

## «Религиозный экфрасис» в русской литературе

Н.Е. Меднис  
НОВОСИБИРСК

Вполне разделяя давнее, но не устаревшее мнение Р. Уэллека и О. Уоррена, утверждавших, что современная теория жанров «носит совершенно очевидный дескриптивный характер» [Уэллек, Уортен 1978, 252], мы должны будем в данной работе представить своего рода мета-дескрипцию – описание описания (экфрасиса) не как жанровой разновидности в целом, а как одного из подвидов ее – так называемого «религиозного экфрасиса», и, еще уже, – Богородичного. При этом, выстраивая дескрипцию, мы, во-первых, будем работать только с живописным экфрасисом, во-вторых, обратимся лишь к тем произведениям, где само по себе описание живописного полотна обнаруживает свойства ясно выраженной и целенаправленной эстетической интенции, и, в-третьих, ограничимся прозаическими и поэтическими описаниями полотен, связанных с Мадонной. Выбор именно экфрастической экспликации Мадонны не случаен. По точному наблюдению С. Аверинцева, «“Мадона” (речь идет о стихотворении Пушкина. – Н.М.) – картина, но одновременно как бы и сама Дева Мария, – важнейший предмет русской поэзии 1830-х годов, упоминаемый, безусловно, куда чаще, нежели церковно-обиходные именованья “Богородица” или “Богоматерь”» [Аверинцев 1997, 98]. Замечание это, с некоторыми ограничениями, можно отнести практически ко всей литературе XIX века. Не случайно в той же статье «“Цветики милые братца Франциска” – итальянский католицизм русскими глазами» С. Аверинцев пишет: «Не будем забывать, что еще у Достоевского чистый и целомудренный, то есть, очевидно христианский идеал красоты, противостоящий «идеалу содомскому», именуется «идеалом Мадонны» [Аверинцев 1997, 98]. Вместе с тем надо заметить, что данная статья не претендует на полноту привлечения литературного материала (это дело перспективы), поскольку она ориентирована, скорее, на демонстрацию его специфики, чем на широкий историко-литературный разворот.

Понятие «религиозный экфрасис», не как сугубо богословское, а как филологическое, ввел Л. Геллер в статье с характерным названием «Воскрешение

понятия, или Слово об экфрасисе», сыгравшей роль очень значимого по комплексу идей введения к сборнику «Экфрасис в русской литературе» [Геллер 2002, 19]. Говоря о вариациях экфрасиса и экфрастических *принципах*, соотносимых с авторской установкой того или иного писателя, автор статьи замечает далее, что экфрастический «религиозный принцип» может быть «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем – принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [Геллер 2002, 19]<sup>1</sup>.

Когда речь идет о «религиозном экфрасисе», одним из ключевых становится вопрос о соотношении слова и живописи. В целом, тесная связь живописи со словом не подлежит сомнению. Известно, что замыслы многих картин находили свое первоначальное выражение в слове. И, тем не менее, когда речь идет об описании полотен религиозного характера, связь эта обретает некую специфичность, без учета которой разговор о данном типе экфрасиса становится, как минимум, некорректным. П. Флоренский, говоря о живописных образах, не отмеченных глубиной проникновения в мир духовный, писал, что в этом случае «художество изобразительное стоит на границе словесного повествования, но без словесной ясности» [Флоренский 2001, 80]. Чем ближе, по П. Флоренскому, религиозное произведение изобразительного искусства к слову, тем сильнее выражается в нем начало сакральности, полнота которой, считает автор «Иконостаса», явлена в православии благодаря его четкости, *разумности, словесности*, его *умному* Богослужению. В этом именно смысле он говорит о «равносильности иконы и проповеди»: «Иконопись для глаза есть то же, что слово для слуха» [Флоренский 2001, 185]. По той же причине П. Флоренский, не идеализируя гравюру, все-таки предпочитает ее масляной живописи. Итальянская и прежде всего ренессансная религиозная живопись не принимаются П. Флоренским в их религиозной сущности, ибо язык этих полотен ориентирован, по его мнению, на воображение и чувственность. «Есть, – пишет он, – внутренний <...> параллелизм между культивируемым в католицизме “воображением” <...> и жирным мазком-пятном в масляной живописи» [Флоренский 2001, 115-116].

Между тем, воображение очень тесно связано с высоко значимыми для П. Флоренского моментами образного *припоминания* и внутреннего *видения*, хотя и не тождественно им. Воображение лежит в основе изобразительного искусства как феномена. «Они (рисунок, картина. – Н.М.), – пишет по этому поводу М. Мерло-Понти, – оказываются внутренним внешнего и внешним внутреннего, что делает возможным удвоение чувственного восприятия и без чего никогда не удалось бы понять то квазиналичное бытие и ту непосредственно наличную видимость, которые составляют всю проблему воображения» [Мерло-Понти 1992, 17]. С учетом этого вполне логично звучит его, казалось бы, парадоксальное замечание: «У меня вызвал бы значительные затруднения вопрос о том, где находится та картина, на которую я смотрю» [Мерло-Понти 1992, 17].

Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения изобразительного

искусства. Последовательность «включения» воображения в изобразительном и словесном искусстве разная: по точному замечанию Ю.М. Лотмана, в изобразительном искусстве первичная иконизация живописного текста, как вычлененного из бытия и читаемого на языке знаковой условности, совпадает с этапом, когда «несловесному тексту <...> приписываются черты словесного. И только на следующем (этапе. – Н.М.) происходит вторичная иконизация текста, что соответствует тому моменту в поэзии, когда словесному тексту приписываются черты несловесного (иконического)» [Лотман 1993, 309].

Русский «религиозный экфрасис» убедительно опровергает суждения П. Флоренского, утверждавшего, что «религиозная живопись Запада, начиная с Возрождения, была сплошь художественной неправдой, и, проповедуя на словах верность и близость изображаемой действительности, художники, не имея никакого касательства к *той* действительности, которую они притязали и дерзали изображать, не считали нужным внимать даже тем скудным указаниям иконописного предания, т.е. знания, каков духовный мир, – которые сообщала им католическая церковь» [Флоренский 2001, 53]. П. Флоренский отказывает, таким образом, европейской религиозной живописи, и итальянской как ее колыбели прежде всего, и в подлинной религиозности, и в высокой духовности, которые, по его мнению, несла и сохраняла иконопись византийская, православная<sup>2</sup>. Между тем, само возникновение литературного экфрасиса, порожденного в большинстве случаев европейской живописью, говорит об интенсивном духовном воздействии этих полотен<sup>3</sup>. Даже в тех случаях, когда, как в «Мадоне» Пушкина, в тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, прорецирующее небесное в земное, это отнюдь не означает утраты религиозного чувства и погружения в материальность, но только обнаружение присутствия небесного в земном.

Сами структурные формы «религиозного экфрасиса», утвердившиеся в русской литературе, есть свидетельство подлинной сакральности породившего его текста-источника, то есть живописного полотна. Говоря об этом, следует прежде всего указать на характерную для «религиозного экфрасиса» и практически неотъемлемую для экфрасиса Мадонны черту, связанную с упоминавшейся уже контаминацией небесного и земного начал, в результате которой первое становится более близким и сильно действующим, а второе восходит к горнему, не порывая со своими земными корнями. В итоге текст экфрасиса нередко приобретает все признаки *обращенного* слова, что иногда выражается и в особой форме заглавия, как, к примеру, в стихотворении Ап. Григорьева «К Мадонне Мурильо в Париже». Введенный Ап. Григорьевым предлог «К» не отсылает читателя к родственному экфрасису жанру надписи, но ясно указывает на принадлежность данного стихотворения к разряду сакрализованных экфрастических обращений, особенность которых состоит в том, что они предполагают изначальную необходимость устного звучания, лишь затем воплощенного в письменном слове. В данном типе экфрасиса представлена особая форма *молитвенного обращения*, на что указывает и текст стихотворения:

Из тьмы греха, из глубины паденья  
К тебе опять я простираю руки...

[Григорьев 1990, 131]

То же адресующее молитвенное «К», хотя, как показывает текст, с несколько большим тяготением к жанру надписи, мы обнаруживаем в заглавии стихотворения Фета «К Сикстинской мадонне». Еще более последовательно и отчетливо просматривается молитвенное начало у Плещеева в стихотворении «При посылке Рафаэлевой мадонны», с той лишь разницей, что в данном случае само произведение, сюжетно и интенционально ориентированное на письменное слово, включает в себя знаковое присутствие устной формы обращения, во времени и опережающей письменное слово и следующей за ним. На первое указывает эпиграф, взятый с небольшим изменением из стихотворения Лермонтова «Молитва»:

Окружи счастьем счастья достойную,  
Дай ей спутников, полных внимания;  
Молодость светлую, старость спокойную,  
Сердцу незлобному мир упования!

Второе обозначено в тексте стихотворения как молитва героини, которая *будет* обращена к пока еще только отправляемой ей Рафаэлевой Мадонне:

Вы обретете вновь всю силу упования,  
И теплую мольбу произнесут уста,  
Когда предстанет вам Рафаэля создание,  
Мадонна чистая, обнявшая Христа.

[Плещеев 1948, 82]

В словах лирического героя Плещеева, особенно в последнем четверостишии стихотворения, тоже звучат молитвенные формулы и молитвенная интонация. Таким образом, экфрасис в рассмотренных выше случаях перестает быть просто *описанием* живописного изображения Мадонны, рецептивно преобразуя последнее в ответное молитвенное слово так, что молитва становится словесным эквивалентом данного иконического знака, тоже молитвенного по сути и сакрального по природе своей.

Экфрасис, следовательно, стремится к расширению умом и сердцем постигаемых границ. Он воплощает в слове то, что в тексте картины не явлено через внешнюю визуализацию, но что воспринимается, *постигается* религиозно настроенным сознанием любого человека и писателя в частности. Расширение границ в экфрасисе происходит за счет дополнительной контекстной развертки как в пространстве, так и во времени.

Пространственные границы, как правило, раздвигаются, обозначая первый момент восприятия, отмеченный *невычлененностью* живописного изображения Мадонны из общего контекста бытия, контекста порой суетного и низменного. С обозначения именно этого мгновения начинается Жуковский свое описание встречи с Сикстинской мадонной в письме великой княгине Александре Федоровне, отмеченное яркими признаками художественности. «Я смотрел на нее несколько раз, – пишет он, – но видел ее только однажды так, как мне было надобно. В первое мое посещение я даже не захотел подойти к

ней: я увидел ее издали, увидел, что перед нею торчала какая-то фигурка, с пудреною головою, что эта проклятая фигурка еще держала в своей дерзкой руке кисть и беспощадно ругалась над великою душою Рафаэля, которая вся в этом чудесном творении. В другой раз испугал меня чичероне галереи (который за червонец показывает путешественникам картины и к которому я не рассудил прибегнуть): он стоял перед нею со своими слушателями и, как попугай, болтал вытверженный наизусть вздор» [Жуковский 1985, 307-308]. Далее Жуковский упоминает о некоей знакомой даме, которая, стоя перед Мадонной Рафаэля, уверяла его, что ее дочери похожи на Рафаэлевых ангелов, о портрете Аретино, который хоть и выполнен кистью Тициана, но рядом с Мадонной совершенно теряется сам и портит первое впечатление от шедевра Рафаэля. Так возникает обширный обрамляющий Мадонну контекст, включающий в себя множество разнородных составляющих<sup>4</sup>. Эта фоново заданная множественность, из которой вычленяется даже не единичное, а *единственное*, в случае с «религиозным экфрасисом» вообще и с Мадонной в частности приобретает значение противопоставленности священного и мирского.

Подобное соотношение, возможно, с оглядкой на широко известный текст письма Жуковского, вполне ясно выражено и в упоминавшемся уже стихотворении Пушкина «Мадона». Аллюзия к Н.Н. Гончаровой, заявленная в финальном четверостишии произведения и замечание Пушкина в письме к Н.Н. Гончаровой от 30 июля 1830 года («Я утешаюсь тем, что часами простаиваю перед белокурой мадонной, похожей на вас как две капли воды; я бы купил ее, если бы она не стоила 40 000 рублей») [Пушкин 1966, 299]) подсказывают, что речь у поэта идет о так называемой Бриджуотерской Мадонне Рафаэля, копия с которой продавалась тогда в Петербурге в книжном магазине Слёнина. Стихотворение Пушкина сближается с описанием Сикстинской мадонны у Жуковского прежде всего по принципам введения экфрасиса в текст. Поэт также сначала выделяет одно полотно из множества, и лишь потом приводит его описание:

Не множеством картин старинных мастеров  
Украсить я всегда желал свою обитель,  
Чтоб суеверно им дивился посетитель,  
Внимая важному суждению знатоков.

В простом углу моем, средь медленных трудов,  
Одной картины я желал быть вечный зритель,  
Одной: чтоб на меня с холста, как с облаков,  
Пречистая и наш божественный спаситель –

Она с величием, он с радостью в очах –  
Взирали, кроткие, во славе и в лучах,  
Одни, без ангелов, под пальмою Сиона.

[Пушкин 1963, 175]

Слова «Чтоб на меня с холста, как с облаков // <...> взирали кроткие» указывают на три важных момента: на конусообразное сужение пространства с

последующим его расширением в процессе созерцания полотна (эффект песочных часов); на постепенный переход созерцающего из бытового ряда в надбытовую; и, наконец, на собственное преображение полотна в процессе его восприятия, в процессе соединения с ним.

Следует обратить внимание в пушкинском стихотворении и на слова «чтоб на меня... взирали», появление которых в литературном экфрасисе указывает еще на одну форму пространственной развертки, ставшую возможной со времен Возрождения, когда граница картины прогнулась в сторону зрителя, стала проницаемой для взгляда, обращенного к зрителю или в мир зрителя с полотна. Обретенная в это время живописью прозрачность границы картинного и предкартинного пространств особенно много значила для восприятия произведений религиозной живописи, так как она рождала эффект *предстояния*, *соучастия*, *соприсутствия*. Благодаря этому зритель полнее приобщался к святости момента и к святости вообще, открывая для себя возможность пересечения границы не только из сакрального в мирское, но и из мирского в сакральное, как это, уже экфрастически, представлено в сонете Фета «К Сикстинской мадонне»:

И, преклонясь, с Варварою готовы  
Молиться Ей мы на коленях сами,  
Или, как Сикст, блаженными очами  
Встречать Того, Кто рабства сверг оковы.

[Фет 1901, 132]

Зримо-духовное вхождение в картину у Фета тут же оборачивается светлым преображением входящего:

Как ангелов, младенцев окрыленных,  
Узришь и нас, о Дева, не смущенных:  
Здесь угасает пред тобой тревога.

[Фет 1901, 132]

Так совершается движение из предкартинного пространства в сакральное внутрикартинное «здесь» с последующим возвратом, отмеченным сменой точки зрения в последней строфе, где упоминается Рафаэль и, следовательно, снова, как и в первом четверостишии, в текст вводится зрительская позиция<sup>5</sup>.

Раздвигание пространственных границ может происходить и за счет включения в текст экфрасиса таких деталей, которые выводят читателя за раму описываемой картины, перемещая и его, и изображенное на полотне в более широкий сакральный локус Иудеи в целом. Именно такую функцию выполняет в стихотворении Пушкина «Мадона» неожиданный, поскольку он отсутствует на полотне, но понятный по своим истокам сильный образный знак «под пальмою Сиона»<sup>6</sup>. Другой вариант той же пространственной развертки обнаруживается в стихотворении Вяч. Иванова «“Magnificat”, Боттичелли», где описание «Мадонны Магнификат» и вбирает в себя и производит из себя другие полотна великого флорентийца<sup>7</sup>.

Наконец, расширение пространственной границы происходит благодаря усилению живописного и словесного поля, когда в текст «религиозного экфрасиса» включается предание как фрагмент жизненного пространства создателя картины, но фрагмент не замкнутый в земном, а открывающий горизонты небесного, преобразующий и преображающий. В связи с Сикстинской мадонной вспоминает о предании Жуковский. Он обобщенно и не вполне точно пересказывает историю, восходящую к сочинению Ваккенродера «Об искусстве и художниках. Размышления отшельника, любителя изящного». Контекст экфрасиса подсказывает, что это не случайная неточность, и Жуковский сознательно избегает отсылки к источнику, ориентируясь на, якобы, устную передачу предания («Сказывают...» – пишет он), поскольку передаваемое из уст обретает особый ореол высокой достоверности, освящающий полотно и приобщающий художника к тому ряду иконописцев, жизнь которых описывается языком агиографии.

Сюжеты включаемых в экфрасис преданий не отличаются разнообразием. Они по-своему каноничны: это может быть явление художнику Пречистой Девы во сне, в церкви во время Богослужения, в ответ на его молитву и т.п. Во всех случаях непреложным условием явления Богоматери художнику становится его безграничная вера и любовь к Ней. Жажда встречи с Пречистой, согласно переданным в разных сюжетных вариантах экфрасиса преданиям, столь велика, что именно она, а не природный дар живописца, определяет выразительную силу созданного им полотна. Так, в стихотворении Ап. Майкова «Мадонна» речь идет о произведении безвестного мастера, монаха, создателя одного подлинно выдающегося творения, в котором соединились и выразились все религиозные порывы его души. Видимая святость изображенной монахом Мадонны подкрепляется в стихотворении пересказом предания, освящающего и творение и творца:

...Так Она  
Вам сострадает, так вас любит,  
Такою благостью полна,  
  
Что веришь, как гласит преданье,  
Перед художником святым,  
Сама Пречистая в сияньи  
Являлась, видима лишь им...  
[Майков 1914, 205-206]<sup>8</sup>

Еще одно звено сакрального сюжета, вошедшее в экфрасис, связанный с Мадонной, и свидетельствующее о проницаемости границы между земным и небесным, – чудо, совершающееся по воле Божьей Матери, живописному изображению которой, как иконе, поклоняется герой. Именно такого рода чудо отмечает пик сюжетного развития в стихотворении Баратынского «Мадонна», имеющего показательное для данного типа экфрасиса завершение:

Так, веру и гений в едино сливая,  
Равно оправдала их Дева святая.  
[Баратынский 1957, 160]

Расширение временного поля в экфрасисе вообще, а в Богородичном – в особенности, связано с вербализацией избыточного, относительно *внешнего* живописного изображения, знания, которое, однако, незримо присутствует в полотне и благодаря этому актуализируется в сознании воспринимающего (в нашем случае – писателя, поэта) в форме мысленной визуализации и сопряжения эпизодов священной истории. Так, к примеру, в стихотворении А.К. Толстого «Мадонна Рафаэля» возникает упоминание о Голгофе, которая отсутствует на полотне «La Madonna della seggiola» («Мадонна в кресле с младенцем и Иоанном Крестителем»), послужившем объектом экфрасиса, но присутствует в сфере визуализации внутренней как часть *общего знания*, принадлежащего Марии, Христу, Иоанну Крестителю, живописцу и поэту:

А он, в прозрении глубоком,  
Уже вступая с миром в бой,  
Глядит вперед – и ясным оком  
Голгофу видит пред собой.  
[Толстой 1969, 161]

Таким образом, «религиозный экфрасис», как и всякий иной, не есть только адекватная изображению его словесная визуализация, которая в силу ненужного дублирования просто не прижилась бы в литературе. В большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение того, что в литературе мы назвали бы *подтекстом*, а в живописи, наверное, *затекстом*, – это прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов, что не только не приводит к деформации экфрасиса как особой литературной формы, но даже укрепляет его, ибо в экфрасисе фиксируется момент *встречи* двух художников на границе разных видов искусства. «Религиозный экфрасис» отличается от прочих разновидностей лишь тем, что он удваивает, усиливает еще и пограничность иного рода – предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих.

### Примечания

<sup>1</sup> В работах последних лет проявилось стремление демонстрировать сакральную основу практически любого типа экфрасиса. Именно это имеет в виду С. Зенкин, когда, говоря о статьях сборника «Экфрасис в русской литературе», замечает: «Напрашивается вывод: постольку, поскольку русская культура верна своим исконным традициям, она видит в экфрасисе выделенное место в тексте, где проступает его высший, священный смысл. Если принять такую точку зрения и если все обстоит действительно так <...>, то экфрасис, конечно же, является специфической фигурой, которую традиционная русская литература не решается преодолеть ради ее тотально-жанрового применения» [Зенкин 2002, 349]. Оговорка «если все обстоит действительно так» в данном слу-

чае весьма существенна. Думается, что сакрализация всего, или почти всего, корпуса русского экфрасиса не только не помогает постижению его художественной специфики, но и мешает этому. Тяга к такого рода тотальной сакрализации не столько указывает на национально-культурные особенности экфрасиса, сколько на некую трафаретность представлений о русской культуре, актуализировавшуюся в период возрождения в России церкви и веры, и, как следствие, на стремление исследователей задать определенный ракурс интерпретации экфрастических текстов.

<sup>2</sup> Точка зрения П. Флоренского в этом отношении совпадает с точкой зрения С.Н. Булгакова, но без крайностей последнего. См.: [Булгаков 1993].

<sup>3</sup> О причинах избрания русскими писателями в качестве экфрастического денотата по преимуществу западноевропейской живописи см.: [Геллер 1997]. С точки зрения И. Есаулова, в русском религиозном экфрасисе, связанном с «чужим» по культурному и конфессиональному происхождению полотном, просвечивает русская «иконная “память”» [Есаулов 2002, 167]. Суждение это нам представляется не бесспорным.

<sup>4</sup> Подробнее об описании Сикстинской Мадонны в русской литературе в целом и у Жуковского в частности см.: [Вогі 1990], [Айзикова 2004].

<sup>5</sup> О «вхождении в картину» см.: [Шатин 2004].

<sup>6</sup> Пространство в Бриджутерской мадонне Рафаэля камерно, но другие полотна его, где изображена Мадонна, содержат элементы пейзажа, условно напоминающие пальмы («Мадонна со щеглом» или «Мадонна семейства Колонна», к примеру).

<sup>7</sup> Стихотворение это интересно и с точки зрения оговоренной выше проблемы соотношения визуального и вербального в «религиозном экфрасисе». «Мадонна Магнификат» Боттичелли уже сама по себе оказывается ориентированной на словесный ряд, поскольку название полотна связывает изображение с совершенно определенным текстом – молитвой Богоматери «Magnificat anima mea Dominum» («Величит душа моя Господа»). Более того, слово в данном экфрасисе одновременно и изображает и изображается, так как Вяч. Иванов вписывает в текст полотна не явленные в нем отчетливо, но, возможно, присутствующие там (по крайней мере, потенциально) слова Мадонны «Се аз раба». Об этом можно догадываться, поскольку у Боттичелли Мария, держащая на коленях младенца Иисуса, слегка склонилась к книге с видимым на ее страницах текстом, и перо в ее руке говорит о намерении еще нечто к этому тексту добавить.

<sup>8</sup> Следует заметить, что предание как специфический свернутый или развернутый вариант интекста – характерный элемент религиозного экфрастического сюжета. Оно часто воспроизводится и за пределами Богородичного экфрасиса. Иногда в текстах такого рода присутствует даже не предание, а предания, как в стихотворении Н. Гумилева «Фра Беато Анжелико».

### Литература

- Аверинцев 1997 – Аверинцев С. «Цветики милые братца Франциска» – итальянский католицизм русскими глазами. Православная община. 1997. № 38.
- Айзикова 2004 – Айзикова И.А. Жанрово-стилевая система прозы В.А. Жуковского. Томск, 2004.
- Баратынский 1957 – Баратынский Е.А. Полное собр. стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. Л., 1957.
- Булгаков 1993 – Булгаков С.Н. Две встречи // Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 2.
- Геллер 1997 – Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин. Wiener Slawistischer Almanach, SDd 44.
- Геллер 2002 – Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
- Григорьев 1990 – Григорьев А. Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. 1.
- Есаулов 2002 – Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002.
- Жуковский 1985 – Жуковский В.А. Эстетика и поэтика. М., 1985.
- Зенкин 2002 – Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3. Новое литературное обозрение. 2002. № 57.
- Лотман 1993 – Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись (К проблеме иконической риторики) // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. III.
- Майков 1914 – Майков А.Н. Полное собр. соч.: В 4 т. СПб, 1914. Т. 1.
- Мерло-Понти 1992 – Мерло-Понти М. Око и дух. М., 1992.
- Плещеев 1948 – Плещеев А.Н. Стихотворения. Библиотека поэта. Л., 1948.
- Пушкин 1963 – Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 т. М., 1963. Т. 3.
- Пушкин 1966 – Пушкин А.С. Полное собр. соч.: В 10 т. М., 1966. Т. 10.
- Толстой 1969 – Толстой А.К. Собр. соч.: В 4 т. М., 1969. Т. 1.
- Уэллек, Уоррен 1978 – Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978.
- Фет 1901 – Фет А.А. Полное собр. стихотворений: В 3 т. СПб., 1901. Т. II.
- Флоренский 2001 – Флоренский П. Иконостас. М., 2001.
- Шатин 2004 – Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. Критика и семиотика. 2004. Вып. 7.
- Bori 1990 – Bori P.C. La Madonna di San Sisto di Raffaello. Studi sulla cultura russa. Bologna, il Milano, 1990.