные установки, но при этом никакое действие в жизни, никакой нарратив перед психоаналитиком, опирающийся на события действительной жизни, не порождает этого остроумия сам по себе. Только где у Фрейда имеется в виду действительность психических механизмов, у Выготского — маски вполне в эйзенштейновском смысле как некоторые дополнения к биологическим механизмам адаптации человека к обстоятельствам. Но это дополнение как раз и мешает подчинить киносюжет кинофабуле.

Критика Выготским психоанализа примечательна еще в одном отношении. Для него психоанализ хаотизирует героя. Герой, реальный или вымышленный, реализуя поверхностное удовольствие, слишком рано становится зеркалом самого себя, из-за чего последующие аффекты реализуются хаотически. Вывод Выготского заключается в том, что психоанализ, концентрируясь на удовольствии и наслаждении, формирует героя как отражение собственного либидозного Я, что приводит к механическому воспроизведению эмоциональных реакций за счет формальных структур, таких как ритм и рифма. Это, по мнению Выготского, создает статичный фасад, скрывающий подлинную динамику художественного переживания. Замечательно, что, критикуя Фрейда, Выготский употребляет слова «наслаждение» и «удовольствие» как синонимы. «Таким образом, и Фрейд спотыкается на том же самом месте о пресловутое художественное наслаждение. (...) Однако при анализе этого удовольствия теория впадает в невероятный эклектизм» [Выготский, 1968, с. 103], хотя любой психоаналитик разводит *Lustprinzip* как либидозное действие и наслаждение

как Lust в смысле Wollust [Cassin, 2004, p. 952], как некоторую субстантивацию самих условий его реализации. Грамматическая двусмысленность «Lust», что это, скорее факт или скорее процесс, привела во французской традиции к резкому противопоставлению удовольствия и наслаждения (jouissance), как у Лакана и его школы, где наслаждение оказывается страшным, разрушительным принципом, соответствующим «возвышенному», а не «прекрасному» по Канту [Cassin, 2004, p. 956]. Выготский пишет, что психоанализ делает участника либидозного действия тем, кто смотрит в зеркало героя, и тем самым механизует свои аффекты за счет отдельных свойств формы, вроде ритма и рифмы. Экономия аффекта, которая заставляет эмоцию художника «медленно и закономерно повышаться (...) оказывается источником наслаждения. Другим источником оказывается экономия мысли, которая, сберегая энергию при восприятии художественного произведения, опять-таки источает удовольствие. (...) Но и это удовольствие, оказывается, опять дробится на целый ряд отдельных форм: так, например, удовольствие от ритма объясняется и тем, что ритм издавна служит средством для облегчения работы, и тем, что важнейшие формы сексуального действия и сам половой акт ритмичны» [Выготский, 1968, с. 104].

Здесь Выготский ссылается не на Фрейда, а на «психотехнику» Мюнстерберга, но понимая ее не как экспериментальное изучение ритмов, а как выработку тех метафор, метонимий и прочих тропов, в которых психоанализ и обретет свою полногласную артикуляцию. Такая выработка в психоанализе, считает Выготский, производит не жизненный ритм, а исключительно маскирующий фасад, то есть предельно статичную риторичность, обустроенную героем, которую легко принимает читатель: «Все эти источники переплетаются в самой пестрой и ничем не обоснованной связи и в целом оказываются совершенно бессильными объяснить значение и действие художественной формы. Она объясняется только как фасад, за которым скрыто действительное наслаждение» [Выготский, 1968, с. 104]. То есть настоящей антиномии и драматизма не происходит, не происходит и противочувствия.

В 1887 году, как раз когда Фрейд осваивал метод суггестии Ипполита Бернхейма, превращая гипнотическую практику в психоаналитическую, В. О. Ключевский опубликовал лекцию к 50-летию со дня гибели Пушкина — «Евгений Онегин и его предки». Он говорит, что для его поколения «Евгений Онегин» не был классикой, которая комментируется, получает нейтрализующий комментарий, от «Слова о полку Игореве» до «Недоросля», но не был и актуальной литературой, которая, как романы Тургенева, обсуждается в связи с делами современности.

При первом чтении мы беззащитно отдавались обаянию стиха, описаний природы, задушевности лирических отступлений, любовались подробностями, составлявшими декорации драмы, разыгранной в романе, не обращая особенного внимания на самую драму. Потом, перечитывая роман, мы стали вдумываться и в эту драму, в ее несложную фабулу и трагическую развязку, задавать себе вопросы и из ответов на них извлекать житейские правила. (...) Может быть, такое отношение к роману было педагогическим недосмотром наших воспитателей или нашим эстетическим пороком; может быть, это было только преждевременным и излишним напряжением эстетического чувства, предохранившим нас от многих действительных пороков.

[Ключевский, 1887, с. 291]

Ключевский предлагает психоаналитическое чтение, от непосредственного удовольствия при первом чтении к резкому отстранению от удовольствия при втором, что и позволяет быть умеренными, не поступать, как Онегин, с другими людьми и с собой. Получается, что литературный опыт развивается от первоначального непосредственного наслаждения к более отстраненному и критическому осмыслению, что позволяет усвоить житейские уроки. Такой процесс близок к идеям Выготского о сохранении антиномии между непосредственным переживанием и воображением, формирующей динамическую сериальность восприятия.

Ключевский одобряет в своем опыте знакомства с Пушкиным как раз то, что Выготский не одобряет в психоанализе: «Наслаждение составляет только одновременное соединение двух противоположных сознаний: мы видим и переживаем трагедию, но сейчас же соображаем, что это происходит не в самом деле, что это только кажется. И в таком переходе от одного сознания к другому и заключается основной источник наслаждения. Спрашивается, почему всякий другой, не художественный рассказ не может исполнить той же самой роли?» [Выготский, 1968, с. 105]. Выготский указывает на современную ему индустрию бульварной литературной продукции, но Ключевский дает ответ: потому что роман Пушкина «не был для нас только роман в стихах, случайное и мимолетное литературное впечатление; это было событие нашей молодости, наша биографическая черта, перелом развития, как выход из школы или первая любовь» [Ключевский, 1887, с. 292]. Это вполне напоминает как раз сохранение антиномии пережитого и фантазии у Выготского — постоянная первая любовь как пережитое, серийное, в сценах вроде выхода из школы, и столь же постоянная фантазия, которая превращает литературные впечатления в конструирование поэтических возможностей для самой истории.

Онегин для Ключевского, как басенные животные для Выготского, не может быть сведен ни к индивидуальному психологическому профилю, требующему интерпретации, ни к типу, который непосредственно вторгается и как бы живет среди нас. «Далее мы увидели, что это не столько тип, сколько гримаса, не столько характер, сколько поза, и притом чрезвычайно неловкая и фальшивая, созданная целым рядом предшествовавших поз, все таких же неловких и фальшивых» [Ключевский, 1887, с. 292]. Выготский точно так же говорит об Онегине как о ложном герое трагического романа, ложность которого оказывается конструктивной, при этом уточняя, что позой поведение Онегина видится не столько исходя из устройства светского общества, сколько исходя из конструкции чувственности в романе: «Но окончательно эта уверенность в том, что Онегин никогда не сделается героем трагического романа, овладевает нами, когда развитие романа направляется по ложному пути и когда после признания Татьяны мы окончательно видим, насколько иссякла в сердце Онегина любовь и насколько невозможен его роман с Татьяной» [Выготский, 1968, с. 285]. Ключевский говорит об этом же, он рассматривает всех гипотетических предков Онегина как лишних людей, но именно потому, что они оказались между двумя требованиями — требованием освоения наук, противоестественным для свободного аристократа, и требованием подчинения театру, где он сталкивается с конструктивной фальшью театра и тем самым свою фальшь превращает исключительно в аффект. Здесь антиномия пережитого и фантазии оказалась полностью карнавализована. Вот одна из выдуманных Ключевским биографий, хотя его речь можно цитировать с любого места:

Одни, после Петра заболевшие тоской по родной старине, встретили его насмешками и ругательствами за «европейский обычай», привезенный им из Голландии; другие, одержимые вождением к новизне, преследовали его кличками неуча, деревенского мужика за недостаточный запас европейского обычая, им привезенный, за незнание модного катехизиса, которым вменялось благородному шляхтичу в обязанность то самое шпажное и танцевальное искусство, которое он считал бесполезным; предписывалось намерения свои скрывать, губ рукой не утирать, в сапогах не танцевать, встречному знакомому приятным образом шляпу снимать за три шага, ни ближе, ни дальше, и глядеть на него весело и приятно, с благообразным постоянством. (...) Впрочем, он был добрый барин, редко наказывал своих крепостных, читал вслух себе самому Квинта Курция *Жизнь Александра Македонского* в подлиннике, занимался астрономией, водил комнатную прислугу в красных ливреях и напудренных волосах; страдая бессонницей, с гусиным крылом в руке сам изгонял по ночам

сатану из своего дома, окуривая ладаном и кропя святою водой нечистые места, где он мог приютиться, пел и читал в церкви на клиросе, дома ежедневно держал монашеское келейное правило, но дружно жил с женой, которая подарила ему 18 человек детей, и, наконец, на 86-м году умер от апоплексического удара.

[Ключевский, 1887, с. 298]

Мы видим здесь как раз *лишнего человека*, который не знает, к чему ему ученость, если существует другая, более яростная драматургия политической борьбы и военного участия молодой империи. Но также он не может принимать участие и в театре публичной жизни, потому что он означает неспособность реализовать собственный габитус, означает некоторое унижение, которое испытываешь не ты, а фасад приобретенного тобой габитуса. Тогда как в отставке ты полностью габитуален, и любые культурные ресурсы потребления создают поэзию провинциальной жизни, которая была существенна потом и для мира Онегина, и для мира Ленского, и для мира Татьяны. Выготский же, как писатель авангарда, уже пишет о возможности авангардной карнавализации, не знающей унижения, всегда опережающей сами условия унижения. Ключевский делает вывод о происхождении Онегина из служилых дворян, которым приходилось для карьерных целей получать образование и учиться светским манерам, что прививало идеи и вкусы, делающие дворянина неспособным к рутинной бюрократической деятельности [Ключевский, 1887, с. 305]. То есть, с одной стороны, образование дворянства — нормирующая «прозаическая» принадлежность к правомыслию, технократизму или просвещенному реформированию сверху, различным моделям прозаического упорядочения опыта. С другой стороны, это «поэтическая» принадлежность к некоторому постоянно меняющемуся действию, к той действительности, в которой и выправка, и образование, и впечатления бытия, и многое другое — переменные или функции в создании поэтического воображения, которое опять же отталкивает, делает неприемлемым для человека самого себя, делает отвратительным самого себя. Здесь это полностью совпадает с той трактовкой Выготским басни, которую мы и реконструировали в таблице, и показывает, что Ключевский уже подразумевал антиномизм, всецело отраженный в авангардном антиномизме Выготского.

Нужно заметить, что Ключевский, по сути, реализует одну из возможностей театра, национального театра: исследование того, как возможно национальное унижение и национальное достоинство. Национальный театр, как и национальная идея, имеет в виду определенную структуру героического поступка, который взламывает буржуазные ожидания от человека, запертого

в сформированную средой психическую конституцию, и тем самым показывает героя, который привлекателен для всех. Национальный театр, наравне с другими генераторами жизни страны, такими как парламент, публичная библиотека и музей, создает язык высказываемых аффектов, одновременно сдерживающий аффекты, так как он показывает буржуазную сдержанность как универсальную рамку всех возможных действий, и поощряющий аффекты, так как аффект героя оказывается разделяемым опытом, понятным. Герой оказывается своеобразным экспертом, который в нужный момент показывает, какими должны быть сограждане, — и этот показ и определяет следование аффекта за самим театральным зрением, которое и становится всеобщим национальным зрением. Влияние ситуации этого буржуазного театра на интерпретацию «Гамлета» Выготским требовало бы отдельного исследования, тогда как наше получилось уже достаточно объемным, — надеемся посвятить этому отдельную статью.

Тема эта очень богата: можно говорить про игру актеров как фасад театральной жизни, кулисы как аллегорию неповторимости, героев как кукол в повторяющемся психоаналитическом принципе удовольствия, и как русская мысль театрифицировала психоанализ в том числе в кинематографе Эйзенштейна. Отметим только, что Выготский настаивает на мистериальности «Гамлета»: «Гамлет говорит о божестве, управляющем нашими судьбами, о роковом ритме времени — не теперь, так после; после, так не теперь, — о воле провидения, без особой воли которого не погибнет и воробей. Это все религия трагедии, у которой один обряд — смерть, одна добродетель — готовность, одна молитва — скорбь» [Выготский, 1968, с. 495]. Получается, что буржуазный театр в «Гамлете» находит свою сериализацию через то, что зрителями разделяется не аффект героев, а само сдерживание этого аффекта предсмертной скорбью, в противовес драматургическим формам Нового времени. Лучше всего это обозначила О. А. Седакова, глубокий читатель книги Выготского: «Напомню, что Гамлет вменяет в вину Полонию не просто убийство отца, но убийство в такой момент, когда душа не готова предстать перед Судом, то есть двойное убийство. Эту тему лишения христианской кончины повторяет потом в пьесе судьба Офелии» [Седакова, 1988, с. 288]. Тогда можно сказать, что Полоний — герой драматического театра, а Гамлет — герой театра Шекспира, который призывает на суд весь новоевропейский театр.

Впрочем, театр этот на суд не пойдет. Он сам себя использует серийно, идя от типажей к коллизиям (театр Островского) или вносит гамлетизм в быт, производящий в конце концов Гамлета. Наравне со всем известным театром Островского, где генерация национальной жизни производилась за счет по-

стоянного движения от сословной логики к внесословной, и при этом достижения мировой драматургии использовались для подкрепления сословных габитусов, которые потом и должны были быть преодолены в творческом усилии этого театра, — существовал и театр Тургенева [Зверева, 2007]. Это не театр сословно мотивированных характеров, преодолевающих себя в общем прогрессе аффективной сферы, а театр, показывающий катастрофу героя, но не героя освободительной борьбы, а «маленького человека». Не без садистического оттенка Тургенев показывал человека самоуниженного и униженного другими: «Вырастает в таком случае и сама проблематика тургеневской пьесы — обижают человека, обиженного некогда самим собой» (о комедии «На хлебник») [Вишневская, 1989, с. 108]. «Что-то завершается в его пьесах, что-то начинается, отживают определенные характеры и отношения, завязываются другие, и эта особая внутренняя жизнь, полная особых социальных и психологических перемен, вырывается в движение внешнее — словно что-то гонит усадебных жителей с насиженных мест, вроде в саду будет лучше, нет, лучше в комнатах, а может быть, в городе (...)» (о комедии «Где тонко, там и рвется») [Вишневская, 1989, с. 286]. Социальные перемены не отделимы от психологических. А. Л. Зорин в книге «Появление героя» показал, что в Андрее Тургеневе жили и осуществлялись будущие герои литературы. То, что было в жизни, потом читатели следующего поколения стали воспринимать как то, что осуществлялось в книгах. Но это можно отнести и к развитию драматургии с ее антиномией социальной рефлексии и социального действия.

Так много сейчас было сказано о национальном театре, потому что Выготский в финале своей книги по сути говорит об этой антиномии. Он обсуждает вопрос, почему школьные уроки литературы делают ее скучной, и говорит, что причина здесь не в социологизации и психологизации материала, но в подмене изучения искусства плохой психологией и плохой социологией. Но при выстраивании правильного подхода Выготский, прежде считавший наслаждение некоторой переменной, тоже его сериализирует, допускает серию школьных усилий, в которых наслаждение станет тоже частью перипетий, типичных, заметим, сериальных трагикомических перипетий воспитания: «Если действительно читать — значит наслаждаться, тогда, конечно, литература не поддается преподаванию и ей не место в школе, хотя говорят, что и искусство наслаждения поддается воспитанию. Конечно, плоха была наша школа, которая изгоняла из уроков литературы всякую литературу» [Выготский, 1968, с. 326]. Примером такого изгнания он считает игнорирование поэтической природы басен Крылова, то есть той самой внутренней сериальности! И на предпоследней странице своего труда Выготский пишет, обобщая опыт

восприятия детьми парадоксально-абсурдистских стихов, вполне солидаризуясь с радикальным авангардом:

В самом деле: мы видим и здесь, как искусство двоится и как для его восприятия необходимо созерцать сразу и истинное положение вещей, и отклонение от этого положения, и как из такого противоречивого восприятия возникает эффект... искусства, и если даже нелепица есть для ребенка орудие овладения реальностью, то мы действительно начинаем понимать, почему крайне левые в нашем искусстве выдвигают формулу: *искусство как метод строения жизни*. (...) Ясно только одно: возникая из реальности и направляясь на нее же, искусство будет определяться самым тесным образом тем основным строем, который примет жизнь.

[Выготский, 1968, с. 330]

Читая абсурдное стихотворение, ребенок понимает, что это не про действительность, потому что знает, как на самом деле, но при этом овладевает особой системой упорядочивания вещей, стабилизации вещей, в том числе нелепых. Тогда и устойчивая психика правильно воспитанного ребенка оказывается зеркалом такой стабилизации.

Это как раз отличается от проекта Флоренского, где нелепость окажется одной из символических форм, в которой мы видим недостатки рассудка здесь и сейчас, или в прошлом, или в будущем, локализуя темпоральное переживание как некое болезненное состояние. Бибихин не смог бы адресовать те же упреки Выготскому. И дальше еще пламеннее пишет Выготский: «Поскольку в плане будущего несомненно лежит не только переустройство всего человечества на новых началах, не только овладение социальными и хозяйственными процессами, но и “переплавка человека”, постольку несомненно переменится и роль искусства» [Выготский, 1968, с. 331]. Понятно, что такая переплавка не просто разово произведет перемену роли искусства, но произведет несомненность, отличающую от простой субъективной убежденности — то есть постоянно подтверждаемую *повторяющимся и способным повторяться в любое время социальным экспериментом*, иначе говоря, духом сериала.

### Список источников

Бибихин В. В. Внутренняя форма слова. СПб.: Наука, 2008. 420 с. (Сер. «Слово о сущем»).

Вишневская И. Л. Театр Тургенева (некоторые проблемы интерпретации классики на советской сцене). М.: Наука, 1989. 304 с.

Жукова М. В. Интертекстуальный подход в исследовании творчества П. А. Флоренского // История философии. 2023. Т. 28, № 1. С. 54–66.

Зверева И. А. Формирование представлений о «новой русской комедии» в литературной критике 1840–1850-х гг.: И. С. Тургенев и А. Н. Островский: автореферат дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 [Место защиты: Рос. гос. гуманитар. ун-т (РГГУ)]. М., 2007. 26 с.

Зорин А. Л. Появление героя: из истории русской эмоциональной культуры конца XVIII — начала XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2016. 568 с.

Ключевский В. О. Евгений Онегин и его предки // Русская мысль. 1887. № 2. С. 291–306.

Кобрин К. Р. От «Мабиногион» к «Психологии искусства». Избранные опыты на историко-культурные темы // Urbi: Литературный альманах. Вып. восемнадцатый. Сер. Кабинет доктора Калигари. СПб.: АО «Журнал “Звезда”», 1999. 72 с.

Марков А. В. Искусствоведческие ключи к русской литературе: Выготский и современные дискуссии // Вестник Владимирского государственного университета имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Сер.: Социальные и гуманитарные науки. 2023. № 2 (38). С. 35–43. EDN DQUXCW.

Марков А. В., Штайн О. А. Интересное: философская тематизация через маску и куклу // Вестник Челябинского государственного университета. 2025. № 1 (495). С. 64–71. doi: 10.47475/1994-2796-2025-495-1-64-71. EDN RCJAVK.

Мирошниченко Е. И. Внутренняя форма заумного языка: гумбольдтианская парадигма П. А. Флоренского в свете теоретических работ И. Терентьева и И. Зданевича // Философия. Журнал Высшей школы экономики. 2022. Т. 6, № 1. С. 253–277.

Потебня А. А. Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка. Харьков: Тип. К. Счасни, 1894. 172 с.

Седакова О. А. Постскрипtum к «Реквиему» // Выбор. 1988. № 3. С. 287–291.

Файбышенко В. Ю. Вещи без слов и целое без частного. Советская философия Эвальда Ильенкова // Логос. 2017. Т. 27, № 5 (120). С. 45–64. doi: 10.22394/0869-5377-2017-5-45-62. EDN ZBNIFH.

Файбышенко В. Ю. Встреча с феноменом: воплощение и развоплощение. О некоторых чертах феноменологического проекта М. К. Мамардашвили // Международный журнал исследований культуры. 2013. № 3 (12). С. 35–40. EDN RBTVSD.

Флоренский П. А. Сочинения. В 4 т. / сост. игумена Андроника (А. С. Трубачева), П. В. Флоренского, М. С. Трубачевой; ред. игумен Андроник (А. С. Трубачев). М.: Мысль, 2000. Т. 3 (1). 622 с.

Шолохова С. А., Ямпольская А. В. (Пост)феноменология. Новая феноменология во Франции и за ее пределами. М.: Академический Проект, 2014. 288 с. ISBN 978-5-8291-1584-5. EDN VRSDGT.

Ямпольская А. В. Карантин как (недо)остранение // Ежегодник по феноменологической философии [VI]. М.: РГГУ, 2021. С. 24–38.

Ямпольская А. В. Феноменологическая редукция как прием // Вопросы философии. 2017. № 2. С. 195–205.

Cassin B. (ed.) *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Seuil, 2004. 1552 p.

Sosnovskaya A. Interface as Performative Potential: An Analysis of A. V. Markov's Article on Pictorial Imagination in the Context of L. S. Vygotsky's Work // Available at SSRN 5159100. 2024.

## References

Bibikhin, V. V. (2008). *Vnutrennyaya forma slova [The Inner Form of the Word]*. Moscow: Nauka Publ.

Cassin, B. (ed.) (2004) *Vocabulaire européen des philosophies: Dictionnaire des intraduisibles*. Seuil.

Faybyshenko, V. (2017) “Veshchi bez slov i tseloe bez chastnogo. Sovetskaya filosiya Eval'da Il'enkova” [“Things without Words and the Whole without the Particular: Soviet Philosophy of Evald Ilyenkov”], *Logos*, 27(5), pp. 45–64.

Faybyshenko, V. Yu. (2013) “Vstrecha s fenomenom: voploshchenie i razvoploshchenie. O nekotorykh chertakh fenomenologicheskogo proekta M. K. Mamardashvili” [“Encounter with the Phenomenon: Embodiment and Disembodiment. On some Features of M. K. Mamardashvili's Phenomenological Project”]. *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury [International Journal of Cultural Studies]*, 3(12), pp. 35–40.

Florensky, P. A. (2000) *Sochineniya. V 4 tomakh. Tom 3(1) [Works. In 4 vols. Vol. 3(1)]*. Moscow: Mysl'.

Klyuchevskiy, V. O. (1887) “Evgeniy Onegin i ego predki” [“Eugene Onegin and his Ancestors”], *Russkaya mysl'*, 2, pp. 291–306.

Kobrin, K. R. (1999) “Ot ‘Mabinogion’ k ‘Psikhologii iskusstva’. Izbrannye opyty na istoriko-kul'turnye temy” [“From ‘Mabinogion’ to ‘Psychology of Art’: Selected Experiments on Historical and Cultural Themes”], in *Urbi: Literaturnyy al'manakh. Vyp. vosemnadtsatyy. Seriya Kabinet doktora Kaligari [Urbi: Literary Almanac. Issue Eighteenth. Series: The Cabinet of Dr. Caligari]*. St. Petersburg: AO “Zhurnal ‘Zvezda’”.

Markov, A. V. (2023) “Iskusstvedcheskie klyuchi k russkoy literature: Vygotskiy i sovremennye diskussii” [“Art History Keys to Russian Literature: Vygotsky and Contemporary Debates”], *Vestnik Vladimirskego gosudarstvennogo universiteta imeni*

*Aleksandra Grigor'evicha i Nikolaya Grigor'evicha Stoletovykh. Seriya: Sotsial'nye i gumanitarnye nauki [Bulletin of Vladimir State University named after Alexander Grigorievich and Nikolai Grigorievich Stoletov. Series: Social and Humanitarian Sciences]*, 2(38), pp. 35–43.

Markov, A. V. and Shtayn, O. A. (2025) “Interesnoe: filosofskaya tematizatsiya cherez masku i kuklu” [“The Interesting: Philosophical Thematization through Mask and Puppet”], *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta [Bulletin of Chelyabinsk State University]*, 1(495), pp. 64–71.

Miroshnichenko, E. I. (2022) “Vnutrennyaya forma zaumnogo yazyka: gambol'dtianskaya paradigma P. A. Florenskogo v svete teoreticheskikh rabot I. Terent'eva i I. Zdanevicha” [“The Inner Form of Zaum Language: Humboldtian Paradigm of P. A. Florensky in Light of Theoretical Works by I. Terentyev and I. Zdanevich”], *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]*, 6(1), pp. 253–277.

Potebnya, A. A. (1894) *Iz lektsiy po teorii slovesnosti: Basnya. Poslovitsa. Pogovorka [From Lectures on the Theory of Literature: Fable. Proverb. Saying]*. Kharkov: Tip. K. Schasni.

Sedakova, O. A. (1988) “Postskriptum k ‘Rekviemu’” [“Postscript to ‘Requiem’”], *Vybor*, 3, pp. 287–291.

Sholokhova, S. A. and Yampol'skaya, A. V. (2014) *(Post)fenomenologiya. Novaya fenomenologiya vo Frantsii i za ee predelami [(Post)phenomenology: New Phenomenology in France and Beyond]*. Moscow: Akademicheskii Proekt.

Sosnovskaya, A. (2024) *Interface as Performative Potential: An Analysis of A. V. Markov's Article on Pictorial Imagination in the Context of LS Vygotsky's Work*. SSRN. <https://doi.org/10.2139/ssrn.5159100>

Vishnevskaya, I. L. (1989) *Teatr Turgeneva (nekotorye problemy interpretatsii klassiki na sovetskoy stsene) [Turgenev's Theater (Some Problems of Interpreting Classics on the Soviet Stage)]*. Moscow: Nauka Publ.

Yampolskaya, A. V. (2017) “Fenomenologicheskaya reduktsiya kak priem” [“Phenomenological Reduction as a Method”], *Voprosy filosofii [Questions of Philosophy]*, 2, pp. 195–205.

Yampolskaya, A. V. (2021) “Karantin kak (nedo)ostranenie” [“Quarantine as (Incomplete) Estrangement”], in *Ezhegodnik po fenomenologicheskoy filosofii [Yearbook on Phenomenological Philosophy]*, 6, pp. 24–38.

Zhukova, M. V. (2023) “Intertekstual'nyy podkhod v issledovanii tvorchestva P. A. Florenskogo” [“Intertextual Approach in the Study of P. A. Florensky's Works”], *Istoriya filosofii [History of Philosophy]*, 28(1), pp. 54–66.

Zorin, A. L. (2016) *Poyavlenie geroya: iz istorii russkoy emotsional'noy kul'tury kontsa 18 — nachala 19 veka* [The Emergence of the Hero: From the History of Russian Emotional Culture of the Late 18th — Early 19th Centuries]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New Literary Review].

Zvereva, I. A. (2007) *Formirovanie predstavleniy o “novoy russkoy komedii” v literaturnoy kritike 1840–1850-kh gg.: I. S. Turgenev i A. N. Ostrovskiy* [The Formation of Ideas about the “New Russian Comedy” in Literary Criticism of the 1840s–1850s: I. S. Turgenev and A. N. Ostrovsky] [Abstract of PhD dissertation]. Moscow: RGGU.

---

**Информация об авторе:** Александр Викторович Марков — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (РГГУ). Адрес: Российская Федерация, 125047, Москва, Миусская площадь, д. 6; ведущий научный сотрудник отдела русской литературы конца XIX — начала XX в. Института мировой литературы имени А. М. Горького РАН (ИМЛИ РАН). Адрес: Российская Федерация, 121069, Москва, Поварская ул., д. 25А, стр. 1.

**Information about the author:** Alexander V. Markov — Doctor of Philology, Professor, Chair of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities (RGGU). Address: 6 Miuskaya Square, Moscow, 125047, Russian Federation; Leading Researcher at the Department of Russian Literature of the Late 19<sup>th</sup> — Early 20<sup>th</sup> Centuries, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences (IWL RAS). Address: 1 25A Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russian Federation.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 01.12.2025;  
одобрена после рецензирования 01.03.2026;  
принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 01.12.2025;  
approved after reviewing 01.03.2026;  
accepted for publication 10.03.2026.