

СЕМИОТИКА

DOI 10.37386/2305-4077-2024-2-137-152

О. Б. Заславский¹*(Польша)*

УДВОЕНИЕ РЕАЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ З. Е. СЕРЕБРЯКОВОЙ

Показано, что в творчестве Серебряковой существует явление, когда изображенный на картине мир теряет свою однозначность и замкнутость. Разобраны три вида примеров такого рода. 1) Автопортреты, в которых присутствует дву- или трехкратное изображение автора, из-за чего оказывается невозможным дать четкое разграничение автора и персонажа. 2) Изображение внутреннего пространства (дома или комнаты), в котором выделяется пара прямо противоположных направлений. Персонаж смотрит на зрителя, однако за его спиной находится граница (реализованная дверью или окном), за которой находится внешний мир, и куда направлен взгляд зрителя. 3) За изображенной на картине реальностью просвечивает второй план, связанный с наличием классического образца (подтекста). Причем этот образец сам по себе связан с присутствием второй реальности или удвоением существующей. В результате получается удвоение удвоения. Ситуация может усложняться, если в том или ином виде на картине присутствует зеркало – предмет, сам по себе удваивающий реальность. В целом, обсуждаемое явление может рассматриваться как характерное для живописи (и аналогично – литературы) XX века, когда классические представления о фиксированном и однозначном объекте оказываются недостаточными. Однако такое явление, присущее 1-му (до середины 20-х годов) периоду творчества Серебряковой, не получило дальнейшего развития после ее эмиграции.

Ключевые слова: автопортрет, художественное пространство, зеркальность, подтекст в живописи

O. B. Zaslavskii*(Poland)*

DOUBLING REALITY IN THE WORKS OF Z.E. SEREBRYAKOVA

The article shows that in Serebryakova's work there is a phenomenon when the world depicted in the painting loses its unambiguity and closedness. Three types of examples of this kind are analyzed. 1) Self-portraits in which a two- or threefold image of the author is present, which makes it impossible to clearly differentiate between the author and the character. 2) Depiction of an interior space (a house or a room) in which a pair of directly opposite directions is emphasized. The character looks at the viewer, but behind his back there is a boundary (realized by a door or a window), beyond which is the outside world, and where the viewer's gaze is directed. 3) Behind the reality depicted in the painting there is a second plan, connected with the presence of a classical sample (subtext). And this pattern is itself connected with the presence of a second reality or a doubling of the existing one. The result is a doubling of the doubling. The situation may become more complicated if a mirror, an object that itself doubles reality, is present in the painting in one form or another. In general, the phenomenon under discussion can be seen as characteristic of twentieth-century painting (and similarly, literature),

¹ Олег Борисович Заславский – доктор физ.-мат. наук, Польша, независимый исследователь.

when classical notions of a fixed and unambiguous object prove to be insufficient. However, this phenomenon, inherent in the 1st (until the mid-20s) period of Serebryakova's works, was not further developed after her emigration.

Key words: self-portrait, artistic space, specularity, subtext in painting

Введение

По замечанию Р. Якобсона, «в многообразной символике поэтического произведения мы обнаруживаем постоянные, организующие, цементирующие элементы, являющиеся носителями единства в многочисленных произведениях поэта, элементы, накладывающие на эти произведения печать поэтической личности» [Якобсон, 1987, с. 145]. Другими словами, речь идет об инвариантах, характерных для творчества в целом. Хотя Якобсон писал о литературе, это с тем же основанием относится и к живописи. Данная работа посвящена как раз описанию одного из таких инвариантов в творчестве З. Е. Серебряковой. С оговоркой, что это относится к 1-му периоду ее творчества, который заканчивается с ее эмиграцией (о причинах этого ниже будет сказано).

Речь пойдет о таких особенностях живописи, которые в той иной форме связаны с удвоением структуры. Оно может иметь различную природу и, в частности, относиться к пространственным отношениям, соотношениям между автором и персонажем, а также свойствам живописных подтекстов.

Удвоение в автопортрете

У Серебряковой существует довольно много автопортретов [Павлинов, 2016]. Однако среди них выделяются такие, в которых присутствует удвоение образа автора (при помощи зеркала или без него). Именно это их подмножество и будет нас интересовать.

Автопортрет 1907



Рис. 1. <http://www.rulex.ru/rpg/portraits/35/35381.htm>

В этой картине не просто изображение автора картины, как это бывает типично для автопортрета. Автор показан за работой, причем существенно, что она рисует свой собственный портрет. Однако при этом изображение на холсте, находящееся перед художницей, не полностью совпадает с ее изображением, а также не является ее зеркальным отражением. (Например, это видно в расположении рук).

Относится ли «автопортрет» к сидящей художнице или к тому образу на полотне, который присутствует перед ней (и который видит зритель анфас) – неясно. Автор и персонаж, художник и модель – однозначный статус таких категорий разрушен. В результате и само название перестает быть полностью однозначным.

Автопортрет с зеркалом (1910)



Рис. 2. <https://www.wikiart.org/ru/zinaida-serebryakova/avtoportret-1910>

На картине изображена художница, которая держит перед собой зеркало, в котором отражается она сама. Художница изображена в профиль (для краткости 1), ее изображение в зеркале (2) – анфас. При этом 2 не является буквальным отражением 1. Скорее, здесь в зеркале отражается не изображенный (невидимый) автор 3. Все это делает идентификацию (автор – модель, оригинал – отражение) весьма нетривиальной. Но этим усложнение не исчерпывается. В зеркале явно видны «усики» у отражения. Казалось бы, они возникают из-за того, что 3 «намалевала» их на лице, и они отразились в зеркале. Однако на картине изображено нечто совершенно иное! 1 в правой руке держит средство рисования черного цвета (карандаш, уголек или т.п.), которым как раз можно сделать такую пометку на лице. Но тогда получается, что персонаж (1) разрисовывает то ли изображение автора (2) в зеркальце, то ли самого автора (3) – стандартные отношения между автором и персонажем здесь обращены. Дополнительным элементом, препятствующим однозначной и деидентификации, является то обстоятельство, что усики – элемент мужского пола. То, что, казалось бы, является незыблемым, ставится под вопрос.

В результате получается, что есть единый трехкомпонентный объект (1, 2, 3), причем отношения между отдельными компонентами неоднозначны, а каждая из компонент не является самостоятельным целым. Иерархия между компонентами отсутствует, так что они становятся равноправными. Стандартная «классическая» идентификация полностью разрушена.

Здесь можно увидеть достаточно яркое проявление тенденций, характерных для искусства XX века и, особенно, литературы. Художник, модель, автор, зритель (читатель) – все оказывается существенно неоднозначным и «неклассическим»².

Тата и Катя (У зеркала) 1917

Формально, это не является автопортретом, и в названии картины слово «автопортрет» отсутствует. Однако название является двойным, и его 2-я часть делает акцент именно на зеркале. И тогда оказывается содержательным, что помимо дочерей художницы, указанных в названии, на картине присутствует еще два персонажа. В глубине – анфилада уходящих вдаль комнат, т.е. в направлении, прямо противоположном взгляду дочерей, указанных в названии. И в глубине анфилады находится еще один человек (видимо, сын художницы). А поскольку он не входит в число названных, то это – элемент иного мира. Художница сама присутствует и как отражение и как творец перед картиной. В результате зеркало отражает всю семью (точнее, присутствующую на полотне часть) целиком.



Рис. 3. https://arthive.com/uk/zinaidaserebriakova/works/466859~Tata_i_Katja_U_zerkala

² Вот пример. В «Приглашении на казнь» Цинцинната выводят на прогулку с адвокатом и директором тюрьмы. Сначала сообщается, что у адвоката спина «была запачкана в известку» [Набоков, 2002, с. 68] Потом оказывается, что эта известка – «на спине у директора» [Набоков, 2002, с. 69]. Ни один из этих двух персонажей не имеет самодостаточности, маркер идентичности как бы переходит от одного к другому.

В этой картине также присутствует явная ориентация на «Менины» Веласкеса.



Рис. 4. <https://www.arts-dnevnik.ru/meniny-velaskes/>

Картина Веласкеса в данном контексте выступает не как цитата, а скорее как структурная модель, в которой делаются значимыми соотношения между такими категориями как автор, персонажи, зеркало и автопортрет. Причем сам факт, что сквозь бытовую сценку, изображенную Серебряковой, просвечивает картина Веласкеса, означает структурное удвоение образца. Но поскольку этот образец сам по себе был связан с удвоением реальности (там изображен художник за работой, а также отражение модели – королевской четы – в зеркале), то получается удвоение удвоения. В результате картина Серебряковой оказывается реализацией преемственности в истории живописи, будучи связана с классическим предшественником – классиком мировой живописи. И механизм, который осуществляет эту преемственность, является не только (и не столько) внешним подобием, сколько структурным свойством.

Подчеркнем разную роль зеркала в обеих картинах. В «Менинах» оно не включено в процесс создания картины, в нем отражаются лишь персонажи (король и королева). У Веласкеса зеркальное отражение и воспроизведение модели на холсте (зрителю не видно) соотносятся как буквальное воспроизведение реальности (сейчас мы назвали бы его фотографическим) и воспроизведение художественное. У Серебряковой же зеркало затрагивает сам процесс рисования и автора картины, который одновременно является и персонажем. Это превращает картину в род автопортрета, а реальное и художественное, автор и персонаж переплетаются. Реальность дробится и вообще перестает быть однозначной. Можно сказать, что Серебрякова была на пути «релятивистской» живописи, почувствовав тенденции XX века.

Автопортрет в белой кофточке (1922)



Рис. 5. https://artchive.ru/zinaidaserebriakova/works/376872~Avtoportret_v_beloj_koftochke

Здесь показана не только художница анфас (1), но и висящие за ее спиной картины. Среди них выделяется картина в верхнем правом (с точки зрения зрителя) углу, где изображена художница со спины (2). Ее белая кофточка (роль которой подчеркнута названием картины) явственным образом отождествляет ее с самой художницей, смотрящей на зрителя. В результате получается, что автопортрет оказывается двойным. На полотне не только представлена сама художница (как это обычно бывает в автопортрете), но и она же за работой. Единая персона распалась на объект (изображение, обращенное к зрителю) и творящий субъект. Причем взгляд обеих ее ипостасей направлены в противоположные стороны, мир как бы распался на этот и тот. Вместо фотографически воспроизведенной однозначной реальности зритель видит взаимно дополнительные ее элементы.

Также обратим внимание, что портрет художницы за работой, который висит за спиной «основного» автора, представляет собой аналог окна, увозящего в иную реальность. Кроме того, сам холст, над которым работает 2, находится у открытого окна. При этом 2 смотрит в сторону, куда взгляд зрителя не достает – мир не исчерпывается тем, что изображено на картине непосредственно.

Автопортрет в синем (1922)



Рис. 6. <https://www.pinterest.com/pin/470626229789409063/>

И здесь изображение, представляющее автопортрет, распалось на два. Оба они, казалось бы, смотрят друг на друга. Однако, на самом деле они повернуты на угол. Различие между картиной (в глубине) и зеркалом смазывается, но не исчезает полностью. Указать, какое из двух изображений является автопортретом, невозможно – это двойной объект, в котором автор и персонаж неразрывно переплелись.

Двойной взгляд

Двойная (кратная) структура может возникать на картинах Серебряковой и помимо соотношений между автором и персонажами. Сейчас мы увидим ряд общих черт в картинах Серебряковой, связанных с соотношением взгляда персонажа и фона; автопортрет при этом не появляется вообще.

Портрет Б. А. Серебрякова (1909)



Рис. 7. <http://fotonews.msk.ru/retrospektiva-zinaidy-serebryakovoy>

Борис Серебряков (1913)



Рис. 8. [https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Boris_Serebryakov_by_Z.Serebryakova_\(1913,_priv.coll\).jpg](https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Boris_Serebryakov_by_Z.Serebryakova_(1913,_priv.coll).jpg)

В обоих портретах Серебрякова (мужа художницы) присутствует пространственный элемент на заднем плане, уводящий в иную реальность. На портрете 1909 г. это – окно, на портрете 1913 г. это – полуоткрытая дверь. В обоих случаях взгляд персонажа направлен к нам, но на заднем плане присутствует элемент границы (дверь, окно) с миром, находящимся снаружи от той части пространства, где находится персонаж. В этом смысле интимный, семейный мир уравнивается внешним миром, лежащим за его пределами.

Есть еще одно обстоятельство, свидетельствующее о том, что в данных случаях окно или (полу)открытая дверь на заднем плане – это не просто обычные бытовые детали. Изображенный персонаж (муж художницы) – работник (инженер) железной дороги, как это ранее называлось – путеец. Здесь нет необходимости быть знакомым с биографией художницы и ее мужа: это видно уже по его форменному мундиру. Что содержит намек на тему пути, уводящего наружу из домашнего мирка. Соответственно, взгляд персонажа на нас и наш взгляд зрителя за его спину оказываются противопоставленной парой. В ряде других картин соответствующие особенности выражены более явственно (см. ниже).

Портрет Е. К. Лансере (1911)



Рис. 9. <https://www.wikiart.org/ru/zinaida-serebryakova/portret-e-k-lansere-1911>

За спиной персонажа находится дверной проем, а далее – окно, смотрящее в противоположную (относительно персонажа) сторону. Тем самым наличие границы удвоено. При этом проем похож на зеркало, соответственно пространство в глубине имитирует Зазеркалье.

Портрет О. К. Лансере (1910)



Portrait of Lansere 1910
 Oleg Kozlov, 1910
 Oil on canvas, 114 x 114 cm
 Collection of the artist

Рис. 10. <https://russlink-art.livejournal.com/2112671.html>

Персонаж изображен анфас, за спиной – открытое окно. Персонаж смотрит не на зрителя, а в зеркало, тем самым видит 2-ю реальность, находящуюся за окном. Но видит ее не напрямую, а в зеркальном варианте. Получается, что однозначное разделение и противопоставление внутренних – внешний, дом – окружающий мир невозможны. В картинах, обсуждавшихся выше, персонаж был элементом «этой» реальности, а изображение на заднем фоне – элементом иного мира. Теперь же произошла инверсия (в частности, по отношению к портрету Лансере 1911 г.). Именно открытое окно и природный пейзаж за ним – это непосредственно данная реальность, тогда как с персонажем связана сложная игра точек зрения и взгляд в Зазеркалье.

Портрет Лолы Браз (1910)



Рис. 11

Здесь персонаж смотрит на зрителя, а за спиной изображена картина. Это могло бы быть аналогично окну, уводящему в иной мир. Однако в данном случае картина повернута лицевой частью к стене; выход в «другой» мир перекрыт.

Кормилица 1912



Рис. 12 https://artchive.ru/zinaidaserebriakova/works/466047~Kormilitsa_s_rebenkom

Здесь на переднем плане – элемент своего, семейного мира. За спиной кормилицы – распахнутое окно, уводящее вдаль, так что оба мира (внутренний и внешний) находятся в гармоническом равновесии.

На террасе в Харькове (1919)



Рис. 13. <https://izi.travel/ru/3fe6-serebryakova-z-i-1884-1967-na-terrase-v-kharkove-1919/ru>

Ни один из персонажей (детей) не смотрит в окно напрямую. Это – замкнутый мир. Но в центре стеклянного окна открыта как раз середина – за пределами замкнутого мира присутствует и внешний, куда и уводит открытое окно.

Гатчина. Интерьер. 1924



Рис. 14. <http://cultobzor.ru/2013/05/serebryakova-gallery/serebryakova1-132/>

В данном случае люди на картине отсутствуют. Однако даже без них воспроизводится противопоставление взглядов на зрителя и от него. При этом картины, смотрящие на зрителя, аналогичны соответствующим персонажам. Сохраняется общее соотношение: «персонажи» смотрят на зрителя, а за их «спиной» находится граница (в данном случае – открытая дверь), через которую взгляд уводит вдаль (в противоположном по отношению к взглядам «персонажей» направлении). Такое противопоставление становится тем более значимым, что из ближайшей комнаты в следующую ведет лежащая на полу ковровая дорожка. Во внутренней комнате ситуация повторяется: анфилада продолжается далее через стену, на которой висит большая картина.

Катя с натюрмортом (1923)

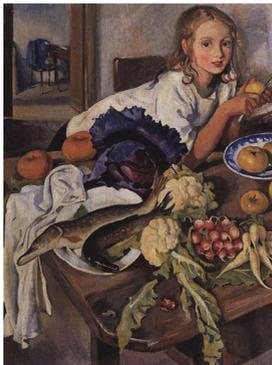


Рис. 15. https://artchive.ru/zinaidaserebriakova/works/370460~Katja_s_natyurmortom

Девочка смотрит прямо на зрителя. Сзади находится полуоткрытая дверь, показывающая, что пространство не исчерпывается комнатой на переднем плане.

За туалетом. Автопортрет (1909)



Рис. 16. <https://gallerix.ru/storeroom/2054753045/N/87505019/>

В заключение последних двух разделов обсудим картину, в которой сочетаются обе тенденции, в них описанные. Речь пойдет о достаточно раннем и хорошо известном автопортрете Серебряковой. Здесь зеркало присутствует в явном виде: изображение на автопортрете совпадает с отражением в зеркале. Рамка относится одновременно и к зеркалу, и к автопортрету, т.е. она окаймляет и «реальность» и ее изображение. В глубине виднеется еще одно (небольшое овальное) зеркало над рукомойником. Среди прочих предметов, отразившихся в зеркале, присутствует свеча. Это дает, помимо примеров отражения, представленных на картине явно, также и не реализованный, но потенциально возможный вариант. Дело в том, что если свечу зажечь, то из-за наличия двух зеркал могло бы возникнуть ее многократное изображение – произошло бы даже не удвоение, а мультиплицирование образа.

Сквозь овальное зеркало виднеется Т-образное перекрестие окна. Взгляд через окно задает направление наружу – противоположное по отношению к взгляду персонажа на картине в сторону зрителя. Если бы в той стене, где находится рукомойник, присутствовало бы реальное окно, то получилось бы, что изображенная часть комнаты находится в «равновесии» между взглядом персонажа (который в данном случае совпадает с автором картины) и зрителя: персонаж смотрит в сторону зрителя, зритель сквозь окно видит ту часть реальности, которая лежит за пределами комнаты. Однако это окно (точнее, его небольшая часть) присутствует лишь как отражение в зеркале. Оно находится за спиной зрителя, а персонаж смотрит в одном направлении и на зрителя, и на окно (реально на картине не показанное). Тем самым в картине реализуется оппозиция между взглядом, направленным на зрителя, и находящимся за спиной персонажа окном, уводящим в иную реальность. Однако в данном случае вместо такой непосредственно представленной реальности на картине присутствует намек на нее посредством зеркала. Кроме того, в правой части картины видна закрытая дверь. И эта дверь, и оконный переплет, отражающийся в зеркале (вместо реального окна) реализуют противопоставление открытое – замкнутое. В результате создается картина в целом замкнутого мира, однако возможность его развертывания и выхода наружу остается как потенция.

Таким образом, двойственность, заложенная в самом жанре автопортрета, многократно продублирована в структуре самой картины. Это относится к игре точек зрения, положению рамки, соотношению объекта и его отражения. В результате картина мира, представленного на картине, оказывается объемной и неоднозначной.

На картине представлен только один персонаж (сама художница), однако наличие зеркала указывает на возможности игры образов и персонажей разного структурного уровня. И то, и другое действительно было реализовано в дальнейшем творчестве Серебряковой, как мы это разбирали выше. В этом смысле данный ранний автопортрет содержит в свернутом виде тенденции, проявившие себя позднее.

Также отметим, что сочетание обоих факторов (автопортрет плюс «окно», уводящее в «ту» реальность за спиной персонажей) характерно и для картины «Тата и Катя», а также «Автопортрета в белой кофточке» (см. об этом выше).

Подтекст как генератор второй реальности

За завтраком (1914)



Рис. 17. https://arthive.com/zinaidaserebriakova/works/7971~For_Breakfast

Показана рука, разливающая суп, но не показана фигура взрослой, которая это делает. В результате получается, что помимо непосредственно данной на картине реальности есть еще нечто, лежащее за ней. Это могло бы показаться совпадением (или просто еще одной бытовой деталью), но второй пласт здесь присутствует еще и в другом отношении. Можно заметить, что эта картина является парафразом знаменитой «Троицы» Рублева (см. ниже). Это следует и из числа сидящих за столом, и их взаимных поз, а также композиционной роли центральной чаши на столе. Таким образом, сквозь бытовой план просвечивает метафизический, а вся картина приобретает второе измерение.

Поскольку «Троица» как образец организует картину в целом, ее роль не сводится к цитате. У Рублева ангелы выглядят как люди; здесь же, наоборот, за человеческим просвечивает сакральное. Таким образом, на картине Серебряковой актуализуется оппозиция земное / небесное, человеческое / сакральное.

Кроме того, здесь, подобно соотношению между картиной «Тата и Катя (У зеркала)» и «Менинами», происходит удвоение удвоения. Действительно, в бытовую реальность картины «За завтраком» вторгается иная реальность, связанная с «Троицей», где уже изначально изображена вторая, сакральная реальность³.

³ Понятие «подтекст» было введено в литературоведении [Гарановский, 2000]. Однако, оно оказывается плодотворным и при изучении живописи. См., например [Заславский, 2019]. Любопытно, что в вышеуказанной нашей работе в качестве подтекста также указывалось на «Троицу» Рублева.

А. Рублев. Троица



Рис. 18 <https://www.culture.ru/materials/257265/troica-chto-nuzhno-znat-o-samoi-izvestnoi-russkoi-ikone>

Заключение

Особенности живописи Серебряковой, очерченные выше, указывают на гармоничность, многообразие и единство ее художественного мира. Домашнее уравновешено внешним миром, в даль которого уводит окно позади персонажей. В автопортретах автор картин «растворяется» в своих персонажах, из-за чего автор-человек и его функция художника неразрывно переплетаются.

За непосредственно видимой реальностью скрывается иная, что в совокупности вписывает изображенный на картине малый интимный мир в большой мир мировой живописи. Происходит удвоение непосредственно изображенной реальности, что оказывается характерной чертой поэтики Серебряковой. Здесь можно провести аналогию с литературой, например – с характерным для Набокова двоemiрием [Левин, 1998, с. 323–391].

Сказанное выше относится к периоду творчества Серебряковой, когда она была в России. Соответственно, имело смысл разделение на свой домашний мир и таинственный внешний мир. В эмиграции эти мотивы практически уходят из творчества Серебряковой, что вероятно легко объяснимо: она целиком попала в «тот» мир, противопоставление потеряло свою актуальность.

В качестве примера приведем ее «Автопортрет с палитрой» 1938 г.



З. Е. Серебрякова. Автопортрет с палитрой. 1938. Частное собрание. Фотография предоставлена MacDougal Auctions

Рис. 19.

Он сделан весьма традиционно: художник смотрит на зрителя, смысловая игра с раздвоением исчезла. За спиной художницы находится дверь, но что характерно: она закрыта и никуда не ведет, двоимирия больше нет. А кроме того, хотя изображены краски, художник на картине не показан в момент творчества.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. **Заславский, О. Б.** Структура как подтекст (на примере картины М. Ф. Ларионова «Сцена в кабачке» («Ссора в трактире»)) / О. Б. Серебрякова // Культура и текст. – 2019. – № 3. – С. 6–14. – URL: <http://journal-altspu.ru/wp-content/uploads/2019/10/a1-2.pdf> (15.12.2023).

2. **Левин, Ю. И.** Биспациальность как инвариант поэтического мира Вл. Набокова / Ю. И. Левин // Левин Ю. И. Избранные труды. – Москва: Языки русской культуры, 1998. – С. 323–391.

3. **Набоков, В. В.** Собрание сочинений. Русский период. Т. 5 / В. В. Набоков. – Санкт-Петербург: Симпозиум, 2004. – 829 с.

4. **Павлинов, П. С.** Зинаида Серебрякова и мир ее искусства / П. С. Павлинов. – Москва: Слово/Slovo, 2016. – 431 с.

5. **Тарановский, К.** О поэзии и поэтике / К. Тарановский. Москва: Языки русской культуры, 2000. – 432 с.

6. **Якобсон, Р.** Статуя в поэтической мифологии Пушкина / Р. Якобсон // Якобсон Р. Работы по поэтике. – Москва, 1987. – С. 145–180.

REFERENCES

1. **Jakobson, R.** Statuya v poeticheskoy mifologii Pushkina / R. Jakobson // Jakobson R. Raboty po poetike. – Moskva, 1987. – S. 145–180.

2. **Levin, Ju. I.** Bispacial'nost' kak invariant pojeticheskogo mira VI. Nabokova / Ju. I. Levin // Levin Ju. I. Izbrannye trudy. – Moskva: Jazyki russkoj kul'tury, 1998. – С. 323–391.

3. **Nabokov, V. V.** Sobranie sochinenij. Russkij period. T. 5 / V. V. Nabokov. – Sankt-Peterburg: Simpozium, 2004. – 829 s.

4. **Pavlinov, P. S.** Zinaida Serebrjakova i mir ee iskusstva / P. S. Pavlinov. – Moskva: Slovo/Slovo, 2016. – 431 s.

5. **Taranovskij, K.** O poezii i pojetike. [On poetry and poetics] / K. Taranovskij. – Moskva: Yaziki russkoi kulturi, 2000. – 432 s.

6. **Zaslavskij, O. B.** Struktura kak podtekst (na primere kartiny M. F. Larionova «Scena v kabachke» («Ssora v traktire»)) // Kul'tura i tekst. –2019. – № 3. – S. 6–14.