А. ГИЛЬДНЕР

«Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие?*

Замятин познакомился с творчеством Бориса Кустодиева, одного из выдающихся членов группы «Мир искусств», еще до революции 1917 г. Об этом он писал в биографическом эссе «Встречи с Б. М. Кустодиевым» (1927): «...это было еще в Петербурге, на одной из выставок “Мира искусств”. На этой выставке я вдруг зацепился за картину Кустодиева и никак не мог отойти от нее. Я стоял, стоял перед ней, я уже не только видел — я слышал ее, и те слова, какие мне слышались, я торопливо записывал в каталоге — скоро там были исписаны все поля. Не знаю названия этой картины, вспоминается только зима, снег, деревья, сугробы, санки, румяное русское веселье — пестрая, кустодиевская Русь» (IV, с. 167)[1]. Последнее предложение — попытка передать словами впечатления от картины, в некоторой мере ее «описание», хотя, по сравнению с обилием кустодиевских деталей и красок,— очень лаконичное. И все-таки это своеобразный экфрасис «Масленицы» или «Зимы» (обе картины 1916 г.). Своеобразный, т. к. экфрасис, по словам Л. Геллера, «в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства...»[2]. Трудно здесь говорить об украшении. Тем не менее слова писателя замечательно передают атмосферу картины, благодаря меткому обобщению.

---

* Впервые: Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. XIV. Тамбов, 2007. С. 46–55. Публикуется по этому изданию.

[1] Здесь и далее цитаты приводятся по изд.: *Замятин Е.* Соч. Мюнхен, 1988,— с указанием тома и страниц в скобках.

[2] *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе / Под ред. Л. Геллер. М., 2002. С. 2.

Похожее впечатление произвели на Замятина картины, которые он увидел, когда впервые посетил мастерскую художника: «...от кустодиевских картин в мастерской было весело: на стенах розовели пышные тела, горели золотом кресты, стлались зеленые летние травы — все было полно радостью, кровью, соком» (с. 169). Замятин, обычно очень скупой на похвалы, считал Кустодиева «единственным, неповторимым художником» (с. 177), для кого «Русь — в сущности, единственная тема...» (с. 177). Живопись Кустодиева можно назвать пестрой не только из-за любимых им ярких красок, но и по поводу ощущения стремительного движения, свойственного его жанровым картинам и их общего настроения, если не всегда веселого, то во всяком случае оптимистического.

Осенью 1922-го издательство «Аквилон» прислало Замятину цикл акварелей Кустодиева, озаглавленный «Русские типы», чтобы он о них написал статью. И вот что сделал писатель: «Статьи я не стал писать, я сделал иначе: просто разложил перед собою всех этих кустодиевских красавиц, извозчиков, купцов, трактирщиков, монахинь <...> и сама собой написалась <...> повесть (“Русь”)...» (с. 168).

До революции, когда Замятин писал свои язвительные «провинциальные повести» — «Уездное» (1911–1912), Алатырь» (1914) и «На куличках» (1913–1914) — «...Кустодиев видел Русь другими глазами <...> — его глаза были куда ласковей и мягче...» (с. 167). Но их личная встреча и заказ издательства наступили только после революции 1917 г., которая надолго стерла прежнюю богатую палитру красок, таких замечательных на картинах Кустодиева, и ввела как в пейзаж, так и в жизнь России преимущественно серый цвет, когда, как пишет Замятин, «пышная кустодиевская Русь лежала уже покойницей» (с. 167), и когда «...Русь Кустодиева и моя — могли <...> уложиться на полотне, на бумаге в одних и тех же красках» (с. 167). Цикл Кустодиева и повесть Замятина стали чем-то вроде окна в иной мир — былой. Картины художника стали для писателя живописным импульсом и претекстом, чтобы показать то, что еще так недавно существовало вокруг, а после революции выглядело как заповедник.

Замятин собрал в повести всех героев картин Кустодиева — «этикетки» былой эпохи: купцов, купчих, продавцов из лавок и вразнос, монахов, монахиню-игуменью, странников и прежде всего русскую красавицу, ассоциирующуюся в первую очередь с живописью Кустодиева — русскую Венеру. Он воспроизвел самые типичные жанровые сценки кустодиевских картин — связанные чаще всего с разными временами года, с религиозными церковными праздниками, со вкусом гурмана, с этнографической точностью называя традиционные блюда. Замятин связал все портреты и мотивы цикла,

а также сюжеты жанровых картин Кустодиева[3], создавая единый сюжет, рассказывающий довольно банальную историю треугольника: пожилом богатый муж, молодая жена-красавица и ее молодой любовник-продавец в лавке мужа. Этот сюжет напоминает (на что обратила уже внимание О. Румянцева) лесковскую «Леди Макбет Мценского уезда»[4].

Содержание повести «Русь» (1922/1923) просто — в провинциальном городе живет молодая и красивая сирота Марфа, воспитываемая тетушкой Фелицатой, игуменьей местного монастыря. Когда Марфа созрела к замужеству, тетушка решила как можно быстрее выдать ее замуж, чтобы избежать греха. Так как девушка была купеческого рода, надо было подыскать состоятельного жениха того же сословия. Марфа отказалась самостоятельно решать, кого из двух серьезных пожилых кандидатов выбрать. Жребий выпал на градского голову Вахрамеева, уже вдовца. Муж души в Марфе не чаял, опережал все ее желания, но та однажды заметила жаркий цыганский глаз молодого «молодца», и через несколько дней ее муж умер как-то «случайно», наевшись грибов. Теперь Марфа могла выйти замуж по любви за молодого парня «с угольным цыганским глазом» (II, с. 52).

Начало повести напоминает сказочный зачин: «Бор — дремучий, кондовый, с берлогами медвежьими, с крепким грибным и смоляным духом, с седыми, лохматыми мхами» (II, с. 44). Этот пейзаж

---

[3] В замятинской повести найдем прямые ссылки на следующие картины Кустодиева: Три версии «Ярмарки» (1906, 1908 и 1910), «Монахиня» (1908), «Купчихи» (1912), «Гулянье на Волге» (1909), «Деревенский праздник» (1910, 1914), «Продавец воздушных шаров» (1915), «Красавица» (1915), «Купчиха» (1915), «Масленица» (1916, 1919), «Зима» (1916), «Московский трактир» (1916), «Балаганы» (1917), «Встреча. Пасхальный день» (1917), «Купчиха за чаем» (1918), «Лето» (1918), «Лето. Провинция» (1922), «Купец. Старик с деньгами» (1918), «Ярмарка в деревне» (1919), «Сельский праздник» (1919), «Зима. Масленичное гулянье» (1919), «Голубой домик» (1920), «Купчиха с покупками» (1920), «Купчиха с зеркалом» (1920), «Купчиха и домовой» (1922), «Купчиха за чаем» (1923), «Купец в шубе» (1920), «Извозчик в трактире» (1920), «Торговка овощами» (1920), «Зима. Крещенское водосвятие» (1921), «Купец-сундучник» (1923), «Лихач» (1923), «Русская Венера» (1925–1926). Как ни странно, последняя картина датирована тремя годами позже, чем повесть Замятина. Может быть, датировка неточная, а может быть, именно Замятин вдохновил художника на создание его самой узнаваемой картины. Не подлежит, однако, сомнению факт, что обоих художников особенно вдохновлял идеал женской красоты рубенсовского типа.

[4] *Румянцева О.* Пересечение творческих судеб Е. Замятина и Б. Кустодиева // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Кн. X. Тамбов, 2000. С. 76.

обогащается беглым перечнем исторических эпох (княжьи дружины, староверы, вольница Стеньки Разина, война с Наполеоном), маркированных, согласно поэтике проповедуемого Замятиным синтетизма, по которому надо запечатлеть наиболее выразительные, только бросающиеся в глаза черты, например, исключительно отдельными деталями одежды — головными уборами («железные шеломы», «куколи скитников», «рваные шапки», «султаны наполеоновских французишек»; II, с. 44). Этот «исторический обзор» завершает фраза: «И — мимо, как будто и не было...» (II, с. 44). Итак, рассказанный сюжет разыгрывается как будто вне исторического времени: «Так неспешно идет жизнь — и всю жизнь как крепкий строевой лес, сидят на одном месте, корневищами ушедши глубоко в землю. Дни, вечера, ночи, праздники, будни» (II, с. 48). И в другом месте: «Пароходы, облака, месяцы, дни, птицы — мимо. А тут жизнь — как на якоре — качается пристально, и люди — как крепкий строевой лес, глубоко корневищами усевший в землю» (II, с. 50). Жизнь определяет только вечный круговорот времен года до момента не то реального, не то метафорического пожара. Дальнейшая судьба этих мест остается открытой, но «не будет уж бора <...> и только сказочники, с пестрым узорочьем присловий, расскажут о бывалом...» (II, с. 44). Таким образом Замятин ставит своего рассказчика в позицию сказочника, запечатляющего для будущих поколений более и менее древние были и небылицы.

Замятинский бор — символ Руси и мира, в котором жил художник Кустодиев, «и обо всем он рассказал — на все времена: для нас, кто пять лет — сто лет — назад еще видел все это своими глазами, и для тех <...> что через сто лет придут дивиться всему этому как сказке» (II, с. 44). Не зря повторяет Замятин несколько раз слово «сказка» и производные, ибо вся повесть выдержана в духе и стиле сказки, сказа, сказания. Это в значительной степени текст, продолжающий образную ткань и поэтику его дореволюционного творчества. Открывающая повесть, как будто самостоятельная вставная новелла, выдержана, как пишет О. Румянцева, в традициях неторопливого, плавного повествования, сказа, «с долей легкой иронии»[5]. Ирония заметна уже в первой ссылке на Кустодиева — уже на уровне определения места действия, которое происходит в городе Кустодиеве. Автор в парентетическом замечании риторически спросит: «(есть даже Каинск — неужто Кустодиева нету?)» (II, с. 45).

В этом, как и в других послереволюционных текстах Замятина («Пещера», 1920; «Мамай», 1920; «Дракон», 1918; «Наводнение», 1929),

[5] Там же. С. 77.

контрастно противопоставляется Петербургу, отождествляемому с Россией,— Русь: «Не Петровским аршином отмеренные проспекты — нет: то Петербург, Россия. А тут Русь, узкие улички,— вверх да вниз, чтоб было где зимой ребятам с гиком кататься на ледяшках,— переулки, тупики, палисадники, заборы, заборы <...> и все поволжские Ярославли <...> — с городским садом, дощатыми тротуарами, с бокастыми, приземистыми, вкусными, как просфоры, пятиглавыми церквами; и все черноземные Ельцы, Лебедяни — с конскими ярмарками, цыганами, лошадьими маклаками, нумерами для приезжающих, странниками, прозорливцами. Это — Русь, и тут они водились недавно <...> медведи-купцы, живые самовары-трактирщики, продувные ярославские офени, хитроглазые казанские князья. И над всеми — красавица, настоящая красавица русская, не какая-нибудь там питерская вертунья-оса, а — как Волга: вальяжная, медленная, широкая, полногрудая, и как на Волге: свернешь от стержня к берегу, в тень — и, глядь, омут...» (II, с. 45). В этом отрывке собраны буквально все мотивы, темы и герои кустодиевских картин. В последнем абзаце дается и намек на развязку сюжета замятинского текста.

В замятинской повести важен, конечно, не столько банальный и в значительной мере интертекстуальный сюжет, сколько пространство, в какое автор его поместил, придуманный автором город Кустодиев, его пейзажи, интерьеры, обычаи и герои. Уже название города, а также вся образная ткань рассказа прямо отсылают к сюжетам и героям живописи Кустодиева. Замятин передает не столько образ, сколько общую атмосферу кустодиевских ярмарок: «Крещенский мороз, в шубах — голубого снегового меху — деревья, на шестах полощутся флаги; балаганы, лотки, ржаные, расписные, архангельские козули, писк глиняных свистулек, радужные воздушные шары у ярославца на снизке, с музыкой крутится карусель» (II, с. 47). Или: «Пост. Желтым маслом политые колеи. Не по-зимнему крикучие стаи галок в небе. В один жалобный колокол медленно поют пятиглавые Николы, Введенья и Спасы. старинные дедовские кушанья: щи со снетками, кисель овсяный — с суслом, с сытой, пироги косые со щучьими телесы, присол из живых щук, огнива белужья в ухе, жаворонки из булочной в горчичном масле. И Пасха, солнце, звон...» (II, с. 49). Как здесь, так и в других произведениях Замятина, русский пейзаж создается с помощью слуховых ощущений — прежде всего звона церковных колоколов.

Замятин изображает как провинциальную улицу («дощатые тротуары, бокастые, приземистые пятиглавые церкви» (II, с. 45), так и интерьеры купеческих домов: «Дома — с картинами, серебряными ендовами, часами, со всякой редкостью под стеклянным колпаком — парадные покои, пристальные синие окна с морозной расцветкой,

ступеньки — и приземистая спальня, поблескивающие венцы на благославенных иконах, <...> двуспальный пуховый ковчег» (II, с. 48). Выразительность, которая у Кустодиева достигается массой почти натуралистически изображенных деталей, у Замятина достигается немногословно. Писатель, согласно своей теории синтетизма, рассчитывает на активного читателя, который сумеет прочесть игру его намеков, как на конкретные картины Кустодиева, так и на их отдельные детали, ситуации, сюжеты, лица.

В повести выведены как «групповые» («В длиннополых сюртуках, в шубах, бутылками сапоги, волосы по-родительски стрижены «в скобку», «под дубинку»; II, с. 48), так и индивидуальные портреты (напр., торговец вразнос — «в ватной шапке горшком, лопоухий, глаза вострые...», II, с. 51). А вот портрет главной героини: «...Марфа — круглая, крупичатая, белая. <...> ...и пахнет — не то медом, не то яблоком, не то Марфой» (II, с. 46). Такое скупое «описание», а вернее, перечисление лишь нескольких деталей «портрета» трудно назвать экфрасисом, хотя оно является одним из важнейших составных элементов образа «пестрой, кустодиевской Руси». Кстати, имя Марфа для настоящей русской красавицы появится и в других рассказах Замятина (напр., «Сподручница грешных» — 1918, «Куны» — 1922, «Икс» — 1926).

Замятинский способ моделирования мира и человека сводится к очень экономно подобранным лаконичным штрихам. Итак, мотивы и герои «Руси» ни в коем случае не «копия второй степени». Во-первых, такой Руси, какую изобразил Кустодиев в «Русских типах», во время их возникновения уже не было. Во-вторых, Замятин не задался целью создать словесную копию с картин Кустодиева — замятинская манера письма совершенно другая, чем «многословный» стиль художника. Замятин создает мир повести по принципам кодифицированной им параллельно теории синтетизма. Его «образы» возникают благодаря беглому перечислению, метким сравнениям, метонимиям, синекдохам и реже — метафорам.

Именно в год создания «Руси» Замятин пишет эссе «О синтетизме» (1922), в котором излагает основные принципы этого метода, выведенные из художественной практики художника Ю. Анненкова. Уже этот факт свидетельствует как нельзя лучше о том, что Замятин был сторонником т. н. корреспонденции и взаимопроникновения разных видов искусства. В этом тексте сказано, что анненковские «портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека эпохи»[6]. Такими же экстрактами — как по насыщенности,

[6] *Замятин Е.* Лица. Нью-Йорк, 1955. С. 243.

так и по лаконизму — являются и замятинские портреты в повести «Русь», ибо, как написал Замятин в другом эссе — «О литературе, революции, энтропии и о прочем» (1923), «старых, медленных, дормезных описаний нет <...> лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту <...>. В быстроте движения канонизированное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля»[7]. Впрочем, эта мысль появилась уже пятью годами раньше, в публичной лекции «Современная русская литература», прочитанной Замятиным в Лебедянском Народном университете 8 сентября 1918 г.: «Ко времени появления неореалистов — жизнь усложнилась, стала быстрее, лихорадочней, американизировалась <...>. В соответствии с этим новым характером жизни — неореалисты научились писать сжатей, короче, отрывистей, чем это было у реалистов. Научились в десяти строках сказать то, что говорилось на целой странице»[8]. Тогда Замятин причислял себя к неореалистам или точнее — к новореалистам[9]. Следующие теоретико-критические статьи Замятина 1920-х гг. в значительной степени повторяют и уточняют основные тезисы этого доклада и окончательно кодифицируют художественный метод синтетизма, согласно которому человека «заменяет» какая-то черта или предмет. Такая замена является зрительным эффектом синтеза, а постоянное «стремление к синтезу является основным качеством таланта Е. Замятина»[10]. Нетрудно заметить, что писатель в повести «Русь» следует принципам анненковской, а кустодиевской поэтики, что никак не мешает передаче атмосферы полотен автора «Русских типов».

Теоретическое объяснение принципа корреспонденции искусств найдем в эссе «Новая русская проза» (1923): «искусство слова — это живопись, архитектура — музыка»[11]. Это утверждение полностью применимо к искусству Замятина. Он, как правило, упрощает образ — сводит его к одному штриху. Но «зато» зрительные ощущения

---

[7] Там же. С. 254–255.

[8] *Замятин Е.* Современная русская литература // Замятин Е. Соч. Мюнхен, 1988. Т. 4. С. 360.

[9] Там же. С. 353.

[10] Ср.: *Гашева Н.* Поэтика Е. Замятина в аспекте типологических схождений с другими искусствами // Творческое наследие Евгения Замятина: Взгляд из сегодня. Тамбов, 1994. Ч. 2. С. 176–177.

[11] *Замятин Е.* Лица. С. 197.

рассказчика сливаются со звуковыми и иногда с обонятельными, вызывая впечатление синестезии: «На солнце пчелы желтые — тяжелой той желтью, что бывает у яблок, уже спелых и готовых упасть...» (II, с. 51). Или уже прямо ономатопеический образ: «только шелк шуршал на тугой груди» (II, с. 51).

Самым, пожалуй, красивым и довольно близким к экфрасису является портрет главной героини — Марфы: «...сбросив с себя шубу, и шали и платье, там Марфа, атласная, пышная, розовая, белая, круглая — не из морской пены, из жарких банных облаков — с веником банным — выйдет русская Венера...» (II, с. 48).

Все замятинские портреты, ситуации и события отличаются лаконичностью; в большинстве случаев трудно даже говорить о традиционном описании, это скорее состав наиболее видных, замечаемых издалека и в движении отличительных знаков, ибо Замятин часто смотрит на мир и человека с позиции движущейся камеры[12]. Форма повести «Русь» порвала с привычной статичностью экфрасиса. Ее можно назвать вслед за Геллером «экфрастическим действом»[13].

А вот словесная «жанровая картина» Замятина: «За прилавком щелкают счеты, и ловкие руки, мелькая шпулькой, отмеривают аршин за аршином. Опершись о расписной сундук, с газетой, на солнце печется как тыква, тыквенно-лысый сундучник И. С. Петров. Все в белом мечутся половые в трактирах <...>. Изограф Акимыч <...> торопливо малюет на вывеске окорока и колбасы...» (II, с. 53). Она интересна тем, что соединяет статические и динамические элементы, показывая одновременно «портреты» продавца, купца — сундучника, половых, действие внутри лавки и трактира, а также на площади, синтезируя сюжеты разных кустодиевских картин. Другой, на этот раз статический «образ»: «Утро. Из розового золота кресты над синими куполами, розовые камни, оконные стекла, заборы, вода» (II, с. 52), где весь прекрасный поэтический пейзаж создан благодаря одной, розовой краске, остраняюще расцвечивающей обычные предметы.

---

[12] Об этом писала в своей статье Э. Бернат. (*Biernat E.* Eseje biograficzne Eugeniusza Zamiatina // Zeszyty Naukowe Wydziatu Humanistycznego. Filologia Rosyjska. 8. Gdansk, 1979. C. 15). Сравни также: *Gildner A.* 1) +, –, –, czyli u zrodel pogladow i tworczosci Eugeniusza Zamiatina // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellonskiego. Prace Historycznoliterackie. MLXXV. Z. 83. Krakow, 1993. C. 13–22; 2) Portrety Jewgienija Zamiatina // Studia Litteraria Polono-Slavica. 7. Portret — Akt — Martwa natura. SOW. Warszawa, 2002. C. 211–218; *Гильднер А.* Портрет в теоретико-критических и биографических эссе Е. И. Замятина // Русский литературный портрет и рецензия в XX в. СПб., 2002. С. 29–38.

[13] *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. С. 14.

Или самый поэтичный образ этой повести: «А вечером — в синих прорезах сорока колоколен — качнутся разом все колокола, и над городом, над рощами, над водой, над полями, над странниками на дорогах, над богачами и пропойцами, над грешными по-человечьи и по-травяному безгрешными — над всеми расстелется колокольный медный бархат, и все умягчится, затихнет, осядет — как в летний вечер пыль от теплой росы» (II, с. 53). Это не прямые описания картин, а своеобразный поэтический комментарий к живописи Кустодиева. Здесь можно говорить скорее «взаимообмене между разными искусствами на уровне идей, тематики, топики...»[14].

Как в жанровой и портретной живописи «Русских типов» Кустодиева, так и в замятинской «Руси» мы имеем дело с мотивами и этикой лубка. Словесные образы Замятина и зрительные Кустодиева отличаются лубочной выразительностью образов и цветов. Если у художника выразительность достигается за счет обилия деталей, точности рисунка и яркости красок, то у писателя благодаря очень метким, хотя исключительно скупым штрихам, которые так подобраны, чтобы передать и внутренний облик героя. У одного из замятинских героев, например: «...глаза, как у Пугача, и борода смоляная — Пугачевская» (II, с. 48).

Накрепко соединившим обоих писателей оказался Н. Лесков, чей «Сказ о тульском косом Левше и о стальной блохе» воодушевил обоих — писателя — на создание сверхсмешной игры «Блоха» (1926) (так определил жанр этого произведения сам Замятин), и его не менее забавной стилизации житийного жанра — «Жития Блохи» (1926),— и художника — на сотрудничество в двух разных постановках пьесы и серии иллюстраций к «житию». Зимой 1924/1924, как пишет Замятин, «появилось на свет новое наше общее детище — спектакль “Блохи” — в Художественном Театре (2-м), в Москве». Замятин оценил гротескную сценографию Кустодиева к «Блохе» как одну из самых удачных, к тому же совершенно отличавшуюся от других, вполне реалистических театральных работ Кустодиева. На этот раз художника вдохновила специфика сюжета и словесной ткани текста писателя. Кустодиев сделал совсем другую сценографию для спектакля «Блоха» в Ленинградском БДТ зимой 1926 г. (там она прошла потом свыше трех тысяч раз). Замятин в предисловии к «Блохе» писал, что пьеса является опытом воссоздания народной комедии — театра не реалистического, а условного, чего-то вроде русской commedia dell’arte. После премьеры литературный сатирический клуб, именовавший себя «Физио-Геоцетрическая Ассоциация» (в сокращении

[14] Там же. С. 6.

«Фига»), организовал пародийный «блошиный вечер», для которого Замятин написал шуточный текст — «Житие Блохи» — описывающий историю возникновения и постановок пьесы, а Кустодиев выполнил семь иллюстраций к нему в манере старой русской гравюры — лаконичных и остроумных, как текст Замятина. В 1929 г. этот текст вместе с иллюстрациями был издан отдельной книгой. Благодаря творческому сотрудничеству Замятина и Кустодиева появилась в берлинском издательстве «Петрополис» в 1922 г. и книжечка «О том, как исцелен был отрок Эразм». В ней Кустодиев выступил как автор серии эротических иллюстраций[15].

Как в случае «Руси» цикл акварелей Кустодиева был «экфрастическим импульсом»[16] для повести Замятина, так и тексты писателя оказали «обратное влияние» на художника, стали чем-то вроде обратного экфрасиса. То есть в этом случае можем говорить одновременно об экфрасисе, диалоге искусств и творческом взаимодействии.

---

[15] Цит. по: *Филиппов Б.* Театр Евгения Замятина // Замятин Е. Соч. Т. 2. С. 5.

[16] *Цимборска-Лебода М.* Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение — Память — Инобытие) // Экфрасис в русской литературе. С. 55.