

УДК 82-144:821.161.1

**ПАЛОМНИЧЕСКИЙ ЭКФРАСИС:  
«БЛАГОВЕЩЕНИЕ» ЛИДИИ АЛЕКСЕЕВОЙ**

**Марков А.В.**

В статье рассматривается поэтика русской поэтессы нью-йоркской эмиграции Лидии Алексеевой. Устанавливается жанровая специфика ее стихов, соединяющих традиции баллады и восходящее к опыту футуризма рассмотрение большого города как системы намеков и эффектов отстранения. В отличие от других русских поэтесс Нью-Йорка, Алексеева превратила балладу и в жанровую основу организации эмоционального повествования, и в источник неожиданных сюжетных решений. Ее экфрасис превращается в паломнический экфрасис, вписывающий движение по музею в общее движение по большому городу, благодаря эффектам настроения позволяющий смириться с тяготами жизни в эмиграции.

**Ключевые слова:** поэзия русской эмиграции, экфрасис, религиозная поэзия, евангельские сюжеты, баллада, эпиграмма, нарратив в поэзии.

**PILGRIMAGE EKPHRISIS:  
“THE ANNUNCIATION” BY LYDIA ALEXEEVA**

**Markov A.V.**

The paper considers the poetics of Russian poetess of New York emigration Lydia Alexeeva. The genre specificity of her poems that combine traditions of the ballad and the consideration of the big city as a system of hints and effects of suspension going back to the mood of futurism is established. Unlike other Russian poets of New York, Alexeeva has turned the ballad both as a genre base for organizing an emotional narrative and as a source of unexpected plot solutions. Her ekphrasis turns into a pilgrimage ekphrasis that fits the movement through the museum into the general movement through the big city, thanks to the emotional effects it allowed her to come to terms with the hardships of life in exile.

**Keywords:** poetry of Russian emigration, ekphrasis, religious poetry, gospel stories, ballad, epigram, narrative in poetry.

Лидия Алексеева (1909-1989) – поэт и переводчик русской эмиграции, племянница А. Ахматовой по материнской линии, выделяется среди современников поэтикой импрессионистических очерков, кратких зарисовок нью-йоркской городской жизни, времен года и других рамок длящегося переживания. Жанровые сцены и религиозно-медитативная лирика в ее стихах тоже вписываются в картины природы, где впечатления даются скупыми, но выразительными штрихами: запах сирени, тепло луга, нескончаемый дождь или волны реки – это всё то, что проживается вполне, даже если начальная энергия ассоциаций была слабой. Движение впечатлений в лирике Алексеевой чаще всего противоположно экфрасису: произведение искусства, как статуя Данте в Нью-Йорке, не впечатляет, а только служит намеком или поводом для других жизненных переживаний, роковых воспоминаний и примирения с действительностью, тех длящихся аффектов, каждый из которых сам по себе сильнее начального побуждения, вызванного искусством. Долгая работа Алексеевой в Публичной библиотеке Нью-Йорка и других учреждениях, требующих тщательности и вживания в городские ритмы, явно усиливала навыки поиска намеков и поводов для развернутого высказывания жизненной эмоции.

Поэтика Алексеевой довольно хорошо изучена в русской эмигрантологии. Так А.А. Ревякина [7, с. 209-210] точно показала, сопоставляя двух ведущих поэтесс русского Нью-Йорка, О. Анстей и Л. Алексееву, что направление детализации у них противоположно. Анстей вживается в городские детали, раскрывает знакомое в незнакомом, принимает то изменение оптики, которое позволяет, в том числе, потом выразить и сильную эмоцию. Тогда как Алексеева, наоборот, смотрит на эти детали со стороны, показывая, что они оказываются вызывающими для привычной оптики, и тем самым настаивает на несводимости лирической эмоции к любым режимам ее

проживания в стихе. Хотя Ревякина предпочитает тематический анализ жанровому, можно уверенно сказать, что в первом случае следует говорить об условно «эпиграмматической» традиции, которая основана на интеллектуальном напряжении, способном быть провокативным только после принятия этих напряженных антиномий высказывания. А во втором – речь идет об условно «балладной» традиции, где преобладает нарратив и встраивание любого скандала внутрь нарратива. В.В. Агеносов, так же сравнивая двух поэтесс, и выясняя, почему Анстей стала первой, развернуто заговорившей о Холокосте в эмигрантской лирике, вписывает и её, и Алексееву в общий контекст христианского мировосприятия [1, с. 277]. Под христианским философским отношением к миру литературовед имеет в виду готовность принять странничество и бездомность, принятие необратимости событий, ответом на которую может быть только мученическое исповедничество. При этом он подчеркивает, что Алексеева изображает катастрофы двух мировых войн сценично, как некоторые детализованные сцены и почти декорации, но которые благодаря определенной организации повествования и могут вызвать эмоцию уже с самого начала, каковая переживается *вместе* с развертыванием высказывания. То есть Агеносов снова говорит о балладном принципе.

Эту балладность почувствовала еще эмигрантская критика, но косвенно. Например, в сближении поэтики Алексеевой с поэтикой Ахматовой (В. Браиловский) и в противопоставлении поэтике Пастернака [8, с. 218]. Хотя к Ахматовой, как показывает Р. Тименчик [8, с. 219], Алексеева была довольно равнодушна, при всей почтительности, а к Пастернаку прямо тяготела. Такой отзыв критики – это просто желание увидеть ту специфическую женскую балладность, которую видели прежде в сюжетах Ахматовой, и отойти подальше от любого футуризма. Ведь в футуризме всегда есть то самое кипящее остроумие, схематизированные противопоставления и отстраняющие эффекты, которые больше связаны с эпиграммой. Тем самым, критика пыталась прочесть жанровую специфику как особенность поэтической организации, несмотря на явно противоречащие этому черты поэтики.

Поэтому *цель данной статьи* – выяснить, как именно балладное развитие сюжетного высказывания совместимо с тем способом детализации и контрастов, которое проявляется при разговоре о евангельских предметах при следовании позднему Пастернаку. Мы исследуем, как внутри балладного повествования появляются те контрасты и неожиданные решения, которые, не нарушая жанровых правил, сообщают о том, о чем баллада прежде сообщить не могла. Это поможет нам лучше понять, в том числе, и поэтику евангельских стихов позднего Пастернака.

Методологически мы исходим из того, что рассказ о евангельском сюжете уже не мог строиться только как медитация (размышление над прочитанным в духе таких христианок романтической эпохи, как Анна-Катарина Эммерих или Тереза Малая) или только как впечатление от произведения искусства. Он должен был выстраиваться отчасти как экфрасис, представляя евангельскую сцену как картину. Но при этом перформативные возможности слова достигали некоторой границы, так что вне экфрасиса, наглядно-динамичного представления сцены, перформативность сливалась с переживанием непосредственного воздействия самого Евангелия. Так что разрушалась эта иллюзия живописи, и появлялся другой принцип, близкий к театру – пространственное проживание сцены, ее обход, наподобие паломничества по местам евангельских действий. И здесь, уже в рассматриваемом стихотворении, мы увидим, как бытовое в Евангелии оказывается частью привычного быта, даже вопреки евангельскому повествованию, а живописная детализация становится неотделимой от определенного маршрута восприятия живописи в галерее.

В этом и состоит *наша гипотеза*: необходимость совместить жанровую поэтику баллады и опыт городской детализации, пришедший с футуризмом и подразумевающий переживание признаков современности как ряда катастроф или, по крайней мере, странных событий, разрывающих балладную повествовательную эмоциональность. Это потребовало привести в евангельскую сцену ту повседневность, которая прямо противоречит

евангельскому сюжету, и ввести паломнический экфрасис, отличающийся от привычного. В этом смысле Пастернак был свободнее, так как не следовал жанру баллады, а рассматривал его, как показала О.С. Мирошниченко, в качестве одного из полюсов антиномии балладного и идиллического [см.: 6]. Тогда как идиллический элемент в лирике Алексеевой может присутствовать в качестве повода для совершенно не-идиллического высказывания. Такое сложное футуристическое отношение Пастернака к природе жанра и предопределило наследование балладной традиции поэта в русской поэзии наших дней как встроенной в другие жанровые стратегии и даже соревнующейся с ними за повседневность и обычное движение в повседневности [3, с. 41-43]. На примере стихов Алексеевой мы наблюдаем начало в эмигрантской поэзии того движения к повседневному паломническому движению, которое Артемова прослеживает уже как финал, из одного которого невозможно вывести идеи паломничества и экфрасиса.

Мы анализируем стихотворение, вышедшее в книге «Время разлук» в 1971 г., и которое по названию живописно представляет евангельскую сцену [2, с. 58-59]. При слове «Благовещение» образованному читателю, прежде всего, вспоминаются произведения живописи, а уже после – подробности евангельской сцены. Иконографический канон, в котором известны уже не только участники, но и жесты и позы, то, что создатель антропологического искусствоведения Аби Варбург называл «формулами пафоса» [9, с. 117-125]. Здесь Гавриил будет порывистым и несущимся, а Мария – застенчивой и учтивой, что сразу же вызывает в уме произведения живописи, пусть даже в некотором усредненном образе, а не конкретные решения. Уже после этого восприятия внутренней формулы (назовем ее так по аналогии со внутренней формой слова по Гумбольдту, Потемне, Шпету и Бибахину. В.В. Бибахин убедительно показал, как мысль Флоренского и Шпета трансформирует внутреннюю форму во внутреннюю формулу, компенсирующуюся экстатическим сюжетом интеллектуальной авантюры у Флоренского и психологизацией интенциональности у Шпета [см.: 4]) образованному

читателю можно вспоминать, как именно в Евангелии от Луки описана последовательность действий.

Традиция, к которой относится стихотворение «Благовещение», легко может быть восстановлена. Это – общие впечатления от Италии в поэзии русского модернизма, такие как «Благовещение» из «Итальянских стихов» Блока и «Фра Беато Анжелико» Гумилева, но и другие, от М. Кузмина до стихов Живаго Б. Пастернака, которые точно были известны Алексеевой. В этих произведениях создавался общий образ итальянской и вообще возрожденческой религиозной живописи, прочитанный через опыт прерафаэлитов. Именно от прерафаэлитов, а не собственно от итальянских образцов, идет такое внимание к экспрессии фигур, однозначная интерпретация символов, считывание выражений лиц, внимание к пейзажу и природному окружению фигур как наиболее детализованному и создающему настроение. Расставание с эстетикой прерафаэлитов, которая уже ничего особо не значила для Пастернака (хотя он ее впитал, как и эстетику Суинберна), привело к изменению функций бытовых детали, но не отказу от прежних эмоционально-экспрессивных конфигураций в таких стихах. Рассмотрение просто итальянского искусства, требующего для своего понимания знания символики и не дающего однозначных пластических признаков характера и настроения, здесь было бы недостаточным, тогда как эстетика прерафаэлитизма и близких ему направлений в книжной иллюстрации модерна оказывалась решающей для построения целостного сюжета.

Стихотворение Алексеевой отмечено предельной неканоничностью, которую не могли себе позволить поэты русского модерна, где, несмотря на свободные пластические и этические характеристики евангельских персонажей, не могло быть выстроено последовательного апокрифического сюжета – время апокрифов хотя и наступало, но еще не затрагивало ядро евангельских событий. В стихотворении Алексеевой апокрифичность оказывается самим содержанием эпизода: он не просто расширен медитативными эмоциональными размышлениями об обстановке события, что было вполне нормативно для

романтической и прерафаэлитской эстетик, но дополнен теми эпизодами, которые никак не могут быть вписаны в евангельское изложение.

Приведем полный текст стихотворения:

## БЛАГОВЕЩЕНИЕ

*О. Сергию Лягину*

Чутко спит престарелый Иосиф.  
Чтоб Ее он услышать не мог, –  
Покрывало ночное отбросив,  
Пробежала – не скрипнул порог.

К первым лилиям сонного сада  
По ступенькам спустилась босой,  
Где зари золотая прохлада  
В скудных травах мерцала росой.

Вот источник – струя ледяная, –  
Ей умывшись, легка и смугла,  
С полным ковшиком, капли роняя,  
Все на грядке цветы обошла.

Ветер дунул в тугих кипарисах  
Ранним горьким дымком очагов,  
И еще на ступеньках не высох  
След неслышных девичьих шагов,

А Она у простого налоя  
В чистых сумерках кельи одна –  
Вся молитвой над пылью земною,  
Словно крыльями, вознесена, –

Отдавая смиренную душу  
Богу – юной, но крепкой рукой...  
Вдруг, молитвенный сумрак наруша,  
Солнце хлынуло в тихий покой.

И, глаза ослепленно зажмуря,  
Их раскрыла, – и в пламени был –  
Нет, не солнце, – небесная буря,  
Горный ветер, гонец, Гавриил.

А в руке его лилия сада  
В свежих каплях, стройна и бела,  
Что сейчас сорвана у ограды  
И в чудесном огне расцвела.

И над малым, над плотничьим домом,  
Где Мария стоит чуть жива,  
Грозной музыкой, радостным громом  
Прозвучали святые слова.

И умолкли... Всё так же, всё то же,  
Тесно, бедно простое жилье, –  
Только стала избранницей Божьей,  
Дух Господень сошел на Нее.

Только радость земную отбросив,  
Скорбь и счастье Ее вознесли, –  
И взглянул в Ее очи Иосиф,  
И склонился пред Ней до земли [2, с. 58-59].

Прежде всего, согласно как Евангелию, так и размышлениям над ним, начиная с романтической эпохи, Благовещение произошло еще до того, как Мария стала жить в доме Иосифа. Она жила в доме своей матери, где могли быть служанки. Именно так, как происходящая в доме Марии, Анны и двух служанок, описана сцена Благовещения, например, у Анны-Катарины Эммерих и некоторых других авторов благочестивых изложений евангельской истории в XIX и первой половины XX вв.

К слову, семья Марии никогда не трактовалась ни в средневековой, ни в романизированной-романтизированной экзегезе как бедная; и в живописной традиции обычным стало изображение атрибутов состоятельной семьи: книг, металлических и стеклянных сосудов, кровати, занавесей, которые никак не могли существовать в доме бедняков, так что этот поэтизм о тесноте и бедности тоже требует размышлений.

Далее, хотя символика растений вполне соответствует средневековому канону символизации – лилия как знак девства Марии и кипарис как знак будущего Креста. Более того, эта символика тщательно раскрыта, когда с лилией связываются радости девушки, а с кипарисом — горечь предчувствия трагедии. Но сам полив цветов утром, когда они еще в росе, преодолевает символику, где каждый символ однозначен. Хотя, может быть, это попытка полемизировать с «Гавриилиадой» Пушкина, где лейка имеет однозначно сексуальный смысл. Если роса – это присутствие Божие, как на руне Гедеона, то тогда полив оказывается символом будущего девственного рождения. Но такой семантизации нет в христианской традиции, это уже добавление балладных подробностей, где повседневные ритуалы должны получать тоже символическое напряжение, дабы эмоция баллады переживалась в течение всего чтения текста. Можно понимать этот полив лилий как экспликацию руна Гедеона как одного из прообразов присутствия Бога в девственной утробе, как это было понято в византийской экзегезе (наравне с ковчегом Завета, Неопалимой Купиной и другими такими прообразами, встречающимися, скажем, в православном диалогическом каноне на двенадесятый праздник

Благовещения). Но это явно не следование символам, как они употреблялись в прежней экзегетической традиции.

Так же срывание архангелом лилии в саду не соответствует изобразительной традиции, где лилия либо в руке Гавриила, либо в вазе, и тогда она может быть из сада. Тень «Гавриилиады» становится еще опаснее, знаменуя что-то вроде рискованного покушения на девство, «притрагивание», хотя в конце вроде бы всё возвращается на места. Либертенско-антирелигиозная трактовка Благовещения как начальной точки христианского суеверия во французском Просвещении была связана с раскрытием эмоциональной составляющей отдельных слов описания этого события, например, Ave как знак признания в любви, или «Бог с тобой» в непристойном смысле [см.: 5]. Но в поэтике Алексеевой, где образы оказываются также слабым поводом для сильной эмоциональности, такая тень довольно закономерна, хотя может и быть неконтролируемым подтекстом. Заметим, что «неслышных девичьих шагов» – явно отсылка к пушкиниане Ахматовой. «Еле слышный шелест шагов» прямо указывает на возможность пережить опыт либертинажа Пушкина как считывание намеков уже не словесных, не скрытых в слове намеков на непристойность, но пространственных, имеющих в виду рискованное нахождение эмигранта в непривычном пространстве.

В этом стихотворении явно видны черты экфрасиса: «солнце хлынуло», «горный ветер» и «над малым ... домом» вполне соответствует нормативному изображению ключевой сцены Благовещения и в восточнохристианской, и в западнохристианской живописи, где через окно дома входит яркий луч прямо от Бога Отца. Ангел изображен стремительным, наследуя формулу пафоса античных богов, движущихся, не переставляя ног, а Бог Отец изображен *в силах*, в окружении световых фигур или даже прописанных тщательно ангелов. Конкретные живописные прообразы мы назвать затрудняемся; например, ожидаемое для такой поэтики влияние картины Д.-Г. Россетти 1850 г. здесь может быть прослежено разве что в свежесорванной лилии, которую держит ангел горизонтально, чтобы стряхнуть росу, и она не завяла раньше времени.

Такие развернутые эпитеты, данные как словосочетания, как «молитвенный сумрак» – не более сопоставимы с колористикой старой живописи, чем с общей атмосферой храма или даже галереи. Так что часть стихотворения оказывается экфрасисом, хотя и трудно назвать какое-то одно произведение, ему соответствующее. Но вполне можно исходить из того, что создается благочестивая картинка, что здесь перед нами экфрасис в начальном смысле описания несуществующего произведения.

Стихотворение как целое следует обозначить как *паломнический экфрасис*. То есть не создание законченного перформативного образа произведения искусства, словесный показ, складывающийся в произведение искусства, но как постоянное доказательство невозможности такого показа независимо от движения речи и движения взгляда, когда только психологическая достоверность при проживании маршрута может подтвердить, что эти события действительно были. Этому бы соответствовал в театральном мире отказ от кукольного театра или театра вещей и возвращение к психологическому театру, пусть и реформированному и требующему интерактивности или хотя бы иммерсивности.

По жанру, композиционным и ритмическим традициям рассматриваемое стихотворение представляет собой балладу, которая была магистральной традицией русской поэзии от Жуковского, через Лермонтова и Некрасова к русскому модернизму. В такой балладе с первой же строки заявляется эмоциональное отношение к героям: они вводятся на сцену без экспозиции, сразу с эмоционально-этической оценкой. Тогда как дальнейшее действие, заставляя сопереживать и волноваться, только позволяет потом принять как достоверное, что главный герой исполнил свою миссию, получил окончательное земное и небесное воздаяние, признанное свидетелями. Такая баллада, конечно, соединяет принцип молитвенного перформатива, когда эмоциональное чаяние превращается в ощущение того, что чаемое уже произошло ближе к концу стихотворения на наших глазах. Молитва исполняется до окончания ее произнесения, даже если это исполнение страшно,

как страшна молитва (проиллюстрировать это можно множеством произведений от «Гимна Афродите» Сапфо до «Шкафа» Г. Дашевского), и сюжетной драматизации, когда на каждом новом повороте сюжета возникает и новое эмоциональное напряжение, и новая возможность развязки.

Можно находить и балладные прообразы стихотворения Алексеевой в балладах о современности, таких как «Маша» Некрасова. При всей социальной сатире этой баллады в ней видна та же диспозиция, что и в балладе Алексеевой, только внутри не сакрального, но профанного сюжета. Муж, благоговейщий перед женой, жена как одновременно драгоценный дар и требующая самого драгоценного дара, ночное бдение героя и ускользание чувственного присутствия жены от этой бдительности. Знаки избранности героини среди других женщин, честность мужа и прихотливость вкусов и занятий жены, расставание со всем земным в конце (смерть у Некрасова, обожение у Алексеевой). Поэтому, хотя описываются совсем разные характеры и ситуации, ритмический рисунок и композиционное решение говорит о чем-то большем, чем просто об общих жанровых признаках баллады.

Но общее объяснение сюжета мы находим, как только обращаемся к самому известному изображению Благовещения, находящемуся в Нью-Йорке: триптиху Роберта Кампина, по сути энциклопедии приемов северного Возрождения, которому в музее Клойстерс отведен отдельный зал (Merode Room). Этот зал, самый скудный на экспонаты из всех залов Клойстерс, и едва ли не самый сумрачный, более всего соответствует описанию бедных и сумрачных помещений в стихотворении. Именно с него взяты те две подробности, которые нас поражают в стихотворении: лилии в саду, где на левой створке триптиха видны белые цветы, и участие Иосифа. Так как на правой створке изображен задумавшийся Иосиф с большим набором плотницких инструментов. Но самое интересное, что это единственная комната в Клойстерс, где можно, рассматривая основное произведение на расстоянии, одновременно глядеть через два дверных проема, этого и соседнего зала во внутренний двор музея, что также могло вдохновить на сюжет стихотворения.

Таким образом, сюжет реконструируется просто. Иосиф, его чувства, в том числе как человека, отправившегося в Египет на старости лет, оказывается главным предметом переживания, как бы обобщением судьбы эмигранта. Но при этом сама суть этого паломничества состоит в бесконечном благоговении, даже если повод для благоговения виден на расстоянии – мы замечаем триптих, только войдя из сада. Росистый сад с лилиями – это образ монастырского сада Клойстерс как рая, где в центре источник живой воды и где утром явно всегда влажность, тогда как полив – необходимая часть монастырских работ. Пришедший в Клойстерс должен, прежде всего, вжиться в образ жизни монахов, как вообще житель Нью-Йорка вживается в ритмы большого города, и тогда только он примет этот сюжет как закономерный. Чудо Благовещения оказывается и способом пережить этот триптих, где соблюдены все формулы пафоса, где ангел порывист и с солнечными крыльями, а Мария сидит при потухшей свече. Здесь экфрасис картины всё время нарушается (например, лилия стоит в кувшине) в пользу экфрасиса Благовещения вообще, но именно потому, что триптих дает к этому повод внутри паломнического экфрасиса – сами окна в этом зале музея подражают окнам на центральной части триптиха.

Тем самым смешение этих впечатлений, от нахождения в зале и от самой картины, и позволяет пережить всю сцену как произошедшую будто в самом музее, где легко можно и бесшумно прийти в зал, и одновременно поместить Иосифа как образцового паломника под ту же крышу.

Итак, мы раскрыли границы паломнического экфрасиса (паломничество на идеализированный христианский Север, а не в гедонистическую Италию), показав его конструктивную роль для преодоления противоречий между балладным сюжетом и конструкцией эмоций как вызванных малейшими намеками в мегаполисе, относящимися к его пространственной организации.

### **Список литературы:**

1. Агеносов В.В. К проблеме текстуального пространства послевоенной литературы Русского Зарубежья // Текст как филологический феномен:

актуальные аспекты рецепции и интерпретации / Сост. Л.А. Трубина, В.К. Сигов. М.: Московский педагогический государственный университет, 2018. С. 276-288.

2. Алексеева Л. Время разлук: четвертая книга стихов. New York: [Б.и.], 66 с.

3. Артемова С.Ю. Лирические жанры сегодня. Тверь: Тверской государственный университет, 2020. 191 с.

4. Бибихин В.В. Внутренняя форма слова. СПб.: Наука, 2008. 420 с.

5. Добрицын А. Пушкинская «Гавриилиада», мадригал Батюшкова: Французские истоки либертинской трактовки Благовещения // *Pushkin Review*. 2020-2021, Vol. 22-23. P. 39-68.

6. Мирошниченко О.С. Столкновение идиллического и балладного начал в цикле «Стихотворения Юрия Живаго» // Литература в диалоге культур: Межвузовский научный сборник. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2014. С. 166-177.

7. Ревякина А.А. Мотивы поэзии Л. Алексеевой, О. Анстей, В. Синкевич: («...И божество и вдохновенье, / И жизнь, и слезы, и любовь...») // Литературное зарубежье как культурный феномен: Сборник научных трудов / Отв. ред. Т.Г. Петрова. М.: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2017. С. 207-219.

8. Тименчик Р. О летописи поэтовой: например, Ахматова // *Slavica Revalensia*. 2021. Т. 8. С. 178-237.

9. Торопыгина М.Ю. Иконология. Начало. Проблема символа у Аби Варбурга и в иконологии его круга. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 368 с.

### **Сведения об авторе:**

Марков Александр Викторович – доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (Москва, Россия).

**Data about the author:**

Markov Alexander Viktorovich – Doctor of Philological Sciences, Professor of Cinema and Contemporary Art Department, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia).

**E-mail:** markovius@gmail.com.