

УДК 882  
ББК 83.3 (2Рос = Рус)

**Ольга Александровна Дмитриенко,**  
кандидат педагогических наук, доцент,  
Северо-западный институт печати  
Санкт-Петербургского университета технологии и дизайна  
(Санкт-Петербург, Россия), e-mail: da\_olga@mail.ru

### О взаимодействии изобразительного искусства и литературы в художественном мире Набокова

Статья посвящена проблеме межъязыкового взаимодействия живописи и литературы, что позволяет говорить об интермедальности в русскоязычной прозе Набокова. Он наследует традицию, идущую от символистов: интермедальность – одна из характеристик символистского текста, проявление диалога и синтеза искусств, принцип визуализации метафизических идей. Возможности межъязыкового взаимодействия живописи и литературы в своей художественной практике исследовали и прерафаэлиты, в круг которых наряду с художниками входили поэты. Одна из традиционных форм интермедального взаимодействия – экфрасис.

В романе «Машенька» литографическая «Тайная Вечера» Леонардо выполняет функцию «экфрасического импульса» (Л. Геллер) для развития темы эмигрантского инобытия. В романе «Подвиг» изобразительная аллюзия на картину Ф. Малявина «Вихрь» связана с темой ностальгии и с несбывшейся мечтой о воле-вольной и прекрасной жизни. «Пересказываясь» на языке живописи, тема обретает многоголосие, реализуется в пространстве двух семиотических систем. Не ограничиваясь экфрасисом, Набоков избирает более свободные формы взаимодействия живописи и литературы: интермедальные аллюзии и корреляции.

*Ключевые слова:* интермедальные аллюзии, корреляции, экфрасис, эстетическое обоснование, традиция символистов, прерафаэлиты, пространство двух семиотических систем.

**Olga Aleksandrovna Dmitrienko,**  
Candidate of Pedagogy, Associate Professor,  
North-West Institute of Printing Arts,  
St. Petersburg State University of Technology and Design  
(Saint-Petersburg, Russia), e-mail: da\_olga@mail.ru

### Interaction of Visual Art and Literature in Nabokov's Literary World

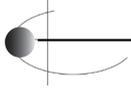
The article studies the problem of interdisciplinary interaction of painting and literature which attests to intermedial character of Nabokov's prose written in Russian. He inherits the tradition rooted in symbolists' art. Intermediality, a characteristic feature of a symbolist text, is manifested in the dialogue, synthesis of arts, and visualization of metaphysical ideas. Possibilities of interdisciplinary interaction of painting and literature were also investigated by Pre-Raphaelite artists and poets. Ekphrasis is a traditional type of intermedial interaction.

Lithography of *The Last Supper* by Leonardo serves as an "ekphratic impulse" due to which the theme of emigrants' life is disclosed in the novel *Mary*. In the novel *Glory* the allusion to the painting *Whirlwind* by F. Malyavin is connected with the theme of nostalgia and the dream of free and beautiful life that did not come true. The theme reflected in painting is exposed in different semiotic systems. It becomes polyphonic. Nabokov is not limited by the stylistic device of ekphrasis. He employs less strict means of interaction between painting and literature such as intermedial allusions and correlations.

*Keywords:* intermedial allusions, correlation, ekphrasis, aesthetic statement, symbolists' tradition, Pre-Raphaelites, area of two semiotic systems.

Альфред Аппель в известном интервью 1966 года обратился к Набокову с вопросом, который тот счёл «очаровательно сформулированным»: «Говоря об идеальном случае, как должен реагировать читатель на слово “Конец” в одном из ваших романов, что он

должен испытывать в тот миг, когда убираются все указатели и читателю ясно даётся понять, что перед ним – вымысел, и форма, использованная для отливки, снимается прямо у него на глазах? Какого рода общее ощущение от литературы вы стремитесь создать?»



Ответ Набокова чрезвычайно важен для понимания особенностей его поэтики: «Пожалуй, я был бы рад, если бы под конец моей книги у читателя возникло ощущение, что мир её уменьшается, удаляясь, и замирает где-то там, вдали, повисая, словно картина в картине: «Мастерская художника» кисти Ван Бока» [8, с. 600].

Картина в картине представляет собой классический пример «текста в тексте» – структуры, при которой именно различие в закодированности разных частей текста является основой и авторского построения, и читательского восприятия. В статьях по семиотике и типологии культуры Ю. М. Лотман даёт подробную характеристику подобного рода построениям: он пишет о том, что с переключением из одной системы семиотического осознания текста в другую на каком-то внутреннем структурном рубеже происходит генерирование смысла. «Такое построение как “текст в тексте”, прежде всего, обостряет момент игры в тексте: с позиции другого способа кодирования текст приобретает черты повышенной условности, подчеркивается его игровой характер: иронический, пародийный, театрализованный смысл и т. д. Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от нетекста, так и внутренних, различающих участки различной кодированности. Актуальность границ подчёркивается именно их подвижностью, тем, что при смене установки на тот или иной код меняется и структура границ. <...> Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”» [6, с. 155–156].

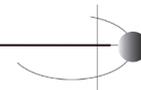
Ощущение от литературы, смоделированное Набоковым как «картина в картине: “Мастерская художника” кисти Ван Бока» говорит не только об игровом характере его поэтики, но и в терминологии Ю. М. Лотмана, «перемещает внимание с сообщения на код» [6, с. 157]. Очевидно, что этот код, основан на взаимодействии языков разных видов искусств (живописи и литературы) в системе единого художественного целого. Характер межъязыкового взаимодействия позволяет говорить об интермедиальности в русской языковой прозе Набокова.

В современном литературоведении интермедиальность трактуется широко: и как расширенное понимание термина интертекстуальность, когда словесный текст несёт в себе информацию о живописном или музыкальном произведении, и как явление

межтекстовых связей в художественном произведении, возникающее в результате взаимодействия разных видов искусства, когда «текстом» становится другой вид искусства; и как феномен полифоничности – особой формы диалога культур, осуществляемой посредством взаимопроникновения художественных референций (художественных образов, стилистических приёмов, композиционных закономерностей). Представляется, что определяющим для термина является сформулированное Ю. М. Лотманом положение о «полиглотизме» любой культуры: «Культура в принципе полиглотична, и тексты её всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем. Слияние слова и музыки, слова и жеста в едином ритуальном тексте было отмечено академиком А. Н. Веселовским, как «первобытный синкретизм». Но представление о том, что, расставшись с первобытной эпохой, культура начинает создавать тексты моноязыкового типа, реализующие строго законы какого-либо одного жанра по строго однолинейным правилам, вызывает возражения. <...> Зашифрованность многими кодами есть закон для подавляющего числа текстов культуры» [7, с. 143].

Несмотря на то, что теория интермедиальности оформилась в конце XX века [11, с. 160–168], уже в начале XX века интермедиальность становится одной из характеристик символистского текста, проявлением диалога и синтеза искусств, принципом визуализации метафизических идей в творчестве мыслителей и писателей Серебряного века. Исследователь проблемы интермедиальности и традиции *Emblemata* у Павла Флоренского и Вяч. Иванова С. Д. Титаренко замечает, что понятие «медиум», культовое для Серебряного века, сыграло исключительную роль: «оно связывалось с принципом теургии, выдвинутым Владимиром Соловьёвым, а вслед за ним Андреем Белым, Вячеславом Ивановым и другими теоретиками символизма» [12, с. 414], с задачами мистического преображения сознания человека по законам искусства как реализация идей теургической эстетики.

В символистской поэтике взаимодействие и синтез разных видов искусств, проявляющийся на всех уровнях художественной реальности, нашли выражение в форме религиозно-философского экфрасиса эмблематического типа. С. Д. Титаренко, исследуя традицию *Emblemata*, замечает, что



сакральный язык эмблемат вырабатывался в Древнем Египте, затем античности. Интерес к нему возрос в культуре Средневековья, когда получило распространение толкование образа по четырём смыслам: буквальному, аллегорическому, символическому и анагогическому.

Для эмблемат обязательным было присутствие «надписи» (*titulus, inscriptio, motto, lemma*), то есть короткой фразы на латинском или древнегреческом языке. Под ней помещался рисунок – картинка (*picture*), представлявшая собой аллегорическое изображение, то есть перевод вербального ряда символов в визуальный. Всё завершалось афористической «подписью» (*epigramma, declaration, subscriptio*). Таким образом, «Вербальный образ „надписи” и визуальный образ „картинки” подводят к метафизической „идее идей”. В результате их взаимодействия формируется особый символический язык, при помощи которого эта „идея идей” репрезентируется в целостном образе, где взаимодействуют визуальное и вербальное. Его становление идёт от иконического знака (то есть чистой непроявленной сущности) – к эмблематическому (конвенциональному). <...> Создание образа и его истолкование есть уже герменевтическая процедура, получившая наименование в традиции как „герменевтический круг”. Поэтому и создание эмблем, и их интерпретация – феномен экзегезы, то есть непрерывного толкования или „восхождения” к смыслу (идее) и „нисхождения” (форме)» [12, с. 419].

С. Д. Титаренко приходит к выводу о том, что реставрация и развитие традиции сакральных эмблемат определяет модель философской поэзии Вяч. Иванова, в которой взаимодействие вербального и визуального планов осуществляется за счёт принципа интермедиальности.

В западноевропейском искусстве взаимодействие живописи и литературы на межъязыковом уровне получает эстетическое обоснование в художественной практике прерафаэлитов и английских поэтов-символистов, входящих в «Клуб рифмачей», организованный У. Б. Йейтсом в 1891 г., в воззрениях Уолтера Пейтера и творчестве О. Уайльда.

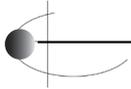
Книга У. Пейтера «Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии», вышедшая в свет в 1873 году, оказала значительное влияние на творческое сознание человека *fin de siècle*. Именно Пейтер выявляет тенденцию каждого вида искусств «выйти из данных ему границ путем трактовки своего материала в

сфере другого искусства. Это то, что немецкие критики называют «инакостремление», частичное нарушение собственных границ, благодаря которому искусство получает возможность не только <...> заменять друг друга, но взаимно почерпать друг у друга новые силы» [4, с. 106].

Возможности межъязыкового взаимодействия живописи и литературы в своей художественной практике исследовали прерафаэлиты, в круг которых наряду с художниками входили и поэты: Кристина Россетти, Уильям Моррис, Чарльз Алджернон Суинберн. Данте Габриэль Россетти был не только живописцем, но и создателем прекрасных стихов. Сюжеты картин прерафаэлитов часто опирались на литературные источники; с другой стороны, в их поэзии возникали живописные и литературные образы средневековья. Зримость, пластичность, чувственность прерафаэлитских образов свидетельствовала о том, что сама поэзия прерафаэлитов «вбирала» в себя стилистические приёмы, свойственные изобразительному искусству.

Исследователь западноевропейского символизма и проблемы взаимодействия искусств Н. В. Тишунина точно замечает, что в прерафаэлитизме взаимодействие искусств не строилось по принципу взаимодополнения. «Прерафаэлитский образ являлся «синтетическим» именно потому, что языки разных видов искусств, «цитируя» каждый по своему исходный художественный «претекст», взаимопроникали друг в друга и создавали совершенно новый по смыслу и содержанию образ. Каждый из видов искусств, переходя в иную систему эстетических координат, преображался, обретая новую художественную выразительность. Сами виды искусств становились, прежде всего, художественными элементами в создании нового эстетического целого» [13, с. 133].

В литературе рубежа веков особая живописная стилистика свойственна поэзии молодых английских символистов. На них оказала огромное влияние живопись французских импрессионистов. Достигнутые импрессионистами изобразительные эффекты были транспонированы в поэтический язык. В своих стихах поэты передавали мимолетные впечатления, тончайшие нюансы игры солнечного света и тени, едва уловимые оттенки человеческих эмоций. «В поэзии я пытаюсь сделать то, что Дега сделал в живописи» [1, с. 80], – писал А. Саймонз, один из поэтов, входивший в «Клуб рифмачей».



Закономерно появление О. Уайльда в этом историко-культурном, литературно-художественном контексте. Для его стиля характерна подчеркнутая живописность.

Интересен опыт интермедиального анализа сказки О. Уайльда «День рождения инфанты», предложенный Н. В. Тишуниной [13, с. 148]. Она пишет о том, что описание инфанты в сказке в точности повторяет картину Диего Веласкеса «Портрет инфанты Маргариты» (около 1600 г.). «Цитация» живописного полотна почти дословная. Веласкес изображает девочку, «закованную» в роскошное платье, как в некую броню придворных условностей, которые железными тисками сжимают её жизнь. За чинной неподвижностью поз, за искусственностью нарядов художник видел и показывал в грустном и серьёзном взгляде инфанты печаль ребёнка, лишённого детства. Картина Веласкеса подчёркивает контраст между живой человеческой душой и искусственностью дворцового мира. «У Уайльда – наоборот. Внешняя красота инфанты, оттенённая роскошным нарядом, это то, что в ней ценно. Сама её декоративная искусственность, соотносимая с реальным произведением искусства (картины) – единственное оправдание её существования. Её настоящая душа (т. е. Жизнь в ней) эгоистична, уродлива и жестока» [13, с. 149].

Н. В. Тишунина приходит к заключению, что картина Диего Веласкеса оказывается основой для диалога, размышлений О. Уайльда на предложенную испанским художником тему.

Представляется, что «День рождения инфанты» О. Уайльда отсылает и к другой картине Веласкеса, где также изображена инфанта Маргарита в центре большой композиции – «Менины» (1656 г.) Менины – фрейлины, придворные дамы – окружающие инфанту посреди большой комнаты. Она стоит оцепенело, скованная своим кринолином. Фрейлины услужливо вьются вокруг неё, тут же карлики и большая собака.

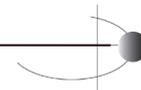
Можно предположить, что «Менины» Веласкеса становится отправной точкой для развития сюжета сказки О. Уайльда, и «День рождения инфанты» представляет собой своеобразный сиквел картин Веласкеса, посвящённых инфанте и искусственной жизни испанского двора, которую правдиво до безжалостности изображал художник.

Набокову была близка идея диалога и синтеза искусств, которую исповедовали символисты. Но можно ли говорить об экфрасисе как

единственной форме интермедиального взаимодействия в его творчестве? Необходимо ещё раз уточнить термин. Существуют разные определения экфрасиса, например Н. В. Брагинская в работе «Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации)» даёт следующее расширенное определение: «Мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <...> произведения искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, т. е. выступающие как тип текста, и описания, имеющий самостоятельный характер, и представляющие собой некий художественный жанр» [3, с. 264].

Л. Геллер в работе «На подступах к жанру экфрасиса» создаёт классификацию типов экфрастических текстов: 1) с экфрастическими элементами или с небольшими (явно маркируемыми) дозами экфрастичности (экфрастического начала); 2) содержащие экфрастичность в свернутом виде; 3) вызванные «экфрастическим импульсом»; 4) представляющие собой собственно жанровый тип экфрасиса. Л. Геллер называет экфрасисом только более или менее развернутое описание произведений изобразительного искусства, в первых трёх случаях он употребляет термин «изобразительные аллюзии» [5, с. 13].

В прозе Набокова довольно редко упоминаются и описываются произведения изобразительного искусства. Например, в русском пансионе в Берлине – месте действия романа «Машенька» – напротив двери столовой он помещает литографическую «Тайную Вечерю». Подобным образом расположена «Тайная Вечеря» Леонардо да Винчи, фреска трапезной монастыря Санта Мария делла Грацие в Милане. Иллюзорное пространство фрески Леонардо органически связана с реальным пространством интерьера: на узкой стене большой продолговатой залы в центре композиции написан стол, параллельный стене – на противоположном конце залы помещался стол настоятеля. Пространство в «Тайной Вечере» Леонардо умышленно ограничено: перспективные линии продолжают перспективу трапезной и замыкаются написанной стеной с окнами. Таким образом, помещение, где находится фреска, кажется продолженным: Христос и его ученики сидят как бы в этой же самой трапезной, на некотором возвышении и в нише. Эффект соприсутствия, по замыслу, должен рождать у монахов, находившихся в трапезной, ощущение сопричастности вселенской трагедии, канун которой изображён на фреске.



В романе «Машенька» эмиграция также воспринимается изгнанниками как вселенская трагедия. Однако тиражированное литографическое изображение «Тайной Вечери» напротив двери в столовую в русском пансионе парадоксальным образом лишает сюжет сакрального содержания, делает трагедию обыденной и на фреске, и в художественном локусе эмигрантского Берлина. Таким образом, «Тайная Вечера» выполняет функцию «экфрасического импульса» для развития темы эмигрантского инобытия.

В романе «Подвиг» Мартын, прощаясь со всем, что дорого, собираясь в опасную экспедицию – нелегально из Латвии попасть в Россию, заходит в ресторан «Пир горой». Хозяин, тот самый художник Данилевский, с которым Мартын был знаком со времен их пребывания в Адреизе, заводит разговор о том, как он собирается изменить интерьер русского ресторана: «Всё это изменится к лучшему. Знаете, я бы бабами, большими бабами, хотел расписать стены, если бы это не было так грустно. Одежды – прямо как пожары, но бледные лица с глазами лошадей. Так у меня выходит, по крайней мере. <...> Или можно тучи, а внизу, а внизу – опушку» [9, с. 288].

Изобразительная аллюзия на картины Филиппа Малявина очевидна. Русские бабы в ярких красочных одеждах – главные персонажи его произведений «Смех» (1899), «Три бабы» (1901–1902), «Девка» (1903), «Две девки» (1910) и многих других. Особенно популярна была картина «Вихрь» (1906). К мотиву, найденному в этой картине, художник возвращался вновь и вновь. Развешивающиеся одежды пляшущих баб растворяются в потоках красочных мазков, напоминающих то горячие всполохи пламени, то холодные струи воды, то обжигающее дыхание ветра, то покрытые цветами луга. В ритм вихревого танца они вовлекают стихии природы. Страстность разгулявшейся природы, её непокорность и неуёмная сила воплощены в преобладающем

красном цвете картины. Лица баб как иконные лики, тёмные и неподвижные, говорят о внутренней силе характера. Малявин вырывает их из обыденной обстановки, придаёт образу мистическую силу, делает неким символом. В сюжете картины, созданной во время первой русской революции и показанной в 1906 году на выставке объединения «Мир искусств», в полыхающем красном колорите можно увидеть одновременно и надежду на духовное возрождение и предчувствие разгула разрушительных сил.

Эта изобразительная аллюзия – в желании увидеть на стенах эмигрантского ресторана малявинский «Вихрь» – связана и с темой ностальгии, и с несбывшейся мечтой о воле-вольной, и прекрасной и счастливой жизни. «Пересказываясь» на языке живописи, тема обретает многоголосие, реализуется в пространстве двух семиотических систем.

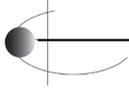
Представляется, что Набоков не ограничивается жанром экфрасиса во взаимодействии живописи и литературы; в своей русскоязычной прозе он избирает более свободные формы – интермедийные аллюзии и корреляции, рассчитанные на узнавание, разгадывание и активное сотворчество читателя.

В романе «Отчаянье» (1930–1931) Набоков, передоверяя герою-рассказчику размышления о границах литературы как вида искусств, формулирует тезис, определяющий интермедийность как одну из эстетических установок его прозы: «по самой природе своей, слово не может полностью изобразить сходство двух человеческих лиц, – следовало бы написать их рядом не словами, а красками, и тогда зрителю было бы ясно, о чём речь. Высшая мечта автора – превратить читателя в зрителя, достигается ли это когда-нибудь?» [10, с. 342].

Развивая возможности взаимодействия литературы и живописи в своей русскоязычной прозе, Набоков последовательно осуществляет эту мечту.

#### Список литературы

1. Баканова Т. П. Артур Саймонз и Обри Бердсли // Жанровое своеобразие и стиль. М., 1985. 312 с.
2. Брагинская Н. В. Кенезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. 537 с.
3. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М., 1977. 590 с.
4. Вальтер Патер. Ренессанс: Очерки истории искусства и поэзии. М., 1912. 487 с.



5. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sdb. 44. Цит. по: Рубинчик О. Е. «Если бы я была живописцем...» // Изобразительное искусство в творческой мастерской Анны Ахматовой. СПб.: Серебряный век, 2010. 350 с.
6. Лотман Ю. М. Текст в тексте. Статьи по семиотике и типологии культуры. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 402 с.
7. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры // Статьи по семиотике и типологии культуры. Текст как семиотическая проблема // Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллинн: Александра, 1992. 402 с.
8. Набоков В. Собр. соч. американского периода: в 5 т. Т. 3. СПб.: Симпозиум, 1997. 704 с.
9. Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1990. 450 с.
10. Набоков В. Собр. соч.: в 4 т. Т. 3. М.: Правда, 1990. 480 с.
11. Тимашков А. К истории понятия «интермедиальность» в западноевропейской науке // Интермедиальность в русской культуре XVIII–XX вв. / под ред. И. П. Смирнова и О. М. Гончаровой. СПб., 2008. С. 160–168.
12. Титаренко С. Д. Проблема интермедиальности и традиции «Эмблемат» у Павла Флоренского и Вячеслава Иванова // Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego. Wrocław, 2010. С. 411–422.
13. Тишунина Н. В. Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: Опыт интермедиального анализа. СПб.: Изд. РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. 160 с.

#### References

1. Bakanova T. P. Artur Sajmonz i Obri Berdsli // Zhanrovое svoeobrazie i stil'. M., 1985. 312 с.
2. Braginskaja N. V. Kenezis «Kartin» Filostrata Starshego // Pojetika drevnegrecheskoj literatury. M., 1981. 537 с.
3. Braginskaja N. V. Jekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii) // Slavjanskoe i balkanskoe jazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli. Struktura balkanskogo teksta. M., 1977. 590 с.
4. Val'ter Pater. Renessans: Oчерки istorii iskusstva i poezii. M., 1912. 487 с.
5. Geller L. Na podstupah k zhanru jekfrasisa. Russkij fon dlja nerusskih kartin // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sdb. 44. Cit. po: Rubinchik O. E. «Eсли by ja byla zhivopiscem...» // Izobrazitel'noe iskusstvo v tvorcheskoj masterskoj Anny Ahmatovoj. SPb.: Serebrjanyj vek, 2010. 350 с.
6. Lotman Ju. M. Tekst v tekste. Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tekst kak semioticheskaja problema // Lotman Ju. M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992. 402 s.
7. Lotman Ju. M. Tekst i poliglotizm kul'tury // Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury. Tekst kak semioticheskaja problema // Lotman Ju. M. Izbrannye stat'i: v 3 t. T. 1. Tallinn: Aleksandra, 1992. 402 s.
8. Nabokov V. Sobr. soch. amerikanskogo perioda: v 5 t. T. 3. SPb.: Simpozium, 1997. 704 s.
9. Nabokov V. Sobr. soch.: v 4 t. T. 2. M.: Pravda, 1990. 450 s.
10. Nabokov V. Sobr. soch.: v 4 t. T. 3. M.: Pravda, 1990. 480 s.
11. Timashkov A. K istorii ponjatija «intermedial'nost'» v zapadnoevropejskoj nauke // Intermedial'nost' v russoj kul'ture XVIII–XX vv. / pod red. I. P. Smirnova i O. M. Goncharovoj. SPb., 2008. S. 160–168.
12. Titarenko S. D. Problema intermedial'nosti i tradicii «Jemblemat» u Pavla Florenskogo i Vjacheslava Ivanova // Mistrzowi I Przyjacielowi: Pamici Profesora Zbigniewa Baraskiego. Wrocław, 2010. S. 411–422.
13. Tishunina N. V. Zapadnoevropejskij simvolizm i problema vzaimodejstvija iskusstv: Opyt intermedial'nogo analiza. SPb.: Izd. RGPU im. A. I. Gercena, 1998. 160 s.

*Статья поступила в редакцию 18 января 2013 г.*