
УДК: 821.161.1–3.09

Жулькова К.А.

**«ВСЕ ЭТИ РЕВОЛЮЦИИ И КАЗНИ ОТОЙДУТ,
ИСКУССТВО ЖЕ ОСТАНЕТСЯ»: ЖИВОПИСНЫЙ
И АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭКФРАСИС
В РОМАНЕ Б.К. ЗАЙЦЕВА «ЗОЛОТОЙ УЗОР»¹**

*Институт научной информации по общественным наукам, РАН
Москва, Россия, zhulkova.karina@mail.ru*

Аннотация: Роман «Золотой узор» – художественная рефлексия, направленная на осознание причин произошедшей в России в начале XX в. исторической катастрофы. Определяя вину русской интеллигенции, Б. Зайцев обращается к вопросам истории, религии, культуры, вписывая их в художественно-философскую систему Человек – Время – Пространство. В центре этой системы – Человек-творец. Ключевую роль в романе играет прием экфрасиса: живописные полотна, скульптурные изображения, памятники архитектуры не просто упоминаются, а органически вписываются в художественно-философскую структуру текста, становятся важными составляющими мифосимволической образности, аллюзивными дополнениями к системе номинации героев, значимыми семантическими единицами.

Ключевые слова: Б.К. Зайцев; «Золотой узор»; история; религия; культура; время; пространство; экфрасис.

Поступила: 09.04.2019

Принята к печати: 20.05.2019

¹ © К.А. Жулькова, 2019.

Zhulkova K.A.

«All these revolutions and executions will pass, art will remain»:

Artistic and architerctural ekphrasis

in the novel «The golden pattern» by B.K. Zaytsev

*Institute of Scientific Information for Social Sciences of
the Russian Academy of Sciences*

Moscow, Russia, zhulkova.karina@mail.ru

Abstract. The novel «The Golden Pattern» is an artistic reflection on the causes of the historical calamity which happened in Russia in the early 20th century. In determining the guilt of the Russian intelligentsia B. Zaytsev turns to historical, religious and cultural issues putting them into the artistic and philosophical Man-Time-Space system. At the heart of the system is Man as Creator. The key role in the novel is played by ekphrasis. Scenic canvas paintings, sculptures and architectural monuments are not merely mentioned, but also fit into the artistic and philosophical text structure and become an essential part of mythical and symbolical imaginary, allusive supplement to the system of character nomination and meaningful semantic unit.

Keywords: B.K. Zaytsev; The Golden Pattern; history; religion; culture; time; space; ekphrasis.

Received: 09.04.2019

Accepted: 20.05.2019

«Золотой узор» – первый роман Б.К. Зайцева, опубликованный в эмиграции. Он появился на страницах парижского ежемесячного общественно-политического и литературного журнала «Современные записки» в 1923–1925 гг. [Зайцев, 1923–1925]¹, в период усиленных попыток интеллектуальной элиты русского зарубежья осознать произошедшую в ее судьбе и в судьбе родной страны трагедию. «Золотой узор» – художественная рефлексия, творческое осмысление того, что случилось в России в начале XX в.

Революцию 1917 г. и последовавшую за ней эмиграцию Зайцев считает итогом предшествующего исторического процесса, возмездием, которое заслужила русская интеллигенция за «распущенность, беззаботность» и «маловерие» [Зайцев, 2000, с. 329]. Оценку ситуации, сложившейся в революционные и послереволюционные годы в России, писатель строит на противопоставлении политической идеологии вечным ценностям: религии, культуре. По замечанию А.А. Кара-Мурзы, «для Зайцева “политика” и

¹ Первое книжное издание было осуществлено пражским издательством «Пламя» в 1926 г. [Зайцев, 1926].

“культура” – метафизически разнородные субстанции»: «Первая, как правило, – нивелировка, усреднение, забалтывание и омертвление смыслов. Вторая, напротив, – созидание, творчество, жизнь» [Кара-Мурза, 2009, с. 45].

Вопросы истории, религии, культуры Зайцев вписывает в художественно-философскую систему Человек – Время – Пространство. Картина мира, созданная им на страницах романа «Золотой узор», представляет собой пространственно-временной континуум, в котором происходит сращение, взаимопроникновение культурно-исторических и мифопоэтических пластов. Человек-творец поставлен в центр этой системы.

Главная героиня романа – певица Наталья Николаевна. От ее лица ведется повествование, представляющее собой своеобразную исповедь. Она рассказывает о своей беспечной и праздной жизни в дореволюционной России, о богомном странствовании по Франции и Италии, о возвращении в революционную Москву, о страшных испытаниях, о потере самых близких людей: отца, сына, друга. Узор ее жизни тесно вплетен в историческую ткань трагических для страны событий.

Все остальные персонажи «Золотого узора» находятся в центристемительной зависимости по отношению к главной героине и отражают ее духовно-нравственное становление.

Особенную значимость в этом процессе приобретают два персонажа: муж Наташи, Маркел (ученый и христианин), и ее старший друг, Георгий Александрович Георгиевский (культурный деятель, «любитель музыки, искусств, поклонник старых мастеров живописи, барин и дворянин, чей род из Византии шел») [Зайцев, 1996, с. 380].

Духовное и творческое развитие Натальи невозможно без Георгиевского, олицетворяющего собой культуру и философичность. Он все видит («Зевс»), даже предвидит («Кассандра»), все понимает («Сенека»),

Следует отметить, что не только сами персонажи раскрывают разные грани личности героини, ее духовную и культурную трансформацию, но их комнаты, кабинеты становятся местами-гетероклитами, т.е., в соответствии с определением гетеротопии Э.Г. Шестаковой, местами, которые оказываются пространственным и одновременно временным показателем, «выступая в роли особого складирования и хранения времени, истории, памяти и

образов, предметов, которые их репрезентируют» [Шестакова, 2014, с. 60].

Кабинет Георгиевского, имея точные координаты (на Земляном Валу у Сыромятников), между тем представляет собой «иное» культурное и смысловое пространство, позволяющее автору ввести в «московский локус» многовековую мировую культуру.

Зайцев, неоднократно утверждавший, что считает своей духовной родиной Италию, делает Георгиевского собственным *alter ego* и в описании его комнаты совмещает «московский» и «итальянский» топосы. В особняке на Земляном Валу в «маленьком зеленом кабинете» Георгия Александровича висит «недурной Каналетто». Можно предположить, что это один из тех «ведутов» (видов) Венеции или Рима, которые писал сразу с натуры, не делая набросков и эскизов, итальянский живописец Джованни Антонио Каналь (Каналетто) – глава венецианской школы ведутистов, художник, творивший в эпоху классицизма, мастер архитектурного пейзажа. Окошко из комнаты Георгиевского выходит в сад, за которым «гремит» московская улица и виднеется «купол золотой Ильи Пророка» [Зайцев, 1996, с. 383]. Та же панорама просматривается с балкона, где под «золотисто-зеленеющими пятнами» ласкающего солнца весенней Москвы Георгиевский рассказывает Наталье и Маркелу о Помпее, Сиракузах, царстве Боспорском. Так, итальянский городской пейзаж XVIII в. на стене и московский современный городской пейзаж, открывающийся из окна и с балкона, объединяются в единый пространственно-временной фон, позволяя почувствовать и осознать связь времен.

Семантика имени старшего наставника главной героини связана с греко-римской мифологией, со славянскими сказаниями, христианскими апокрифическими текстами.

В древнегреческой мифологии Георгиос – один из эпитетов Зевса, верховного бога, олицетворяющего божественное начало как таковое. Усиление этой коннотации происходит с помощью многократного упоминания бюста Юпитера Отриколийского в прихожей Георгия Александровича.

«Всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» принято называть экфрасисом¹. В «Золотом узоре» экфрасис

¹ Экфрасисом после проведения Лозаннского симпозиума (Lausanne, Universitev de Lausanne, 5–7 ноября 1998 г.) и публикации его материалов в одно-

играет ключевую роль. Живописные полотна, скульптурные изображения, памятники архитектуры не просто упоминаются, а органически вписываются в художественно-философскую структуру текста, становятся важными составляющими мифосимволической образности, аллюзивными дополнениями к системе номинации героев, значимыми семантическими единицами.

Исходя из классификации видов экфрасиса: прямой и косвенный (по объекту описания), полный (классический), свернутый (мотивирующий) и нулевой (по объему описанного), миметический и немиметический (по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания), можно говорить о том, что упоминание бюста Юпитера Отриколийского, наиболее известного из сохранившихся изображений античного бога, является прямым свернутым (мотивирующим) миметическим экфрасисом.

Реальное пространство комнаты накладывается на условное мифическое пространство. Возникает некий «портал» в античную культуру, культуру иных эпох.

Кабинет Георгиевского описывается Зайцевым неоднократно. В этих описаниях происходит очевидное сращение образов хозяина дома и скульптурного изображения Юпитера: «Я поднялась прямою лестницей во второй этаж. В лучах заката, пышными и нежными кудрями разметававшимися, взглянул на меня бюст Юпитера Отриколийского. Теми же слепыми и покойными глазами смотрит он на утро, ночь, и Вечной Ночи не боится. Да, мне с ним удобно, мне легко» [Зайцев, 1996, с. 408]. Так, мудрый и спокойный Георгий Александрович, с которым Наташе всегда легко, предстает в образе Юпитера (Зевса) – главенствующего бога греко-римской мифологии.

В связи с этим особое значение приобретает обращение Георгиевского к Наташе: «Вы дремлете, как земля-праматерь, как русская Прозерпина в изобилии и отдыхе. Ваша жизнь такая же ясная, как узоры света между кленов» [там же, с. 383], – в котором славянские и античные образы – земля-праматерь и Прозерпина – освещаются единым божественным светом.

Следует напомнить, что Прозерпина – дочь Юпитера. Богиня, одну половину года проводившая в царстве мертвых, другую – в царстве живых, с ее приходом на землю возвращалась весна. Мотив весны, символический по отношению к главной героине, прослеживается на всех уровнях текста: композиционном («закольцованность»), связанная с наступлением весны в начале и конце романа), стилистическом (рефренное упоминание о покровительстве главной героине ветра и «яблонки цветущей»), усиливающее сказовую манеру повествования), содержательном и смысловом (ветреность, цветение, возрождение). Природа, по Зайцеву, таит в себе идеал Вечной Женственности. Весь роман, начиная с названия, пронизан солнечным светом, создающим ощущение незримого присутствия Самого Творца, а образ главной героини соотнесен с соловьевским образом России как «жены, облаченной в солнце».

Аналогия «героиня – Россия», читаемая в мифопоэтическом подтексте и в тексте («в вас же самой Россия» Зайцев, 1996, с. 569) «Золотого узора», выявляет характерные для писателя, разделяющего философские представления современников, попытки осмысления сущности России через Женское – «дионисийское» – стихийное, хаотичное, безмерное начало.

Стихийно-телесную сущность женской натуры писатель передает в образах, неразрывно и органично соединенных с природой, с чувственностью и телесностью, с древними мифами. Особое значение приобретают те из них, которые связаны с Вакхом (Дионисом), согласно древнегреческим представлениям, являющимся формой солнечной энергии. Античные праздники в его честь посвящались весеннему возрождению жизни или осеннему плодородию и виноделию.

Наталья Николаевна – «простонародная Венера» [там же, с. 436], не умеющая «отделить себя от мифа, от дриад, сатиров, нимф, в речке мелководной плещущихся» [там же, с. 434], «Менада из Москвы» (менады, как известно, в древнегреческой мифологии спутницы и почитательницы Диониса, по его имени у римлян именуемые вакханками), «галкинская вакханка» [там же, с. 433].

Образ вакханки акцентируется как в разомкнутом топосе, открытом пространстве: тихое место, древний «храмик полустертый», «маленькая пещера» с видом на просторы итальянской Кампании, где Наталью очаровывает пастушок Джильдо, «юный, милый бог земель итальянских», «Вакх», который играет на дудочке и

есть только «свет, воздух, да вот тело обнаженное – ну, пусть живет, покуда молодо, покуда нежно, сладострастно» [Зайцев, 1996, с. 435]; так и в замкнутом топосе: кабинет Георгиевского, в котором, помимо множества других значимых культурных артефактов, картина Бруни «Вакханка».

Важно отметить, что сообщающий дополнительную визуализацию этому образу экфрасис картины Ф.А. Бруни «Вакханка, поящая амура», представленный на страницах романа в разной степени развернутости, появляется лишь во второй части романа с началом *vita puova* главной героини. Образ вакханки уже как бы не принадлежит ей, отделяется от нее, становится частью истории, попадая в мифическое пространство культуры одним из символов времени, находящимся подобно маске Петра I или монетам царства Боспорского в кабинете Георгиевского.

Мифологическая картина «Вакханка, поящая амура» (1828) написана русским художником итальянского происхождения Ф.А. Бруни, который на раннем этапе своего творчества создавал картины на сюжеты античной мифологии, позднее расписывал Исаакиевский собор, в конце жизни сочинял картоны для образов Храма Спасителя в Москве.

Свою вакханку художник изобразил в стиле живописцев Ренессанса, используя знаменитое сфумато, туманную рассеянность света, когда тела людей и богов на картине или фреске светятся как бы изнутри. Такая живопись создавала эффект не только свечения, но и тепла, нежности, чувственности.

Во всех пяти экфрастических эпизодах «Золотого узора», связанных с картиной Бруни, Зайцев называет ее лишь по первому слову. «Вакханка» становится символическим портретом главной героини, не только дополняющим и визуализирующим описание Натальи, приведенное писателем в начале повествования: «Красивой я не была. Все-таки Бог не обидел! Помню себя так: глаза серо-зеленые, пышные волосы не весьма аккуратные, светлые: тепловатая кожа – с отливом к золоту – и сама я довольно высокая, сложена стройно» [там же, с. 369], – но и акцентирующим внимание на тепле и свете, героиней «Золотого узора» излучаемых.

Между тем значимость живописного портрета или портрета-экфрасиса несколько иная, чем у простого описания героини. Главной функцией портрета-экфрасиса становится введение в

одушевленный мифологизированный мир, в иное культурно-символическое пространство.

Первое упоминание «Вакханки» в романе представлено в виде прямого нулевого экфрасиса. Картина только упоминается. В знакомом двухэтажном доме на Земляном Валу, где «в сенях, покрытый инеем и слегка треснувший, победоносно и спокойно воздымается Юпитер из Отриколи» в комнате «на стене прежняя картина “Вакханка” Бруни» [Зайцев, 1996, с. 531].

Нельзя не заметить изменившийся облик Юпитера, он уже не «в лучах заката», а «треснувший» и «покрытый инеем», однако как обычно спокойный и победоносный. В этом отрывке, как и далее в романе, снег, иней, вьюга, вихрь, метель символически сочетаются с происходящими в России революционными изменениями. О «прежней» картине Бруни между тем до этого не упоминалось, но спустя три страницы она фигурирует в развернутом экфрасисе: «Стулья подперты тяжелыми креслами, на горизонтальной трубе печки, между лампионов сушится стиранное днем белье, и в полумгле лампочки Вакханка Бруни на стене, нежная и теплая, в виноградных листьях, улыбается все так же томно-сладо страстно на философический бедлам» [там же, с. 535].

Так, вакхическое кружение героини во Франции с Александром Андреичем (Тритоном), пасторальное приключение с Джильдо (Вакхом) в Италии превращаются в воспоминания, в миф, замирают, воплощаясь в живописном полотне Бруни. И «Бесстыдно-нежная Вакханка со стены глядела так же розово и тепло. Насмешливо ли? Ну, да Бог с ней» [там же, с. 540]. Последняя фраза не случайна. Рядом с главной героиней уже не языческие боги. Она встала на путь тяжелых испытаний и скорбей: аресты, болезни и смерти самых близких: отца, Георгиевского, сына.

Экфрасис несет в себе и дополнительную функцию контраста между жизнью прежней и новой, между тихой солнечной Италией и объятый холодными вихрями Москвой. С каждым следующим упоминанием этот контраст усиливается: «Вакханка Бруни ласково и сладо страстно улыбалась со стены. Ветер рвал крышу прогнившую. Я не шевелилась. И *пустой*, страшный вихрь метался у меня в мозгу... *Пустота* ревела вокруг вихрями – острой метелью резала глаза!» (курсив Б.З. – Ж. К.) [там же, с. 547], – достигая своего апогея в последнем: «...разоренная квартира, залитая кровью, смертью, на меня взглянула – тот же кабинет Георгиев-

ского, зеленоватый, маска Петра, Вакханка Бруни, Зевс Отриколийский» [Зайцев, 1996, с. 559].

Образ вакханки проецируется и на другой символический пласт, связанный с противопоставлением дионисийского и аполлонического, интуитивного и разумного типов творчества.

По мнению М.Л. Вилесовой, главная героиня «Золотого узора» в первой части романа являет собой воплощение дионисийского духа, так как ее жизнь в Европе наполнена дионисийским культом эроса, развлечениями и удовольствиями. Ее чувства и инстинкты господствуют над разумом, «эмоциональность – над рациональностью» [Вилесова, 2014, с. 126]. Дух дионисийства, объясняемый Ф. Ницше «близостью к природному началу, вакхическим экстазом, глубинными интуитивными прозрениями, священным безумием» [там же, с. 125], овладевает Натальей и в моменты творчества. Героиня всецело отдается во власть музыки, ее разум не в силах контролировать этот процесс: «“Уймись волнения страсти...” Я сознала все, но не могла не истекать свободной песней. Слушала ее будто со стороны» [Зайцев, 1996, с. 400].

Однако отношение к собственной жизни и к творчеству постепенно меняется. Если в начале романа слова преподавательницы вокала: «Художник, милая моя, монах», – вызывают у Наташи лишь внутреннюю улыбку, то впоследствии такой подход не представляется ей чуждым. Во многом это происходит благодаря Георгиевскому.

Помимо связи с античным верховным божеством, имя Георгия Александровича Георгиевского – еще и удвоенная отсылка к Георгию Победоносцу – популярному в традиционном благочестии святому, мученику, принявшему смерть за Христа во время гонений императора Диоклетиана в 303 или 304 г. Образ Георгиевского несет в себе традиционную для православия сумму смыслов образа Георгия Победоносца: победа над змием, стоичество, мученичество. М.А. Хатямова увидела во взаимоотношениях Георгиевского с Натальей проекцию на «Чудо о Девице и Змие»: он спасает Наташу от «змия страстей», противопоставляя плотским радостям радости духовные [Хатямова, 2007, с. 56].

Безусловное значение в художественно-философской модели Зайцева приобретает и почитание Георгия Победоносца как покровителя Москвы. Таким образом, культурное и духовное води-

тельство Георгиевского подчеркнуто связывается с «московским локусом» и закрепляется в нем.

Важно и то, что, по одной из версий, культ святого Георгия, как это часто случалось с христианскими святыми, был выдвинут в противовес языческому культу Диониса. На месте прежних капищ Диониса строились храмы, и в дни дионисий отмечались праздники святого Георгия. Эта заместительная функция от дионисийства к христианству прослеживается и в судьбе главной героини, находящейся под несомненным влиянием Георгиевского.

Именно Георгий Александрович знакомит Наталью с композитором Павлом Петровичем, творцом аполлонического типа, «взыскательным и аккуратным» [Зайцев, 1996, с. 437], полагающим, что «главное в искусстве – дисциплина» [там же, с. 426]. На столе Павла Петровича «вечерний луч играл в бронзовой статуэтке Марка Аврелия» [там же, с. 426]. Прямой мотивирующий экфрасис – художественная деталь, переводящая в иное культурное и семантическое пространство. В описании присутствуют важные для Зайцева характеристики: тепло (бронза – теплый металл) и свет («вечерний луч»), представляющие положительную оценку, некое авторское благословение. Вполне вероятно, что статуэтка Марка Аврелия – миниатюрная копия статуи римского императора и философа, которая была создана в 160–180 гг. и до сих пор находится на Капитолийской площади в Риме. «Поставив» фигурку представителя позднего стоицизма на стол Павлу Петровичу, Зайцев совершает ретроспекцию в эпоху императора-мыслителя, который из трех начал в человеке: душа (пневма), тело (плоть), интеллект (разум, или нус), считал последнее главенствующим.

Так, образ Павла Петровича, чье имя ассоциируется с Евангельскими апостолами, обогащается еще одним сравнением, подчеркивающим связь с нравственными и философскими воззрениями стоика Георгиевского. Называемый героями Сенекой, Георгиевский воплощает в себе лучшие черты римского философа-стоика, учение которого настолько приближалось к христианскому [Александрова], что предположение о его тайном христианстве и знакомстве с апостолом Павлом кажутся, несмотря на их ошибочность, логичными и последовательными.

Не случайно Георгий Александрович, раскрывая перед Натальей мир итальянской культуры, ведет ее «по святым местам – в станцы Рафаэля» [там же, с. 426]. Этот нулевой миметический эк-

фрасис может быть расширен и истолкован с помощью развернутого экфрасиса из зайцевской «Италии»: «Памятник Рафаэля в Ватикане – так называемые Станцы. Из них главнейшая, давняя соперница Сикстинской – станца della Segnatura: это комната в папских покоях, где раньше помещалась личная библиотека Юлия II... Рафаэль в этой светлой, тихой комнате, выложенной мозаикой, отделанной роскошными панелями, написал три фрески – “Афинскую школу”, “Парнас” и “Disputa”. Хотя “Disputa” значит как будто “спор”, “диспут”, но ее назвать правильнее “Триумф церкви”. Никакой борьбы, напряжения нет. В небесах восседает Бог Отец, Христос, Мария Дева и Иоанн Креститель среди Учеников и Евангелистов... В “Парнасе” Аполлон, на холме, под лаврами издает смычком божественные звуки, поэты же и поэтессы окружают его, слушают, и нежный отблеск зари золотит их. И наконец, в “Афинской школе” в фантастическом, легко-гигантском храме Ап. Петр и Павел как бы объявляют истину Собору мудрецов языческих. Здесь также нету речи о борьбе, о споре. Все покойно, ясно, дух великой гармонии все проникает... Во всех трех фресках Бог открыто или скрыто наполняет все собою – будет ли то Бог Отец “Disputa”, или языческий Аполлон, или само Веяние Господа, как в “Афинской школе”. Это Бог света и мира... Кажется, Рафаэлю был чужд дантовский Ад, средневековые ужасы, химеры готики. Его корни – христианство и античность, особенно античность, платонизм; но и любовь к земной прелести, просветленная христианством» [Зайцев, 1999 d].

В этой трактовке творчества Рафаэля Зайцев транслирует собственное художественное кредо, проявленное в романе «Золотой узор» и воплощенное в образах главной героини.

Исполнение solo из написанной Павлом Петровичем Литургии пробуждает в Наталье размышления: «Пою я “Верую”, а верую ли сама? Об этом мало приходилось мне раздумывать. И пока романсы исполняла, и любила, и играла в карты, этого не нужно, но когда в церкви... Я как будто присмирела», – являет желание вернуться на родину. Искусство открывает ей новый путь к постижению себя и Бога.

Признаваясь в начале романа: «Евангелие, Страсти Господни и облик Христа всегда трогали, но могла ли я назвать себя христианкою?» [Зайцев, 1996, с. 376], – героиня не ставит этот вопрос всерьез.

Ее имя переводится как – «тайная христианка», на что позднее писатель укажет в статье «Знак креста» (1958). Там же он отмечает: «Горе и мученичество не совпадают. Но вот горе за страдание близкого, любимого, церковью приравняется мученичеству» [Зайцев, 1999 b, с. 401–402]. Таким образом, уже именем главной героини, связанным с житием св. Натальи, автор предопределяет ее судьбу.

Наталья проходит через испытание горем, которое, по упомянутому выше замечанию Зайцева, сродни церковному мученичеству. Между тем нельзя не согласиться с мнением о нелинейности движения от «грешницы к праведнице» [Вилесова, 2014, с. 123].

Греховность героини переведена автором в иное культурно-мифологическое пространство. Находясь еще под сильным влиянием философии Серебряного века, писатель примиряет языческие и христианские начала в представлении о природе как Божественном храме, в котором словно в догреховном неведении пребывает его героиня. Не становится она и праведницей. Маркелу, соединившему «науку с христианством» [Зайцев, 1996, с. 534], после церковной службы Наталья говорит: «Ты проповедуешь смирение и самоуглубление, мне же до смирения далеко, но вот иногда, как нынче, я могу обнять весь этот мир, поцеловать его» [там же, с. 542]. Достигнув очищения через страдание, она тем не менее не отходит от учения Георгиевского, религия которого «искусство, простота и личность» [там же, с. 534]. Несмотря на относительность категории греховность / праведность по отношению к главной героине, в романе явственно ощущается ориентация на соте-риологическую ось мира, по которой человек движется к спасению или к гибели. Вектор этого движения обозначен с помощью перехода от языческих символов к христианским.

В романе христианская тема связана с Маркелом. Его имя в переводе с латинского языка – «воинственный», дословно – посвященный Марсу, римскому божеству войны. Однако Зайцев всячески подчеркивает неестественность, инородность для супруга Натальи воинского обличья, что отделяет его образ от языческой символики и приближает к христианской, связанной, вероятно, с именем святого Маркелла Танжерского.

Во время празднования дня рождения императора Максимиана Маркелл Танжерский отказался участвовать в языческом жертвоприношении, сбросил с себя амуницию и знаки различия,

открыто объявив о своей христианской вере и нежелании служить императору, если для этого требуется поклонение римским богам.

На первых страницах «Золотого узора» описываются встречи Маркела с Натальей, когда он показывает своей избраннице пасхальную Москву, «матушку нашу... православную», ведет к храму Христа Спасителя, к Борису и Глебу, в покосившуюся церковь Константина и Елены в Кремле, «Маркуша (...) – был религиозен» [Зайцев, 1996, с. 376].

В кабинете Маркела иконы. Помимо икон ряд предметов, несущих дополнительную смысловую нагрузку: письменный стол, книги, зеленая лампа, большой лохматый медведь перед диваном и игрушечный медвежонок сына, которые помогают отнести Маркела как представителя мыслящей интеллигенции к типу исконно русскому (исходя из понимания медведя в русской христианской традиции и в русских сказках как простодушного и справедливого защитника слабых). Есть в комнате зеркало, Наталья видит в нем свое отражение, «зеркало приняло высокую, легко-худощавую женщину со светлыми беспорядочными волосами, забредшую случайно в чужой дом», а в собственном лице ее поражает «какое-то блуждание, текучесть» [там же, с. 412].

Интересно, что в следующем описании комнаты, которая представлена в соответствии с сущностным принципом гетеротопии, состоящем в соединении в одном пространстве нескольких несовместимых мест, топосов, вместо зеркала появляется картина, которую, безусловно, можно рассматривать в качестве еще одного отражения главной героини, а также еще одного прочтения аналогии «героиня – Россия». Речь идет о картине «Мона Лиза» Леонардо да Винчи как нулевом миметическом экфрасисе. Эта художественная деталь вновь связывает «московский» и «итальянский» топосы, время революционных событий начала XX в. и эпоху Ренессанса: «Метель декабрьская была крупною в стекло, под которым тепло струилось из калорифера. Мона Лиза улыбалась со стены» [там же, с. 476].

Писатель-италофил не раз соотносил культуру Ренессанса как символа гармонии и совершенства с судьбой своего поколения, оказавшегося в воронке революционного хаоса. Примеры читатель найдет и в упомянутом цикле очерков «Италия» (1923) [Зайцев, 1999 d], и в рецензии П.П. Муратова на «Образы Италии»

(1923) [Зайцев, 1924]]. В «Золотом узоре» эта идея получила художественное продолжение.

Обращение к эпохе итальянского Возрождения, ознаменованной поворотом к наследию Античности, гуманизму и личной свободе, а также ореол загадочности и таинственности, окружающий шедевр Леонардо да Винчи, – позволяют глубже понять аксиологическую основу романа Зайцева.

Фигура художника, познавшего саму природу, увидевшего за живой телесностью подлинную сущность естества, стала культовой в поэзии Серебряного века. Леонардо да Винчи раздвинул философско-художественные горизонты творчества. Его гениальное изобретение приема сфумато приоткрыло тайны божественно-человеческого и природного существования. Использование в живописи размытых очертаний и мягких тонов, когда формы и цвета сливаются, как в жизни, раскрывало возможности домысливания и воображения.

Именно искусство итальянского Возрождения отразило «встречу язычества и христианства», что, по мнению А.В. Громовой, «стало основой его величия и одновременно причиной внутренней противоречивости» [Громова, 2008, с. 2]. Такое понимание сущности Возрождения было выражено в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие Боги. Леонардо да Винчи» (1900), вошедшем в трилогию «Христос и Антихрист», где историческая борьба язычества и христианства была осмыслена сквозь призму идей Ф. Ницше и В.С. Соловьёва как борьба Красоты и Добра, «бездны плоти» и «бездны духа».

Подобными мыслями проникнуты и поэтические строки Д.С. Мережковского о Леонардо:

Уже, как мы, разнообразный,
Сомненьем дерзким ты велик,
Ты в глубочайшие соблазны
Всего, что двойственно, проник.

– и также о его «Джоконде»:

И у тебя во мгле иконы
С улыбкой Сфинкса смотрят вдаль
Полужызыческие жены, –

И не безгрешна их печаль:
Они и девственны и страстны;
С прозрачной бледностью чела,
Они кощунственно прекрасны:
Они познали прелесть Зла.
(«Леонардо да Винчи», 1894)
[Мережковский, 2000].

Серебряный век создает особый образ Леонардо, его неомиф. Так, Вяч. Иванов в сборнике стихов «Прозрачность» (1904), где религия Диониса и религия Христа показаны как равновеликие, определяет двойственную сущность бытия с помощью художественного концепта «прозрачность» и образа Джоконды:

Прозрачность! воздушною лаской
Ты спишь на челе Джоконды,
Дыша покрывалом стыдливым.
Прильнула к устам молчаливым –
И вечностью веешь случайной;
Таящейся таешь улыбкой,
Порхаешь крылатостью зыбкой,
Бессмертною, двойственной тайной.
Прозрачность! божественной маской
Ты реешь в улыбке Джоконды
(«Прозрачность», 1904) [Иванов, 1976, с. 124].

Итак, *прозрачность* – это и просвечивающий через реальное небо божественный мир, и природа как отражение высшего мира, и свет небесный; это также искусство, его красота как вечное и тайное, его неопределенная сущность, помогающая прозреть божественное [Сергеева, 2013, с. 92–95] – «двойственной тайной», что «реет в улыбке Джоконды».

А.А. Блок глубоко проник в суть этого ивановского образа: «“Прозрачность” есть *символ*, – то, что соделывает “сквозным покрывало Майи”. За покрывалом открывается *мир – целое*. Именно такое значение имел постоянный “пейзаж” в узких рамках окон или за плечами “Мадонн” Возрождения. “Монна” Лиза Джоконда Винчи, у которой “прозрачность реет в улыбке”, открывает перед нами мир – за воздушным покрывалом глаз. Он не открылся бы,

если бы не глядели эти двойственные глаза. Может быть, только по условиям живописной “техники”, “пейзаж” замечен лишь по бокам фигуры: он должен светиться и *сквозь улыбку*, открываясь как многообразие *целого* мира. Недаром – за спиной Джоконды и воды, и горы, и ущелья – естественные преграды стремлений духа, и мост – искусственное преодоление стихийных преград: *борьба* стихий с духом и духа со стихиями, разлившаяся на первом плане в одну змеистую, двойственную улыбку» [Блок, 1962, с. 16].

Такая трактовка образа Джоконды имеет большое значение в раскрытии системы символов романа «Золотой узор». Апеллируя к культурным традициям Ренессанса не только на уровне философских и эстетических принципов, но и на уровне этимологии слова «возрождение», Зайцев передает новый взгляд на героиню.

Для Маркела Наталья не античная Вакханка, а загадочная Мона Лиза итальянского Возрождения, живая, пронизанная теплым божественным светом, двойственная, таинственная, неуловимая и растворяющаяся в дымке сфумато.

Таинственность облика ее связана с олицетворением. Противоречивость, мистическая таинственная суть России, угаданная и воплощенная поэтами Серебряного века, нашла у Зайцева отражение в качестве визуального образа, воссозданного с помощью экфрасиса.

Писатель пытается показать ту Россию, в которой есть все: очарование культуры, таинственность, двойственность, когда сквозь «мглу иконы» просвечивает «полуязыческий» образ, красота, сила, страсть, но главное, способность к вечному возрождению.

Духовное преображение героини сопровождается смещением акцента на христианские символы.

Несмотря на то что коннотация библейского мифа о блудном сыне проводится в романе в ключе отрицания: «Но я не пожелала впасть в сына блудного. Не хочет Маркел видеть меня – его дело, я же голову не собираюсь ни перед кем склонять» [Зайцев, 1996, с. 446], – эта аллюзия делает момент возвращения на родину определяющим. Героиня проходит через испытания, первым из которых становится смерть отца. Наталья читает над ним молитву, в руках Маркела Библия, Георгиевского – Псалтырь. Впервые появляется и знак креста: «Через полчаса мы ехали уже домой, и все обертывались и крестились, все всматривались сквозь метель – в тот белый крест, что и остался от моей молодости, моего отца»

[Зайцев, 1996, с. 530]. В данном случае белый цвет креста и цвет метели не сливаются, а противопоставляются. Белый цвет безликости и пустоты, сметающих Россию, противопоставит белому в его традиционно символическом значении чистоты и веры.

Смену языческих образов христианскими отметила О.Г. Князева, обратив внимание на то, что «фольклорный, если не языческий, образ “яблоньки цветущей”, непосредственно связанный с главной героиней, уступает место главному символу христианства – “животворящему кресту”» [Князева, 2007]. Крест, который Наталья вместе с Маркелом несет на могилу сыну, связывается с ощущением вины и расплаты за легкомыслие: «Маркел шел, слегка сгибаясь под крестом. Да, вот она, Голгофа наша... Я подошла, взяла у него крест... Но крест мне показался даже легкий. Было ощущение – пусть еще потяжелей, пусть я иду, сгибаюсь, падаю под ним, так ведь и надо, давно пора мне взять на плечи слишком беззаботные сей крест» [Зайцев, 1996, с. 558].

В автобиографии 1943 г. писатель, поясняя «религиозно-философскую подоплеку» романа как «некоего суда и над революцией и над тем складом жизни, теми людьми, кто от нее пострадал», определил основной посыл его: «Это одновременно и осуждение и покаяние – признание вины» [Зайцев, 1999 с, с. 587–588].

Так, христианский «код» прослеживается в сюжетно-композиционной и образно-мотивной структуре романа.

Особое значение приобретает икона Николая Чудотворца. Именно Наталья кладет на подушку смертельно больному Маркелу «простенькую, скромную иконку Николая Чудотворца» [Зайцев, 1996, с. 566]. Происходит чудесное исцеление: «Мозговое осложнение... и вдруг остановилось. Случай хоть для клиники» [там же, с. 568]. Важно, что в этом свернутом экфрасисе описание иконы передается с помощью всего двух определений: «простенькая» и «скромная», сам святой только упоминается, благодаря чему акцент смещается на слово: «Чудотворец». Сотворение чуда перенесено в роман из реальной жизни автора: «Весной 1922 г. я заболел в Москве сыпным тифом. Двенадцать дней был без сознания, на границе гибели... Наступила ночь, когда стали коченеть ноги – начинался так называемый менингитизм, от которого спасения нет. Доктор Павлик Муромцев, брат Веры Буниной, лечивший меня, наш приятель, так был подавлен, что решил на другой день утром не приходить: не хотелось видеть покойника. Но Вера не сда-

валась. Верила в противоположность. Положила мне на грудь образок св. Николая Чудотворца, которого особенно чтила, молилась и твердила: «Боря будет жив!» Это была тринадцатая ее бессонная ночь. В ночь эту и произошло таинственное, чего здравый смысл не ждал, одна Вера верила, вопреки всему. Утром ко мне вернулось сознание» [Зайцев, 1999 а, с. 393]. Воспоминания об этих событиях писатель заключает словами: «Все это переломило нашу жизнь и судьбу» [там же].

Перелом произошел и в жизни героев романа. Зайцев подчеркивает этот судьбоносный момент с помощью знакового центра – образа святого угодника, – усиливая его посредством расширения иконочного экфрасиса: «А на подушке у Маркела, простенький, седой и древний старичок русский, Николай Угодник глядел со своей иконки» [Зайцев, 1996, с. 567]. Очевидно, что описывается уже не икона, а святой. Зайцев применяет прием метафорического переноса и олицетворения: святой «глядит» «со своей иконки».

Интересно, что Вахханка Бруни и Мона Лиза да Винчи также «глядели» и «улыбались» со своих полотен, оказываясь в пространстве реальной жизни героев. Зайцев намеренно оживляет культурные и религиозные образы, вводя их в художественную систему «Золотого узора», построенную на взаимопроникновении онтологии и аксиологии, бытия и ценностей. Ставит вопрос о значимости культуры и религии в годы исторических испытаний.

Автор «Золотого узора» скрещивает времена и пространства. Показывает единство и противоположность. Описывает то златокупольную предреволюционную Москву, с ее «теплой» пасхальной ночью, где «Иван Великий и Успенский собор были иллюминированы... Церкви сияющие... люди с куличами и пасхами, дети со свечечками. Колокольный гул тучей приветливой стоял над Москвой, и от Андрониева монастыря», можно было увидеть «тонкий ажур иллюминированного Кремля» [Зайцев, 1996, с. 376], – то Москву послереволюционную, где за монастырскими стенами того же Андрония (Спасо-Андроников на Яузе) «концентрационный лагерь. В пятнадцатом столетии там жил Андрей Рублев, писал иконы знаменитые. Сейчас полковники и генералы в нем расплачивались за былую жизнь, по временам сходя в печальные, напитанные кровью подземелия Лубянки» [там же, с. 537], заставляя почувствовать как тепло, сияние, свечение, так и холод. Это уже «не та Москва» «пустыня, галки, мрак» (курсив мой. – К. Ж.) [Зайцев,

1996, с. 556]. Пустота, пустой, пустыня – эпитеты, к которым прибегает писатель в экфрасисах, метафорически характеризующих времена большевистского переворота. Это не пустота чистого листа, ожидающего прикосновения творца, а пустота стены, с которой холодными ветрами стерта, выбелена старинная фреска – наследие далекой культуры.

Писатель соотносит Рим (свою и Георгиевского «спиритуальную родину») времен конца Республики, когда она «глубоко созрела, набрала чрезвычайно много роскоши, очарований, и склонялась» и когда «плебс и солдатчина, диктаторы залили этот Рим кровью» [там же, с. 423], с Россией начала XX в. В роскоши и «очарованиях» протекала жизнь русской интеллигенции, «поглощенной» самой собой, мало всматривающейся в жизнь чужую, «в жизнь своей страны и мира», «легкою, нарядной пеною» которого ощущала себя главная героиня романа [там же, с. 385].

Возможно, некой иллюстрацией этой жизни и являлись так часто упоминаемые при описании комнаты Георгиевского гравюры Терборха – одного из мастеров голландского Возрождения, живописующего галантные нравы, модные наряды и интерьеры. Символично для понимания романа пристрастие художника к изображению блестящих шелковых и атласных тканей, «тонкие колористические эффекты (решенные в мягком и переливчатом, “перламутровом” красочном регистре)» придают его картинам «поэтическое обаяние», а «остроумные эмблематические подтексты – таинственную двусмысленность». Важно и то, что Герхард Терборх никогда не изображал ни источника освещения, ни резкого бокового света, из-за чего фигуры как бы подсвечиваются изнутри. Однако художник отличался не только «поражительным мастерством в достижении иллюзорных эффектов, в передаче фактуры вещей», но и глубоким интересом к человеку [Кузнецов, 1988, с. 103]. На многих картинах живописца, например «Бокал лимонада», «Танцующая пара», «Отеческое наставление» или «Получение письма», главным персонажем является женщина в роскошном, сверкающем, светлом, отделанном золотым шитьем платье.

Можно предположить, что символическая сцена – разрывание, уничтожение гравюры Терборха – предшествующая аресту и самоубийству Георгиевского, показывает крах старой жизни. К власти пришли Куховы, которых пугает «знак креста» [Зайцев,

1996, с. 554] и которым не нужны «Рафаэли с Рембрандтами», в Кремле хорошо себя чувствуют лишь придворные художники, подобные Александру Андреичу, творящие в пьяном угаре, тиражирующие портреты новых вождей.

Однако Зайцеву важно показать, что жизнь продолжается. Об этом свидетельствует незатейливое признание героини: «Была я и застрелена, и все-таки хотелось иногда и туфель, платья нового» [там же, с. 561].

Наталья возвращается в «спокойный», «вечный», «все такой же» Рим: «И вот я снова в Риме, в том же и отеле, в тени башен Trinita dei Monti. Тот же собор Петра на горизонте, пинии, и Монте Марио – спокойный, вечный пейзаж, как ровен и покоен купол, небо и Кампанья. Все такой же Рим! Так же журчат Берниниевы фонтаны, цветочницы выставляют букеты на Испанской лестнице... Не сдвинуть Рима времени!» [там же, с. 572].

Зайцев-художник рисует то самое место возле Испанской лестницы, которое описывал в начале романа, используя при этом те же яркие краски. В отличие от московских городских пейзажей здесь нет противопоставления. Времена, когда Рим был залит кровью, давно минули. Зайцев в свойственной ему импрессионистической манере, не раз отмеченной исследователями [Усенко, 1988; Андреев, 1980; Волков, 1998; Ветрова, 2007; Захарова, 2014; Кашпур, 2014; Лысенко, 2018], передает настроение спокойной радости, ощущение тепла и солнечного света.

«Что там Георгий Александрович распространялся о каких-то кризисах, падении Рима? Падение! Рим все стоит, вон скоро заблестит в восходе купол San-Pietro» [Зайцев, 1996, с. 425]. По мысли писателя, великое искусство не подвластно времени. Вопрос значимости культуры и религии в годы исторических испытаний писатель решает в соотношении категорий временного и вечного: «Все эти революции и казни отойдут, искусство же останется» [там же, с. 540]. Рим – вечный город, а Собор Святого Петра – «воздымающийся» «неизменно – средоточием вселенной» [там же, с. 429] величайший христианский храм – символ веры и искусства Возрождения. Категории времени / пространства расширяются до значения вечности / вселенной.

Жизнь Натальи Николаевны становится другой, «спокойной» и «чистой» [там же, с. 572]; разучивая с Павлом Петровичем новые музыкальные произведения, она любит «блеском солнца

на мостовых Рима» [Зайцев, 1996, с. 572], вспоминает свою Россию, где остались могилы отца, сына, друга. Теперь Маркела, а не Георгиевского она принимает «как старшего» [там же, с. 573].

Квинтэссенцией романа становится финальное письмо Маркела, в котором отчетливо прослеживается авторская позиция по отношению к трагическим для русской интеллигенции событиям, раскрываются причины предвидимой Георгиевским исторической катастрофы, обозначаются главные духовные ценности русской эмиграции.

Письмо Маркела – одновременно и *письмо-покаяние*: «То, что произошло с Россией, с нами, – не случайно. Поистине и мы, и все пожали лишь свое, нами же и посеянное. Россия несет кару искупления так же, как и мы с тобой. Ее дитя убили – небрежное русское дитя распинают и сейчас. Не надо жалеть о прошедшем. Столько грешного и недостойного в нем!» [там же, с. 573], – и *письмо-благословение*: «У тебя в руках искусство, а ведь сказано: “Служите друг другу каждый тем даром, который получил”», – и *письмо-напутствие* «Мы на чужбине, и надолго (а в Россию верю!). И мы столько видели, и столько пережили, столько настрадались. Нам предстоит жить и бороться, утверждая наше. И сейчас особенно я знаю, да, важнейшее для нас есть общий знак – креста, наученности, самоуглубления» [там же, с. 573]. Получив его, Наталья идет по столько раз исхоженной с Георгиевским Аппиевой дороге, но у часовни *Quo vadis*¹ останавливается, опускается на землю и целует «след стопы Господней» [там же, с. 574].

Список литературы

- Александрова Т.Л. Сенека – философ, государственный деятель, человек [Электронная публикация]. – Режим доступа: <https://www.portal-slovo.ru/philology/44617.php>
- Андреев Л.Г. Импрессионизм. – М.: Изд-во МГУ, 1980. – 250 с.
- Блок А.А. Творчество Вяч. Иванова. От «Кормчих звезд» к «Прозрачности» // Блок А.А. Собр. соч.: В 8 т. – М.; Л.: Гослитиздат, 1962. – Т. 5. – С. 7–18.
- Ветрова М.В. Импрессионизм как основа стиля Б.К. Зайцева // Вопросы русской литературы. – Симферополь, 2007. – № 14. – С. 62–72.

¹ Латинское: *quo vadis?* – более известно как: «камо грядеши?» – куда идешь?

- Вилесова М.Л. Дионисийский код в изображении главной героини романа Б.К. Зайцева «Золотой узор»: к проблеме художественной антропологии // Сибирский филологический журнал. – Томск, 2014. – № 3. – С. 123–128.
- Волков Е.М. Импрессионизм как литературное явление (о творчестве Б.К. Зайцева) // В поисках гармонии. – Орел: Орловский гос. ун-т, 1998. – С. 70–73.
- Геллер Л.М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сборник трудов Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–19.
- Громова А.В. Отражение культурно-исторической концепции Б.К. Зайцева в путовом цикле «Италия» // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – СПб., 2008. – № 4(16). – С. 1–9.
- Зайцев Б.К. Золотой узор // Современные записки. – Париж, 1923. – № 15. – С. 5–35; № 16. – С. 1–52; № 17. – С. 41–78; 1924. – № 18. – С. 19–55; № 19. – С. 5–35; № 22. – С. 100–148; 1925. – № 23. – С. 113–156; № 24. – С. 143–155.
- Зайцев Б.К. «Образы Италии» [рец.] // Современные записки. – Париж, 1924. – № 22. – С. 444–446. – Рец. на кн.: Муратов П.П. Образы Италии: Полн. изд.: В 3 т. – Берлин: Изд. З.И. Гржебина, 1924. – Т. 1. – 279 с.; Т. 2. – 293 с.; Т. 3. – 371 с.
- Зайцев Б.К. Золотой узор. – Прага: Пламя, 1926. – 300 с.
- Зайцев Б.К. Золотой узор // Зайцев Б.К. Странное путешествие. – М.: Панорама, 1996. – С. 369–574.
- Зайцев Б.К. Другая Вера. Повесть временных лет // Зайцев Б.К. Собр. соч.: в 5 т. – М.: Русская книга, 1999 а. – Т. 6 (доп.). – С. 393–498.
- Зайцев Б.К. Знак креста: Роман. Очерки. Публицистика / Сост., вступ. ст. и коммент. А.М. Любомудрова. – М.: Паломник, 1999 б. – 559 с.
- Зайцев Б.К. О себе // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 1999–2001. – Т. 4. – 1999 с. – 615 с. – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1943_o_sebe.shtml
- Зайцев Б.К. Книга странствия: Италия: Рим // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 1999–2001. – Т. 3. – 1999 d. – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_08_rim.shtml
- Зайцев Б.К. Молодость – Россия // Зайцев Б.К. Собр. соч.: В 11 т. – М.: Русская книга, 1999–2001. – Т. 9 (доп.): Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. – 2000. – Режим доступа: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1951_molodost_rossia.shtml
- Захарова В.Т. Раннее творчество Б. Зайцева и проблема импрессионизма // Захарова В.Т. Поэтика прозы Б.К. Зайцева. – Н. Новгород: Мининский университет, 2014. – С. 8–56.
- Иванов В.И. Стихотворения и поэмы / Сост., подг. текста и прим. Помирного Р.Е.; вступ. ст. Аверинцева С.С. – Л.: Сов. пис., 1976. – 560 с. – (Малая библиотека поэта).
- Кара-Мурза А.А. «Пространство культуры» versus «пространство власти» (Историософские размышления Бориса Константиновича Зайцева) // Кара-Мурза А.А. Интеллектуальные портреты: Очерки о русских мыслителях XIX–XX вв. – М.: ИФ РАН, 2009. – С. 40–62.

- Каишур О.А. Черты импрессионизма в ранней прозе Б.К. Зайцева (на уровне изобразительно-выразительных средств языка) // Человек и язык в коммуникативном пространстве. – Красноярск, 2014. – № 5. – С. 100–103.
- Князева О.Г. Религиозно-философские основы художественного творчества Б.К. Зайцева 1900–1920-х гг.: Автореф. дис. ... канд филол. наук. – Курск, 2007. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/religiozno-filosofskie-osnovy-hudozhestvennogo-tvorchestva-b-k-zaytseva#ixzz5YAVLWl6y>
- Кузнецов Ю.И. Голландская живопись XVII–XVIII вв. в Эрмитаже. – Л.: Искусство, 1988. – 232 с.
- Лысенко Л.А. Эволюция творческого метода Б. Зайцева и И. Шмелёва: От импрессионизма до духовного реализма // Нижневартковский филологический вестник. – Нижневартовск, 2018. – № 1. – С. 47–52.
- Мережковский Д.С. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. К.А. Кумпан. – СПб.: Академический проект, 2000. – 928 с. – (Новая Библиотека поэта).
- Сергеева Е.В. Художественный концепт «Прозрачность» в поэзии Вячеслава Иванова // Сергеева Е.В. Избранное: Сборник статей. – М.: Директ-Медиа, 2013. – С. 92–99.
- Усенко Л.В. Импрессионизм в ранней прозе Б.К. Зайцева и «Солнцеворот» О. Дымова // Усенко Л.В. Импрессионизм в русской прозе начала XX века. – Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовского ун-та, 1988. – С. 159–204.
- Хатамова М.А. К проблеме персонализированного повествования: «Золотой узор» // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – Томск, 2007. – Вып. 8 (71). – С. 55–59.
- Шестакова Э.Г. Гетеротопия – рабочее понятие современной гуманитаристики: литературоведческий аспект // Критика и семиотика. – Донецк, 2014. – № 1. – С. 58–72.

References

- Aleksandrova, T.L. *Seneka – filosof, gosudarstvennyj deâtel', ÷elovek*. Retrieved from <https://www.portal-slovo.ru/philology/44617.php>
- Andreev, L.G. (1980). *Impressionizm*. Moscow: Izd-vo MGU.
- Blok, A.A. (1962). *Tvorçestvo Vâç. Ivanova. Ot «Kormçih zvezd» k «Prozraçnosti»*. In Blok A.A. *Sobr. soç.: In 8 vol., (Vol. 5, pp. 7–185)*. Moscow, Leningrad.: Goslitizdat.
- Vetrova, M.V. (2007). *Impressionizm kak osnova stilâ B.K. Zajceva. Voprosy russkoj literatury*, (14), 62–72.
- Vilesova, M.L. (2014). *Dionisijskij kod v izobraženii glavnoj geroini romana B.K. Zajceva «Zolotoj uзор»: k probleme hudožestvennoj antropologii. Sibirskij filologičeskij žurnal*, (3), 123–128.
- Volkov, E.M. (1998). *Impressionizm kak literaturnoe âvlenie (o tvorčestve B.K. Zajceva)*. In *V poiskah garmonii* (pp. 70–73). Orel: Orlovskij gos. un-t.

- Geller, L.M. (2002). Voskrešenie ponâtiâ ili Slovo ob èkfrasis. In *Èkfrasis v russkoj literature: Sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma* (pp. 5–19). Moscow: MIK.
- Gromova, A.V. (2008). Otrâženie kul'turno-istoričeskoj koncepcii B.K. Zajceva v putevom cikle «Italiâ». *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Puškina*, (4/16), 1–9.
- Zajcev, B.K. (1923–1925). Zolotoj uzor. *Sovremennye zapiski*, (15), 5–35; (16), 1–52; (17), 41–78; (18), 19–55; (19), 5–35; (22), 100–148; (23), 113–156; (24), 143–155.
- Zajcev, B.K. (1924). Rec.: P.P. Muratov «Obrazy Italii». *Sovremennye zapiski*, (22), 444–447.
- Zajcev, B.K. (1926). *Zolotoj uzor*. Praga: Plamâ.
- Zajcev, B.K. (1996). Zolotoj uzor. In B.K. Zajcev, *Strannoe putešestvie* (pp. 369–574). Moscow: Panorama.
- Zajcev, B.K. (1999 a). Drugaâ Vera. Povest' vremennyh let.. In B.K. Zajcev, *Sobr. soč.:* In 5 vols. Vol. 6. (pp. 393–498). – Moscow: Russkaâ kniga.
- Zajcev, B.K. (1999 b). *Znak kresta*. Moscow: Palomnik.
- Zajcev, B.K. (1999 c). O sebe. In B.K. Zajcev, *Sobr. soč. in 11 vols.* (Vol. 4). Moscow: Russkaâ kniga. Retrieved from http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1943_o_sebe.shtml
- Zajcev, B.K. (1999 d). Kniga stranstviâ: Italiâ: Rim. In B.K. Zajcev, *Sobr. soč. in 11 vols.* (Vol. 3). Moscow: Russkaâ kniga. Retrieved from http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_08_rim.shtml
- Zajcev, B.K. (2000). Molodost' – Rossiâ. In B.K. Zajcev, *Sobr. soč. in 11 vols.* (Vol. 9). Moscow: Russkaâ kniga. Retrieved from http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1951_molodost_rossia.shtml
- Zaharova, V.T. (2017). Rannee tvorčestvo B. Zajceva i problema impressionizma. In V.T. Zaharova, *Poëtika prozy B.K. Zajceva* (pp. 8–56). Nižnij Novgorod: Minin-skij universitet.
- Ivanov, V.I. (1976). *Stihotvoreniâ i poëmy*. Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Kara-Murza, A.A. (2009). «Prostranstvo kul'tury» versus «prostranstvo vlasti» (Istorio-sofskie razmyšleniâ Borisa Konstantinoviča Zajceva). In A.A. Kara-Murza, *Intellektual'nye portrety: Očerki o russkikh myslitelâh XIX–XX vv.* (pp. 40–62). Moscow: IF RAN.
- Kašpur, O.A. (2014). Čerty impressionizma v rannej proze B.K. Zajceva (na urovne izobrazitel'no-vyrazitel'nyh sredstv âzyka). *Čelovek i âzyk v kommunikativnom prostranstve* (5), 100–103.
- Knâzeva, O.G. (2007). *Religiozno-filosofskie osnovy hudožestvennogo tvorčestva B.K. Zajceva 1900–1920-h gg.* Avtoref. diss. na soisk step. kand filol. nauk. Kursk. Retrieved from <http://cheloveknauka.com/religiozno-filosofskie-osnovy-hudozhestvennogo-tvorchestva-b-k-zaytseva#ixzz5YAVLWl6y>
- Kuznecov, Ū.I. (1988). *Gollandskaâ živopis' XVII XVIII vv. v Èrmitaže*. – Leningrad: Iskusstvo.
- Lysenko, L.A. (2018). Èvolûciâ tvorčeskogo metoda B. Zajceva i I. Šmelëva: Ot impresionizma do duhovnogo realizma. *Nižnevartovskij filologičeskij vestnik*, (1), 47–52.
- Merežkovskij, D.S. (2000). *Stihotvoreniâ i poëmy*. Saint-Petersburg: Akademičeskij projekt.

- Sergeeva, E.V. (2013). Hudožestvennyj koncept «Prozračnost'» v poëzii Vâčeslava Ivanova. In E.V. Sergeeva, *Izbrannoe. Sbornik statej* (pp. 92–99). Moscow: Direkt-Media.
- Usenko, L.V. (1988). Impressionizm v rannej proze B.K. Zajceva i «Solncevorot» O. Dymova. In L.V. Usenko, *Impressionizm v russkoj proze načala XX veka* (pp. 159–204). Rostov-na-Donu: Izd-vo Rostovskogo un-ta.
- Hatâмова, M.A. (2007). K probleme personificirovannogo povestvovaniâ: «Zolotoj uзор». *Vestnik TGPU*, (8), 55–59.
- Šestakova, È.G. (2014). Geterotopiâ – rabočee ponâtie sovremennoj gumanitaristiki: literaturovedčeskij aspekt. *Kritika i semiotika*. (1), 58–72.