

Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 1. С. 85–91. ISSN 1998-0817

Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 1, pp. 85–91. ISSN 1998-0817

Научная статья

5.9.3. Теория литературы

УДК 821.161.1.09"1920"

EDN UAWCYO

<https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-1-85-91>

ЭКФРАСИС ВТОРОГО ПОРЯДКА В ПОЭЗИИ АЛЕКСАНДРА ТИМОФЕЕВСКОГО

Зверева Татьяна Вячеславовна, доктор филологических наук, профессор, Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия, tvzver.1968@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный университет, Москва, Россия, markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Аннотация. В статье исследуется поэтический цикл Александра Тимофеевского «Куда глаза глядят» как новаторский пример экфрасиса второго порядка. Авторы утверждают, что Тимофеевский радикально переосмысляет традиционную практику описания произведений искусства, смещая фокус с интерпретации сюжета на материальность самого художественного акта. Художественные материалы (уголь, сангина, масло) выступают не пассивными инструментами, а активными акторами, формирующими опыт и память. Исследование проводится через призму спекулятивного реализма и объектно-ориентированной онтологии (ООО), демонстрируя, как поэзия Тимофеевского децентрирует человеческого субъекта и становится художественным воплощением ключевых идей современных философских течений. Цикл рассматривается как развитие онтологических интуиций, намеченных в стихотворении Иосифа Бродского «На выставке Карла Виллинка».

Ключевые слова: экфрасис, Александр Тимофеевский, материальный поворот, объектно-ориентированная онтология, спекулятивный реализм, метапоэтика, Иосиф Бродский.

Для цитирования: Зверева Т.В., Марков А.В. Экфрасис второго порядка в поэзии Александра Тимофеевского // Вестник Костромского государственного университета. 2026. Т. 32, № 1. С. 85–91. <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-1-85-91>

Research Article

SECOND-ORDER EKPHRASIS IN THE POETRY BY ALEXANDER TIMOFEEVSKIY

Tatyana V. Zvereva, DSc in Philology, Professor, Udmurt State University, Izhevsk, Udmurtia autonomy, Russia, tvzver.1968@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-0485-7664>

Alexander V. Markov, DSc in Philology, Professor, Russian State University, Moscow, Russia, markovius@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-6874-1073>

Abstract. The article examines the poetic cycle “Following One’s Nose” by Alexander Timofeevskiy as an innovative example of second-order ekphrasis. The authors argue that Alexander Timofeevskiy radically rethinks the traditional practice of describing works of art, shifting the focus from interpreting the plot to the materiality of the artistic act itself. Artistic materials (charcoal, sanguine, oil) act not as passive tools but as active agents that shape experience and memory. The research is conducted through the lens of speculative realism and object-oriented ontology, demonstrating how the poetry by Alexander Timofeevskiy de-centres the human subject and becomes an artistic embodiment of the key ideas of contemporary philosophical trends. The cycle is considered a development of the ontological intuitions outlined in Joseph Brodsky’s poem “At an Exhibition of Carel Willink’s Work”.

Keywords: ekphrasis, Alexander Timofeevskiy, material turn, object-oriented ontology (OOO), speculative realism, metapoetics, Joseph Brodsky.

For citation: Zvereva T.V., Markov A.V. Second-Order Ekphrasis in the Poetry of Alexander Timofeevsky. Vestnik of Kostroma State University, 2026, vol. 32, no. 1, pp. 85–91. (In Russ.) <https://doi.org/10.34216/1998-0817-2026-32-1-85-91>

Введение. Цикл Александра Тимофеевского «Куда глаза глядят» представляет собой уникальный пример метапоэтического высказывания, где рефлексия о природе творчества осуществляется через тотальную материализацию художественного акта. В отличие от классической традиции экфрасиса, ориентированной на описание и интерпретацию сюжета или визуального образа, Тимофеевский фокусируется на телесном и имманентном взаимодействии с материалом искусства (углем, сангиной, пастелью, маслом и пр.), превращая его в основной субъект высказывания. Такая авторская стратегия позволяет рассматривать цикл не только в рамках литературоведческого анализа, но и как объект для междисциплинарного исследования на стыке философии и современных художественных практик.

Актуальность данного исследования обусловлена «материальным поворотом» в гуманитарных науках и растущим интересом к спекулятивным и объектно-ориентированным онтологиям (Спекулятивный реализм, ОО), которые ставят под сомнение центральное положение человека-наблюдателя и предлагают мыслить реальность как сеть взаимодействий нередуцируемых друг к другу объектов. Поэзия Тимофеевского, интуитивно предвосхищая эти философские тренды, предлагает готовый материал для проверки их основных постулатов на конкретном литературном материале. Юджин Такер настаивает на онтологической роли нечеловеческих, «темных» акторов – от микробов до технологий [Такер]. В цикле Тимофеевского такими акторами выступают художественные материалы и техники работы с ними. Именно они являются главными действующими лицами. Уголь, сангина, масло, пастель, гуашь в цикле – не пассивные инструменты, но активные силы, которые формируют чувственно-телесный опыт, память и самое сознание поэта. Они и суть те «странные» объекты, чью нередуцируемую чуждость исследуют новые онтологии.

Таким образом, целью данной работы является анализ цикла Тимофеевского через призму концепций новых онтологий (Г. Хармана, К. Мейясу, Р. Брассье) для выявления того, как материальность художественных средств и децентрация человеческого субъекта становятся структурными принципами организации поэтического текста и существенно трансформируют традиционные представления об экфрасисе и лирическом герое, создавая новый тип художественного высказывания, который мы предлагаем называть экфрасисом второго порядка.

Материалы и методы. Материалом для исследования послужил поэтический цикл Александра Тимофеевского «Поэтический процесс в виртуальном пространстве», входящий в публикацию «Куда глаза глядят» [Тимофеевский 2017]. Ключевыми единица-

ми анализа были избраны стихотворения, в названии которых есть обозначения художественных материалов («Карандаш», «Акварель», «Уголь», «Гуашь», «Темпера» и т. д.), а также начальный текст и финальные тексты, посвященные Ван Гогу и Айвазовскому, где рефлексия о материи искусства достигает своей кульминации.

Метод анализа экфрасиса, предлагаемый нами, принципиально отличен от классического подхода, где целью является интерпретация изображенного на картине сюжета или выявление степени его миметического соответствия вербальному описанию. Вместо этого применяется онтологически ориентированный метод, разработанный на стыке литературоведения и спекулятивной философии. Его ключевым принципом является децентрация антропоцентрической перспективы: произведение искусства (картина, рисунок) рассматривается не как объект человеческого восприятия, а как совокупность автономных, нередуцируемых акторов – материальных средств (уголь, пастель, масло, сангина), которые вступают в отношения друг с другом, с холстом и с сознанием поэта-наблюдателя. Таким образом, экфрасис понимается не как описание репрезентированного мира, а как документированная фиксация процесса взаимодействия с материальной субстанцией самого искусства, где вербальный текст становится следствием этого взаимодействия и попыткой запечатлеть его «темную», сокрытую от полного понимания природу. Этот метод позволяет сместить фокус исследования с привычного вопроса «Что изображено?» и сосредоточиться на совсем другом вопросе «Как материя искусства конституирует опыт и память?».

Как читать цикл. Название цикла «Куда глаза глядят» является программным и напрямую связано с его новаторской трактовкой экфрасиса. В традиционном понимании экфрасис – это «пристальный взгляд», направленный и сфокусированный на конкретном произведении искусства. Взгляд зрителя-интерпретатора следует за замыслом художника, «прочитывает» композицию, сюжет, символы. У Тимофеевского этот взгляд принципиально иной – рассеянный, непреднамеренный, импровизационный. Целенаправленное рассматривание произведений живописи как бы вытесняется свободным движением взгляда, направление которого задается не логикой изображения, а внутренним движением души, памятью и, главное, материалом самого искусства (уголь ведет сквозь частый ельник, рубя паутину лицом; акварель обнаруживает «огромный глаз» моря, возникающий из туманной поволоки; карандаш набрасывает список того, что «любил на свете»). Уже само название цикла указывает на децентрацию субъекта восприятия. Не поэт смотрит на искусство, а искусство (его материалы, фактуры, техники) направляет

ет его взгляд в глубины собственной памяти и опыта. Экфрасис становится не актом описания, а актом следования за объектом, который сам становится проводником в виртуальное пространство памяти и творчества.

Открывающее цикл стихотворение «Поэтический процесс в виртуальном пространстве», обращенное к живописи Пикассо, стоит в позиции манифеста, теоретического предисловия и метаописания всех последующих решений цикла. Прежде оно было опубликовано в другой подборке [Тимофеевский 2016], где контекстуализировалось внутри символов восточнохристианской культуры (Афон, легенда об Александре I – Федоре Кузьмиче и т. д.), тем самым контекстуализируясь как тоска по трансцендентному в любом творчестве, испытывающем кризис кантианского субъекта [Торопова 2022]. Это своеобразный ключ к прочтению всего цикла. Не случайно оно записано в строку, а не в столбик. Стихотворение сразу же сдвигает фокус с традиционной для экфрасиса цели – интерпретации изображения – на демонстрацию процесса его создания: «Сперва карандашом, а после акварелью...»; «Начнет карандашом и все потом замажет», «...и гаснет рыбий глаз, замазанный пастелью». Зритель-поэт приглашен в мастерскую, в «виртуальное пространство» творческого акта, где еще ничего не завершено. Это меняющееся на глазах пространство возможностей, в котором художник может достичь кульминации («А было хорошо, пожалуй, лучше даже»), но тут же волен все изменить. Процедура создания художественного творения с помощью материалов и методов становится главным объектом изображения, что подтверждается кульминационной строкой: «В работе дело все, отнюдь не в результате». Эта строка – кредо всего цикла Тимофеевского: ценность творчества заключена не в завершенных образах, а в энергии, рождающейся в столкновении материалов, воли и случая как *агентов* в смысле Латура: «нет никакого шанса понять Бытие, если оно отрезано от огромного числа кажущихся незначительными и поверхностными многочисленных маленьких бытий, которые вызывают его существование в конкретный момент» [Латур: 6].

Создание картины оказывается не столько воплощением гениального замысла Пикассо, сколько самостоятельным бытием живописных техник: «Рисует петушка, кладет на птичку рыбку. Жизнь рыбки коротка, наверх ложится скрипка, и гаснет рыбий глаз, замазанный пастелью». Здесь материалы *вступают в свои собственные отношения*: карандаш противостоит акварели, пастель замазывает предшествующие слои. Художник («мастер») предстает не как полновластный создатель, а как участник-наблюдатель, который лишь следует за этой игрой (на глазах у читателя начатый Пикассо пейзаж превраща-

ется в «петушиный хвост» биоразнообразия и своеобразного биохакинга хризантемы в соответствии с гипотезами постчеловеческой телесности [Торопова 2024]). Стихотворение Тимофеевского является идеальной иллюстрацией объектно-ориентированной онтологии: объекты (краски) взаимодействуют друг с другом, а человеческое восприятие лишь улавливает результаты этих взаимодействий. Это стихотворение приглашает читателя стать соучастником «поэтического»/«живописного» процесса, идя по лабиринтам памяти и бытия.

Прототекст. Стихотворение Иосифа Бродского «На выставке Карла Виллинка» (1985) может быть рассмотрено как важнейший прототекст и философская прелюдия к циклу Александра Тимофеевского (заметим, в поэтической системе Тимофеевского имеются многочисленные отсылки к поэзии Иосифа Бродского, например, стихотворение «Ответ римскому другу»). Т. Автухович, обратившаяся к анализу «Выставки» Бродского, отмечала, что «Стихотворение, написанное под впечатлением от картин Виллинка, меньше всего соответствует традиции поэтического экфрасиса» [Автухович: 120]. Уточняя природу художественной стратегии Бродского, исследовательница выделяет скрытый экфрасис, «в котором дается не описание конкретного артефакта, а своеобразная собирательная модель творчества какого-либо художника, направления в искусстве или даже культурной эпохи» [Автухович: 121]. Действительно, можно вслед за У. Эко видеть в подобных текстах скрытый экфрасис [Эко: 250], однако в рамках настоящей работы мы предлагаем иной угол зрения на проблему.

Оба автора совершают радикальный поворот от классического экфрасиса, ориентированного на описание и интерпретацию репрезентированного мира, к экфрасису онтологическому, где предметом рефлексии становится сама природа художественного высказывания, статус изображения и его связь с материальной субстанцией. Если Бродский намечает проблемное поле и задает высоту философского обобщения, то Тимофеевский разворачивает эти намеки, доводя интуиции старшего поэта до уровня целостной поэтики.

Ключевой точкой схождения является множественная (вероятностная) модель и принципиальный отказ от финальной интерпретации. Бродский строит свое стихотворение как ряд гипотез («Возможно, это – будущее», «Возможно также – прошлое», «Возможно – натюрморт»), каждая из которых не отменяет предыдущую, но наслаивается на нее, создавая сложный, многомерный образ, ускользающий от однозначного восприятия. Художественная стратегия Бродского напрямую превосходит тимоевский отказ от «результата» в пользу «процесса». Фраза Бродского о том, что равнина, «принять другую фор-

му не умея, / становится добычей полотна», становится формулой насилия материала над реальностью, которую Тимофеевский подробно исследует на примере каждого отдельного медиума-актора вполне в духе современных теорий медиальности [Сосновская] – карандаша, гуаши, угля, масла.

Наконец, кульминационная тема «автопортрета как самоубийства» у Бродского («шаг в сторону от собственного тела», «способность не страшиться процедуры небытия – как формы своего отсутствия») находит свое прямое развитие в финальном стихотворении цикла Тимофеевского «Друзьям». Важный для Бродского мотив расщепления и исчезновения субъекта, списанного «с натуры» в небытие, получает у Тимофеевского почти дословное воплощение: «Возможно, лучшее из я / Уже гуляет там с друзьями». Таким образом, цикл Тимофеевского может быть прочитан как глубоко усвоенная и творчески переработанная программа, намеченная в бродском «Почти пейзаже»: от авторефлексии как всматривания в себя («портрет без прикрас») – к тотальному самоустранению автора, доверяющего свою душу нечеловеческой материи искусства.

Экфрасис второго порядка. Цикл Александра Тимофеевского представляет собой сложно организованный метапоэтический конструкт, где экфрасис используется не как традиционная миметическая практика, но как инструмент саморефлексии лирического субъекта и самой поэзии. Экфрастическое начало здесь не статично; оно динамично и процессуально, что задано уже первым стихотворением цикла – «Поэтический процесс в виртуальном пространстве».

Стихотворения, названия которых связаны с различными художественными материалами и практиками («Карандаш», «Акварель», «Гуашь» и т. д.), функционируют как медиумы для перевода визуального опыта в вербальный. При этом Тимофеевский избегает прямого описания несуществующих картин. Вместо этого он создает вербальный эквивалент художественной техники. Стихотворение «Карандаш» строится на четкости, лаконичности и перечислении «любимых» вещей, подобно уверенному предварительному и в то же время случайному наброску. «Акварель» и «Гуашь» работают с размытостью, туманностью, неопределенностью, демонстрируя свойственную этим техникам легкость и текучесть. «Темпера» и «Сангина» углубляются в психологическую плотность, соответствующую более плотным, кроющим пигментам. Уголь – это материал для эскиза (быстрый, угловатый, мгновенный). Он соответствует сцене импульсивного побега «куда глаза глядят», где тактильные ощущения (паутина, режущая лицо, морозящий дождь) доминируют над зрительными. «Граффити» несет в себе «безудержную и дикую» энергию субъекта, который с трудом удерживает творческий порыв и буквально обрывает себя

на полуслове («И я читал девицам / Стихи про большеви...»). Важно, что живописные техники, избранные автором для описания собственного «я», к финалу обретают все большую степень определенности, вещественности, материальности: от карандашного наброска и акварели – к граффити, углю и маслу.

В открывающем цикл «прозаическом стихотворении» Пикассо замалевывает холст и тем самым «закрывает темы». Этот же процесс «замалевывания» холста организует движение художественного цикла. Написанная маслом картина оказывается последней в ряду девяти картин, поскольку масло уже невозможно перекрыть другой техникой. Девятая картина – некая финальная точка в ряду бесконечных наслоений и превращений – недвусмысленно говорит о теме смерти («И значит, недалеко... / И выглянет сейчас / С туманной поволокой / Его огромный глаз»). В стихотворении «И.К. Айвазовский», также входящем в анализируемый цикл и обращенном к «Девятому валу», цифра девять связана с семантикой смерти («На нас идет волна фронтальная, / За ней вторая, боковая, / И где-то катится фатальная, / Единственная, роковая»).

Таким образом, экфрасис у Тимофеевского – это не описание объекта, а имитация процесса творчества. В стихотворении «Пастель» об этом заявлено прямо: «Я сам, как этот вздорный / Бушующий раскол». Лирическое «я» отождествляет себя с материалами, их текучестью и изменчивостью. Этот прием достигает кульминации в финальных стихотворениях цикла, посвященных Ван Гогу и Айвазовскому. Здесь экфрасис становится тотальным: Ван Гог не просто смотрит с четырех портретов, художник-демиург «загрунтовал душу» лирическому герою, поглотил ее, став холстом-основой для словесного высказывания. Волны Айвазовского – не столько изображение на холсте, сколько сам жизненный процесс, фатальная сила, обрушивающаяся на зрителя-читателя.

Таким образом, цикл Тимофеевского «Куда глаза глядят» должен быть признан экфрасисом второго порядка: это не воспроизведение картины посредством поэтического языка, а отображение внутреннего опыта, рожденного встречей с искусством, где материал (уголь, пастель, масло) становится метафорой состояния души и способа поэтического высказывания.

Материальность средства и распад субъекта в поэзии Александра Тимофеевского. В цикле Тимофеевского носители материальности (инструменты живописи) – фундаментальный принцип, организующий как тематику, так и саму структуру текста. Каждое стихотворение обращено к конкретной художественной практике (уголь, сангина, масло), что сразу же помещает каждое стихотворение в поле напряжения между материальным носителем (medium) и соз-

даваемым им образом (*representatio*), что близко ситуациям постдраматического театра [Марков, Штайн].

Материал здесь действует не в качестве пассивного инструмента, а, скорее, в качестве активного агента, определяющего форму и содержание поэтического припоминания. Выше уже было отмечено, что финальным аккордом в серии живописных (поэтических) набросков становится картина, написанная маслом («Масло»). Масло, по сравнению с карандашом, акварелью, темперой, сангиной и даже граффити, – самая плотная, медленная и многослойная техника. Именно это стихотворение аккумулирует в себе все предшествующие темы, инвентаризирует воспоминание, еще раз возвращается к основным мотивам цикла (окошко, Млечный путь, грузовик, глаз моря).

В самом цикле принцип повторяемости и вариативности является смыслопорождающим. Во-первых, сквозь каждый последующий текст проступают контуры предшествующего: сквозь акварель виден карандашный набросок, сквозь сангину просвечивает слой темперы. Во-вторых, повторяемость мотивов сродни волнам моря, образ которого организует цикл. Наконец, через данный принцип раскрывается ключевая идея: память и внутренний опыт не являются целостными. Они фрагментированы и неизбежно опосредованы материалом, через который субъект пытается их реконструировать. «Я» лирического героя не едино; оно распадается на множество ликов (или версий, в смысле лагинского *versus*, *обращенность*), каждый из которых вызывается к жизни определенным средством выражения. Тимофеевский обнаруживает принципиальную невозможность выражения внутреннего опыта посредством той или иной живописной (поэтической) техники. Характерно, что в стихотворении «Винсент Ван Гог» упомянуто четыре портрета («Ты смотришь с четырех своих портретов / Как человек терзаний и сомнений, / Как демиург, не знающий запретов, / Ловец остановившихся мгновений»). Портрет не в состоянии удержать целостности субъекта, единственное, на что он может претендовать, – оставившее мгновение. Стихотворение «Пастель» декларирует децентрацию субъекта напрямую («Во мне живет Алёша, / И Митя, и Иван», «Возможно, лучшее из я...»). Субъективность оказывается коллективной, множественной, собранной из осколков опыта, зафиксированных разными художественными материалами. Об этой же децентрации субъекта, в сущности, говорит и Т. Автухович, завершая свои размышления над стихотворением И. Бродского «На выставке Карла Вейлинка», которое мы условились считать прототекстом: «Ключевым <...> является представленный в стихотворении последовательный ряд: пейзаж – перспектива – натюрморт – декорация – портрет – автопортрет, через который Бродский по существу осмысливает свой путь» [Автухович: 123].

Замысел поэтического цикла об искусстве и связи внутреннего опыта с творчеством заключается в демонстрации этой материальной детерминации памяти. Связь осуществляется не на уровне чистого, бесплотного духа, а на уровне грубой, тактильной, часто болезненной материи творчества: размятой в руке рябины, паутины, режущей лицо, едкого запаха моря, кроющего пигмента, замазывающего «рыбий глаз». Искусство, в понимании Тимофеевского, – не уход от материального мира, а погружение в самую его гущу, где уголь и краска становятся прямым выражением памяти, нервом памяти. Результат («замалеванный холст») всегда скрывает первоначальный импульс («а было хорошо, пожалуй, лучше даже»), но именно в этом процессе утраты и наложения слоев и рождается подлинный опыт – и живописный, и поэтический, и экзистенциальный.

Вместе с тем у Тимофеевского есть стихотворения, в которых творческий опыт осуществляется поверх грубой материи, но сам этот опыт возможен только как результат Божественного откровения. Так, например, в стихотворении «Афон гора» [Тимофеевский 2016] у Дионисия нет инструментов, и художник вынужден рисовать пальцем по небу («Хотел Дионисий спросить у Христа, – / Как быть без кисти и без холста?»), однако он вынужден искать краски в земной коре («А нужен был коричневый колер, / Он опускался в чистое поле, / На колер шла земная кора – / Так выростала Афон гора»). Сам факт, что «Афон гора» входит в параллельный вариант цикла «Поэтический процесс в виртуальном пространстве», опубликованном в «Новом мире», еще раз подтверждает исследовательскую гипотезу о децентрации субъекта и невозможности запечатлеть внутренний опыт через определенную технику.

Новые онтологии экфрасиса второго порядка. Поэтический цикл Тимофеевского соотносится с ключевыми идеями спекулятивного реализма и новых онтологий. Творчество поэта интуитивно совершает поворот от языка к вещи, от человеческого восприятия – к независимому бытию объектов. В теоретическом аспекте идеи Грэма Хармана (Объектно-ориентированная онтология) [Харман] – очевидная и плодотворная параллель к циклу. Центральная идея Хармана состоит в том, что объекты (карандаш, уголь, море и т. д.) нельзя свести к их свойствам или восприятию субъекта. Предметы и явления содержат некий сокрытый, «потусторонний» остаток. Так и Тимофеевский не использует карандаш как инструмент для описания, а как бы вживается в его объектность. Каждый из девяти живописных инструментов (карандаш, акварель, гуашь, темпера, сангина, пастель, граффити, уголь, масло) выступает как самостоятельный актер, по-своему перформатирующий реальность и память. По Харману,

искусство – это привилегированный доступ к отношениям между объектами. Миссия Художника состоит в том, чтобы улавливать эти связи и свидетельствовать о непрерывном процессе их становления. Именно с этой мыслью связана поэтическая декларация Тимофеевского, явленная в первом, открывающем цикл стихотворении: «В работе дело все, отнюдь не в результате». Для Художника/Поэта важен не конечный визуальный/словесный образ, а сам процесс взаимодействия материалов (красок/слов) друг с другом на холсте/листе.

При этом любое взаимодействие, по Харману, искажает сущность объекта («Рисует петушка, кладет на птичку рыбку. Жизнь рыбки коротка, наверх ложится скрипка, и гаснет рыбий глаз, замазанный пастелью»). Иными словами, «Куда глаза глядят» – это своеобразная поэтическая иллюстрация того, как объекты вступают в отношения, никогда не раскрывая себя полностью. Важнейший для поэтического цикла образ моря («огромный глаз») – это не столько море как таковое, сколько его искаженное, сокрытое взаимодействие с краской, холстом и восприятием. Если анализировать цикл с этих теоретических позиций, то поэтическая техника Тимофеевского выступает как спекулятивный реализм в действии. Поэт оказывается свидетелем самостоятельной постдраматической театрификации объекта. Поэт совершает тот же жест, что и новые онтологии: децентрирует человека. Материалы являют свою прежде скрытую подлинную реальность.

Выводы. На примере цикла Тимофеевского «Куда глаза глядят» можно продемонстрировать произошедший в конце XX в. фундаментальный сдвиг в понимании экфрасиса: от миметического описания того, что изображено, к онтологическому исследованию того, как изображение материально конституируется. Экфрасис у Тимофеевского обнаруживает свою сокрытость («темноту») – он запечатлевает не результат (готовую картину), но сам процесс её становления, в котором художественные материалы (уголь, пастель, масло) выступают главными действующими лицами, вступая в разнообразные отношения (замазывание, наслоение, сопротивление). Подобный «материальный поворот» напрямую наследует и развивает поэтические интуиции Иосифа Бродского, в творчестве которого был намечен путь к онтологическому экфрасису (картины Карла Вейлинга не описаны, а явлены как область смысловых возможностей, при этом сам поэт становится бесстрастным наблюдателем собственного отсутствия в мире). Тимофеевский подхватывает эту модель и доводит её до логического завершения – одна и та же картина, связанная с памятью, воспроизводится снова и снова при помощи различных живописных техник, пока не оказывается перед последней – «фатальной» и «роковой»

девятой волной. Не случайно в последнем стихотворении цикла «Друзьям» Тимофеевский представляет мир, в котором самого поэта уже нет («Возможно, лучшее из я / Уже гуляет там с друзьями. / Идем небесною Москвой...»). Однако это последняя ступень развоплощения парадоксальным образом оборачивается идеей бессмертия («И для меня открылось вдруг, / Что глазу было незнакомо, / Нет смерти, разомкнулся круг, / Бескрайность вместо окоема»).

Человек в поэтическом цикле Тимофеевского сродни медиуму, пропускающему через себя высшие смыслы и транслирующему их, и одновременно обреченному на осознание, что эти смыслы внутри сети объектов (по Латуру) или ускользящих объектов (по Харману) он может явить миру только в искаженном виде. Итак, поэзия Александра Тимофеевского созвучна ключевым постулатам новой онтологии наших дней.

Список литературы

Автухович Т.Е. «Шаг в сторону от собственно тела...»: экфрасисы Иосифа Бродского. Siedlce: Inst. kultury regionalnej i badań lit. im. Franciszka Karpińskiego, Stowarzyszenie, 2016. 268 с.

Латур Б. Сферы и сети: два способа понимания глобального // Вестник российского университета дружбы народов. Сер.: Философия. 2013. № 2. С. 5–16.

Марков А.В., Штайн О.А. Театральная автокоммуникация в контексте перформативных практик культуры // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2024. № 3 (60). С. 48–54.

Сосновская А.М. Место журналистики в онтологическом повороте: АСТ и медиа // Вестник Волжского университета им. В.Н. Татищева. 2023. Т. 2, № 2 (41). С. 91–97.

Тагер Ю. Биофилософия для XXI века // Логос. 2006. № 4. С. 80–92.

Тимофеевский А. Куда глаза глядят // Дети Ра. 2017. № 3. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2017/3/kuda-glaza-glyadyat.html>

Тимофеевский А. Поэтический процесс в виртуальном пространстве // Новый мир. 2016. № 2. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/2/poeticheskij-procress-v-virtualnom-prostranstve.html?ysclid=mfi8hoptmr14348159

Торопова А.А. Кантианская модель трансцендентной телесности (на примере творчества Г.Ф. Лавкрафта) // Трансцендентальный поворот в современной философии – 7. Эпистемология, когнитивистика и искусственный интеллект: сб. тезисов междунар. науч. конф.; Москва, 21–23 апр. 2022 г. Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2022. С. 138–139.

Торопова А.А. Постчеловеческая телесность: переосмысление человеческой природы // Logos et

Praxis. 2024. T. 23, № 3. С. 91–96. <https://doi.org/https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.3.12>

Харман Г. Искусство и объекты. Москва: Изд-во Института Гайдара, 2023. 440 с.

Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. Санкт-Петербург: Symposium, 2006. 754 с.

References

Avtukhovich T.E. «*Shag v storonu ot sobstvennogo tela...*» *Ekfrasisy Iosifa Brodskogo* [“A Step Away from One’s Own Body...” The Ekphrases of Joseph Brodsky]. Siedlce, 2016, 268 p. (In Russ.)

Eco U. *Skazat' pochti to zhe samoe. Opyty o perevode* [To Say Almost the Same Thing. Experiences in Translation]. Saint Petersburg, Symposium Publ., 2006, 754 p. (In Russ.)

Harman G. *Iskusstvo i ob"ekty* [Art and Objects]. Moscow, Institut Gajdara Publ., 2023, 440 p. (In Russ.)

Latour B. *Sfery i seti: dva sposoba ponimaniya global'nogo* [Spheres and Networks: Two Ways to Understand the Global]. *Vestnik rossijskogo universiteta druzhby narodov. Ser.: Filosofiya* [Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia. Series: Philosophy], 2013, no. 2, pp. 5–16. (In Russ.)

Markov A.V., Shtayn O.A. *Teatral'naya avtokommunikatsiya v kontekste performativnykh praktik kul'tury* [Theatrical Autocommunication in the Context of Performative Cultural Practices]. *Vestnik Sankt-Petersburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Bulletin of the Saint Petersburg State Institute of Culture], 2024, no. 3 (60), pp. 48–54. (In Russ.)

Sosnovskaya A.M. *Mesto zhurnalistiki v ontologicheskoy povorote: AST i media* [The Place of Journalism in the Ontological Turn: AST and Media]. *Vestnik Volzhskogo universiteta im. V.N. Tatishcheva* [Bulletin of the Volzhsky University named after V.N. Tatishchev], 2023, vol. 2, no. 2 (41), pp. 91–97. (In Russ.)

Thacker E. *Biofilosofiya dlya XXI veka* [Biophilosophy for the 21st Century]. *Logos* [Logos], 2006, no. 4, pp. 80–92. (In Russ.)

Timofeevskij A. *Kuda glaza glyadyat* [Where the Eyes Look]. *Deti Ra* [Children of Ra], 2017, no. 3. URL: <https://magazines.gorky.media/ra/2017/3/kuda-glaza-glyadyat.html> (In Russ.)

Timofeevskij A. *Poeticheskij protsess v virtual'nom prostranstve* [The Poetic Process in Virtual Space]. *Novyj mir* [New World], 2016, no. 2. URL: https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2016/2/poeticheskij-protsess-v-virtualnom-prostranstve.html?ysclid=mfi8hoptmr14348159 (In Russ.)

Toropova A.A. *Kantianskaya model' transtsendentnoj telesnosti (na primere tvorchestva G.F. Lavkrafta)* [The Kantian Model of Transcendent Corporeality (on the Example of H.P. Lovecraft's Work)]. *Transtsendental'nyj povorot v sovremennoj filosofii – 7. Epistemologiya, kognitivistika i iskusstvennyj intellekt: sb. tezisov mezhdunar. nauch. konf.* [The Transcendental Turn in Contemporary Philosophy – 7. Epistemology, Cognitive Science and Artificial Intelligence: collection of Abstracts of the International Scientific Conference; Moscow, April 21–23, 2022]. Moscow, Rossiiskii gosudarstvennyi gumanitarnyi universitet Publ., 2022, pp. 138–139. (In Russ.)

Toropova A.A. *Postchelovecheskaya telesnost': pereosmyslenie chelovecheskoj prirody* [Posthuman Corporeality: Rethinking Human Nature]. *Logos et Praxis* [Logos et Praxis], 2024, vol. 23, no. 3, pp. 91–96. <https://doi.org/10.15688/lp.jvolsu.2024.3.12> (In Russ.)

Статья поступила в редакцию 15.09.2025; одобрена после рецензирования 22.09.2025; принята к публикации 15.11.2025.

The article was submitted 15.09.2025; approved after reviewing 22.09.2025; accepted for publication 15.11.2025.