

В.Я. Малкина

Живопись в сюжетах стихотворений Ильи Сельвинского

В статье исследуются функции и способы репрезентации живописи в лирическом сюжете стихотворений И. Сельвинского («В картинной галерее», «Художнице», цикл «Лувр»). Анализируется, как живопись влияет на позицию лирического субъекта, организацию пространства и времени в стихотворении, а также делаются выводы о рецепции лирическим субъектом визуальных искусств и значении этой темы в творчестве И. Сельвинского.

Ключевые слова: лирический сюжет, Сельвинский, лирический субъект, визуальное в литературе, экфрасис, стихи о живописи.

Творчество Ильи Сельвинского привлекало к себе достаточно много внимания как в советское, так и в пост-советское время: было защищено несколько диссертаций¹, в Симферополе регулярно проводятся Крымские чтения памяти И.Л. Сельвинского, по результатам которых выходят сборники статей².

В числе особенностей его поэтики выделялась и взаимосвязь с другими видами искусства – в том числе и визуальными. «Сельвинский с озорным изяществом демонстрирует превращение “серого пятна” в художественное полотно, где краски, звуки, запахи оживают в спектре поэтического воображения. <...> Здесь искусная словесная живопись создает столь выразительный образ, что забываешь о метафорическом начале, источнике его» – пишет О. Резник³. И в другом месте: «В его стихах творения замечательных художников сохраняют свою палитру»⁴. Аналогичное наблюдение есть и у В.В. Захарова: «Стихи Сельвинского вообще и последних лет в особенности несут значительный груз литературно-музыкальных, живописных ассоциаций»⁵. В.Л. Гаврилюк, рассуждая об интегративности художественного мышления Сельвинского,

первым интегративным уровнем называет «совмещение Сельвинским в литературно-поэтическом творчестве различных способов образного мышления, свойственных различным видам искусств»⁶. Он также замечает, что «свой стиль, свой способ художественного мышления поэт “вырабатывал”, с равной увлеченностью обращаясь к музыке, живописи, литературе, театру»⁷. А О.С. Прокофьева, анализируя образный строй лирики Сельвинского, замечает, что «понятия из области музыки, живописи Сельвинский делает органичными составными частями специфически литературного образа, который способен включать в себя и звуковые, и зрительные впечатления»⁸.

Это говорит о важности визуальных искусств для творчества И. Сельвинского. Однако, как мы видим, речь шла в основном о живописных приемах, которыми он пользуется в стихотворном творчестве. Только Л.Н. Кузьминков в своей статье замечает, что «в мире поэзии Сельвинского живопись предстает в двух планах: как предмет искусствоведческого исследования, предпринятого писателем, и как источник образов»⁹. Однако, отмечая живопись как одну из основ поэзии Сельвинского, он не предпринимает попыток комплексного филологического анализа его произведений. Статья представляет собой скорее рассуждения об изобразительных искусствах в поэзии Сельвинского с точки зрения художника.

Таким образом, тема «Сельвинский и живопись» оказывается достаточно актуальной, но не до конца исследованной. Наша статья также не претендует на полноту: ее цель – проанализировать те стихотворения Сельвинского, где живопись фигурирует на вербальном уровне. Мы не затрагиваем пока его эпические произведения и не рассматриваем те стихотворения, где имена художников просто упоминаются. В центре нашего внимания – лирические тексты, в которых живопись играет значительную роль в сюжете стихотворения.

Под лирическим сюжетом мы понимаем систему событийно-ситуативных элементов лирического произведения, данную с позиции лирического субъекта в процессе развертывания его рефлексии. Он функционирует в пространстве и времени, двигаясь при помощи мотивов от одной ситуации, связанной с лирическим субъектом, к другой и, в свою очередь, к лирическому событию. Следовательно, для корректного анализа лирического сюжета надо учитывать несколько взаимосвязанных аспектов, в частности, субъектную структуру текста, его время, пространство, основные мотивы, ситуацию и событие¹⁰. С этой точки зрения мы и попробуем подойти к стихотворениям И. Сельвинского.

Хронологически первый текст, который напрямую отсылает нас к теме живописи, это стихотворение «В картинной галерее» (1921)¹¹, которое сам И. Сельвинский при составлении сборника своих произведений в серии «Библиотека поэта» включил в цикл «О любви» (Сельвинский И., 1972, с. 881).

Заглавие обозначает как лирическую ситуацию, так и пространство стихотворения: все действие разворачивается в картинной галерее. Пространство четко разграничено: картины висят на стене, лирический субъект и его спутница («ты») находятся в зале. Эта граница чертится первыми же словами «в огромной раме...»: рама есть «межевой знак картины, ее предел и граница»¹². Само стихотворение тоже четко поделено на две части ровно пополам. Первые три строфы – описания трех картин: Рубенса, Боттичелли и Гогена, представляющих, соответственно, голландскую, итальянскую и французскую живопись:

В огромной раме жирный Рубенс
Шумит плесканием наяд –
Их непомерный голос трубен,
Речная пена – их наряд.

За ним печальный Боттичелли
Ведет в обширный медальон
Не то из вод, не то из келий
Полувенер, полумадонн.

И наконец, врагам на диво,
Презрев французский гобелен,
С утонченностью примитива
Воспел туземок Поль Гоген.

Как мы видим, описание достаточно беглое, указываются не столько детали, сколько общее впечатление от картин, причем впечатление это скорее негативное («жирный», «непомерный»). Более того, упоминаются скорее типические черты каждого из художников, чем конкретные картины. Лирический субъект как будто не всматривается и не до конца понимает, что он видит («не то из вод, не то из келий»), а замечает лишь имя художника и общий план: на всех трех картинах изображены женские персонажи (наяды у Рубенса, «полувенеры, полумадонны» у Боттичелли и туземки у Гогена). При этом описание статично (нет движения ни самого субъекта, ни его взгляда – оно только подразумевается тем, что картины описываются одна за другой), да и сам субъект присутствует

обезличенно: нет личных местоимений первого лица, и субъективность проявляется только в эпитетах. Интересно еще то, что при описании визуальных впечатлений появляется очень много образов, связанных со звуком: «шумит плесканием», «голос трубен», «воспел».

Вторая половина стихотворения (четвертая, пятая и шестая строфы) посвящена спутнице субъекта, обозначенной местоимением второго лица «ты»:

А ты идешь от рамы к раме,
Не нарушая эту тишь,
И лишь тафтовыми краями
Тугого платья прощуршишь.

Остановилась у голландца..
Но тут, войдя в багетный круг,
Во все стекло на черни глянца
Твой облик отразился вдруг.

И ты затмила всех русалок,
И всех венер затмила ты!
Как сразу стал убог и жалок
С дыханьем рядом – мир мечты.

«Ты» – единственное личное местоимение, которое есть в тексте, но встречается оно несколько раз (три раза «ты» и один раз «твой»). С появлением героини сразу появляются движение и динамика, причем они вводятся противопоставлением с первой частью: «А ты идешь от рамы к раме». Заметим, что и эта часть начинается с упоминания рамы, т.е. границы, в данном случае даже не наполненной содержанием: героиня идет не от картины к картине, а именно «от рамы к раме». С ее появлением звук из картин переходит во внешний мир: «И лишь тафтовыми краями / Тугого платья прощуршишь» (и, кажется, звук – единственное, что эти два мира объединяет), но звук этот тихий, в отличие от шума на картинах Рубенса.

В пятой строфе происходит основное лирическое событие. Героиня доходит до первой из картин, описанных в начале стихотворения. Снова противопоставление («но тут»), снова, уже в третий раз, упоминается граница: «багетный круг». Когда женщина пересекает эту границу, входит в багетный круг, картина вообще исчезает – она превращается в зеркало, в котором отражается героиня. Мотив зеркала оказывается связанным с живописью, но возникает

это зеркало поверх картины. А картина оказывается не более чем основной зеркала, «черным гляncем» со стеклом, на котором отображается облик женщины. Таким образом, она «затмевает» изображения на картине не только в глазах лирического субъекта, но и в буквальном смысле (делает их темнее). В финале стихотворения уже напрямую сопоставляется мир живой («дыханье») и изображенный («мир мечты»), который оказывается «убог и жалок». Но если внимательно проанализировать текст, получается, что картинам противопоставляется не сама женщина, а ее отражение в картине: она «затмевает» русалок и венер не тогда, когда входит в зал, а когда входит в «багетный круг», т.е. оказывается в рамке. Однако, в любом случае, живопись и жизнь (реальная или отраженная) оказываются противопоставлены друг другу, и мир живописный в восприятии лирического субъекта проигрывает.

Следующее обращение Сельвинского к теме живописи – это цикл «Лувр» 1935 года. Он состоит из четырех стихотворений, посвященных произведениям искусства, которые находились в Лувре, где Сельвинский побывал во время заграничной поездки: «Голова Венеры», «Тинторетто “Сюзанна в бане”», «К. Моне “Женщина с зонтиком”» и «Анри де Руссо» (Сельвинский И., 1972, с. 171–175).

Заглавия стихотворений вызывают читательские ожидания экфрасиса, т.е. описания произведения искусства. Так что попробуем попутно к нашей основной цели проанализировать, насколько эти ожидания оправдываются. Под экфрасисом мы понимаем, разумеется, не специальный античный жанр, а (в широком смысле) «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации»¹³. В более узком смысле, экфрасис – это разновидность описания как композиционно-речевой формы, т.е. фрагмент текста, обладающий устойчивой структурой, который должен вербальными средствами создать у читателя визуальный образ какого-то визуального объекта, чаще всего – произведения искусства.

Первый из текстов «Лувра» посвящен не живописи, а скульптуре, но мы рассмотрим его, чтобы не разрушать целостность цикла.

Для начала обратим внимание, что стихотворение называется «Голова Венеры» (а не «Венера»), и речь там идет только о ее лице – остальные части статуи не фигурируют, как будто их нет. Зато лицо описывается, и довольно подробно, два раза – с разных точек зрения. Собственно, лирический сюжет здесь строится как раз на последовательной смене нескольких точек зрения.

Начинается стихотворение с безличного изречения «Нет ничего условней красоты, никому конкретному не атрибутированного. Затем (следующие девять строчек) – общепринятая точка зрения на Венеру, которая приводится со ссылкой на «тома

истории искусства». С этой точки зрения дается и первое описание Венеры:

Во всех томах истории искусства
Прочтешь о том, что голова Венеры
Есть подлинное совершенство, ибо
Длина чела равна размеру носа,
А линия от носа к подбородку
Равна размеру лба. С издревних лет
Внушали нам и устно и печатно,
Что красота – в пропорциях.

При этом сначала идет общая характеристика («подлинное совершенство»), затем детали, затем опять оценочное суждение со ссылкой на авторитеты.

Со следующей строки начинается изложение точки зрения лирического субъекта, которое занимает большую часть стихотворения. Однако эта точка зрения не дается сразу в готовом виде, а формируется постепенно, по мере того, как «всеобщее» мнение, пришедшее из традиции, заменяется личными наблюдениями лирического субъекта. Именно здесь можно говорить об экфрасисе, в том числе такой его особенности, как «записи последовательных движений глаз и зрительных впечатлений»¹⁴. Причем эти наблюдения вначале идут по той же траектории, что и описание в предыдущей строфе – сверху вниз, фиксируясь на тех же деталях: лоб (примечательно, что слово из высокого стиля «чело», которое было в первой части, заменяется здесь на никак не маркированное слово «лоб»), нос, подбородок:

И вот
Благоговейно подхожу к богине
И замираю в робком созерцаньи...
Так вот она. Милосская Венера,
Явление совершенной красоты,
Рожденное из пены океана! О да...
Всё так, как говорили: лоб
Такого же размера, как и нос,
Как линия до подбородка... Точно!

До этого момента точка зрения субъекта ничем не отличается от общей. А затем, когда он начинает не только смотреть, но и думать об увиденном – его восприятие меняется. Прежде всего, потому, что он перестает воспринимать «Венеру» как произведение

искусства, а смотрит на нее как на живую женщину («Хоть нос от этого тяжеловат, / Тем более для женщины»). Или, по крайней мере, как на живую богиню, реально когда-то существовавшую («Я не хотел бы углублять вопроса / И утверждать, что некогда богиня / имела аденоиды»). Именно эта линия рассуждений приводит лирического субъекта к немного абсурдному (в том числе и для него самого) вопросу: «Так в чем же совершенство идеала? / Ужели в аденоидах?»

Ритмически выделенной строкой, состоящей из одного слова «Простите», маркируется переход к следующей части, когда субъект напрямую соотносит свою точку зрения с общепринятой, причем с очевидной иронией по отношению к последней:

Я допустил ужасную бестактность
И буду гимназистками освистан,
А кафедрой эстетики растерзан!

Следующая строка («Но – истина всегда бестактна. Amen!»), казалось бы, подтверждает истинность точки зрения лирического субъекта, который, как и в стихотворении «В картинной галерее», отвергает признанные авторитеты и утверждает, что при сопоставлению с жизнью эстетические ценности оказываются не такими уж ценными, точнее, красивыми.

Но в стихотворении есть еще и последняя строка, отделенная от предыдущих: «Зачем пускать к богиням дикарей?». Она, как и первая, находится в безличной форме, а потому может быть атрибутирована как условной «кафедре эстетики», которая таким образом (как дикаря) характеризует лирического субъекта, так и самому субъекту, который смотрит на себя со стороны, тем самым, ставя под сомнение истинность предыдущих высказываний. Таким образом, вопрос о том, что есть красота и где она, все-таки однозначного ответа пока не получает.

Рассуждения об этом, в том числе и о «Венере», продолжают в следующем стихотворении цикла, «Тинторетто “Сюзанна в бане”», посвященном, опять-таки, вполне конкретному производству искусства, на этот раз живописного¹⁵. В первой строфе мы видим экфрастическое описание, которое очевидным образом должно создать у читателя визуальный образ картины:

Хоть ярк день – Сюзанна только встала.
Нагая опускается к воде.
Слоеный жир на пышном животе,
А сквозь бедро просвечивает сало.

И образ, безусловно, возникает, только если мы сопоставим его с реальной картиной Тинторетто, и у них будет мало общего: во-первых, на картине Сюзанна не спускается к воде, а сидит на берегу, во-вторых, она там не одна: рядом с ней (пусть и чуть менее освещенные) – две служанки, а на заднем плане – подглядывающие старцы. Ни слова об этом (как и о библейском сюжете) в стихотворении Сельвинского нет. Как в предыдущем стихотворении он сосредотачивается только на лице Венеры, так тут он говорит только о заглавном персонаже. Зато в этом тексте все остальная часть статуи Венеры вдруг появляется и описывается, в сравнении с Сюзанной (не в пользу последней):

Мне вспомнилась Венера. Как сильна!
Как всё в ней экономно, хоть и зрело!
Как юношески гибко это тело,
И как она от пены солона...

Именно сопоставление двух произведений искусства приводит лирического субъекта к финальному выводу, данному уже как абсолютная истина: «Прекрасное прекрасно оттого, // Что есть и безобразное на свете».

Безобразной оказывается в данном случае, соответственно, Сюзанна у Тинторетто, а прекрасной – Венера Милосская, красота которой в прошлом стихотворении, когда лирический субъект рассматривал ее отдельно, была поставлена под сомнение. А в сравнении с Сюзанной она становится прекрасной, тем самым подтверждая тезис, заявленный в первой строчке первого стихотворения цикла: «Нет ничего условней красоты».

Третье стихотворение называется аналогично второму – имя художника и картина: «К. Моне “Женщина с зонтиком”». И точно так же, как и в предыдущем тексте, стихотворение начинается с описания картины, имеющего целью создать у читателя визуальный образ этой картины, только здесь экфрасис занимает фактически все стихотворение. Картину по описанию Сельвинского нетрудно себе представить: летний жаркий день, поле с ярко-красными маками, ярко-голубое небо, женщина в голубом платье с красным зонтиком. Интересный момент заключается в том, что у Клода Моне такой картины нет.

Известно, что сюжет «женщина с зонтиком» у французского художника – один из самых любимых, и есть минимум три картины, название которых можно перевести на русский язык таким образом: написанная в 1875 году «La Promenade ou La Femme à l'ombrelle» («Прогулка, или Дама с зонтиком»), и две

парные картины 1886 года: «Essai de figure en plein-air: Femme à l'ombrelle tournée vers la droite» («Дама с зонтиком. Эскиз женской фигуры в повороте направо») и «Essai de figure en plein-air: Femme à l'ombrelle tournée vers la gauche» («Дама с зонтиком. Эскиз женской фигуры в повороте налево»). Первая из них находится в Национальной галерее искусства в Вашингтоне, а вторая и третья в 1930-х годах, действительно, находились в Лувре (сейчас они в Музее д'Орсэ), и Сельвинский вполне мог их видеть. На обеих – знойный летний день, ветер и земля (трава и цветы), переходящая в небо. Только картины написаны в мягких пастельно-прозрачных тонах, без ярких пятен, никаких маков там нет, на женщине белое платье и в руках у нее бело-зеленый зонтик.

Гораздо больше сходства имеет описание Сельвинского с другой картиной К. Моне, 1873-го года, «Соquelicots» («Маки» или «Поле маков у Аржантёя»). Она тоже находилась в то время в Лувре (сейчас – тоже в Музее д'Орсэ). Здесь есть ярко-красные «огненные» маки на склоне холма, поднимающемся к голубому небу, и женщина в голубом платье. Правда, зонтик не красный, а голубой, в цвет неба, а рядом с женщиной – мальчик, о котором в стихотворении нет ни слова (как и о том, что их фигуры изображены на картине дважды). То есть, скорее всего, описывается здесь не столько конкретная картина Моне, сколько общее впечатление от нескольких его произведений – точно так же, как Моне рисовал не портрет женщины, а впечатление, оставленное ее прогулкой. И впечатление это (в отличие от того, что мы видели в двух предыдущих стихотворениях цикла) сугубо положительное, хотя никаких прямых оценок красоты / безобразности тут нет.

Обратим внимание, что здесь уже не оцениваются фигура или черты лица женщины. Речь идет именно о картине как произведении живописного искусства: с первых же строк появляются кисть и краски: «Эта кисть – из пламенно-мягких. / Не красками писано – огнями!»

В двух предыдущих текстах речь шла только о линиях и формах, а здесь – о цвете. Основные цвета – голубой (лазурный) и красный (маковый), и они все время повторяются, так же, как перекликаются цвета на картине. При этом цвет оказывается неотделим от эмоций.

Описание картины идет от статики к динамике. В первых семи строчках нет ни одного глагола, зато много повторов прилагательных и существительных, так, что небо и маки как бы взаимно отражаются друг в друге:

Поле в яростных маках,
Небо лазурное над нами.

В лазури – маковый зонтик,
А в маках – лазоревое платье.

Глаголы появляются начиная с восьмой строки, где их целых два («Как зной голубой на горизонте, // Зыблется оно и пылает»), а в третьей и четвертой строках их по два на строфу: глаголом заканчиваются все четные строки. А взаимоотражение земли и неба продолжается, только уже в динамике. Они не просто отражаются, они стремятся друг к другу:

Здесь небо босыми ногами
По макам трепетно ходит,
Земля же в небо над нами
Кровавым пятном уходит.

И ясно, что всё земное
К идеальному кровно стремится!
Само же небо –
от зноя,
От земного зноя томится.

Обратим внимание, что, хотя в данном случае описывается именно картина как произведение искусства, лирический герой не смотрит на нее со стороны, оценивающе, а оказывается как бы внутри мира картины: «Небо лазурное над нами», «Земля же в небо над нами». Это единственные личные местоимения в тексте, и они втягивают в мир картины не только лирического субъекта, но и читателя.

Четвертое стихотворение цикла посвящено уже не конкретно-му произведению искусства, а художнику: «Анри де Руссо». (Кстати, интересно, что в оригинальном имени художника – Henri Julien Félix Rousseau – приставки «де» нет, он никаких аристократических корней не имел.) Отличается оно от остальных и более разнообразной ритмической организацией.

Здесь нет никаких описаний, присутствуют только краткие отсылки к нескольким картинам Руссо. Таким образом, у читателя создается скорее образ творческой манеры художника, чем конкретных картин. Обратим внимание, что при этом противопоставляются красота и подсчеты, гармония и алгебра, причем в пользу последней:

собственного пути; в-третьих, оппозиции теории и жизни, старого и нового; в-четвертых, сопоставление ее труда и собственного пути лирического субъекта; в-пятых, сравнение живописи и фотографии.

Изначальная лирическая ситуация такова: маститый поэт с высоты своего опыта смотрит на молодую художницу и оценивает ее сначала скептически, а затем постепенно принимая и убеждаясь, что в ней есть «искра божья» и «лебединые перья». «Туманным теориям» противопоставляется «живая кровинка» искусства, которая есть у поэта, а потом появляется и у художника:

Ты вся в изысках туманных теорий,
Лишь тот для тебя учитель, кто нов.
Как ищут в породе уран или торий,
В душе твоей поиск редчайших тонов.

Поиск редчайшего... Что ж, хорошо.
Простят раритетам и фальшь и кривинку.
А я через это, дочка, прошел,
Ищу я в искусстве живую кровинку.

Проявляется это в том, что на картине оказывается окружающий мир, но мир (в отличие от фотографии, которое лирический субъект очевидным образом искусством не считает), окрашенный чувствами:

И вот, горяя или грозя,
Видавшие подвиг и ужас смерти,
Совсем человеческие глаза
Глядят на твоём мольберте.

Теории остаются с тобой
(Тебя, дорогая, не переспоришь),
Но мир в ателье вступает толпой:
Натурщики – физик, шахтерка, сторож,

Те, что с виду обычны вполне,
Те, что на фото живут без эффекта,
Вспыхивают на твоём полотне
Призраком века.

В отличие от первого стихотворения Сельвинского на эту тему, «В картинной галерее», здесь живопись все-таки имеет значение

и ценность, но лишь тогда, когда на полотно попадает реальный мир, и когда он оказывается окрашен яркими и живыми эмоциями.

Таким образом, можно с уверенностью сказать, что живопись играет в сюжете стихотворений Ильи Сельвинского не менее важную роль, чем в качестве приема построения его образности. Для этих текстов характерна очевидная оценочность, четко выраженное отношение лирического субъекта и его мнение, что есть красота / уродство, настоящее / ненастоящее искусство.

Полных экфрасисов – то есть подробных описаний картин – в стихотворениях Сельвинского нет. Обычно присутствует только упоминание нескольких деталей либо употребляются эпитеты, характеризующие ту или иную картину или художника. Причем детали (как и эпитеты) в основном субъективны. Они выбираются не по принципу абсолютной важности в композиции или цветовом решении картины, а по принципу значимости для лирического субъекта. То есть для читателя создается не столько образ картины, сколько образ впечатления от картины, которое возникло у лирического субъекта. Соответственно, значима не точность деталей, а точность в передаче эмоций – и это то, что ценит лирический субъект в живописи вообще. Искусство противопоставляется жизни, когда оно существует само по себе, отдельно от нее, когда это только рамы на стенах, абстрактные пропорции, ненаполненные чувствами пейзажи и портреты, «изыски туманных теорий». А важным, ценным и прекрасным искусство становится тогда, когда в нем появляется «живая кровинка», то есть когда оно наполняется живыми людьми, их чувствами и эмоциями.

Разумеется, на этом проблема «Сельвинский и живопись» не исчерпывается. Поскольку, во-первых, это тема возникает и в его эпических произведениях, во-вторых, интересно посмотреть, как живопись и скульптура соотносятся для него с фотографией и кинематографом, в-третьих, как это все взаимодействует с поэзией, причем и с теорией (его поэтическими манифестами), и с практикой. Однако это уже темы для дальнейших исследований.

Примечания

¹ См., например: *Ваняшова М.Г.* Драматическая поэзия И. Сельвинского 1920–1930-х гг.: (Идейно-творческая эволюция художника): Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971; *Гринберг И.С.* Проблема мастерства Ильи Сельвинского в стихотворных исторических трагедиях: (На материале «Ливонской войны»): Дис. ... канд. филол. наук. Ташкент, 1972; *Захаров В.В.* Лирика и стихотворный эпос И. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1974; *Миронов В.Л.* Идейно-художественные

- поиски в драматургии И.Л. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1987; Павлова Г.М. Илья Сельвинский – драматург: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1971; Прокофьева О.С. Идеи и образы лирики И. Сельвинского: Дис. ... канд. филол. наук. Фрунзе, 1984; Ястребов-Пестрицкий М.С. Метафора как компонент идиостилия писателя (на материале поэтического очерка И.Л. Сельвинского «Путешествие по Камчатке»): Дис. ... канд. филол. наук. Донецк, 2016 и др.
- ² См. их полный перечень на сайте: Дом-музей Ильи Сельвинского [Электронный ресурс]. URL: <http://tavrida-museum.ru/selvinskiy> (дата обращения: 30.06.2017).
- ³ Резник О.С. Жизнь в поэзии: Творчество И. Сельвинского. М.: Советский писатель, 1981. С. 465.
- ⁴ Там же. С. 442.
- ⁵ Захаров В.В. Указ. соч. С. 18.
- ⁶ Гаврилюк В.Л. Об интегративности художественного мышления Ильи Сельвинского // Вестник Крымских чтений И.Л. Сельвинского. Вып. 3. И. Сельвинский: проблема творческой индивидуальности: Сб. науч. ст. Симферополь: Крымский архив, 2004. С. 17.
- ⁷ Там же. С. 15.
- ⁸ Прокофьева О.С. Указ. соч. С. 120.
- ⁹ Кузьминков Л.Н. Илья Сельвинский и изобразительное искусство // Вестник Крымских чтений И. Л. Сельвинского. Вып. 2. Стихия истории – стихия природы в творчестве И.Л. Сельвинского. Симферополь: Крымский архив, 2003. С. 92.
- ¹⁰ Подробнее об этом см. в нашей статье: Малкина В.Я. К проблеме определения лирического сюжета // Вестник РГГУ. 2010. № 2. Серия «Литературоведение. Фольклористика». С. 11–14.
- ¹¹ Сельвинский И. Избранные произведения / Вступит. ст. З.С. Кедринной; сост. И.Л. Михайлова; подг. текста и примеч. И.Л. Михайлова, Н.Г. Захаренко. Л.: Советский писатель, Ленинградское отделение, 1972. С. 101–102. (Библиотека поэта. Большая серия). В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера страницы.
- ¹² Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 118.
- ¹³ См.: «Ekphrasis is the verbal representation of visual representation» (Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. L.; Chicago: The University of Chicago Press, 2004. P. 3).
- ¹⁴ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Ред. Л. Геллер. М.: МИК, 2002. С. 10.
- ¹⁵ Jacopo Robusti, dit le Tintoret. Suzanne au bain (XVIème siècle). Paris, musée du Louvre.