L'analisi linguistica e letteraria XXXIV (2026) 103–124
ISSN: 1122-1917

Русский Эрос: Художественное Воплощение В Поэзии Павла Васильева

Zifa Temirgazina
Margulan University, Kazakhstan
zifatemirgazina3@gmail.com

Received September 2025; Accepted January 2026; Published online September 2026

The article examines the artistic depiction of the act of love and the erotic bodily canon in the work of the Russian poet Pavel Vasiliev as a poetic expression of the Russian Eros. Russian Eros is understood as a separate cultural space that includes ideas about eroticism, sex, love existing in the society, literature, and art. His figurative and aesthetic embodiment in Vasiliev's poetry was influenced by the artistic worldview and personality traits of the poet and, undoubtedly, by the ideology of his time – Stalinist traditionalism and puritanism. The locus and chronos of lovemaking are shown as events with spatial and temporal characteristics. The reduction of the chronos of intra-event fragments of a love act, the specificity of the locus with specific details (house, room; outdoors; in the hayloft) are considered. The term "erotic bodily canon" is introduced, developing and concretizing the theoretical concept of the bodily canon of Mikhail Bakhtin. The erotically significant parameters of the bodily top and bodily bottom of a woman are modelled, the specificity of their figurative-poetic implementation in the works of Vasiliev, and the connection with folk ideas are described.

Keywords: Pavel Vasiliev, Lyric Poem, Eroticism, Locus, Chronos, Bodily Canon

1. *Русский Эрос в философии*

Тема Эроса, или эротики и секса в художественной литературе до сих пор (в третьем десятилетии XXI века!) остается малопопулярной и практически неприкосновенной зоной исследования для литературоведов, лингвистов, культурологов. Как полагает Георгий Гачев: "И повинно в этом, в частности, – ханжески-чистоплюйское отношение к культуре Эроса в нашей мысли и в литературе последних десятилетий" (1994, 2).

Проблема исследования художественной эротики и секса напрямую влияет на формирование сексуальной культуры в обществе, под которой И. С. Кон понимает "отношение к сексуальности, сексуально-эротические ценности и соответствующие формы поведения" (1996, 6). Исследование художественной эротики в литературе, помимо сугубо научных результатов, способствует воспитанию открытого, здорового отношения к сексуальности, формированию системы сексуально-эротических ценностей общества и вытекающих из них правильных моделей поведения членов общества, в первую очередь молодежи.

DOI: 10.69117/ALL.2026.2.06

Б. П. Вышеславцев, называя учение Платона об Эросе "гениальным предвосхищением" теории З. Фрейда, указывал в то же время на их отличие: "Эрос бесконечно большее объемлет, нежели libido sexualis, нежели даже эротическая влюбленность. Это его корни и цветы, но не его всеобъемлющее древо жизни" (1931, 62). Под Эросом подразумевают отдельный культурный космос, возникший вокруг любовных отношений и секса как чувственного наслаждения в акте телесного соития полов, который порождает комплекс определенных эмоций, устремлений, идей и вокруг которого вращаются и взаимодействуют самые разнообразные силы и стихии: природные, климатические, физиологические, психологические, духовные, культурно-исторические и т. д. В этом космосе как в целостной семиотической системе, обусловленной своеобразием национальной ментальности, быта, природно-климатических обстоятельств, значимы все детали и мелочи. Понятие Эроса объединяет представления и о любви, и об эротике, и о сексе.

По мнению Вл. Соловьева, эротическая связь между мужчиной и женщиной естественна, если она одухотворяется. Соловьев видит в ней условие метафизического спасения и преобразования мира (1990, 505). Жорж Батай справедливо отмечает, что эротика – это сознательное преследование цели, сознательное искание сладострастия (1994, 282). Кон характеризует эротику как подсистему семиотики народной культуры:

> Эротика, образный строй, в котором воспринимается и символизируется и которым формируется и структурируется сексуальность, – важнейший элемент сексуальной культуры любого народа. Даже самый примитивный народный физиологический натурализм в действительности содержит достаточно сложную символическую картину мира, человеческого тела, репродукции и наслаждения. (1996, 11–12)

В 90-е годы XX века и начале XXI века появилось несколько солидных монографий и сборников статей, в том числе докладов на конференциях, объединивших исследования культурологов, философов, литературоведов и лингвистов по Русскому Эросу, например: *Русский Эрос, или Философия любви в России* (составитель В. П. Шестаков, 1991), *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle* под ред. Л. Геллера (Heller 1992), *Любовь и эротика в русской литературе XX век*а (Bern, Slavica Helvetica, 1992), *Sexuality and the Body in Russian Culture* под ред. Дж. Т. Костлоу, С. Сандлер и Дж. Волуэс (Costlow, Sandler, and Volwes 1993), Г. Д. Гачев *Русский Эрос. 'Роман' Мысли с Жизнью* (1994), *Секс и эротика в русской традиционной культуре* (составитель А. Л. Топорков, 1996), О. Матич, *Erotic utopia: The decadent imagination in Russia's fin de siècle*" (Matich 2005), *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма* под ред. Д. Г. Иоффе (2008), А. Щербакова *Éros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine* (Shcherbakova 2016). См. также работы М. Окутюрье (1998), Г. Биновой (2005; 2006), посвященные русской литературной эротике советского периода.

Все это свидетельствует о том, что в мире растет научный интерес к теме эротики и секса в художественной литературе, потребность осмысления важнейшей универсальной сферы человеческой жизни.

2. *Своеобразие творчества Павла Васильева*

Задачей нашей статьи является изучение представлений об эротике и сексе, нашедших художественно-эстетическое воплощение в поэзии выдающегося казахстанского и русского советского поэта Павла Николаевича Васильева (1910–1937)[1]. Он был расстрелян 16 июля 1937 году в возрасте 27 лет по обвинению в принадлежности к террористической "сибирской группе", якобы готовившей покушение на Сталина. В 1956 году был реабилитирован Верховным судом СССР. Павел Васильев оставил после себя значительное поэтическое наследие, часть которого была впервые опубликована только в 80–90-х годах XX века. Несмотря на идеологические запреты, его стихи читали и знали, а публикация новых произведений возродила интерес к его своеобразной лирике и неординарной личности.

Известный почитатель поэзии Павла Васильева С.С. Куняев говорил о том, что в многочисленных публикациях 80-х — начала 90-х годов "преимущественно делался акцент на 'звериный', 'природный', 'нутряной', не обогащенный культурой дар и неуправляемый характер Павла Васильева" (2002, 4). Васильев переживал жизнь как экстремальную и пограничную ситуацию, в которой проявляется глубокое ощущение антагонизма бытия и сверхактивизируется творческая потенция мысли и слова. Именно об этой особенности его творческого мироощущения говорил М. Н. Эпштейн, отмечая, что "среди других русских поэтов Васильев едва ли не самый крутой по характеру лирического героя, которого и в природе влечет все тяжелое по весу, плотное по составу, косое по направлению — как хищный бросок" (1990, 255). Эта врожденная тяга к жизнеутверждающей полноте и мощи мироощущения, не скованного ханжеской моралью новой социалистической идеологии, к первозданному природному естеству человека, его подлинной, 'животной' или 'звериной', сущности, несомненно, повлияла и на художественно-эстетическую специфику воплощения секса и эротики в его поэзии.

Васильев наиболее активно творил в период 1929–1937 гг., когда в стране проблемы половой жизни, секса и любви рассматривались и решались исключительно с идеологических позиций советской морали. Наступившая в послереволюционные годы свобода сексуальной жизни поддерживалась идеологией большевиков, в которой развивалась идея любви-товарищества, основанная на здоровом, естественном половом влечении. Крайним выражением доктрины свободной любви в эти годы является теория стакана воды Александры Коллонтай, в которой секс приравнивается к простейшему физиологическому действию, такому, например, как выпить стакан воды (см. об этом: Куренная 2002). Однако, как пишет Л. М. Геллер, уже через относительно небольшое время "в сталинском обществе сексуальность была в большей степени задушена мел-

[1] Он родился 5 января 1910 года в семье учителя в городке Зайсан в Казахстане. Детство и юность прошли в г. Павлодар (Казахстан). Его короткая жизнь была достаточно насыщенной различными событиями: он был два раза женат, в 1929 году приехал покорять литературную Москву, в Москве его три раза арестовывал НКВД, испытал гонения со стороны РАПП и Максима Горького.

кобуржуазным традиционализмом семейной жизни, абсолютно викторианским пуританизмом, требующим, чтобы и статуи в парке были прикрыты одеждой"[2] (2008, 43).

> В это время и появляются наши красавицы – социалистические, и поэтому все: глаза, прически, цвет волос, улыбка, походка – обуславливались неким женским каноном. И костюмы этим женщинам шились соответствующие – неяркие, легкие коверкотовые, подчеркивающие рост и плечи, с неясным намеком на грудь. И никаких там декольте, никаких там коротких юбок, никаких тебе открытых коленок... (Домбровский 1984, 185–186)

Творчество поэта приходится как раз на годы пуританизма сталинской эпохи, который находился в резком противоречии с его поэтическим мировоззрением и человеческим темпераментом. Кон определяет доминирующую в русской культуре тенденцию в понимании Русского Эроса:

> Противоречие между высочайшей духовностью и полной бестелесностью 'сверху' и грубой натуралистичностью 'снизу' (т.е. на уровне повседневной жизни) красной чертой проходит повсюду через всю историю русской культуры, включая многие крестьянские обычаи. (1996, 8)

Эта тенденция нашла отражение и в русской литературе:

> Если перебрать книги русских писателей, то образов чувственной страсти окажется ничтожно мало. В поэзии начала XIX века все эти амуры, Киприды, Адели отзываются скорее условным поэтическим ритуалом, навеянным французской или античной литературой. (Гачев 1994, 7)

Гачев относил к особенностям Русского Эроса предпочтение не чувственной страсти и сексуальности, а стыдливого уклонения от них либо подневольного подчинения им. И подобное отношение берет начало от А. С. Пушкина, который в стихотворении "Нет, я не дорожу мятежным наслажденьем..." заявляет, что ему милее стыдливая холодность смиренницы, которая предается ласкам без упоенья, чем мятежное наслаждение и чувственный восторг вакханки молодой (Гачев 1994, 7–8).

Павел Васильев в этом отношении выбивается из магистральной линии русской художественной литературы, поскольку с буйством молодости он выбирает земную, животворящую страсть и любовь в ее равновеликих ипостасях: эротических желаниях и влечениях, разгуле чувственных страстей, бурном соитии, нежности и теплоте любви. Возможно, это объясняется его происхождением, близостью к народу, молодостью, необузданным складом характера, любовью к природе, к первозданному естеству человека, неприятием ханжеских норм и правил приличия сталинского традиционализма, сковывающих "звериную", т.е. природную натуру человека. Эпштейн указывал на специфику лирического героя в васильевской поэзии: он "не созерцатель

[2] См. об этом также (Nivat 1992).

природы, а деятельный участник ее буйных и кровавых пиршеств, ее наивное и жестокое дитя, которое соперничает со зверем и тем самым роднится с ним" (1990, 256).

3. *Методы*

Каким выглядит Русский Эрос в поэзии Павла Васильева? Чтобы ответить на этот вопрос, нужно решить две исследовательские задачи: 1) как представляет поэт любовный акт, его место и время, какие образно-эстетические средства с учетом идейно-мировоззренческих установок он использует; 2) какие параметры внешности женщины кажутся поэту эротически привлекательными и формируют женский эротический телесный канон в его картине мира.

В дополнение к литературоведческим и художественно-стилистическим методам мы применяем семиотический метод и комплекс сугубо лингвистических методов: корпусный анализ, контекстуальный анализ, метафорическое моделирование, измерение частотности языковых единиц и т.д.

В ходе корпусного и контекстуального анализа произведений Васильева в Национальном корпусе русского языка (НКРЯ), подкорпус 'поэтический'[3] устанавливаются языковые средства выражения, их частотность. Для более эффективного решения исследовательских задач мы вводим некоторые термины: локус, хронос, эротический телесный канон. Концепция Михаила Бахтина о хронотопе и телесном каноне дополнена и уточнена в соответствии с задачами статьи (более детально см. об этом далее). Полагаем, что термин 'эротический телесный канон' имеет значительные художественно-стилистические и литературоведческие перспективы в исследовании Русского Эроса, художественной эротики в творчестве различных писателей.

Таким образом, использованная нами комплексная методика анализа поэтического текста, включающая литературоведческие, лингвистические и семиотические методы и приемы, показана в Таблице 1.

Таблица 1 - *Комплексная методика анализа поэтического текста*

Литературоведческие методы	**Объект исследования**	**Лингвистические методы**
Историко-литературный комментарий	Поэтический текст	Корпусный анализ
Стилистический анализ		Контекстуальный анализ
Семиотический анализ		Метафорическое моделирование
		Измерение частотности

[3] Национальный корпус русского языка (https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html).

4. *Любовное соитие: локус и хронос*

При создании художественного произведения автор наделяет пространство и время субъективными характеристиками, которые отражают авторское мировосприятие. В нашей статье мы используем понятия ‘локус’ (locus ‘место; расположение; положение’) и ‘хронос’, которые позволяют нам дифференцированно представлять пространственные и временные характеристики события, при необходимости объединяя их. Дифференциация времени и места события важна при семиотическом осмыслении времени и места события как знаковых систем, содержащих в себе семантические коды (исторический, культурологический, религиозно-мифический, географический, анатомический и др.).

В стихотворении Васильева “Любовь на кунцевской даче” (1931) наиболее полно – от начала до конца – показано любовное соитие. Лирический герой последовательно представляет хронологию событий перед свиданием: поездку в электричке, попрошайку-слепца в поезде, любовное томление, из-за которого любовники не замечают ничего вокруг (*Кровь бешеная, бей же без стесненья / В ладони нам, в сухой фанер виска. / Не трогая ничем, не замечая / Раздумья, милицейского свистка*) (Васильев 1989, 60)[4]. Лирический герой размышляет о бренности мира (*Все это канет в Лету*) и насмешливо иронизирует над отношением к их любви в новой морали большевиков, над попыткой советской идеологии контролировать и эту сферу жизни человека:

Ты счастие двух мелких буржуа,
Республика, ей-богу, проглядела...
Республика, ты разрешила им
Сплетать ладони, плакать и плодиться.
Ты радоваться разрешила. Ах!
А если нет? Подумаешь – обида!
Мы погрешим, покудова монах
Еще нам индульгенции не выдал. (Васильев 1989, 60)

Стремление к любви, счастью характеризуется в советской идеологии как мелкобуржуазное. Как верно подмечает Галина Бинова:

> Естественно, при таких идеологических установках эротизм в литературе отвергается как явление декадентское, ‘нездоровое’, извращенное. Уже в 20-е годы в России устанавливается жесточайшая нравственная цензура. А гонения на безнравственность в литературе, в печати, как известно, всегда и везде идут рука об руку с политическими гонениями и с политической несвободой. Ужесточение цензуры нравов – вечный признак идейной и политической реакции. В этих условиях секс приобретает все более политический подтекст, а во второй половине 20-х лет, как и политическая смута, окрашивается криминальным характером. В этом контексте понятны крайне скупые и осторожные эротические описания в произведениях художественной литературы. (2006, 62)

[4] Текст стихотворения приводится по изданию (Васильев 1989).

Для новой морали характерен тотальный контроль над личной жизнью человека, даже над сферой эмоций: плачем, радостью, лаской. Бунтарская натура поэта не приемлет этого: ему не нужно разрешение для радости и любви. Он сравнивает тотальный контроль новой идеологии с инквизицией (*погрешим, монах, индульгенции*).

Далее следует изображение локуса события – комнатки, отдельных деталей: раздевающаяся девушка; застывший клоп; разбитое зеркальце; брошенный недошитый фартучек. Все эти обыденные мелочи, подмеченные лирическим героем, передают его волнение и томление, от которого он пытается отвлечься. Чувственной радостью и полнотой жизни пронизано описание обнаженной девушки, излучающей зной, обрызганной смехом; она воплощение счастья для лирического героя. Он отмечает эротические детали, которые воссоздает с присущей ему эстетической точностью и тонкостью чувственного восприятия: белизну тела, '*меж бедер отороченную мехом*', выгнутую '*лебяжьей шеей*' руку, '*алый след от скинутых подвязок*'. Лирический герой передает ощущение исчезающего в порыве страсти мира, в котором остались только он и она; возникающий в предчувствии любовного наслаждения '*холодок по хребтовине*', сближение в начале: '*тебя, нацеливаясь, враз охватываю вдруг по-обезьяньи*', когда он способен еще различать что-то, например, туфли на ногах девушки, которые '*высоко взлетели*'. Затем наступают мгновения полного всепоглощающего забвения, когда '*Нет ничего. Нет берега и цели*'; '*Исчезло все. И только двое нас*'. Описание любовного акта переходит к нарратору – наблюдателю, который повествует о происходящем: *Лишь радостные хриплые тела / По безразличной мечутся постели*.

Поэт любит женщин, принимает их эротические игры (*Жеманница! Ты туфель не сняла*), ласково обращается к ним во время любовного заигрывания: *жеманница, проказница*.

Апофеоз любовного акта лирический герой сравнивает со скачкой по пустыне, он мастерски описывает ощущение самозабвения в момент экстаза, выраженное в восклицаниях и незаконченных фразах (*Да здравствует! Пусть слышишь ты...*), ритм движений поддерживает повтором слов (*Еще, еще...*):

Для нас, для окаянных, обреченных
Да здравствуют наездники пустынь,
Взнуздавшие коней неукрощенных!
Да здравствует!.. Еще, еще... И бред
Раздвинутый, как эти бедра... Мимо
Пусть волны хлещут, пусть погаснет свет
В багровых клочьях скрученного дыма,
Пусть слышишь ты... (Васильев 1989, 62)

В метафорической модели [СЕКС – это СКАЧКА НА КОНЕ] акцентируются черты неукротимости, непокорности животного: это не просто конь, а неукрощенный, только что взнузданный, которому предстоит скачка по пустыням и степям (*наездники пустынь, Взнуздавшие коней неукрощенных*). Подобная экстремальность в реализации распространенной метафоры связана с такими особенностями поэтического мировоззрения Васильева, как "его врожденная тяга к дикой и пустынной

природе русской Азии, хищный склад его лирического героя" (Эпштейн 1990, 256). Страстная любовь поэта к казахской степи, в которой он вырос, к кочевой необузданной вольнице проходит через все его творчество, определяя многие особенности его поэтического стиля и образного мышления (Темиргазина 2022, 255–256).

Любовный акт в стихотворении обрамлен хронологически последовательной событийной канвой, погружен в идеологическую атмосферу эпохи. Он пронизан ощущением счастья двух молодых, полных любви и здоровых желаний мужчины и женщины, радостью жизнеутверждения. Ни отдельные эротические, иногда стилистически сниженные детали полового действа (*холодок по хребтовине, высоко взлетевшие туфли, охватил по-обезьяньи, крик, хриплые тела*), ни передача его ритма (*Еще, еще...*) не приземляют его возвышенную, с точки зрения поэта, суть, не опошляют акта любви, не превращают его в простое совокупление. Васильеву не позволяли сделать это собственные нравственные убеждения, истинное уважение и любовь к женщине, поэтическое чутье и интуиция художника, не допускающие пересечения границы между пошлостью и художественной правдой, что привело бы к натуралистическому упрощению и примитиву.

Локус любовного события – крохотная комнатка (*Сам бог / Ее, наверно, вымерял аршином*) с непритязательной мебелью на подмосковной даче в Кунцево. Локус постепенно сужается до старой кровати, которую поэт очеловечивает и которой придает символический смысл:

Пускай узнает старая кровать
Двух счастий вес. Пусть принимает милость
Таить, молчать и до поры скрывать,
Ведь этому она не разучилась. (Васильев 1989, 62)

Событийный ряд любовного акта завершается легким незначащим разговором о примете числа тринадцать, шутливым обменом репликами, поцелуями, курением в постели: *Целуемся. И вот вам разговор. / Лежим и, переругиваясь, курим* (Васильев 1989, 63).

Художественное изображение любовного свидания, секса в этом стихотворении характеризуется несколькими переходами от приземленно-обыденного к возвышенно-поэтическому, от конкретного к обобщенному (Temirgazina, Bakhtikireeva, et al. 2016). И эти перепады не дают автору опуститься до натурализма или, наоборот, оторваться от действительности жизни, "улететь в эмпиреи любви". Вышеславцев, полемизируя с отдельными положениями теории психоанализа З. Фрейда, ставит ему в заслугу обнаружение в самых возвышенных формах человеческого сознания – религии и искусства – подсознательных сексуальных инстинктов и утверждает, что понятие "сублимация" заключается в возведении низшего к высшему: "Сублимация, возвышаясь над природой, природу не уничтожает, но восполняет, преображает и усовершает; или, как гласит классическая формула, gratia naturam non tollit, sed perficit!" (1931, 70).

Поэт со всей мощью своего таланта создал эстетизированную семиотику художественной телесности, эротики и сексуальности, которая передает его 'нутряное', 'звериное' восприятие жизни во всей ее полноте и красоте без каких-либо оговорок и идеологических ограничений в духе времени.

> Он жил в трудное и возбужденное время и, несмотря ни на что, добился этого совершенства. У него нет убогих тропов, унылых и вялых строк, все под током творческой ярости, каждый образ слепящ и рельефен, что доводит силу чувства, рисунок переживания до апогея. (Поделков 1989, 5)

Рассмотренное нами выше стихотворение, пожалуй, единственное у Васильева, в котором в наиболее полном виде воплощены хронос и локус любовного акта. Он воссоздает события до самого любовного акта, прелюдию к нему – разговоры, любовные ласки и т.п., момент экстаза и события после любовного акта. Локус любовного свидания меняется, постепенно сужаясь: ПОЕЗД → КОМНАТА НА ДАЧЕ → КРОВАТЬ.

Более типичным для Васильева является описание прелюдии и завершения соития:

> *Воздух пах*
> *Кожей девическою,*
> *Задыхаться*
> *Девки начали*
> *На сеновалах – впотьмах.*
> *И чудились*
> *Их ноги босые,*
> *Тихий смешок перед концом*. (Васильев 1968, 311)[5]

Иногда знаком состоявшегося любовного соития является всего лишь одна деталь, например, отброшенный в сторону платок:

> *Близость тонких загорелых пальцев,*
> *Теплота порозовевших щек!*
> *...На траву отброшенным остался*
> *Позабытый ситцевый платок*. (Васильев 1968, 43)

Автор сокращает хронос любовного свидания, редуцируя такой важный событийный элемент, как сам половой акт. Таким образом, хронос свидания в тексте выглядит как цепочка внутрисобытийных явлений:

> ЗАИГРЫВАНИЕ → ПРЕЛЮДИЯ → (СОИТИЕ)[6] → РАССТАВАНИЕ или
> ЗАИГРЫВАНИЕ → (ПРЕЛЮДИЯ) → (СОИТИЕ) → РАССТАВАНИЕ.

[5] Далее тексты стихотворений приводятся по изданию (Васильев 1968).

[6] Скобки означают редуцированное в хронологическом описании событие.

В стихотворении "Дорога" (1933 г.) лирический герой сравнивает желанную женщину с *розаном ситцевым*, он испытывает сексуальное возбуждение (*Под юбки бы...*), мысленно рисуя себе соблазняющие эротические ласки (*скользить по коже, родинку найти*), хорошо представляя их возбуждающее действие на девушку (*Я знаю: от ступни и до виска / Есть много жилок, и попробуй тронь их*):

Всё ж Настенька похожа
На розан ситцевый, как ни крути.
Под юбки бы... По золоченой коже
Скользить, скользить и родинку найти.
Я знаю: от ступни и до виска
Есть много жилок, и попробуй тронь их –
Сейчас же кровь проступит на ладони
И сделается тоньше волоска.
Твое дыханье и сойдет на нет.
Там так темно, что отовсюду свет,
Как рядом с солнцем может быть темно,
Темно до звезд, тепло, как в гнездах птичьих,
И столько радостей, что мудрено постичь их,
И не постичь их тоже мудрено.
Под юбки бы. Но в юбках столько складок,
Но воздух горек до того, что сладок. (Васильев 1968, 420)

Последние семь строк представляют собой рассуждение о загадочном *ТАМ*. Где *ТАМ*? Что имеет в виду поэт? Описание *ТАМ* построено на антитезе: *темно – свет; солнце – звезды; постичь – не постичь; горек – сладок*. И только возвращение к лейтмотиву сексуального влечения *Под юбки бы* проясняет для читателя загадку: *ТАМ* – это радость сексуального слияния, любовный экстаз, на пути к осуществлению которых возможны препятствия (*Но в юбках столько сладок*), но не осуществить его нельзя, как нельзя остановить саму жизнь. Придание любовному акту характера локуса (*ТАМ*), т.е. реализация метафоры [СЕКСУАЛЬНЫЙ ЭКСТАЗ – это МЕСТО] означает в определенном смысле принижение его хронологического событийно-пропозиционального статуса, но зато передает его основную цель: любовный экстаз как место, куда стремятся попасть, как, например, стремятся попасть в обетованную землю, в рай. Любовный акт, сексуальное наслаждение предстают здесь сутью и целью жизни, частью природы человека, неотделимой от остальной его жизни; они приносят муки, переживания, терзания, но при этом дарят радость, свет, тепло.

Лирический герой описывает женщину, проснувшуюся на ранней заре (*в предзорную пору*) после ночи любви, и использует образные ассоциации с хмелем, дымом, тяжестью, передающие томное состояние женщины, утомленной и опьяненной любовными ласками: *темный хмель волос, глаза в дыму, тяжкие ресницы* (Васильев 1968, 167).

Поэт сравнивает поцелуй с тем, как голубь пьет воду: *Я поцелую тяжкие ресницы, / Как голубь пьет – легко и горячо* (там же, 167). Метафорическая ассоциация [ПОЦЕ-

ЛУЙ – это ПИТЬЕ, УТОЛЕНИЕ ЖАЖДЫ] типична для художественной эстетики Васильева: *Дорогая, я к тебе приходил, / Губы твои запрокидывал, долго пил* (там же, 169); *Я еще нигде / Никому не говорил, / Что расстаюсь / С проклятым правом / Пить одному / Из последних сил / Губ твоих / Беспамятство / И отраву* (там же, 175).

Трогательную эротическую картину создает поэт, метафорически описывая любовную ласку женщины, перебирающей волосы любимого: *И другому в волосы нежнее / Заплетаешь ласки ты, любя...* (там же, 38).

Важным локусом любовного акта в художественной эротике Павла Васильева является постель (14)[7], перина (6), кровать (3), сеновал (10), палисад (4), травы (3), поле (2).

Застилай, забава,
Постель на двух.
Наволоки, пологи,
Лебяжий пух. (там же, 227)

Лишь радостные хриплые тела
По безразличной мечутся постели.
Пускай узнает старая кровать
Двух счастий вес. (Васильев 1989, 62)

Я целый век готов скитаться
По шатким лесенкам с тобой,
И слушать –
Как ты жарко дышишь,
Забыв скрипучую кровать,
И руки, чуть локтей повыше,
Во тьме кромешной целовать. (Васильев 1968, 198)

Синтагматические связи слов характеризуют локус любовного акта, происходящего в комнате, в доме: *постель на двоих, взрытые постели, в постелях пуховых; старая кровать, безразличная кровать, скрипучая кровать; на перинах лебяжьего пуха; на взбитых горой перинах; брачных перинах; лебяжьих перинах.*

Локус любовного свидания вне дома, на природе – это сеновал, поля, палисад, заросли карагача: *Задыхаться / Девки начали / На сеновалах – впотьмах* (там же, 311); *И просыпался с милою в овсах!* (там же, 179); *Проводил соседку я тихонько / В мой густой зеленый палисад* (там же, 43); *Я видел – в зарослях карагача / Ты с ним, моя подруга, целовалась* (там же, 146).

Возвышенно-поэтическое описание летних любовных ночей на сеновале дано поэтом в стихотворении "Поверивший в слова простые..." (1932 г.):

[7] Цифры в скобках означают количество употреблений в НКРЯ.

Под стеганые одеяла
К молодкам в темень сеновала
Гостить повадился июнь.
Ну, значит, ладны будут дети,
Желтоволосы и крепки,
Когда такая сладость в лете,
Когда в медовом, теплом свете
Сплетает молодость венки. (Васильев 1968, 355)

Васильев не описывает позу любовников, но из подтекста можно сделать вывод о том, что это традиционная поза – лицом к лицу. Но в одном случае в стихотворении-шутке "Обида" (1929–1932 гг.) он упоминает другую позу:

Я ответил ей:
Хорошо,
Я согласен собакой быть,
Но позволь, подруга, тогда
По-собачьи тебя любить. (там же, 108)

Выражение *познать женщину*, которое в библейском понимании означает 'иметь с женщиной половую связь', своеобразно трактуется Васильевым: в стихотворении "Дорога" лирический герой говорит о женщине, которая была близка со многими, но они все-таки не узнали ее душу, не постигли внутренний мир, и вряд ли им это удастся, потому что для этого они должны познать себя:

Бесстыдная, ты ароматна так,
Как будто лето в травах пробродила,
Как будто раздевали догола
Тебя сто раз и всё же не узнали,
Как ты смеешься, до чего ты зла, –
Да и узнать удастся им едва ли. (там же, 419)

В. Н. Топоров говорил о своеобразии православного познания следующее: "Познать женщину (*coire*), познать мир, познать самого себя – звенья одной цепи познания, и последнее – высшее: оно в некотором роде собирание самого себя..." (1995, 101).

Результаты анализа локуса и хроноса любовного акта представлены в Таблице 2.

Таблица 2 - *Локус и хронос любовного соития*

Локус	**Дом, комната**	**На природе**	**Сеновал**
Хронос	неопределенный хронос	лето (июнь, июль, август)	лето (июнь, июль, август)
Детали	*скрипучая кровать, постель, перина из лебяжьего пуха, по шатким лесенкам, разбитое зеркальце*	*травы, поле, в овсах, заросли карагача, густой зеленый палисад*	*стеганые одеяла, впотьмах*

5. *Эротический телесный канон в лирике Васильева*

И. Кон констатирует важность понятия 'телесный канон': "Для понимания эротической культуры любого народа важно учитывать не только и не столько его отношение к собственно сексуальности, но то явление, которое Михаил Бахтин назвал 'телесным каноном' – символическое представление тела, особенно наготы и телесного низа" (1996, 13). Интерпретация телесного канона в философии Бахтина непосредственно связана с господствующей в мифологических и христианских воззрениях дихотомической оппозицией духовного 'верха' и телесного 'низа' как принципа мироустройства.

> 'Верх' – это небо, 'низ' – это земля, в чреве которой происходят процессы рождения и гибели. В эту картину мира был органично вписан и человек, его 'верхом' является голова, лицо, 'низом' – производительные органы, живот, зад. В то же время такая трактовка космического мироустройства не могла не получить своей аксиологической проекции: осмысление 'верха' и 'низа' как разного, а подчас и полярного рода ценностей. (Богданова 2011, 41)

В рассуждениях Бахтина (1990) о творчестве Франсуа Рабле материально-телесная стихия есть созидательное, позитивное начало, ответственное за вечное течение жизни, за ее обновление; носителем ее выступает народ, выражающий взгляд на телесность человека в карнавальной и смеховой культуре. В XVI веке позитивный взгляд на телесное в человеке сталкивается с ужесточающимися запретами и сменяется новым телесным каноном.

> Для нового телесного канона характерно – при всех его значительных исторических и жанровых вариациях – совершенно готовое, завершенное, строго отграниченное, замкнутое, показанное извне, несмешанное и индивидуально-выразительное тело. Все то, что выпирает, вылезает из тела, всякие резкие выпуклости, отростки и ответвления, то есть все то, в чем тело выходит за свои границы и зачинает другое тело, отсекается, устраняется, закрывается, смягчается. Также закрываются и все отверстия, ведущие в глубины тела. (Бахтин 1990, 354–355)

Н. Б. Кириллова, А. В. Пестова определяют телесный канон как "характерную для той или иной культуры нормативную систему установок и представлений относительно внешнего вида тела и его функциональной исполнительности" (2016, 4). Далее исследователи подчеркивают предпочтительность этого термина по сравнению с другими:

> Несмотря на наличие множества синонимичных выражений, таких как 'телесная нормативность', 'телесный эталон', 'телесный образец', 'телесный образ' ('body image'), понятие 'телесный канон' позволяет анализировать явление телесности наиболее полно в силу своей неакцентированности на эстетической или нравственной оценке телесных проявлений, их социальной значимости. (Кириллова, Пестова 2016, 4)

Таким образом, существенным компонентом эротической и сексуальной культуры любого народа является эротический телесный канон**.** Считаем необходимым ввести этот термин, который мы определяем как свойственную определенной культуре модель тела, отражающую сексуально-эротические установки и стереотипы социума о внешнем виде тела, отдельных его частях, об их функциональности. Общепринятый эротический телесный канон гендерно ориентирован, исторически и культурно изменчив. В художественной литературе отражаются как общепринятые черты эротического телесного канона, так и индивидуально-авторские, обусловленные художественно-эстетическими, личностными предпочтениями автора.

В нашем исследовании мы попытаемся воссоздать эротический телесный канон женщины как важнейший компонент художественной эротики Павла Васильева. В него включены некоторые общие внешние черты, создающие определенный эротически привлекательный тип женщины:

Сшей ты, ради бога, продувную
Кофту с рукавом по локоток,
Чтобы твое яростное тело
С ядрами грудей позолотело,
Чтобы наглядеться я не мог.
Я люблю телесный твой избыток,
От бровей широких и сердитых
До ступни, до ноготков люблю,
За ночь обескрылевшие плечи,
Взор, и рассудительные речи,
И походку важную твою. (Васильев 1968, 189)

Образ любимой женщины создается в отдельных, эротически важных деталях-знаках: '*ядра грудей*,' крепкое тело ('*телесный твой избыток*'), неспешная '*важная походка*', '*обескрылевшие*' плечи. Он во многом напоминает народный, крестьянский эстетический идеал: "Эталон красоты девушки: плавная походка, скромный взгляд, высокий рост, густые волосы, полнота, круглота и румяность лица" (Кон 1996, 9). Желанная женщина выглядит в глазах лирического героя светящейся изнутри жар-

кой плотью, он заостряет внимание на томящихся сосках женской груди, просвечивающих через шелк.

Будто свечи
Жаркие тлятся,
Изнутри освещая плоть,
И соски, сахарясь, томятся,
Шелк нагретый
Боясь проколоть. (Васильев 1968, 320)

Значимым для поэта элементом ‘телесного низа’ женщины являются бедра (5 упоминаний). Его взор привлекает их изгиб: *Круглобедрые казачки / Промелькнули взмахами платков* (там же, 46); движение бедер при походке: *Вокруг бедер / Порхает тюник. / И под тюником / Охают бедра* (там же, 320). Он сравнивает бедра женщины с двумя лебедями [БЕДРА – это ЛЕБЕДИ]: *И бедра там, где стянут ремешок, – / Два лебедя* (там же, 417). В любовной лирике Васильева, глубоко связанной с народными корнями, с фольклором, часто возникают ассоциации с лебедем. В песенно-сказочном фольклоре Руси и поэзии России лебединый образ – один из самых распространенных, он восходит к мифологии и языческим верованиям древних славян (Топоров 1988, 40–41). Эротический подтекст приобретает у Васильева и традиционная русская поэтическая метафора [ЖЕНСКИЕ РУКИ – это ЛЕБЕДИ] (сравним с есенинскими строками: *Руки милой – пара лебедей; И меня твои лебяжьи руки / Обвивали, словно два крыла*). См. у Васильева: *Обними меня руками / Лебедиными*... (Васильев 1968, 227); *И когда я душил ее руки, как шеи / Двух больших лебедей, ты шептала: “А я?”* (там же, 165); *Лебяжьей шеей выгнута рука*... (Васильев 1989, 62).

Лебедь в русской фольклорной и мифологической традиции сугубо женский символ, который приобретает в поэзии Васильева особый эротический смысл, ассоциируясь не только с ‘телесным верхом’ (руками, шеей), но и с ‘телесным низом’ (бедрами). “...Эротическая образностъ метафорична, превращает свой предмет в загадку, затрудняет его опознание, выводит из автоматизма, тем самым одновременно эротизируя и эстетизируя его восприятие” (Эпштейн 2021, 169).

Губы женщины также являются важным элементом ‘телесного верха‘ в эротическом каноне, они упоминаются, по данным НКРЯ, в эротическом контексте 26 раз. Губы ассоциируются с созревшими красными ягодами [ГУБЫ – это ЯГОДЫ], в своих фантазиях лирический герой представляет их *винный привкус*:

... и даже привкус винный
Созревших губ, которых я не смог
Еще коснуться, но ужель боюсь
Коснуться их примятых красных ягод. (Васильев 1968, 419)
Пусть улыбку сберегут
Губы твои – ягоды. (там же, 151)

Особенно эротичным ему кажется пушок (4 раза) над губами: *И золотой, чуть слышимый пушок, / Чуть различимый и почти невинный* (там же, 419); *Я над теплой губой обозначу пушок* (там же, 166); *Пушок у губ* (там же, 167).

Эротические ассоциации вызывают у поэта такой элемент женского 'телесного верха', как волосы, прическа: *Ах, пшеничная прическа в два узла, / Широким гребнем схваченная наспех* (там же, 419); *Не суждено мне, видно, расплетать / Твои тяжелые и золотые косы* (там же, 162).

Волнующий его цвет женских волос, убранных в прическу (узел, коса), – пшеничный, золотой; расплести косы, распустить прическу является для него чрезвычайно эротическим действом, предшествующим любовному событию:

И этот узел кос тугой
Сегодня ж, может быть, под вечер
Не ты, не я, а тот, другой
Распустит бережно на плечи. (там же, 48)

В русских народных представлениях, отраженных в фольклоре и фразеологии, коса была знаком девичества и невинности, а расплетенная коса девушки, распущенные волосы означали бесчестие и потерю невинности (Толстой 1999, 616–618). Эти народные представления, восходящие к славянскому язычеству, отражены в поэтической картине мира Васильева:

Пес на крыльце парадном, ласковый и косой,
Верочка Иванова, вежливая, с косой,
Девушка-горожанка с нерасплетенной косой. (Васильев 1968, 128)

Существенным элементом сексуальности женщины поэт считает запах. Как верно отмечает Гачев: "... Сексуальное наслаждение связано прежде всего с первичными телесными ощущениями: осязание, вкус, запах..." (1994, 11). Для лирического героя Васильева женская сексуальность усиливается запахами трав, лета, меда, т.е. естественными, близкими ему, родными ароматами: *Бесстыдная, ты ароматна так, / Как будто лето в травах пробродила*; *Медовая, крутая, травяная*... (Васильев 1968, 417); *Воздух пах / Кожей девическою* (там же, 311). Эротично выглядит и загорелая женская кожа: *веселый зной загара золотого; по золоченой коже скользить; пшеничная от света, в солнце вся от макушки до пят* (там же, 200–201).

Интересно, что в эротический телесный канон Васильев включает и детали женской одежды: юбка (17), каблучки (6) (см.: Bakhtikireeva, Sinyachkin et al. 2017). Как показывает корпусное исследование, юбка упоминается много раз, причем большей частью в эротическом контексте. Взгляд лирического героя привлекают девушки и женщины в колышущихся от ходьбы, разлетающихся от ветра ситцевых юбках: *Ну и юбки! До чего летучи! / Ситцевый буран свиреп и лют*... (Васильев 1968, 206); *Ах, эти юбки в розовых цветах, / Рассыпанных – куда попало!* (там же, 419).

Юбки не просто эротическая деталь одежды девушки, она приобретает у Васильева значение символа желанной женщины: *Сапоги за юбкою, / Голубь за голубкою..; Сапоги за юбкою, / За ситцевой вьюгою* (там же, 256). Сапоги – символ мужчины, преследующего желанную женщину. В этом контексте *смятые юбки* приобретают скрытый сексуальный символический подтекст:

Но слухи шли, что Христолюбов
(Хоть и почтенна седина)
Охоч до смятых бабьих юбок. (там же, 527)

Юбка как символ женской сексуальности типичен для народного традиционного сознания и, как следствие, частотен в русской фразеологии: *лезть/ залезть (полезть) под юбку* – "кому. 1. Прост. неодобр. Грубо и вульгарно ухаживать за женщиной" (Мокиенко, Никитина 2003, 405); *крутить/ крутнуть подолом (юбки)* – "1. Прост. Флиртовать, кокетничать, вести себя легкомысленно. 2. Прост. Пренебр. Флиртовать, кокетничать с кем-л.)" (там же, 263); *приносить/ принести в подоле (юбки)* – "Прост. Неодобр. Рожать ребёнка, не будучи замужем" (там же, 520).

Эротика 'телесного низа' приобретает в поэтике Васильева возвышенный, образно-эмоциональный характер, лишенный какого бы то ни было натурализма и примитивизма: *белизна, отороченная мехом между бедер; бедра – два лебедя.* Таким образом, эротический телесный канон предстает для Васильева в следующем женском образе: *Веселый зной загара золотого, / Пушок у губ и юбка до колен* (Васильев 1968, 167).

Каблучки выступают одним из важных элементов эротического телесного низа, привлекая внимание к ногам женщины, обутым в туфли или ботинки с каблуками. Лирический герой отмечает и стук каблучков, и высоту, и форму каблуков, придающих походке женщины легкость и сходство с полетом:

Опрокинется небо над нами, и рядом мгновенно
Я услышу твой смех, и твои каблучки простучат. (там же, 142)
Пусть смекнут про остальное сами.
Нечего скрывать тебе, – почто ж! –
С кем теперь гуляешь вечерами,
Рядом с кем московскими садами
На высоких каблуках идешь. (там же, 206)
Верочка Иванова с туфлями на каблуках. (там же, 128)
Каблуки – тонки,
На полет легки. (там же, 256)

Естественной женской сексуальности Васильев противопоставляет искусственную, поддельную, которая кажется ему фальшью. Ее знаками являются: *подкрашенные губы*, крашенные волосы (*кудлы*), *запах псины* от них, *ароматы пудры и мыла, гусиная кожа бедер, на ногах мозоли от обнов*. Семиотика 'фальшивой', неестественной женской сексуальности формируется у него в московский период, в период самоутверждения в столичной литературной среде, когда он приходит к осознанию неприятия многих

вещей, к которым можно отнести и искусственные изощрения столичных красавиц: *Но не для нас цветут у ней / В губах подкрашенных улыбки* (там же, 48); *Туда, где, проснувшись, постельный уют / Пропах ароматами пудры и мыла* (там же, 70).

В "Стихах в честь Натальи" (1934 г.) он противопоставляет эти два канона красоты: естественный, природный, связанный народными представлениями, и московский, искусственный:

Прогуляться ль выйдешь, дорогая.
Все в тебе ценя и прославляя,
Смотрит долго умный наш народ,
Называет "прелестью" и "павой"
И шумит вослед за величавой:
"По стране красавица идет".
Так идет, что ветви зеленеют,
Так идет, что соловьи чумеют,
Так идет, что облака стоят.
Так идет, пшеничная от света,
Больше всех любовью разогрета,
В солнце вся от макушки до пят.
Так идет, земли едва касаясь,
И дают дорогу, расступаясь,
Шлюхи из фокстротных табунов
У которых кудлы пахнут псиной,
Бедра крыты кожею гусиной,
На ногах мозоли от обнов. (там же, 200–201)

Поддерживая революцию и новую жизнь, несущую новые идеалы, он характеризует прошлую как *подлую, падлую мреть*, обвиняя ее (и это очень важно для Васильева) в стремлении *к любви дешевизне.* Любовь для поэта – 'дорогая' вещь, и она не должна быть обесценена ни по каким причинам – ни по идеологическим, ни по экономическим, ни по социальным:

Бей в эту подлую, падлую мреть,
Томящуюся по любви дешевизне,
Чтоб легче было дышать и петь,
И жизнью гореть,
И двигаться с жизнью! (там же, 374)

Изучив эротический телесный канон в стихах Васильева, мы можем представить полученные результаты в Таблице 3.

Таблица 3 - *Эротический телесный канон в стихах Васильева*

Части канона	Детали канона	Специфика художественного воплощения в тексте
Общие параметры	Тело в целом	Дородность: *телесный избыток, яростное тело*
	Загорелая кожа	Метафорическая модель [ЗАГОРЕЛАЯ КОЖА – это ЗОЛОТО]; [ЗАГОРЕЛАЯ КОЖА – это ПШЕНИЦА]: *золоченая кожа; золотая от загара; пшеничная от света*
	Запах	Природные естественные запахи: *медовая; травяная; ароматна так, как будто лето в травах пробродила; Воздух пах девическою кожей*
Телесный верх	Волосы	Нерасплетенная коса – символ девической невинности; распущенные волосы – символ потери невинности; а также прелюдия к акту любви: *девушка-горожанка с нерасплетенной косой; пшеничная прическа в два узла; узел кос тугой ... распустит бережно на плечи; Не суждено мне, видно, расплетать твои тяжелые и золотые косы*
	Губы	Метафора [ГУБЫ – это ЯГОДЫ]: *привкус винный созревших губ; коснуться их примятых красных ягод; губы твои – ягод*ы
	Пушок над губами	*И золотой, чуть слышимый пушок, чуть различимый и почти невинный*; *Я над теплой губой обозначу пушок*; *пушок у губ*
	Грудь	Метафора [ГРУДИ – это ЯДРА]: *яростное тело с ядрами грудей.* Метафора [СОСКИ – это ОСТРЫЙ ПРЕДМЕТ]: *И соски, сахарясь, томятся, Шелк нагретый Боясь проколоть*
	Руки	Метафора [РУКИ – это ЛЕБЕДИНАЯ ШЕЯ]: *душил ее руки, как шеи двух больших лебедей*; *лебяжьей шеей выгнута рука*
Телесный низ	Бедра	Метафора [БЕДРА – это ЛЕБЕДИ]: *И бедра там, где стянут ремешок, – два лебедя*
	Лоно	Метафора [ЛОНО – это МЕХ]: *белизна, отороченная мехом между бедер*
	Юбка	Символ женского телесного низа – бедер и лона женщины: *под юбки бы; охоч до смятых бабьих юбок; Сапоги за юбкою, Голубь за голубкою...*
	Каблучки	Стук каблуков, форма и высота каблука, сравнение с полетом: *твои каблучки простучат; каблуки – тонки, на полет легки*

6. *Заключение*

В эпоху, когда "признаки пола в бесполом мире становились почти вызовом" (Бинова 2006, 65), воссоздавать в своей лирике эротический телесный канон женщины, восходящий корнями к природной естественной сути человека, воспевать любовь к женщине во всех ее проявлениях – чувственных, физиологических, эмоциональных – как неотъемлемую часть бытия и природы человека, свободную от сталинского пуританизма и идеологического контроля советской морали, было для поэта непростой задачей. Художественная эротика Павла Васильева отличается жизнеутверждающим оптимизмом, возвышенным и одновременно 'земным', естественным отношением к физиологической стороне любви – половому акту, женщина для него не объект в сексуальных отношениях, а партнер, равно создающий любовное наслаждение и получающий его. Поэт не морализирует по поводу многочисленных сексуальных связей женщины, признавая за ней право на это.

Кон говорил об особенности воплощения Русского Эроса в художественной литературе: "Женщина в ней либо 'чистейшей прелести чистейший образец' либо распутница. Середины не дано. Но оба эти полюса – всего лишь образы мужского воображения, имеющие мало общего с реальной женственностью" (1996, 15). В этом плане Павел Васильев отличается от общей тенденции русской литературы, воплощая в Русском Эросе свое понимание женственности, сочетающей в себе духовность и чувственность, не чуждающейся своих эротических желаний и сексуальности, не скованной ханжеской моралью. В то же время для Русского Эроса Павла Васильева характерны тяга к первозданной природности, необузданным проявлениям 'животной', 'звериной' сущности человека, что обусловлено художественным мировоззрением поэта, неприятием идеологического контроля над сексуальной стороной жизни. Немаловажную роль в формировании своеобразия васильевского Русского Эроса сыграл непокорный и свободолюбивый характер поэта, выросшего на вольных степных просторах 'дикого' казахско-русского пограничья.

Список литературы

Батай, Жорж. 1994. "Слезы Эроса. Танатография Эроса". В *Жорж Батай и французская мысль середины 20 века*. Санкт-Петербург: Мифрил.

Бахтин, Михаил М. 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура средневековья и Ренессанса*. Москва: Художественная литература.

Бинова, Галина. 2005. "Русская литературная эротика". *Studia Slavica* 50 (3–4): 301–308. https://doi.org/10.1556/sslav.50.2005.3-4.6

Бинова, Галина. 2006. "Формы и деформации эротической тематики в русской литературе советского периода". *Slavica litteraria* 10 (9): 59–66.

Богданова, Марина А. 2011. "Телесность человека в парадигме гуманитарного мышления М. М. Бахтина". *Вестник Костромского государственного университета имени Некрасова* 17(2): 38–42.

Васильев, Павел Н. 1968. *Стихотворения и поэмы*. Ленинград: Советский писатель.

Васильев, Павел. 1989. *Стихотворения и поэмы*. Предисловие С. Поделкова. Москва: Советская Россия.

Вышеславцев, Борис П. 1931. *Этика преображённого Эроса. Проблемы Закона и Благодати*. Paris: Ymca Press.

Гачев, Георгий Д. 1994. *Русский Эрос. 'Роман' Мысли с Жизнью*. Москва: Интерпринт.

Геллер, Леонид М. 2008. "В поисках 'нового мира любви'. Русская утопия и сексуальность". В *Дискурсы телесности и эротизма в литературе и культуре: Эпоха модернизма*, Денис Иоффе (ред.), 23–52. Москва: Научно-издательский центр "Ладомир".

Домбровский, Юрий. 1978. *Факультет ненужных вещей*. Париж: YMCA-Press.

Кириллова, Наталья Б., Александра В. Пестова. 2016. "Трансформация 'телесного канона' в условиях виртуализации социокультурного пространства". *Человек в мире культ*уры 3: 3–8.

Кон, Игорь С. 1996. "Исторические судьбы русского эроса". В *Секс и эротика в русской традиционной культуре,* сост. А. Л. Топорков, 5–30. Москва: Научно-издательский центр "Ладомир".

Куняев, Сергей С. 2002. "Вступительная статья". В *Павел Васильев. Сочинения. Письма.* Москва: Издательство "Эллис Лак".

Куренная, Наталья М. 2002. "'Любовь' и 'новая мораль' в трудах А. М. Коллонтай". В *Национальный Эрос и культура*. Георгий Гачев, Людмила Титова (ред.). Т. 1. 183–198. Москва: Научно-издательский центр "Ладомир".

Любовь и эротика в русской литературе XX века. 1992. Материалы конференции. Bern: Slavica Helvetica.

Мокиенко, Валерий М., Татьяна Г. Никитина, 2007. *Большой словарь русских поговорок*. Москва: ЗАО "ОЛМА Медиа Групп".

Национальный корпус русского языка. https://ruscorpora.ru/new/search-poetic.html (последнее обращение 12 февраля 2025).

Окутюрье, Мишель. 1998. "Пол и пошлость: Тема пола у Пастернака". В *Пастернаковские чтения* 2: 69–61. Москва: Издательство "Наследие".

Поделков, Сергей А. 1989. "Предисловие." В: *Павел Васильев. Стихотворения и поэмы*, 5–20. Москва: Советская Россия.

Русский Эрос, или Философия любви в России. 1991. Сост. В. П. Шестаков. Москва: Прогресс.

Секс и эротика в русской традиционной культуре. 1996. Сост. А. Л. Топорков. Москва: Научно-издательский центр "Ладомир".

Соловьев, Владимир С. 1990. "Смысл любви". В *Сочинения.* АН СССР, Ин-т философии. 2-е изд. Т. 2: 493–547. Москва: Мысль.

Темиргазина, Зифа. 2022. "Поэтема как инструмент анализа лирического текста в концепции Л.А. Новикова языка как искусства слова". *RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics* 13(2): 249–261. https://doi.org/10.22363/2313-2299-2022-13-2-249-261

Толстой, Никита И. (ред.). 1999. *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*. Т. 2: 616–618. Москва: Международные отношения.

Топоров, Владимир Н. 1995. *Святость и святые в русской духовной культуре. Т. 1. Первый век христианства на Руси*. Москва: "Гнозис", Школа "Языки русской культуры".

Топоров, Владимир Н. 1988. "Лебедь". В *Мифы народов мира* 2: 40–41. Москва: Советская энциклопедия.

Эпштейн, Михаил Н. 1990. *Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии*. Москва: Высшая школа.

Эпштейн, Михаил Н. 2021. *Эрос: между любовью и сексуальностью*. Москва: РИПОЛ классик.

Bakhtikireeva, Uldanay M., Vladimir P. Sinyachkin, et al. 2017. "Artifacts as a source of Russian and Kazakh Zoological terms". *Information* 20 (4): 2325–2336.

Costlow, Jane T., Stephanie Sandler, and Judith Volwes, eds. 1993. *Sexuality and the Body in Russian Culture*. Stanford: Stanford University Press.

Heller, Leonid, ed. 1992. *Amour et érotisme dans la littérature russe du XXe siècle*. Berne: Université de Lausanne.

Matich, Olga. 2005. *Erotic utopia: The decadent imagination in Russia's fin de siecle*. University of Wisconsin Press.

Nivat, Georges. 1992. "Le puritanisme russe, pourquoi?" In *Amour et sexualite dans la literature russe du XXe siècle* edited by Leonid Heller, 30–39. Berne: Université de Lausanne.

Shcherbakova, Anna. 2016. *Éros, corps, sexualité dans la littérature russe contemporaine. Littératures*. Université Grenoble Alpes, Français.

Temirgazina, Zifa K., Uldanay M. Bakhtikireeva, Vladimir P. Sinyachkin, and Marzhan K. Akosheva. 2016. "Cognitive Mechanism of Metaphorization in Zoological Terms". *American Journal of Applied Sciences* 13 (12): 1385–1393. https://doi/10.3844 / ajassp.2016.1385.1393