

ТИПОЛОГИЯ НАТЮРМОРТА В ЛИТЕРАТУРЕ (НА МАТЕРИАЛЕ XX ВЕКА)

Сильвия Буруни

Как хорошо мне среди этого народа,
языка которого я не понимаю, и поэто-
му в его толпе и среди домов я могу
рассматривать людей как элементы на-
тюрморта.

(М. Мамардашвили, *Картезианские
размышления*)

I. Жанр натюрморта как литературная типология

Поводом к написанию послужили мысли, высказанные в своё время Ю. Лотманом, в частности, в одной из его статей: *Натюрморт в перспективе семиотики*, подготовленной в 1984 году к симпозиуму *Вещь в искусстве*. Внимание Лотмана к изображению-образу вещи в живописи не есть прихотливая дань теме натюрморта, теме оригинальной и достаточно необычной, по крайней мере для России, но представляет собой прямое следствие одного из основополагающих принципов всех теорий автора, а именно: связи между бытом и культурой. Ведь и само понятие „быта” вытекает из внимания к каждой отдельной вещи, которая определяет и конструирует пространство:

Быт – это обычное протекание жизни в ее реально-практических формах; быт – это вещи, которые окружают нас, наши привычки и каждодневное поведение. Быт окружает нас как воздух, и, как воздух, он заметен нам только тогда, когда его не хватает или он портится. Мы замечаем особенности чужого быта, но свой быт для нас неуловим – мы склонны его считать „просто жизнью, естественной нормой практического бытия. И так, быт всегда и находится в сфере практики, *это мир вещей прежде всего...* (Лотман 1994: 10; курсив мой, С.Б.).

И ещё: „Мир идей неотделим от мира людей, а идеи от каждодневной реальности...”. Вещи не существуют сами по

себе, в отрыве от контекста своего времени, и если культура – по мысли Лотмана – „есть форма общения между людьми...” (там же, 6), то становится понятным и его утверждение (там же, 11), что „вещь не существует отдельно, как нечто изолированное в контексте. Вещи связаны между собой...”. В свете приведенных здесь соображений становится понятным, каким образом натюрморт вдруг перешагивает через узкие рамки своего жанра и становится частью общего рассуждения о вещах. Впрочем, интерес Лотмана к миру вещей гармонично сочетается с исконно присущим русской культуре интересом к „вещи как таковой”¹.

Здесь нам представляется необходимым подчеркнуть, что и в сочинениях П. Флоренского обнаруживается живой интерес к миру вещей. В 1919 году Флоренский написал весьма оригинальный текст под заглавием *Органопроекция*², в котором анализировались отношения между человеком и техникой и при этом доказывалось, что не только в мире природы, но и в мире вещей, в частности в орудиях труда, которыми пользуется человек, проявляется органичная соразмерность человеческому телу. То есть орудия труда в руках человека не являются внешними, посторонними элементами, а представляют собой продолжение человеческих органов. Необычайно пристальное внимание к материальному миру, характерное для русской культуры, позволило П. Флоренскому уже в 1919 году утверждать, что дом – это эманация индивида и вещи, которыми личность окружает себя, являются ничем иным, как выражением (пользуясь словами Кандинского) „внутренней потребности”.

Исходя из данных предпосылок, попытаемся понять, может ли типология натюрморта рассматриваться и как литературная категория. В литературе принято говорить о таких жанрах, как пейзаж, ведута, интерьер, портрет, а понятие натюрморта раз-

1 Т. Цивьян отмечает: „Отношение к вещам как к нашим «младшим братьям» прекрасно известно в русской традиции” (Цивьян 1993: 21).

2 Этот текст П. Флоренского никогда не публиковался полностью, по всей видимости, в связи со значительными трудностями в расшифровке некоторых его частей. Он был напечатан частично в 1969 году в журнале „Декоративное искусство СССР”. Для более подробного знакомства с представлениями П. Флоренского о пространстве см.: Florenskij 1995.

вито гораздо менее. Анализируя жанр натюрморта в живописи, мы постараемся определить некоторые координаты, которые позволили бы применить это понятие к поэзии и прозе. В частности, в поэзии обнаруживается неподдельная тяга к „позирующим” вещам. Р. Якобсон в своей статье *Что такое поэзия* (Jakobson 1933-34) не только включает натюрморт в перечень поэтических тем, но и помещает его на одно из первых мест.

У историка искусства Альберто Века также читаем:

Если портрет обуславливает отношение к другим людям, если пейзаж обуславливает отношение к природе, если изображение интерьера или обычаев обуславливают отношение к дому и жизни в семейном кругу, а ведуты – отношение к городскому пейзажу, то натюрморты точно так же обуславливают отношение к вещам, довершая коллекцию представлений современного человека (Vesa 1990: 6).

Натюрморт определяется как жанр живописи или тема. Будем говорить о „жанре”, когда имеем в виду натюрморт в живописи, и о „теме”, когда имеем в виду литературную типологию, то есть вид композиции в литературе. Чтобы уточнить типологические черты натюрморта в литературе, важно не только изображение вещей, но и то, как они соотносятся между собой (композиция), и, следовательно, пространство, в котором осуществляется эта взаимосвязь³.

Термин „натюрморт” может вызвать ошибочные ассоциации. Своим появлением он обязан не корректному переводу с голландского сочетания *stilleven* (1650); по-английски этот жанр называется *still-life*, „безмолвная” или „застывшая, неподвижная натура”. Сочетанию *stilleven* соответствует в латинских странах термин *nature morte*, который происходит от неправильного понимания высказывания *nature inanimée*, использованного Дидеро по отношению к живописи Ж.Б.С. Шардэна. Наличие слова „смерть” в латинских переводах *stilleven* вело к тому, что этому жанру приписывался негативный оттенок, особенно по сравнению с такими „живыми” жанрами, как портрет и историческая живопись.

3 По этому поводу ср. Бобрык 1998 и Данилова 1984 и 1998.

В этой типологии существует целый ряд подвидов: различные *vanitas* (суета), *trompe-l'oeil* (обманки), завтрак, кухня, цветы, корзины с фруктами, музыкальные инструменты, оружие, пять чувств человека и так далее. *Vanitas* – натюрморт аллегорический, обманка – натюрморт, который стремится к полной иллюзии вещности, художник задаётся здесь целью внушить зрителю, что перед ним не изображение вещи, а сама вещь.

Вещи организуются в независимую структуру, образуя собой композицию и устанавливая новые взаимоотношения с миром как единым целым. Здесь можно было бы утверждать, что натюрморт и пейзаж – прямо противоположные жанры, отражающие два полюса, две антитезы мироздания: натюрморт связывается с микрокосмом, а пейзаж – с макрокосмом.

Отсюда следует, что натюрморт – это микрокосм, но мы можем привести ещё более точное определение. Так, Бахтин пишет по поводу литературы, что „жанр и жанровые разновидности определяются именно хронотопом” (Бахтин 1975: 235). В данном случае жанр определяется, главным образом, пространственно как „вместилище”, поскольку неподвижность натюрморта устраняет проблему движения, то есть элемент, долженствующий обеспечить единство времени и пространства. На первом плане находится вещь в своём микрокосме. Композиция натюрморта наиболее подходит показу вещи. Как правило, вещи располагаются в ряд на горизонтальной поверхности, параллельной краям рамы. Вещи, словно на сцене, выступают в роли действующих лиц, превращаясь из атрибутов в субъект повествования. По этому поводу мы опять можем процитировать Лотмана:

... вещь в сюжетной картине ведет себя как вещь в театре, вещь в натюрморте – как вещь в кино. В первом случае – с ней играют, во втором – она играет. В первом случае она не имеет самостоятельного значения, а получает его от смысла сценического действия, она – местоимение. Во втором она – имя собственное, наделена собственным значением и как бы включена в интимный мир зрителя (Лотман 1986: 12).

В этом смысле натюрморт есть искусство живописного „именования”: вещи получают своё место в системе.

Современный итальянский поэт В. Магрелли подчёркивает связь между натюрмортом и именовани⁴ем:

Questa cucina è una natura morta con cuoco.
È lui che dà la morte alla natura.
Nell'odoroso mondo delle erbe egli distribuisce la parola⁴.
(Magrelli 1996: 49)

Впрочем, не следует забывать, что натурализм как метод описания параллелен номинализму – философии позднего средневековья, которая представляет мир как множество единичных вещей.

В натюрморте пространство более рельефно выявляет взаимосвязь между вещами. Очень важно его „безмолвие”, его превращение в чистый фон, в своего рода просцениум, на котором вещи выступают; абсолютная тишина как бы усиливает их хоровой голос или, выражаясь словами Лотмана, их „ансамбль”.

Здесь нам хотелось бы процитировать В. Топорова:

Пространство приуготовано к восприятию вещей, оно восприимчиво и дает им себя..., уступая вещам форму и предлагая им взамен свой порядок, свои правила простиран⁴ия вещей в пространстве. Абсолютная неразличимость („немота”, „слепота”) пространства развертывает свое содержание через вещи. Благодаря этому актуализируется свойство пространства к членению, у него появляется „голос” и „вид” (облик), оно становится слышимым и видимым... (Топоров 1983: 279).

4 Эта кухня – с поваром натюрморт. Ведь это он приносит натуре смерть. Ведь словом распоряжается он среди душистого мира трав. В интервью Бруно Куаранта, недавно напечатанном газетой „Ла Stampa” (28-11-1996) под заголовком *Магрелли: поэзия потерпела крушение*, говорится: „Хирург Магрелли, подобно его любимым Монтеню и Прусту, «выстраивает» в четырёх стенах башню и комнату с волшебным фонарём. Пленённое время и рубеж с военными заграждениями; спиритическая дробь и азбука-перестук заключённых; натура (пусть никто не обманывается), не знакомая с пленэром, и предупреждение: «Я здесь живу без пейзажа. Мои образы – натюрморты. Более того, под влиянием газетной хроники я создал натюрморт с мёртвым зрителем: Он умер, не отрывая глаз от экрана своего телевизора»”.

Пространство натюрморта может рассматриваться как закрытая система. В этом смысле можно утверждать, что построение натюрморта как жанра не отличается от жанров, связываемых с макрокосмом, таких как пейзаж или интерьер в их хронотопе⁵.

Для понимания натюрморта как жанра необходимо исследовать его в соотношении с остальными жанрами, в диалоге, который он с ними завязывает, хотя порой этот диалог переходит в противостояние. Но ведь жанр складывается не из единичных вещей, а из их взаимодополняющего единства, их взаимосвязи. У К. Петрова-Водкина, великолепного мастера натюрморта, мы находим тонкие теоретические замечания по этому поводу: „Вот лежит какое-нибудь яблоко на скатерти и в нём завязаны мировые вопросы...”⁶. Мир вещей в его натюрмортах – целая вселенная, самостоятельный малый космос, где вещи взаимодействуют и общаются между собой на своём языке вещей:

Вскрытие междупредметных отношений дает большую радость от проникновения в мир вещей: металл, жидкость, камень, дерево вводят в их полную жизнь. Закон тяготения из абстрактного, только познавательного, становится осязаемым...⁷.

Но определить границы натюрморта как жанра весьма затруднительно из-за их неопределённости и подвижности. Недаром принято говорить об относительной условности всякого разделения на стили и жанры. И всё же натюрморт существует самостоятельно как художественная структура, как компози-

5 Лотман говорит об инфантилизации вещей в натюрморте: вещь или мир вещей, увиденные крупным планом, порождают своего рода детское удивление или „остранение” (ср. *Путешествия Гулливера* Дж. Свифта).

6 Именно отсюда берёт начало страсть художника к противопоставлению различных форм и материалов, к использованию эффекта отражения (с помощью изображения зеркал), как это имеет место, например, в *Утреннем натюрморте* (1918). По поводу этой композиции, насыщенной сочетанием разнообразных положений, критика употребила выражение „хоровод вещей”.

7 Цитаты из Петрова-Водкина из рукописи доклада С. Даниэля *Вещь в поэзии и живописи русского постсимволизма*, прочитанный в Бергамо на конференции „Изображение вещи в искусстве и в литературе” (1995).

ция. Именно поэтому мы и попытаемся вычленить некоторые из его типологических элементов, которые позволяют использовать этот жанр и как литературную категорию (тема).

1) Натюрморт – это мир искусственной действительности, мир определённым образом изменённой действительности, преображённой человеком: то, что живёт и движется, в натюрморте становится безжизненным, уподобляясь вещам. Чтобы стать частью натюрморта, цветы должны быть срезаны; то же самое можно сказать и об овощах и фруктах; дичь должна быть умерщвлена и обездвижена, рыба должна попасться в сети. Натюрморт – это мир вещей, в который уже вмещался человек.

2) Мир натюрморта – это мир неподвижности или того, что становится неподвижным, когда запечатлевается мгновение, в которое всё застывает. Если в композицию входят и живые, двигающиеся элементы (насекомые, ползающие по фруктам, собаки, кошки, люди), то они, по контрасту, ещё рельефнее подчёркивают необычную, искусственную статичность природы, окружающей человека. Это свойство натюрморта противопоставляет его пейзажу, который также является изображением мира, окружающего человека, но здесь природа жива: пейзаж представляет мир в движении или способность мира к движению. Неподвижные элементы (например, вещи) включаются в пейзаж лишь для контраста, чтобы оттенить превращения живой природы.

3) Натюрморт – это мир малого масштаба, почти миниатюра. Вещи рассматриваются с близкого расстояния, во всех подробностях. В этом заключается одно из отличий натюрморта от интерьера, который также изображает искусственно созданный человеком, но крупномасштабный мир.

Кроме того следует учитывать ещё один аспект: обращая на вещи пристальный взгляд, натюрморт возвращает им их первоначальное значение вещей как таковых. В интерьере вещь утрачивает свою первостепенную важность и приобретает обыденный характер. При введении в натюрморт вещь перемещается в другое измерение, её композиционный и, следо-

вательно, семантический ранг повышается (она становится действующим субъектом). И, напротив, натюрморт, помещённый в интерьер, низводится до степени мелкой (малозначащей или незначительной) второстепенной, вспомогательной детали: край стола или окна становятся не изображением места, а только его обозначением, неким атрибутом, существование которого не выявляется, а лишь подразумевается. Подобные атрибуты выполняют скромную роль пространственных ориентиров.

В жанре натюрморта вещи освобождены от своих функциональных связей и, став своеобразными субъектами действия, предстают в системе отношений, возникшей как результат композиции. Поэтому каждый натюрморт несёт в себе информацию – сознательную зашифровку или неосознанно оставленный след.

В живописи XVII века был широко распространён натюрморт типа *vanitas*, носивший очевидно символический характер. Во многих натюрмортах были скрыты наборы символов, и поэтому за кажущейся простотой самых обычных вещей, расположенных (организованных), однако, необычным образом, стоял своеобразный зашифрованный код. Само расположение вещей зачастую указывает на параллельный смысловой план и даёт ключ к истолкованию скрытого смысла; следовательно, помимо композиционного значения оно несёт и семантическую нагрузку.

Учитывая, что расположение вещей на картине создаёт предпосылки для декодирования любой вещи, каждая отдельная деталь может заключать в себе символический смысл.

В натюрморте известны также иные композиционно-семантические решения, параллель которым выявляется и в литературном тексте. Это происходит, когда вещи порождают определённую обыденную ситуацию: приготовленный, но не доеденный завтрак; накрытый стол, ожидающий человека, который должен приступить к трапезе... Но человека нет, он остаётся вне зрительного поля картины. То есть совокупность вещей, возникшая между ними взаимосвязь могут указывать на какое-либо действующее лицо или на действие.

В этом случае натюрморт представляет собой не кодированное сообщение, а след конкретного действия, результат будничного поведения, своеобразный очерк, который написан

и может быть рассказан. Описание подобного натюрморта требует прежде всего употребления страдательного залога: салфетка испачкана, хлеб раскрошен, рыба выпотрошена, вино не выпито до дна. Обычно действие сосредоточено на одной главной вещи, часто именно на графине с вином, который может являться одновременно и композиционным центром картины и кульминационным моментом действия с семантической точки зрения: всё остальное имеет лишь дополняющее значение. Мы имеем дело как бы с притчей: вещи утрачивают свою обыденность, но одновременно приобретают более высокий смысл и становятся носителями человеческих знаков и человеческих отношений.

II. Вещь в литературе

Таким образом мы можем утверждать, что действительность в натюрморте представляет более высокую степень семиотической организации, позволяющую интерпретировать изображение по-разному. Здесь будет уместно вспомнить *Этику* Спинозы, в которой он пишет: „...порядок и связь вещей – то же самое, что порядок и связь мыслей”.

Связь между вещами имеет свой смысл и в литературе, поскольку указывает на функцию, которую та или иная вещь может приобрести. Впрочем, во многих стихотворениях очевидна связь с изобразительными источниками, хотя порой приходится прибегать и к эмблематике.

Следует особо отметить ещё один аспект: натюрморт как явление культуры отражает собственную эпоху и имеет национальные черты. Он представляет собой „азбуку” вещей и своеобразную модель мира. Например, в картинах Сезанна натюрморт становится воплощением настойчивой попытки противопоставить непостоянному порядку событий в мире организованный порядок вещей. Подобный элемент часто встречается и в современной поэзии, где он приобретает характер неподдельного влечения или даже зависти к вещам, которые будто бы причастны вечности и тем самым несут на себе печать избранности.

Нам хочется процитировать несколько строк из стихотворения *Курс акций* (1965) И. Бродского:

А я люблю безжизненные вещи
за кружевные очертанья их.

Одушевленный мир не мой кумир.
Недвижимость – она ничем не хуже.
Особенно, когда она похожа
на движимость...
(Бродский 1994: II: 430).

Эти стихи уже были предвестием более известного, относящегося к 1971 г. стихотворения *Натюрморт*:

Вещи и люди нас
окружают. И те
и эти терзают глаз.
Лучше жить в темноте...

Я не люблю людей.
Внешность их не по мне...
Вещи приятней. В них
ни зла, ни добра
внешне. А если вник
в них – и внутри нутра...

Преподнося сюрприз
суммой своих углов,
вещь выпадает из
миропорядка слов.

Вещь не стоит. И не
движется. Это – бред.
Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет.
(Бродский 1992: I: 270-274).

Столь же показательны и строки З. Герберта в сочинении *Przedmioty*:

Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć kresła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważa się przykleknąć. Podejrzewam, że

przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość (Herbert 1997: 113).

Натюрморт является отношением между вещами, почти всегда бытовыми. С этой точки зрения интересно рассмотреть и отношение к вещам в русском концептуализме, в частности, в альбомах И. Кабакова. М. Эпштейн пишет, что текст у Кабакова, попадая в пространство картины, начинает естественно функционировать в качестве картины, то есть не повествует, а статически изображает некое словесное событие. Более того, тексты и картинки у Кабакова заимствуют друг у друга принципы построения, так что статическое изображение в тексте выступает как нечто подобное статичной композиции натюрморта. В неподвижном списке Кабакова

...текст может иметь форму графика, расписания, объявления, афиши, словаря – важна его перечислительная интонация, из которой изъята категория времени, становления (Эпштейн 1993: 179).

В одной из картин, изображающей обычную очередь в гастрономе, выписан весь ассортимент товаров: колбаса краковская, карп свежий речной, колбаса московская и т.д., то есть сам текст представляет собой натюрморт. Уже было сказано, что тексты у Кабакова застывают в пространстве, как картинки, поэтому создаётся то, что Эпштейн определяет как „настольные мифы: миф о чайнике и о мусорной корзине или о мухе...” (*там же*, 184). Эти слова отсылают к натюрморту, который как раз изображает мир на столе.

Идея натюрморта как жанра приводит к переосмыслению вещи, но вещь, взятая сама по себе как просто материальная вещь, не может рассказать ничего. Вещь же, взятая как элемент быта, становится историческим источником не просто как вещь, но как образ, как художественный и одновременно исторический факт. Этот элемент действителен и в живописной, и в литературной системе. Именно образ вещи позволяет рассматривать её как источник исторических знаний о быте. Натюрморт подсказывает, что у вещи существует несколько аспектов, несколько существенных качеств, соответствующих такому же числу модусов его восприятия.

Вещь, наряду со своим прагматическим назначением, имеет и знаковый смысл, то есть может отражать определённые черты персонажа, которому она принадлежит (социальное и материальное положение, идеологическую ориентацию). На этом зиждется большая часть реалистической литературы, кино, театра, живописи. Указанной функцией может обладать в первую очередь одежда. Эта же функция отводится описанию вещей во многих литературных произведениях, начиная с Гоголя и Достоевского и вплоть до Вагинова, Набокова, Довлатова.

И если справедливо утверждение, что современная литература тяготеет к описательному минимализму, то справедливо также и то, что, в любом случае, бытовые вещи сохраняют семиотический смысл, благодаря своему присутствию или отсутствию (см. *Шинель* Гоголя и *Шанку* В. Войновича). Существенный сигнал социального образа бытовой вещи состоит в том, что она показывается не обособленно, а всегда в ансамбле, в контексте, то есть в композиции. Социальная семиотика вещей является как бы прямым наследием натюрморта: до корзины Караваджо никто не наделял вещи самостоятельным и, следовательно, повествовательным внутренним смыслом. Понятно, что социальный образ вещи неразрывно переплетается с её эмоционально-психологическим образом, и отсюда логически вытекает её социологическое значение.

Внутреннее значение, присущее вещи, выражается в различных формах. В некоторых ситуациях обыденная вещь может быть носителем отрицательных, тёмных сил, и тогда сразу бросается в глаза контраст между безобидным видом бытовой материальной вещи и её символичностью. Зачастую это происходит внутри упорядоченного ансамбля. В реалистической литературе девятнадцатого века образ обыденной вещи должен был являться выражением порядка, в рамках этого порядка существует вещь, которая притягивает к себе отрицательные или стихийные силы (в борьбе русского символизма со стихией).

Вещь сама по себе никогда не является носителем смысла, но становится таковой в рамках некой системы, композиции, а знание кода позволяет произвести расшифровку. В этом смысле натюрморт представляет собой образец закрытой семиотической системы.

Социологический образ вещи вытекает из двух соображений: из того, что семантика обыденных вещей выражает их внутреннее содержание и что, в силу универсальности контекста обыденной вещи, этот внутренний личный смысл переходит через вещь в социально-историческую атмосферу времени. Не случайно Ницше писал в 1889 году: „Человек отражается в вещах”.

Это отражение можно проследить и в такой классической вещи, как графин. В пользу его нестареющей притягательности говорит тот факт, что современный поэт А. Кушнер избрал его в качестве сюжета и заглавия для одного из своих лирических стихотворений:

Вода в графине – чудо из чудес...
 И счастлив я способностью воды
 Покорно повторять чужие формы.
 А сам графин плывет из пустоты,
 Как призрак льдин, растаявших однажды,
 Как воплощенье горестной мечты
 Несчастных тех, что умерли от жажды.
 Что делать мне?
 Отпить один глоток,
 Подняв стакан? И чувствовать при этом,
 Как подступает к сердцу холодок
 Невыносимой жалости к предметам?
 (Kušner 1993: 132-133)

III. Trompe-l'œil-обманка: иллюзия или мистификация?

В разделе *Жанр натюрморта как литературная типология* сделана попытка понять, может ли типология натюрморта рассматриваться и как литературная категория. Анализируя жанр натюрморта в живописи, определились некоторые координаты, которые позволили бы применить это понятие к поэзии и к прозе, а также сопоставить некоторые произведения в прозе и в стихах с натюрмортом как композицией вообще и с типологией *vanitas* в частности.

Говоря о натюрморте, мы уже подразделили этот жанр на две разновидности. Первая из них – натюрморт аллегорический, своеобразной вершиной которого явилась жанровая

форма, определяемая названием *vanitas*. Вторая разновидность – обманка (*trompe l'oeil*). Об этом Лотман пишет:

Крайним выражением этой тенденции могут считаться миниатюры Федора Толстого, воспроизводящие капли воды, упавшие на рисунок, и ползающих по нему мух, и натюрморты, выполненные в жанре *trompe l'oeil*. Таковы прославленные „Шкафы для украшения” Георга Хинца, ...натюрморты Г. Теплова, А. Мордвинова и др. На первый взгляд натюрморты этого типа могут показаться то ли данью примитивному натурализму, то ли чем-то относящимся к нехудожественному иллюзионизму, *tour de force*, демонстрирующим ловкое мастерство и более ничего. Такое представление ошибочно: перед нами игра на грани, требующая изощренного семиотического чувства и свидетельствующая о сложных динамических процессах, которые, как правило, протекают на периферии искусства еще до того, как захватывают его центральные сферы. Именно имитация подлинности делает понятие условности осознанной проблемой, границы и меру которой нащупывают и художник и его аудитория. Если с этой точки зрения посмотреть, например, на акварель „Цветок, бабочка и мухи”, то нетрудно заметить, что на лежащем перед нами листе художник сталкивает разные типы условности: бабочка и цветок „как бы нарисованы”, а капли воды на рисунке и мухи, ползающие по нему и пьющие эту воду, „как бы настоящие”. Таким образом, бабочка и цветок становятся рисунками рисунка, изображениями изображения. Для того, чтобы зритель уловил эту игру, ему необходимо тонкое ощущение семиотических регистров, ощущение рисунка как не-вещи, а вещи как не-рисунка (Лотман 1986: 8).

Сопоставим обманки в живописи и тождественную типологию в литературных произведениях.

Путь натюрморта в русской живописи – особенный. Натюрморт появился в России сравнительно поздно – в XVIII веке. Его развитие в первые полтора столетия шло крайне неравномерно и в целом он занимал почти незаметное место, как бы на заднем плане русского искусства. Лишь в начале XX века интерес к натюрморту стал быстро расти, и он утвердился как полноценный жанр.

Обратимся снова к Лотману:

Насыщенность натюрморта значениями особенно проявляется в те эпохи, когда пристальное внимание искусства обращено на анализ своего собственного языка, как, например, в период барокко или в XX веке (*там же*, 7).

Древнерусская живопись не знала натюрморта. Изображения вещей в настенных росписях и на иконах, соответствующие всему строю культовой живописи, более или менее стилизованные цветы и плоды в прихотливых узорах орнамента – все это ещё „скрытые формы” натюрморта. Натюрморт в полном смысле этого слова – жанр светского искусства, обратившегося к конкретной человеческой жизни. В XVIII веке жанровые формы, выработанные европейской живописью, стали достоянием русских художников. В петровскую эпоху вследствие особого интереса к человеческой личности видное место занял портрет. Переход от религиозной живописи к новой, светской был сложен: крайний натурализм сочетался со стремлением к парадности, и именно в русле этого натурализма родились первые русские натюрморты – книжки-обманки петровского времени. Путь от книжек-обманок, наивно воспроизводящих вещи как они есть, до натюрмортов 1720-1730-х годов был немалым, а сами натюрморты уже были таковыми в полном значении этого слова. Изображённые вещи составляют в композиционно осмысленные, „сочинённые” группы.

Представление о натюрморте обычно связывается с изображением фруктов, цветов, вещей, запечатлённых в изобилии на полотнах голландских и фламандских мастеров. Первые русские натюрморты выглядели совсем иначе. Несколько дошедших до нас работ Г. Теплова и других авторов построены по единому принципу и отличаются естественной простотой и наивностью. На плоскости холста, имитирующей деревянную доску, размещены различные вещи: книга, тетрадь, ноты, гравюра, перо, склянка с лекарством, часы – то есть то, что вошло в повседневный обиход человека, что стало для него полезным и необходимым. Различные по своему живописному исполнению, но всегда отличающиеся тщательной выписанностью, эти натюрморты создают великолепный эффект иллюзии. Их принято объединять под французским названием *trompe l'oeil*, по традиции переводимым по-русски как „обман зрения” или „обманка”. В самом деле этот вид натюрморта

существенно отличается от других не столько тем, что изображено (всегда вещь), сколько способом и самой задачей изображения: „обманка”, то есть игра в обман, призвана создать иллюзию реальности вещи⁸.

В *Толковом словаре* В. Даля поясняется, что „обманка” – это всякое ложное действие, ложь, выдаваемая за истину, хитрость, лукавство, личина (см. Фомичева 1986: 113). А „личина” – ложный, притворный вид, маска, игра. Заметим, что почти в каждом толковании присутствует обозначение действия; следовательно, „обманка” – в отличие от таких видов натюрморта, как рыбный, цветочный и т.п. – *означает не только вещь, но и действие*.

При взгляде на эти картины мы обманываемся, принимая изображенные вещи за реальные. Художник создаёт иллюзию существования этих вещей в пространстве зрителя, то есть в нашем реальном пространстве. Это обманчивое впечатление достигается благодаря специфическому построению пространства самой обманки. Не имея в обманке своего собственного объёмного пространства, где они могли бы существовать, вещи как бы вступают в пространство зрителя или как бы продлевают пространство зрителя вглубь изображения, за пределы живописной плоскости. Обратимся к Лотману:

...следует также отметить, что свойственное *trompe l'oeil* повышение меры иллюзорности сопровождается одновременно и повышением меры условности: увеличивается вещная реальность, но уменьшается реальность пространственная. Обманки стремятся к плоскостному, двухмерному миру, строго фиксированной точке зрения зрителя. Не случайно идеальным объектом изображения в таком натюрморте является стена и прикрепленный к ней лист бумаги или столешница с положенной на нее акварелью (Лотман 1986: 9).

8 Однако, несмотря на значительный элемент натурализма, во многом объясняющийся тем, что художник впервые открывал для себя вещь, впервые познавал её, в этих натюрмортах не ощущается безразличия к объекту изображения. В самом выборе предметов проявилось настоящее желание показать то новое, что ворвалось в жизнь человека петровского времени, жаждущего постичь мир в различных его проявлениях.

Правда, обманка – не чистый жанр, существуют обманки и в композиции *vanitas*, потому что суть обманки заключается не только в построении пространства, но и в возникновении особой связи между помещёнными в него вещами: они соседствуют друг с другом, но не взаимодействуют. Вещь в обманке пассивна по отношению к своему соседу, но активна по отношению к зрителю, энергия вещи направлена не на взаимодействие с другими вещами, а на динамичную игру со зрителем. И роль художника, пишущего обманку, также становится иной в сравнении с пишущим классический натюрморт, он как бы устраняется. Намеренно создавая иллюзию реальности вещи, он обманывает зрителя своим неучастием. Когда кончится обман, когда вещь скинет личину реальности, тогда является сам художник, по воле которого мы стали свидетелями удивительных мистификаций. По сути обманка – череда взаимопревращений иллюзии реальной вещи в картину и наоборот. С обманкой мы сами становимся героями драмы, вернее, игры. С нами играют, нас обманывают.

Именно „игра“, обуславливающая эффект обманки, и позволяет выделить этот вид натюрморта в самостоятельную форму, соблюдающую некоторые основные правила, такие как: отсутствие картинного пространства, нейтральный фон (часто – поверхность доски) и активная моделировка вещи светотенью.

Однако не всякую живопись, точно воспроизводящую вещь или её материал, можно назвать *trompe l'oeil*⁹. Центральная проблема обманки – является ли она *вызовом глазу* или, в своих лучших образцах, *обращена скорее к разуму*. *Trompe l'oeil* – не самоцель, обманка – это захватывающий художественный и интеллектуальный эксперимент, „творение“, а не старательная копия.

Художественные теории авангарда начала XX века не могли стать питательной почвой для обманок в обычном смысле,

9 Для того, чтобы отнести натюрморт к этому виду, должны быть соблюдены определённые условия. Мы говорим о *trompe l'oeil* в натюрморте, когда задний план картины строится параллельно её раме, что создаёт впечатление очень незначительной глубины, при этом отдельные элементы выступают навстречу зрителю, как бы прорывая плоскость полотна.

хотя точное воспроизведение материала (а в коллажах и сам реальный материал) достигало аналогичных эффектов, которые, однако, не приводили к полной иллюзии, а как раз наоборот – лишь яснее выявляли распад форм и новое их сочетание. Лотман пишет:

...достаточно поставить рядом *Подрамник, папку и гипсовый барельеф* Мордвинова и коллаж Курта Тёбнера *Die angelehnten Abgelehnten*, чтобы убедиться в семиотическом родстве *trompe l'oeil* и коллажа. Это, в частности, проявляется в почти обязательном включении в произведения обоих жанров словесных текстов... Именно столкновение различных кодов и порождаемые этим семиотические эффекты составляют основу воздействия *trompe l'oeil* и тех натюрмортов, которые ориентированы в этом направлении (Лотман 1986: 9).

По этому поводу хочется процитировать Леви-Стросса:

Trompe l'oeil всегда проявлял и продолжает проявлять свое самостоятельное господство в живописи; когда все уже думают, что живопись от него полностью освободилась, оно воскресает вновь и вновь. То же самое можно сказать и о коллаже, который доводит *trompe l'oeil* до крайней степени, подменяя подлинные материалы их имитацией... Не случайно *trompe l'oeil* достигает своего триумфа в натюрморте, когда он обнаруживает и доказывает, что и неодушевленные предметы имеют душу (Lévi-Strauss 1994: 36).

Переходя от живописи к литературе, мы полагаем возможным утверждать, что обе разновидности натюрморта – *vanitas* и обманка – могут рассматриваться как две различные типологии и в литературе, по причине различной природы взаимоотношения с вещью. Каковы же, на наш взгляд, параметры или обстоятельства, позволяющие говорить о натюрморте в литературном тексте? Рассмотрим три случая.

1) Первый случай: наличие сознательной цитаты из области живописи, то есть те случаи, когда автор недвусмысленно обращается к типологии живописного натюрморта, например, когда в названии стихотворения фигурирует термин „натюр-

морт” или когда в тексте говорится о чем-либо как о „натюр-морте”.

Достаточно вспомнить процитированное стихотворение Бродского *Натюрморт* или частые упоминания о натюрмортах в сочинениях В. Набокова. Вариантом первого случая может быть явная связь с изобразительным источником. Например, у Н. Заболоцкого в стихотворении *На рынке* (Заболоцкий 1995: 128-129) совершенно очевидна переключка с фламандскими натюрмортами. В подобном случае мы можем говорить об *экфразисе*¹⁰. Мы пользуемся данным термином, опираясь на тексты, которые описывают и/или интерпретируют реальный или мнимый образ, и пользуемся указанием Х. Лунда¹¹ на то, что в общем смысле *экфразис* обозначает словесную интерпретацию произведений живописи.

Понятно, что словесный текст и зрительный образ выражают различными средствами смысл взаимосвязанных литературного и изобразительного сообщений, и поэтому необходимы признаки или сигналы, указывающие на существующую взаимосвязь. Под *отличительными признаками* подразумеваются сигналы, которые более или менее непосредственно выражают в себе живописно-изобразительные свойства опознавательной сферы текста. Когда речь идёт о стихотворении, такой признак-сигнал заключается в названии произведения –

10 „Возможности *экспозиции* выражаются также в гипотипозисе или описании (греч. *hypotyposis* «набросок, эскиз») и синонимах: *диатипозис* «представление», *экфразис* «описание», *энаргея* «очевидность»; латин.: *evidenzia, descriptio, illustratio, demonstratio* «показ». То есть обрисовать наглядно, «воочию», предмет повествования, подчёркивая при этом его характерные черты с тем, чтобы на нём сосредоточилось воображение (*фантазия* по-гречески и *visio* по-латински) слушателя, его способность мысленно представить себе то, о чём говорится, *перевести слова в образы*” (Mortara Garavelli 1994: 240; *курсив* – мой, С.Б.).

11 Лунд даёт несколько определений *экфразиса* другими авторами (см. Lund 1992: 15). См. также Н. Фрай: „Искусные описания живописных произведений, которые встречаются порой в литературных сочинениях, принадлежат к особому разделу риторики, к тем фигурам речи, которые обычно определяются как *экфразис* и которые зачастую расцениваются как признак «упадка»; этим термином мы пользуемся также, чтобы сказать, что писатель пошёл по пути, уводящему, на наш взгляд, в сторону” (Frye 1993: 181).

это может быть имя художника, название картины или живописный термин.

У Б. Пастернака вообще очень много натюрмортов; в *Охранной грамоте* мы находим то, что можно было бы определить как „декларацию натюрморта“:

Я часто слышал свист тоски, не с меня начавшейся. Настигая меня с тылу, он пугал и жалобил. Он исходил из оторвавшегося обихода и не то грозил затормозить действительность, не то молил примкнуть к его живому воздуху, успевшему зайти тем временем далеко вперед. В этой оглядке и заключалось то, что зовется вдохновеньем. К особенной яркости, ввиду дали своего отката, звали наиболее отечные, нетворческие части существованья. Еще сильнее действовали неодушевленные предметы. Это были натурщики натюрморта, отрасли наиболее излюбленной художниками. Копясь в последнем отдалении живой вселенной и находясь в неподвижности, они давали наиполнейшее понятие о ее движущемся целом, как всякий, кажущийся нам контрастом, предел. Их расположение обозначало границу, за которой удивленью и состраданью нечего делать (Пастернак 1970: 15)¹².

2) Второй случай: прямого указания на натюрморт нет, но натюрморт присутствует как тип композиции вещей в литературном повествовании, поскольку важно не только изображение вещей, но и то, как они соотносятся между собой, и, следовательно, пространство, в котором осуществляется эта взаимосвязь. Вещи организуются в независимую, самостоятельную структуру, образуя собой композицию и устанавливая новые взаимоотношения с миром как единым целым.

12 В литературе возможности обманки расширяются до невероятия, можно утверждать, что даже один отдельно взятый предмет может рассматриваться как обманка. Яркий пример тому – коробка из-под сардин в романе *Петербург*. Тут важно не то, что это бомба, а то, что в такой пошлой детали, в грязной коробке из-под сардин, сосредоточиваются роковые разрушительные силы. Образ рождается именно из этого контраста. Вот уж подлинная обманка: когда вещь скинет с себя личину – то ли ещё будет! Но в литературе понятие обманки ещё шире – это может быть действие, особенный взгляд, у Набокова в романе *Король, дама, валет* встречаем пример обманки, когда герой смотрит на Берлин без очков, как будто сквозь воду, и видит нечто в роде гоголевского отражения. В этом романе метафорический образ воды встречается часто и, в конце концов, всё оказывается „обманчивым представлением“.

Само расположение вещей зачастую указывает на параллельный смысловой план и даёт ключ к истолкованию скрытого смысла, следовательно, помимо композиционного значения оно несёт и семантическую нагрузку. Связь между вещами имеет свой смысл и в литературе, поскольку указывает на функцию, которую та или иная вещь может приобрести.

Впрочем, во многих стихотворениях связь с изобразительными источниками очевидна, хотя порой приходится прибегать и к эмблематике.

У Бродского мы встречаем обе типологии *экфразиса* (см. стихотворение *Натюрморт*) в различных стихотворениях, где связь между вещами явно выражает идею композиции в стиле натюрморта.

Ты, *гитарообразная вещь* со спутанной паутиной
струн, продолжающая коричневеть в гостиной,
белеть а-ля Казимир на выстиранном просторе,
темнеть – особенно вечером – в коридоре,
спой мне песню о том, как шуршит портьера,
как включается, чтоб оглушить полтела,
тьнь, как *лиловая муха сползает с карты*
и закат в саду за окном точно дым эскадры,
от которой осталась одна матроска,
позабывтая в детской. И как расческа
в кулаке дрессировщика-турка, как рыбку – леской,
возвышает болонку над Ковалевской
до счастливого случая твякнуть сорок
раз в день рождения, – и мокрый порох
гасит звезды салюта, громко шипя, в стакане,
и стоят графины кремлем на ткани.
(Бродский 1992: 444)

У Набокова также встречаются не только многочисленные случаи *экфразиса*, но и различные типы натюрмортов, своеобразные *memorabilia* типа *vanitas*, как видно, например, в *Даре*¹³, где он как бы даёт словесный парафраз живописных особенностей натюрморта:

13 У Набокова тема натюрморта пересекается с темой отбросов, отходов, мусора, которые он сам определяет как смерть (см. *Transparent things*, 1972).

На столе стояла лешинская фотография, пузырек с чернилами, лампа под молочным стеклом, блюдечко со следами варенья, лежали „Красная новь”, „Современные записки” и сборничек стихов Кончеева *Сообщение*, только что вышедший. На коврик у кушетки постели валялась „Вечерняя газета” и зарубежное издание *Мертвых душ*. Всего этого он сейчас не видел, но все это было тут: не большое общество предметов, приученное к тому, чтобы становиться невидимым и в этом находившее свое назначение, которое выполнить только и могло при наличии определенного состава (Набоков 1975: 175).

3) Третий случай: наличие обманки с присущими этой форме специфическими чертами, о которых говорилось выше, и там, где преобладает роль маски-личины. Мы можем утверждать, что и в литературе метод *trompe l'oeil*-обманки проявляется в особых приёмах и особом композиционно-пространственном построении художественного повествования. В обманках живописных нашему взгляду предстаёт как бы „набор” или „перечень” вещей, своеобразный „реестр”, характерная черта которого – отсутствие главного героя. Эта же идея „реестра”, перечисления очень важна и в литературе. Т. Цивьян отмечает, что идея составления перечня вещей является основой композиционной структуры в сборнике рассказов С. Довлатова *Чемодан*, где определённое отношение к вещам становится парадигмой, моделью мира:

Текст продиктован отношением к вещам, четко вписывающимся в протест против советской модели мира и стремлением из нее вырваться (Цивьян 1995: 658).

Существуют и другие произведения, в композиции которых вещи играют важную роль и которые следовало бы проанализировать именно с этой точки зрения. В *Бамбочаде* и *Гарпагонниане* К. Вагинова фигуры коллекционеров-систематизаторов играют основополагающую роль. Физическое пространство *Гарпагоннианы* насыщено вещами – достаточно вспомнить описание шкафа Жуломбина, приводящее на память письменный стол Плюшкина:

В шкафу хранились бумажки исписанные и неисписанные, фигурные бутылки из-под вина, высохшие лекарства с двуглавыми

орлами, сухие листья, засушенные цветы, жуки, покрытые паучками, бабочками, пожираемые молью, свадебные билеты, детские, дамские, мужские, визитные карточки, с коронами и без них, кусочки хлеба с гвоздем, папиросы с веревкой, наподобие рога, торчащие из табаку, булки с тараканом, образцы империалистического и революционного печенья, образцы буржуазных и пролетарских обоев, огрызки, воспроизводящие известные всему миру картины, использованные и неиспользованные перья, гравюры, литографии, печать Иоанна Кронштадтского, набор клизм, поддельные и настоящие камни (конечно, настоящих было крайне мало), пригласительные билеты на комсомольские и антирелигиозные вечера, на чашку чая по случаю прибытия делегации, на доклады о международном положении, пачки транвайных лозунгов, первомайских плакатов, одно амортизированное переходящее знамя, даже орден черепахи за рабские темпы ликвидации неграмотности был здесь (Вагинов 1991: 372-373).

Шкаф Жуломбина – обманка с разных точек зрения: он зрительно напоминает ложные шкафы-обманки и одновременно является метафорой идеального упорядочения хаотичного мира. Таким образом, натюрморт стремится к созданию микрокосмоса, „малой Вселенной”, в то время как космос в реальной жизни уже распался. В этом смысле художник *sicut deus* создаёт свой собственный миропорядок. Приём перечня, как было отмечено, характерен и для концептуалистов.

Приводим в качестве примера ещё Пастернака. У него также встречаются обе типологии: экфразис и связь с обманкой, то есть когда вещь должна сбросить свою личину.

А. д'Амелиа уже писала о изображении мира в ключе *trompe l'oeil* в произведениях Гоголя:

Гоголь – писатель обмана зрения: персонажи и предметы, одушевленный и неодушевленный образ действия, пейзажи и интерьеры подчинены в его сочинениях деспотической диктатуре взгляда, который преломляет, переиначивает, уплощает (d'Amelia 1996: 177).

Д'Амелиа ссылается на Ю. Тынянова, который пишет, что Гоголь видел вещи необычайным образом и поэтому возводил мертвую природу в своеобразный принцип литературной теории. Но для нас главное у Тынянова это его мысль о том, что

основной приём Гоголя в живописании людей – приём маски (Тынянов 1967: 418).

Мы уже приводили выше последовательный ряд определений „маска – личина – обманка”. Эти понятия встречаются и у Пастернака, о котором пишет тот же Тынянов, буквально цитируя поэта „вещи рвут с себя личину...” (*там же*, 562). Далее читаем:

Пастернак дает новую литературную вещь... Какие темы самый удобный трамплин, чтобы броситься в вещь и разбудить ее? – Болезнь, детство, вообще те случайные и потому интимные углы зрения, которые залакировываются и забываются обычно... Детство, это не хрестоматийное „детство”, а детство как поворот зрения, смешивает вещи и стих. И вещь становится в ряд с нами, а стих можно ощущать руками. Детство оправдывает, делает обязательными образы, вяжущие самые несоизмеримые, разные вещи... Отсюда и странная перспектива, которая характерна для больного, – внимание к близлежащим вещам, а за ними – сразу бесконечное пространство... Поэтому запас образов у Пастернака особый, взятый по случайному признаку, вещи в нем связаны как-то очень не тесно, они – только соседи, они близки лишь по смежности (вторая вещь в образе всегда очень будничная и отвлеченная), и случайность оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь (*там же*, 562-566).

Именно поэтому мы можем говорить о большой разнице, существующей между натюрмортом типа *vanitas*, где вещи тесно связаны между собой и где между ними существуют определённые отношения, – и обманкой, где такой тесной связи нет, где цель как будто бы иная. Неслучайно и то, что Тынянов говорит о детском взгляде у Пастернака, а Лотман – об „инфантилизации реальности” в натюрморте:

Вещь, вернее, мир вещей, представленный крупным планом, возбуждает первобытное (детское) удивление, что в свою очередь переносится на самое реальность. Важно подчеркнуть, что это по природе свойственно жанру в целом, а не только его разновидностям типа *trompe l'oeil* (Даниэль 1986: 54).

В большинстве разновидностей натюрморта мы имеем дело с „маскировкой” вещей, но в случае *vanitas* эта маскировка особая: натюрморты данного типа следует не разглядывать

как просто картину, а прочитывать и расшифровывать; иной раз в изображение вводится одна-единственная эмблематичная деталь, которая и даёт ключ к прочтению всего произведения, и тогда все остальные элементы, тщательно „замаскированные“ одеждой будничности, раскрывают свой потаённый символический смысл. И речь здесь идёт не о мистификации, а о правильном прочтении художественной тайнописи¹⁴.

В случае же с обманкой дело обстоит иначе: здесь сознательно осуществляется игра-мистификация, мы поддаёмся иллюзии реальности изображённых вещей, но в то же время знаем, что это обман. Здесь можно говорить о своего рода гиперреализме, который зиждется на принципе условности.

В заключение хочется только отметить, что в данном случае нам следует говорить не столько об иллюзии реальности, сколько о семиотике такой иллюзии.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М.
1975 *Вопросы литературы и эстетики*, Москва 1975.
- Бобрык, Р.
1998 *Зачем столько натюрмортов*, в: *Культура и текст*, Санкт-Петербург – Барнаул 1998: 27-41.
- Бродский, И.
1992-1995 *Сочинения Иосифа Бродского*, Санкт-Петербург 1992-1995: I-II.
- Вагинов, К.
1991 *Гарпагонiana*, Москва 1991.

14 С темой натюрморта пересекается и ещё одна тема, – это тема насекомых. Например, роль бабочки у Бродского в стихотворении *Бабочка*, или у Набокова – бабочки повсюду в тексте безо всякой связи с обманкой, или же, наоборот, связь между знаменитым изображением мухи у Кабакова и обманкой.

- Данилова, И.
1984 *Натюрморт – жанр среди других жанров, в: Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века, Москва 1984 [без указания страниц, но 3-5].*
- 1998 *Проблема жанров в европейской живописи, Москва 1998.*
- Даниэль, С.
1986 *Пространство натюрморта в западноевропейской живописи XVII века, в: Вещь в искусстве, Москва 1986: 47-58.*
- Заболоцкий, Н.
1995 *„Огонь, мерцающий в сосуде...”: стихотворения и поэмы, Москва 1995.*
- Лотман, Ю.
1986 *Натюрморт в перспективе семиотики, в: Вещь в искусстве, Москва 1986: 6-14.*
- 1994 *Беседы о русской культуре, Санкт-Петербург 1994.*
- Набоков, В.
1975 *Дар, Ann Arbor 1975.*
- Пастернак, Б.
1970 *Охранная грамота, Roma 1970.*
- Топоров, В.
1983 *Пространства и текст, в: Текст, семантика и структура, Москва 1983.*
- Тынянов, Ю.
1967 *Архаисты и новаторы, München 1967.*
- Флоренский, П.
1969 *Органопроекция, „Декоративное искусство в СССР”, 1969: XII: 39-42.*

- Фомичева, И.
1986 „*Trompe l'oeil*” – „обманка” (к вопросу о специфике этого вида натюрморта), в: *Вещь в искусстве*, Москва 1986: 113-118.
- Цивьян, Т.
1993 *К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века)*, “Aequinox”, МСМХСП, 1993: 212-227.
1995 *Вещи из чемодана Сергея Довлатова и бывшая (?) советская модель мира*, “Russian Literature”, 1995: XXXVII: 658-667.
- Эпштейн, М.
1993 *Пустота как приём: слово и изображение у Ильи Кабакова*, „Октябрь”, 1993: 10: 177-192.
- d'Amelia, A.
1996 *La visione en trompe l'oeil nell'opera di N. Gogol*, в: *Testo letterario e immaginario architettonico*, Milano 1996: 167-182.
- Florenskij, P.
1995 *Lo spazio e il tempo nell'arte*, под ред. N. Misler, Milano 1995.
- Frye, N.
1993 *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Milano 1993.
- Herbert, Z.
1997 *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Jakobson, R.
1933-34 *Co je poezie?*, “Volné směry”, 1933-34: 30: 229-239.
- Kušner, A.
1993 *Apollo sulla neve, otto poesie*, “Almanacco dello specchio”, 1993: 14.
- Lévi-Strauss, C.
1994 *Guardare. Ascoltare. Leggere*, Milano 1994.

- Lund, H.
1992 *Text as a Picture. Studies of Literary Transformation of Pictures*, Lewiston 1992.
- Magrelli, V.
1996 *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino 1996.
- Mortara Garavelli, B.
1994 *Manuale di retorica*, Milano 1994.
- Veca, A.
1990 *La natura morta*, "Art e Dossier", 1990: 46.