

Nóra TROITSKY

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭКФРАСИС В ПОВЕСТИ И.С. ТУРГЕНЕВА «РУДИН»****Musical ekphrasis in I.S. Turgenev's novel Rudin****Abstract**

Turgenev scholars often use the word "musicality" or "musical code" in the analysis of the writer's fictional prose, since Turgenev often refers to music in dialogues and in descriptions of the characteristics of the heroes. This paper focuses on a musical piece which occurs in the third chapter in Turgenev's *Rudin*, Schubert's famous *Erlkönig* song. This musical scene of the short novel evokes the mysterious atmosphere of Goethe's ballad. Schubert's *Erlkönig* thematizes some of the parallel motifs that appear in the novel such as travel, the motive of finding a path, and the problem of intransmissibility. The paper aims to examine how these motifs are manifested in Turgenev's novel. On the one hand, the paper examines the purpose of the musical ekphrasis and how it might foreshadow his the character's fate. The mimetic musical ekphrasis makes it possible to interpret the novel from different perspectives. On the other hand, this intertextual element can be perceived as *mise en abyme* (L. Dällenbach), proceeding from the fact that the function of a diminutive mirror provides a key to a deeper understanding of the text.

**Keywords:** *Turgenev, Rudin, intermediality, intertextuality, musical ekphrasis, mise en abyme*

Явление экфрасиса в наши дни стоит на переднем плане контрастной интермедиальной компаративистики. Экфрасистический элемент при включении в художественный текст в основном не теряет свой знаковый характер, фактически это свойство даже усиливается в тексте, одновременно получая символическую и поэтическую функцию. Говоря о явлении экфрасиса, возможно расширить круг видов искусства, принимающих участие во взаимоотношении разных знаковых систем. Леонид Геллер в 2002 году, на Лозанском симпозиуме об экфрасисе<sup>1</sup>, имея в виду возможность встреч разных культурных сфер, определял понятие экфрасиса как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [ГЕЛЛЕР 2002: 13]. Геллер упоминает живописно-музыкальный<sup>2</sup> экфрасис, и называет экфрасистическими не только словесные описания

<sup>1</sup> Авторы статей монографии «Экфрасис в русской литературе» (2002) обратили внимание на разные принципы этого сложного явления, и в 2018 году вышла юбилейная монография, посвященная 15-летию выхода в свет предыдущего сборника под названием «Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения» (2018), которая отражает современное состояние и основные направления исследования экфрасиса.

<sup>2</sup> «Начнем с того, что распространим первичный, риторико-литературный смысл «экфрасиса» на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого; если отвлечься от предполагаемой эпизодичности включений, таков смысл «инкорпораций» Фарыно. Назовем экфрасистическими словесные описания не только «застывших» пространственных объектов, но и



пространственных объектов, но включает в это понятие и «временные» виды искусства, такие как кино, танец, пение и музыка. Мы используем этот термин в данном, более широком понимании. В фокусе нашего анализа стоит связь музыки с художественным текстом И.С. Тургенева «Рудин» (1856).

Читая произведения Тургенева, мы часто встречаемся с музыкальной сценой, где главные герои либо упоминают о музыкальном произведении, либо обсуждают факты, касающиеся музыки, нередко они слушают музыку, играют на пианино или поют. Проникновение музыкальных мотивов в литературные работы Тургенева характерно с первых выступлений писателя [см. КРЮКОВ 33]. Тургеневеды часто используют слово «музыкальность» или «музыкальный код» [см. БЕЛЬСКАЯ] при анализе художественной прозы писателя, так как музыкальная тема полностью пронизывает произведения Тургенева и имеет разные функции. Например, в повести «Ася» (1858) именно музыка приводит главных героев к встрече, а затем аккомпанирует всему действию. В этом произведении также содержится много музыкальных элементов (музыка вальса, народная песня Аси), которые выстраиваются в лейтмотив повести. Рассуждение о музыке в тексте откликается на популярный танцевальный жанр того времени – ланнеровский вальс, и музыка является главной мотивирующей основой для формирования сюжета. А как известно, в романе «Дворянское гнездо» (1859) исполнение музыкального произведения Лемма является кульминационным событием романа. В образе музыканта на переднем плане возникают проблемы и трудности художественной репрезентации. Через абстрактное свойство музыки, с одной стороны, представляется проблематика сложности сочинения музыки, творческого процесса художника, а с другой стороны, демонстрируются душевные переживания и эмоциональное напряжение персонажей.

Как показывают вышеприведенные фрагментарные примеры, в творчестве Тургенева в основном можно говорить о присутствии музыкальной темы, то есть действующие лица в произведении имеют определенное отношение к музыке. Янина Юхимук этот феномен называет псевдоэкфрасисом.<sup>3</sup> На наш взгляд, тщательный анализ музыкальных экфрасисов и псевдоэкфрасисов в романах Тургенева открывает новые возможности интерпретаций и несет в себе новизну рассмотрения романов сквозь призму интермедальности и интертекстуальности.

---

«временных»: кино, танца, пения, музыки; эти универсальные тематические комплексы, как ни странно, изучаются лишь изредка, от случая к случаю, на ограниченном литературном материале. Пусть экфрасисом называются и несловесные воспроизведения визуальности – пластические (например, знаменитый некогда жанр «живых картин», возрожденный кинематографом, вплоть до фильмов Годара, Ромера, Гринэвеля) или музыкальные. Такой подход, как кажется, находит все больше сторонников» [ГЕЛЛЕР 2002: 13]. Геллер в то же время отметил нехватку обзорных и теоретических работ о музыке в русской литературе, несмотря на то, что музыкальная тематика и в поэзии, и в прозе русской литературы занимает важное место.

<sup>3</sup> По мнению Юхимук псевдоэкфрасис (музыкальная тема) говорит лишь о том, что действующие лица имеют какое-нибудь отношение к музыке, которое можно обозначить: 1. упоминание о музыкальном произведении; 2. описание рецепции музыки без привязки к образам, заложенным композитором; 3. обсуждение фактов, которые касаются музыки; 4. описание предметов творческой «мастерской» композитора [ЮХИМУК 2018: 210].

Появление и правомерность музыкальных вставок в литературных произведениях XIX века исторически связано с усадебной литературой [ЩУКИН 1997]. Феномен русской усадьбы является «культурным гнездом», где пианино – инструмент, который является постоянным элементом дворянских гнезд, и где вокал, исполняемый с музыкальным сопровождением, также определяет атмосферу усадеб. Эта атмосфера отражается и в так называемых «усадебных текстах». Романы Тургенева входят в часть большого корпуса «усадебных текстов», в которых отражается процесс процветания и упадка усадебной культуры.

В этот тип прозаического текста входит и «Рудин». В деревенской усадьбе хозяйка Дарья Михайловна старается поддерживать атмосферу литературно-музыкального салона и приглашает в гости светских людей. Однажды появляется в усадьбе тридцатипятилетний Рудин, который своим красноречием произвел большое впечатление особенно на Дарью Михайловну Ласунскую, и на ее дочь, Наталью Ласунскую. Рудин признается в любви Наталье через несколько недель, но Дарья Михайловна категорически против их брака. Молодые влюбленные расстаются, и Наталья спустя два года выходит замуж за другого. В эпилоге Рудин рассказывает своему старому знакомому, Лежневу, что он делал все это время, и где бродил. Через четыре года после выхода в свет романа, автор добавил «второй» эпилог об истории гибели Рудина, где описывается французская революция и Рудин, погибающий на баррикадах в Париже.

В третьей главе Пандалевский играет на фортепиано «Erlkönig» Ф. Шуберта; непонятно, поет ли он слова, которые – в любом случае – были знакомы Рудину. Основой музыкального фрагмента является баллада Гёте (1782), которая в 1815 году была переложена на музыку Ф. Шубертом. Гёте заимствовал мотив «лесного царя» из датской народной песни, которая, в свою очередь, стала обработкой немецкой баллады. Видимо, произошла неоднократная смена форм и медий: из датской песни в балладу, а потом из письменной формы опять в музыкальную интерпретацию, с которой читатель встречается в рамках музыкального экфрасиса в романе. Баллада затрагивает проблему восприятия, тему путешествия и поднимает вопросы о мотиве поиска, фокусируясь на доминирующем психологическом состоянии главного героя.

Мы воспринимаем вставку существующего музыкального произведения по классификациям Е. В. Яценко как нулевой миметический (actual<sup>4</sup>) музыкальный экфрасис [ЯЦЕНКО 2011: 47]. Миметический потому, что в данном случае читателю известен референт (Ф. Шуберт: «Erlkönig»), на который указывает автор. Нулевой потому, что хотя данный экфрасис ссылается на музыкальное произведение Шуберта, он не описывает его. Экфрасис затрагивает схожие с романом темы и имплицитно показывает развитие возможных дальнейших событий. Наша цель – проанализировать данный нулевой миметический экфрасис, и проследить, как он вступает в диалог с текстом произведения.

<sup>4</sup> Экфрасис как литературное явление, практика описания произведений искусства в литературных текстах, настоящих или фиктивных, восходит к терминам английского исследователя Джона Холландера «actual» и «notional» [HOLLANDER 1995].



Этот короткий, но насыщенный музыкальный фрагмент является в широком смысле интертекстуальным элементом, который на наш взгляд одновременно функционирует в тексте ещё и как уменьшительное зеркало. Л. Дэлленбах в систематическом анализе художественной техники «mise en abyme» определил явление как внутреннее повторение образа, которое функционирует в тексте как зеркало или микрокосмос и структурирует произведение в целом [DÄLLENBACH 2007: 39]. На наш взгляд, и в этом случае речь идет о такой музыкальной вставке, которая в сжатой форме «отражает» одно из возможных значений романа, и этот прием способствует новым аспектам интерпретации романа.

Музыкальный экфрасис имеет функцию воспоминания и передает ностальгическую атмосферу. Звуки музыки Шуберта и летняя ночь в темном саду напомнили Рудину, стоявшему около раскрытого окна, студенческие годы в Германии. Музыка Шуберта возбуждает эмоции в главном герое, и он начинает вспоминать о студенческих серенадах. Читатель получает информацию о прошлом главного героя, происходит смена плоскости времени. Эффект «раскрытого окна», где Рудин стоит и слушает музыку, как будто создает виртуальную рамку этого уменьшительного зеркала, в которой музыкальный экфрасис проспективным методом намекает и на дальнейшую судьбу Рудина.

Экфрасис сам по себе может функционировать как прием, который создает не только другое время, отличающееся от настоящего времени повествования, но в котором создается и другое пространство. Венгерский литературовед Ж. Хетени определяет роль визуального элемента в литературных текстах как «прием, при помощи которого слово теряет свое поле однозначности, выступает за пределы непосредственного понимания, прием сотворения виртуальной, второй действительности, которая создается автором из элементов, заимствованных из первой действительности» [ХЕТЕНИ 1999: 76]. По нашему мнению, музыкальный элемент функционирует таким же образом в тексте Тургенева, разрывая нить повествования романа. Музыкальный экфрасис открывает пространство мистической ночи и вызывает в памяти читателя образ и атмосферу баллады, моделирующей другую, параллельную реальность.

Пространство темного летнего вечера, галлюцинации больного мальчика и мистический образ Лесного царя сближают читателя с иррациональным миром, с другим измерением. Мистическое лесное пространство как будто оживляется («дремотной свежестью дышали близкие деревья» [ТУРГЕНЕВ 1980: 228]) и создает чувства незащищенности, загадочности и неопределенности, ощущение, что человек подвержен силе природы, человек подвергается воздействию высшей силы.<sup>5</sup> Атмосфера мистической ночи, сильный ветер, и

---

<sup>5</sup> К теме путешествия по лесу Тургенев обратился в своем предыдущем философском рассказе «Поездка в Полесье», который был опубликован прежде «Рудина». В этом рассказе описывается двухдневная поездка. Лейтмотив неизбежности и непостижимости смерти появляется уже в начале рассказа. Эти лейтмотивы можно заметить и в Гётевской балладе. Человек чувствует себя пленником и не в силах противиться неведомой мрачной силе природы. В рассказе «Поездка в Полесье» большое место заняла философия природы в виде занимавшей Тургенева проблемы отношений между человеком и природой, проблемы ничтожества

чувство незащищенности, неизбежности возвращается и в эпилоге, когда Лежнев и Рудин расстаются: «А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... И да поможет господь всем бесприютным скитальцам!» [ТУРГЕНЕВ 1980: 322]. Таким образом, эти неприятные природные явления становятся сопровождающими мотивами главного героя.

С музыкальной точки зрения, музыка Шуберта отражает доминирующее психологическое состояние текста – беспокойство, непостижимость и загадочность. Музыкальное произведение начинается большим фортепианным вступлением. Это может иметь связь с первым сильным впечатлением Рудина у окружающих. Прибытие Рудина в усадьбу Ласунской является ярким моментом в романе, жизнь в усадьбе становится интересной, когда приезжает главный герой и оказывает сильное влияние на всех. Потом в песне развиваются сопровождающие партии, и читатель узнает о загадочном характере Рудина больше. В музыкальном произведении есть вокальное обрамление, то есть вокальное вступление и послесловие, оно ведется от одного единственного лица рассказчика-повествователя. Временные диссонансы намекают на фантазии, галлюцинации больного мальчика, передают ощущения движения, стихии, страха и повышают мистическую атмосферу. Постоянно меняющиеся партии и ритм разрушают гармонию и символизируют скачку на лошади. Эта музыка прекрасно выражает аттитюд постоянного поиска и движения по пути самого Рудина.

Как и в балладе, так и в романе мотив поиска связывается и с мотивом путешествия. Мотив поиска пути и своеобразного путешествия мальчика и его отца отражен в балладе и может быть воспринят как своеобразная метафора поиска жизненного пути Рудина. Тургенев называет Рудина (именно в третьей главе перед музыкальной сценой) «путешествующим принцем» [ТУРГЕНЕВ 1980: 228], интерпретируется его образ странника, который находится в постоянном движении, а сам путь в романе определяется как «стремление», как «поиски» [КРОО 2008: 15]. В метатексте скандинавской легенды в третьей главе символ птички структурирует широкий поэтический смысл путешествия. Каталин Кроо в своей монографии об интертекстуальной поэтике романа И. С. Тургенева «Рудин» тщательно интерпретирует интертексты, перекликающиеся и пересекающиеся в тексте, усиливающие смысловую конструкцию романа. Кроо анализирует широкую интертекстуальную сеть текста, связанную с русской и мировой литературой с лирико-исторической точки зрения. Исследует смысловые слои путешествий Рудина от сюжета к интертекстам в свете контекста метатекстов.

Кроо считает, что путешествие Рудина-странника по пространству в то же время оказывается путешествием истории литературы по интертекстуальным

---

человеческого разума перед ее вечной стихийной жизнью, перед всемогущей силой, которой человек подвластен. Постановка и разрешение этой проблемы восходят, с одной стороны, к давним размышлениям Тургенева, неоднократно выражавшимся в письмах, с другой стороны, к воздействию философии Шопенгауэра, которая именно в это время особенно внимательно воспринимается Тургеневым [Новикова 2005].



«следам», которые находятся в тексте. Таким образом, «путешествие» читателя проходит не только по этапам жизни главного героя романа, но и по ассоциациям и поэтическим смыслам метатекстов [КРОО 2008: 45]. По мнению Кроо, странствование Рудина происходит в рамках трех главных событий: приезд – пребывание – отъезд [КРОО 2008: 47]. Мотив вечного пребывания в пути перевоплощается в топос, приобретая метафорический смысл [КРОО 2008: 48]. На наш взгляд, нулевой музыкальный экфрасис, Гётевский метатекст, является таким же интертекстуальным элементом в романе, который фокусируется на промежуточных событиях, на событиях в дороге, на постоянном движении в пути и на процессе путешествия в свете текста романа.

Почти все без исключения исследователи «Рудина» сходятся во мнении, что какое-то фундаментальное противоречие и некая загадочность играют значительную поэтическую роль в формировании фигуры главного героя. Кроо считает, что внутренний конфликт главного героя воспринимается так же, как напряженный контраст между «словом» и «делом» [КРОО 2008: 12]. Рудин впервые способен «соблазнять» Наталью своей речью, но позже Наталья обвиняет самого Рудина в том, что его действия не соответствуют смыслу его речи: «от слова до дела еще далеко» [ТУРГЕНЕВ 1980: 282].

Как в романе, так и в балладе затрагивается и коммуникативная проблематика, проблема восприятия. Мы также сталкиваемся и с проблематикой «непередаваемости». В балладе мальчик в бреду болезни слышит необычные странные звуки и голос Лесного царя, который соблазняет его своими дочерьми<sup>6</sup> и картинками счастливой жизни<sup>7</sup>. Отец мальчика дает рациональные ответы на видения сына: «О нет, то белеет туман над водой»; «О нет, мой младенец, слышался ты:/ То ветер, проснувшись, колыхнул листья»; «О нет, все спокойно в ночной глубине:/ То ветлы седые стоят в стороне» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

Параллельно с балладой мы также сталкиваемся с проблемой непонятности в романе, так как проблематика восприятия таким же образом фокусируется на дисгармонии между голосами главного героя и других героев. Окружающей среде тяжело понять Рудина, персонажи неоднозначно реагируют на его слова. Некоторым не хватает последовательного элемента содержания, кого-то впечатляют его слова, кто-то приравнивает его слова к делу. Слушатели речей Рудина часто как будто не слышат его слова, но восхищаются самой речью, как «пустыми» акустическими звуками. С одной стороны, Рудин является прекрасным рассказчиком, – судя по авторским комментариям: «Он не искал слов: они сами послушно и свободно приходили к нему на уста, и каждое слово, казалось, так и лилось прямо из души, пылало всем жаром убеждения. Рудин владел едва ли не высшей тайной – музыкой красноречия. Он умел, ударяя по одним струнам сердца, заставлять смутно звенеть и дрожать все другие. Иной слушатель, пожалуй,

<sup>6</sup> «Ко мне, мой младенец; в дуброве моей/ Узнаешь прекрасных моих дочерей:/ При месяце будут играть и летать, /Играя, летая, тебя усыплять» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

<sup>7</sup> «Дитя, оглянися; младенец, ко мне;/ Веселого много в моей стороне:/ Цветы бирюзовы, жемчужны струи; / Из золота слиты чертоги мои» [ЖУКОВСКИЙ 2008: 137].

и не понимал в точности, о чем шла речь; но грудь его высоко поднималась, какие-то завесы разверзались перед его глазами, что-то лучезарное загоралось впереди» [ТУРГЕНЕВ 1980: 229]. Повествователь сравнивает речь Рудина с игрой струнного музыкального инструмента, но его красноречие парадоксально связано с непониманием окружающих. Талант Рудина состоит в том, что его слушатель не всегда понимает точность его речи или того, о чем идет речь, но он способен произвести такое яркое впечатление на других, на какое способна только музыка. Через перформативный акт красноречия его слушатели могут испытать то, что невозможно испытать, слушая простые слова. Таким образом, речь Рудина всё-таки имеет способность влиять на эмоции и мышление других.

Немецкие романтики считали музыку искусством, наиболее адекватным их мировосприятию, что было связано с новой романтической концепцией как музыки в целом, так и самой романтической личности. Каталин Кроо, например, называет Рудина трубадуром, поэтом-музыкантом [КРОО 2008: 141], и по анализам исследователя через интертекст «Дон-Кихота» подчеркивает черты литературной фигуры рыцаря в куртуазной традиции [КРОО 2008: 136]. Рудин в романе изображен в роли поэта, который с помощью красноречия поет песни поэзии, и его образ семантически связан с фигурой Орфея. Рудин воплощает интертекстуальную фигуру поющего трубадура. По мнению Кроо, «Erlkönig», по сути, музыкальное стихотворение, воспринимается как песня Рудина-Орфея [КРОО 2008:158]. Рудин, своего рода неосознанный поэт-трубадур, вдохновляется музыкой Шуберта. Кроо обращает внимание на то, что «Erlkönig» завершается скандинавской легендой, которую рассказывает Рудин-поэт при звучании музыки в результате вдохновения от музыки [КРОО 2008: 165].

Как мы видели, нулевой миметический музыкальный экфрасис имеет способность расширить интерпретацию романа, в котором происходит переинтерпретирование главного героя с помощью интертекста. Музыкальный отрывок Шуберта тематизирует проблему «непередаваемости». Таким образом, функция музыкального экфрасиса может предоставить возможность для более сложной и глубокой интерпретации романа Тургенева. С одной стороны, мы считаем эту музыкальную ссылку приемом уменьшительного зеркала, который в сжатом виде усиливает основной мотив романа, ссылаясь на поиск пути Рудина. С другой стороны, нулевой миметический музыкальный экфрасис открывает в тексте новое время и пространство, в котором образ главного героя переосмысливается. Создается определенная атмосфера мистического леса, в котором происходит своеобразное путешествие, и одновременно открывается новое измерение восприятия образа главного героя. В то же время в музыкальном метатексте подчеркивается также коммуникативная проблематика, проблема восприятия. Подход к роману с учётом свойств музыкального элемента даёт нам возможность понять часто упоминаемое в специальной литературе-музыкальное чутье автора, но и обнаружить поэтическую функцию использования музыкальных мотивов, основывающихся на глубоких знаниях автора в области музыки.

## Библиография

- БЕЛЬСКАЯ, А.А. [BEL'SKAĀ, A.A.] 2018: Музыкальный код романа И.С. Тургенева «Дворянское гнездо». Ученые записки Орловского государственного университета [The musical code of the novel by I.S. Turgenev "Noble nest", Scientific notes of the Oryol State University], №3:80. 80–88.
- ГЕЛЛЕР, Л. [GELLER, L.] 2002: Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума (ред. Л.Геллер), Москва: Издательство «МИК» [Resurrection of the concept, or the Word about ekphrasis // Ekphrasis in Russian literature: Proceedings of the Lausanne Symposium (ed. L. Geller), Moscow: MIK Publishing House], 5–22.
- ЖУКОВСКИЙ В.А. [ŽUKOVSKI V.A.] 2008: Лесной царь, Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 3. Баллады. Москва: Языки славянских культур [Forest Tsar, Complete Works and Letters in 20 volumes. V. 3. Ballads. Moscow: Āzyki Slavānskih kul'tur], 137–138.
- КРОО К. [KROÓ, K.] 2008: Интертекстуальная поэтика романа И.С. Тургенева «Рудин» Академический проект, Санкт-Петербург: Издательство ДНК [Intertextual poetics of the novel by I.S. Turgenev "Rudin" Academic project, St. Petersburg: DNK Publishing House], 12–165.
- КРЮКОВ, А. [KRŪKOV, K.] 1963: Тургенев и музыка, Музыкальные страницы жизни и творчества писателя. Ленинград: Государственное музыкальное издательство [Turgenev and music, Musical pages of the life and work of the writer, Leningrad: State Musical Publishing House].
- НОВИКОВА, А.А. [NOVIKOVA, A.A.] 2005: Две «поездки» И.С. Тургенева – к преодолению трагического мироощущения: «Поездка в Полесье», «Поездка в Альбано и Фраскати (воспоминание об А.А. Иванове)» // Спасский вестник 2005/12 [Two "trips" I.S. Turgenev - to overcome the tragic attitude: "A trip to Polesie", "A trip to Albano and Frascati (reminiscence of A.A. Ivanov)" // Spasskij vestnik 2005/12]. (дата обращения 20.03.2021 // <http://www.turgenev.org.ru/e-book/vestnik-12-2005/novikova.htm>)
- ТУРГЕНЕВ, И.С. [TURGENEV, I.S.] 1980: Полное собр. соч. в 30 тт. Т. 5. [Complete works in 30 volumes. Vol. 5.], 228-322 // [https://rvb.ru/turgenev/01text/vol\\_05/01text/0178.htm](https://rvb.ru/turgenev/01text/vol_05/01text/0178.htm) (дата обращения 2021.03.20).
- ХЕТЕНИ Ж. [HETÉNYI, Zs.] 1999: Идея в образах, абстрактное в визуальном, Фигуры-образы Исаака Бабеля // Russian Literature [Idea in images, abstract in visual, Figures-images of Isaac Babel // Russian Literature], 1999. Vol. XLV. № 1: 75–85.
- ЩУКИН, В.Г. [ŠUKIN, V.G.] 1997: Миф дворянского гнезда: Геокультурологическое исследование по русской классической литературе, Krakow: Издательство Ягеллонского университета [The Myth of the Noble Nest: A Geocultural Research on Russian Classical Literature, Krakow: Jagiellonian University Press].
- ЮХИМУК, Я. [ŪNIMUK, Ā.] 2018: Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипотипосис, эйдолон и музыкальная тема, Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения // ред. Татьяна Автухович), Siedlce [Problems of studying musical ekphrasis: on the definition of the concepts of ekphrasis, hypotyposis, eidolon and the theme of music, Theory and history of ekphrasis: results and prospects of study // ed. Tat'āna Avtuhovič), Siedlce], 210–222.



- ЯЦЕНКО, Е.В. [ÂCENKO, E.V.] 2011: «Любите живопись, поэты...» Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии ["Love painting, poets..." Ekphrasis as an artistic and ideological model"// Problems of Philosophy], № 11., 45–57.
- DÄLLENBACH, L. 2007: Reflexivitas és olvasás. Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitas. Kijárat Kiadó [Reflexivity and reading. Narratives 6. Narrative embedding and reflexivity. Kijárat Publishing house], Budapest. 39–54.
- HOLLANDER, J. 1995: The Gazer's Spirit: Poems Speaking to the Silent Works of Art. Chicago: University of Chicago Press, 3–91.

Nóra TROITSKY [Нора ТРОИЦКИ]  
Дебреценский университет  
Докторская школа литературоведения и культурологии  
Дебрецен, Венгрия  
troitsky.nora@arts.unideb.hu