

Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej 14  
ISSN 1898-4215; e-ISSN 2544-3143  
Creative Commons: Uznanie Autorstwa (CC BY) 3.0 Polska  
<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/>  
DOI: <https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-14.10>

*Alexander Medvedev*

Tyumen State University, Russia

[amedv1@yandex.ru](mailto:amedv1@yandex.ru)

ORCID: 0000-0002-7450-5373

МОДЕРНИСТСКИЙ ЭКФРАСИС В ЭССЕ  
МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ *НАТАЛЬЯ ГОНЧАРОВА.*  
*ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО*

**Modernist ekphrasis in Marina Tsvetaeva's essay  
*Natalia Goncharova. Life and Work***

**Abstract**

This article examines Marina Tsvetaeva's modernist perception of the personality and paintings of the greatest representative of the Russian avant-garde of the 20th century in the essay "Natalia Goncharova. Life and Work" ("Наталья Гончарова. Жизнь и творчество", 1929). Goncharova's paintings that Tsvetaeva describes in her essay are indicated. The principles of modernist poetics and ekphrasis are revealed (lyrical subjectivism, ontology, consonance, anagrammatic disclosure of the inner form of a word, mythologization, reader co-creation, dialogism). The similarity between Tsvetaeva's understanding of painting and poetry is compared to the ontological understanding of art by Martin Heidegger. This can be explained by the tradition of ontological poetry (Friedrich Hölderlin and Rainer Maria Rilke), which is important for both. The ontology of

Goncharova's painting is also considered in the context of the ontology of animals in Russian philosophy at the beginning of the 20th century (Vasily Rozanov) and in the Tahitian Painting of Paul Gauguin. Special attention is paid to ekphrastic poetics (style, tropes, consonance), with the help of which Tsvetaeva authentically transfers the ontologism of Goncharov's painting in its stylistic diversity (cubism, neo-primitivism, rayonism) to the verbal level. Tsvetaeva and Goncharova in the respective Russian and European context (Gauguin, Rozanov, Heidegger, Rilke) appear as exponents of the ontological turn in the culture of the first half of the 20th century.

**Keywords:** Marina Tsvetaeva, Natalia Goncharova, Martin Heidegger, Paul Gauguin, Vasily Rozanov, painting, modernism, avant-garde, ontology, ekphrasis

Цветаева и живопись – малоисследованная на сегодняшний день проблема. Во многом это связано с тем, что как неоромантик Цветаева ставила слово и Музыку выше пространственных искусств (живопись, скульптура, архитектура). Подтверждение этому приводит Ариадна Эфрон в очерке *Самофракийская победа*, вспоминая полемику между Цветаевой и армянским поэтом Аветиком Исаакяном в Париже 1932 г. о первенстве слова перед зримыми искусствами, которые постигают мир иллюстративно (извне, а не изнутри):

Она любила слово-смысл и слово-музыку, любила самую музыку, именно за их способность выражать чувства, и была глубоко равнодушна к искусствам, пытающимся проникнуть в них путем зримого их отображения. Этот путь казался ей вторичным, иллюстративным, ибо зримое уже существовало и внешний мир уже был сотворен – „Венера Милосская – плоть в мраморе. Джиоконда – лицо на холсте. Душу же в них вкладываем мы, глядящие мы, поэты. Причем – каждый свою”<sup>1</sup>.

Когда Исаакян привел ей в качестве контраргумента того, что скульптура может быть не ниже литературы, знаменитую *Нику Самофракийскую* (Лувр, Париж), Цветаева ответила: „Я давно ее знаю и люблю [...]. И все же, «в начале было слово»”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> А. Эфрон, *История жизни, история души: [в 3 т.]*, т. 3, Москва 2008, с. 207.

<sup>2</sup> Ibidem, с. 209.

Подобный спор приводит и Марк Слоним. В том же году Цветаева полемизировала с его идеей синкретизма всех видов искусств („жест и танец предшествовали слову”):

Она ничего не унаследовала от отца, директора музея и искусствоведа, и живопись, скульптура и архитектура, танец до нее по-настоящему не доходили [...]. „И вы балет сравниваете с Реймским собором!” – воскликнула она в негодовании. И тут пошла новая баталия: я был воспитан на итальянском Возрождении, а Марина Ивановна – на германской готике, она инстинктивно отталкивалась от Греции и средиземного моря<sup>3</sup>.

Об этом же свидетельствует и Ариадна Эфрон:

[...] из двух начал, которым было подвлиянно ее детство – изобразительные искусства (сфера отца) и музыка (сфера матери), – восприняла музыку. Форма и колорит – достоверно осязаемое и достоверно зримое – остались ей чужды. Увлечься могла только сюжетом изображенного – так дети „смотрят картинки”, – поэтому, скажем, книжная графика и, в частности, гравюра (любила Дюрера, Доре) была ближе ее духу, нежели живопись<sup>4</sup>.

И в эссе о Гончаровой Цветаева признается, что отказывается от иллюстративности как принципа (в частности, в отношении *Слова о полку Игореве*): „я поэт и мне картинок не надо”<sup>5</sup>.

Но несмотря на эти свидетельства и признания, Цветаева как крупнейший поэт модернизма не могла пройти мимо авангардной живописи, переживавшей в тот период свой расцвет. Слоним, отмечавший равнодушие Цветаевой к живописи, тем не менее признал, что о Гончаровой она написала „как крупный и серьезный специалист в живописи. Совершенно пронзительно, точно ее определяя”<sup>6</sup>. В этом эссе Цветаева

---

<sup>3</sup> М. Слоним, *О Марине Цветаевой. Из воспоминаний*, [в:] *Воспоминания о Марине Цветаевой*, Москва 1992, с. 323.

<sup>4</sup> А. Эфрон, *Страницы воспоминаний. Какой она была?*, [в:] А. Эфрон, *История жизни*, ор. cit., с. 9.

<sup>5</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова. Жизнь и творчество*, [в:] *Цветы и гончарня: Письма М. Цветаевой к Н. Гончаровой. 1928–1932. М. Цветаева. Наталья Гончарова: Жизнь и творчество*, подготовка текста, предисл. и прим. Н. А. Громова, Т. А. Теплякова, В. И. Масловский, Москва 2006, с. 137.

<sup>6</sup> А. Эйсер, „Она многое понимала лучше нас...”, [в:] *Воспоминания о Марине Цветаевой*, Москва 1992, с. 395.

в наибольшей степени выразила свое представление о живописи, о литературе, об искусстве, о творчестве в целом: „*Вас* – пишу, и обязана Вам многими новыми мыслями” – признавалась она в письме к Гончаровой от 7 января/25 декабря 1929 г.<sup>7</sup>

С художницей Цветаеву познакомил тот же Слоним в начале 1929 г. Поэта заинтересовала родословная связь Гончаровой с Пушкиным (в эссе она посвятит этому главку *Две Гончаровы*): „М[арина] И[вановна]; сказала, что хочет писать о двух Гончаровых, и, опустив глаза, прочла свое стихотворение о той, первой Наталье”<sup>8</sup>.

Жанр *Натальи Гончаровой* (1929), посвященной „жизнетворчеству” (единство биографии и творчества), по словам Цветаевой, „лучшей русской художницы”<sup>9</sup>, она определяла в письмах как „эмоционально-духовную биографию”, „большую не-статью”, „целую книгу”<sup>10</sup>. В первом, сокращенном варианте текст был издан на сербском языке в журнале „Русски архив” (Белград 1929, nr 4, 5/6) с восемью черно-белыми репродукциями картин Гончаровой<sup>11</sup>, которые Цветаева прямо в эссе не описывает, тем не менее в письме к Тесковой от 17 марта 1929 г. она называет эти иллюстрации „чудесными”<sup>12</sup>. Полный текст эссе (с многочисленными опечатками) вышел в „Воле России” (Прага 1929, nr 5–7), иллюстрированный другими четырьмя черно-белыми репродукциями<sup>13</sup>. Думая о чешском издании *Гончаровой*, в письме к Анне Тесковой от 17 октября 1930 г. Цветаева также была не против репродукций: „Вещь бы оживилась, – и чехи ведь очень любят графику?”<sup>14</sup>.

<sup>7</sup> *Цветы и гончарня...*, op. cit., с. 23.

<sup>8</sup> М. Слоним, op. cit., с. 336.

<sup>9</sup> М. Цветаева, *Письмо к А. Тесковой от 19 февраля 1929 г.*, [в:] М. Цветаева, *Спасибо за долгую память любви...: письма к Анне Тесковой, 1922–1939*, Москва 2009, с. 139.

<sup>10</sup> *Цветы и гончарня...*, op. cit., с. 21, 27, 32.

<sup>11</sup> Н. Гончарова, *Портрет 2-жи Тамары Карсавиной в испанском костюме* (Венская Национальная Библиотека), *Испанки, Весенний букет* (1925), *Бегство в Египет* (1910), *Голова испанки* (1926), *Те, кто пьют* (1908) [*Пьющие вино*, из цикла *Сбор винограда*, 1910–1911], *Град, Христос* (1910).

<sup>12</sup> М. Цветаева, *Спасибо за долгую память любви...*, op. cit., с. 140.

<sup>13</sup> Н. Гончарова, *Испанка* (1915), *Испанка* (1925), *Осень (фрагмент)* (1927, М. N. Wiborg, Нью Йорк), *Пейзаж (фрагмент)* (1927, „Arts Club”, Чикаго).

<sup>14</sup> М. Цветаева, *Спасибо за долгую память любви...*, op. cit., с. 171.

„Хочешь писать дерево – стань им!”: онтологическое понимание искусства: Цветаева, Пастернак и Хайдеггер

Ариадна Эфрон отмечала главную особенность цветаевского миро-восприятия:

У нее было особое свойство – постигать описываемое ею (явление, состояние, предмет) и описывать постигнутое – не от формы к существу, а, наоборот, из глубины, из сути – к поверхности („хочешь писать дерево – стань им!”). [...] Это внутреннее видение она возводила в один из принципов своего творчества [...] – и отрицала приемлемость для себя „обратного метода” – от внешнего к внутреннему<sup>15</sup>.

В 1925 г. в черновой тетради сама Цветаева этот принцип сформулировала как онтологическое переживание вещи изнутри самой вещи (явления), противоположное ее объективированному внешнему отражению (реализм):

Бессмысленно повторять (давать вторично) вещь уже сущую. Описывать мост, на котором *стоишь*. Сам стань мостом, или пусть мост станет тобою, отождествись или отождестви. Всегда – *иноскажи*. Сказать (дать вещь) – меньше всего ее описывать. Осина дана зрительно, дай ее внутренно, изнутри ствола: сердцевины. Только *такая* осина тебя ждет, для желтой, стоящей, сущей – ты лишней. Тебе ей нечего дать<sup>16</sup>.

Этот же онтологический принцип Цветаева формулирует в 1929 г., полемизируя с научным, объективированным подходом к Рильке: „Вскрыть сущность нельзя, подходя со стороны. Сущность вскрывается только сущностью, изнутри – внутрь, – не исследование, а проникновение. Взаимопроникновение. Дать еще проникнуть в себя и – тем – проникнуть в нее. [...] Проникаясь, проникаю. Всякий – подход – отход”<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> А. Эфрон, *История жизни*, *op. cit.*, с. 207.

<sup>16</sup> М. Цветаева, *Неизданное. Сводные тетради*, Москва 1997, с. 329.

<sup>17</sup> М. Цветаева, *Несколько писем Райнеру Марии Рильке*, [в:] М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 т.*, т. 5, Москва 1994, с. 322–323.

Об этом же творческом принципе Цветаева говорит в эссе *Эпос и лирика современной России. В. Маяковский и Б. Пастернак* (1933), противопоставляя близкий ей в восприятии мира лирический субъективизм Пастернака эпическому объективизму Маяковского:

претворение предмета в себя, растворение предмета в себе: да, и самых нерастворяющихся предметов, как горные породы Урала. Все горные породы Урала растворены в его лирическом потоке, лишь оттого таким тяжелом, таком громоздком, что это – нет, даже не лава, ибо растворение однородного земного – а насыщенный (миром) раствор. [...] Пастернак останется в виде прилагательного: пастернаковский дождь, пастернаковский прилив, пастернаковский орешник, пастернаковский и так далее, и так далее. [...] Маяковский насквозь человекен. У него и горы говорят человеческим языком (как в сказке, как в каждом эпосе). У Пастернака человек – горным (тем же пастернаковским потоком)<sup>18</sup>.

Пастернак в отличие от Маяковского не очеловечивает природу, а воспринимает ее остраненно, разрушая в ее восприятии штампы цивилизации, становясь в непосредственном переживании природы ее инструментом и достигая предельной онтологичности:

Между Пастернаком и предметом – ничего, оттого его дождь – слишком *близок*, больше бьет нас, чем тот из тучи, к которому мы привыкли. Мы дождя со страницы не ждали, мы ждали стихов о дожде. [...] Дождь забарабанил прямо по нас:

На листьях сотни запонок,  
И сад слепит, как плес,  
Обрызганный, закапанный  
Мильоном синих слез.

Природа явила себя через самое беззащитное, лунатическое, медиумическое существо – Пастернака<sup>19</sup>.

В приведенных строках о дожде (*Ты в ветре, веткой пробующем* (1917)) мы видим, как ощущение сияющего и капающего в саду дождя Пастернак передает не только через остраненные образы „запонок” и „плёса”, но и звукописью на „с”/„з” (свет) и „п”/„б” (капли).

<sup>18</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 т.*, т. 5, оп. cit., с. 380–381.

<sup>19</sup> *Ibidem*, с. 387.

Цветаева акцентирует в пастернаковской поэзии также и принцип читательского сотворчества: „Пастернак весь на читательском сотворчестве. Читать Пастернака немногим легче, а может быть, и совсем не легче, чем Пастернаку – себя писать. [...] Пастернак нами не читается, он в нас совершается. [...] Пастернака читатель пишет сам”<sup>20</sup>. В итоге суть этой поэтики Пастернака Цветаева определила как приглашение в путь – к „самораскрытию и мирораскрытию”: „Над пастернаковской строкой густейшая и тройная аура – пастернаковских, читательских и самой вещи – возможностей”<sup>21</sup>.

Эти увиденные в поэзии Пастернака и близкие Цветаевой модернистские принципы (лирический субъективизм, онтологичность, звукопись, сотворчество читателя) в полной мере проявились и в поэтике эссе о Гончаровой.

Ключевым мотивом, пронизывающим цветаевское восприятие живописи Гончаровой и ее личности, стал *онтологический* образ природы, который Цветаева возводит к одному из первых глубоких переживаний художницей в детстве первых весенних ростков: „из-под льда и снега – ростки. Острые зеленые ростки. На гумне всегда много зерен рассыпано. Первые проросшие. [...] И не эти ли острые ростки – потом – через всю книгу ее творчества: бытия”<sup>22</sup>. Цветаева воспринимает живопись Гончаровой и ее личность через идею органического, природного *роста*, „силы природы”:

Гончарова жила и росла; [Гончарова] есть рост во всей его постепенности, как дерево; Всю Гончарову веду от растения, растительного, растущего. [...] Куст, ветвь, стебель, побег, лист – вот доводы Гончаровой в политике, в этике, в эстетике. [...] Гончарова больше любит росток, чем цвет, стебель, чем цвет, лист, чем цвет, виноградный ус, чем плод<sup>23</sup>.

Мотив роста проступает и в образе вьющихся, „как хмель”, волосах молодой Гончаровой, в любимом Гончаровой орнаменте вьющегося

---

<sup>20</sup> Ibidem, с. 379, 388.

<sup>21</sup> Ibidem, с. 387.

<sup>22</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, op. cit., с. 69.

<sup>23</sup> Ibidem, с. 71, 61, 103, 116–117.

винограда<sup>24</sup>, в живом винограде, проросшем из двух зернышек: „Зернышки проросли, завили все окно. Усики, побеги. Виноград на нем, конечно, не рос, но уж очень хорош сам лист! Зимой сох, весной завивал всю стену”<sup>25</sup>. И даже мазки Гончаровой Цветаева рифмует с растительными образами („все ее зеленые ростки, листки, – мазки”<sup>26</sup>).

В приведенных выше цитатах Цветаева воспроизводит в слове сам живой *рост*, нагнетая слова с корнями *рост/раст* и фонические повторы *ро/остр/рост/порос/рос/раст* („ростки”, „острые” „ростки”, „проросшие”, „Гончарова” „росла”, „рост”, „от растения, растительного, растущего”, „росток”), рифмуя „жила” и „росла”, вводя мифологическую символику (проросшие зерна, ростки, виноград), а также используя свою любимую синтаксическую конструкцию со связкой „есть”, – тем самым выражая онтологичность гончаровской живописи.

Этот ключевой мотив органического роста мы видим на картинах Гончаровой 1910-х гг. – зеленые ветки дерева, акцентируемые розовым фоном неба и ярко-зеленым платком одной из женщин (*Шабат*)<sup>27</sup>; богатые оттенки сочного зеленого цвета, на контрасте с серым, карминным и розовым (*Мытьё холста*)<sup>28</sup>; деревце на розовом фоне в картине, посвященной войне (*Портрет М.Ф. Ларионова и его взводного*)<sup>29</sup>; растения в ящиках, которые несут на плечах женщины на заднем плане, зеленый цвет побегов усилен почти белым фоном (*Садоводство*)<sup>30</sup>.

Онтологическое восприятие Цветаевой живописи Гончаровой (и искусства в целом), на наш взгляд, может быть рассмотрено в контексте

<sup>24</sup> Образ виноградной лозы, предстающей огромным деревом, является центральным в эскиз-варианте декораций к балету И. Ф. Стравинского *Свадебка* (1915, Частная коллекция, Москва), <https://www.tg-m.ru/catalog/sites/default/files/catalog/1915.jpg> [access: 25.02.2021].

<sup>25</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, оп. cit., с. 71, 98–99.

<sup>26</sup> *Ibidem*, с. 116.

<sup>27</sup> Н. Гончарова, *Шабат* (1909–1910, Музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань), <https://www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/sabbath> [access: 25.02.2021].

<sup>28</sup> Н. Гончарова, *Мытьё холста* (1910, Третьяковская галерея, Москва), <https://rexstar.ru/content/id51066> [access: 25.02.2021].

<sup>29</sup> Н. Гончарова, *Портрет М. Ф. Ларионова и его взводного* (1911, Русский музей, С.-Петербург), [https://www.rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19\\_20/goncharova\\_ns\\_portret\\_mf\\_larionova\\_i\\_ego\\_vzvodnogo\\_1911/index.php](https://www.rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/19_20/goncharova_ns_portret_mf_larionova_i_ego_vzvodnogo_1911/index.php) [access: 25.02.2021].

<sup>30</sup> Н. Гончарова, *Садоводство* (1908, Галерея Тейт, Лондон), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goncharova-gardening-t00468> [access: 25.02.2021].

онтологии искусства Мартина Хайдеггера. Не случайно сама Гончарова (и Цветаева вслед за ней) называет свои картины „вещами”, то есть придают им изначально онтологический статус: „она просто хотела сказать свое, свое данное, данный ответ на данную вещь, *сказать вещь*. [...] правду о вещи, вещь в состоянии правды, саму вещь<sup>31</sup>. Как Блок сказал, обращаясь к женщине: / О тебе! о тебе! о тебе! / Ничего, ничего обо мне”<sup>32</sup>. Как и Хайдеггер в *Истоке художественного творения* (нем. *Der Ursprung des Kunstwerkes*, 1935–1936), Цветаева преодолевает социологическое, психологическое и эстетическое восприятие живописи через ее *онтологическое* прочтение, по сути, реализуя то, что Хайдеггер сформулирует в 1950 г. как „бытийствование искусства” или „веществование вещи”:

Чаша не есть вещь ни в смысле *res*, в понимании римлян, ни в смысле *ens* в средневековой трактовке, ни тем более в смысле предмета, как его представляет Новое время. Чаша есть вещь, поскольку она веществует. Из веществования вещи сбывается и впервые определяется присутствие такого присутствующего, чаши<sup>33</sup>.

Говоря о цикле *Подсолнухи*<sup>34</sup> (написанном Гончаровой по впечатлениям от поездки в украинский Тирасполь, и, конечно, не без аллюзии на знаменитые *Подсолнухи* Ван Гога), Цветаева акцентирует их особую онтологичность, характерную для авангардной живописи, в которой сама фактура краски и холста становится предметом искусства. Цветаева обыгрывает словосочетание „писать маслом”, возводя масляную краску

---

<sup>31</sup> Онтологии вещи, в частности, посвящена *Поэма Лестницы* (1926): „Ночь – вещи исповедь. / Ночь просит искренности, / Вещь хочет высказаться – // [...] Вещь хочет выпрямиться”; М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 3, Москва 1994, с. 124.

<sup>32</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 129.

<sup>33</sup> М. Хайдеггер, *Вещь*, [в:] М. Хайдеггер, *Время и бытие: статьи и выступления*, Москва 1993, с. 323.

<sup>34</sup> Н. Гончарова, *Подсолнухи* (1908–1909, Коллекция Петра Авена), <https://static01.nytimes.com/images/2015/05/29/arts/29NEUE/29NEUE-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp> [access: 25.02.2021]; Н. Гончарова, *Подсолнухи* (1908–1909, Русский музей, С.-Петербург), [https://ruseumvmrm.ru/data/collections/painting/19\\_20/goncharova\\_n.\\_s.\\_podsolnuhi.\\_1908.\\_zhb-1604/index.php](https://ruseumvmrm.ru/data/collections/painting/19_20/goncharova_n._s._podsolnuhi._1908._zhb-1604/index.php) [access: 25.02.2021]; Н. Гончарова, *Подсолнухи* (1910, Третьяковская галерея, Москва), [https://www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr\\_big/illustrations/art\\_42\\_02\\_01.jpg](https://www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr_big/illustrations/art_42_02_01.jpg) [access: 25.02.2021].

к природному „*маслу*” подсолнечника, что выражает анаграмматически: художница „выжала из них все то *масло*, которое они *могли* дать. Кстати, и писаны *маслом!* (их *собственным, золотым, лечебным, целебным*)”<sup>35</sup>. Говоря категориями Хайдеггера по поводу картины Ван Гога *Крестьянские башмаки*, Цветаева раскрывает в гончаровских *Подсолнухах* их „дельность” (нем. *Zeugsein*) „служебность” (нем. *Dienlichkeit*), то есть их *бытийность*, их глубокую связь с крестьянским бытом и бытием:

Из темного истоптанного нутра этих башмаков неподвижно глядят на нас упорный труд тяжело ступающих во время работы в поле ног. Тяжелая и грубая прочность башмаков собрала в себе все упорства неспешных шагов вдоль широко раскинувшихся и всегда одинаковых борозд, над которыми дует пронизывающий резкий ветер. [...] мы обрели эту дельность изделия, оказавшись перед картиной Ван Гога. И картина сказала свое слово. Оказавшись близ творения, мы внезапно побывали в ином месте, не там, где находимся обычно<sup>36</sup>.

И гончаровские натюрморты (не принимая французскую этимологию „натюрморта”<sup>37</sup>, а исходя из немецкого *Stilleben*<sup>38</sup>, Цветаева переводит его как „жизнь про себя”<sup>39</sup>) она переосмысляет онтологически: „Писала – всё. Старую шляпу, метлу, кочан капусты, когда *были* – цветы, когда были – плоды. Много писала книг. Много писала бумагу – свертки”<sup>40</sup>. Так, о картине *Шляпа и зонтик*<sup>41</sup>: „Не натюрморт для Гончаровой шляпа или метла, а живое, только потому их писать *смогла*. Для Гончаровой *пишущей* натюрмортов нет. Как только она ощутила вещь натюрмортом, писать перестала”<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, оп. cit., с. 105.

<sup>36</sup> М. Хайдеггер, *Исток художественного творения*, Москва 2008, с. 117, 121.

<sup>37</sup> Фр. *nature morte* – „мертвая природа”.

<sup>38</sup> Заимствованное из нидерландского *stil* – „неподвижное” и *leven* – „существование”.

<sup>39</sup> Нем. *still* – „тихий; спокойный; укромный”; *Leben* – „жизнь”.

<sup>40</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, оп. cit., с. 105.

<sup>41</sup> Н. Гончарова, *Натюрморт. Шляпа и зонтик* (1908–1909, Частная коллекция), <https://astillifecollection.blogspot.com/2018/10/natalia-gontcharova-1881-1962-nature.html> [access: 25.02.2021].

<sup>42</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, оп. cit., с. 115.

Цветаева, как и Хайдеггер, мыслит словом – его „внутренней формой”, этимологическим образом. Анаграмматически обыгрывая созвучия слов „природа”, „народ”, „древняя” („древность”), „деревенская” („деревня”), „кровь”, „дворянские”, „дерево” („деревянная”, „древесная”), Цветаева раскрывает онтологический смысл гончаровской живописи, возводя ее к архетипу земли, первотворению:

Гончарова природы, народа, народов, со всей древностью деревенской крови в недавности дворянских жил, Гончарова – деревня, Гончарова – древность, Гончарова – дерево, древняя, деревенская, деревянная, древесная, Гончарова с сердцевинной вместо сердца и древесиной вместо мяса, – земная, средиземная, красно-и-черно-земная, Гончарова – почвы, коры, норы<sup>43</sup>.

Илья Зданевич в книге, которую Цветаева могла знать, сформулировал новаторство Гончаровой именно как *деревенское* (не городское) искусство, к которому ее побудили французские художники конца 19 века:

С одной стороны, разбудив силы русского художника, – оно (влияние) дало ему недостающие знания и позволило понять великие достоинства произведений народных и до-петровской эпохи, сделав, тем самым, возможным возврат к национальному мастерству, а с другой стороны французы позволили русскому горожанину, поднявшись в своем уровне, перенести их принципы на русскую почву и придав им своеобразную окраску, их разрабатывать и двинуть вперед, создавая школу знания<sup>44</sup>.

Неизвестно, была ли знакома Цветаева с работами Хайдеггера, но русским философам эмиграции он был хорошо известен. Так, Н. Бердяев, которого Цветаева хорошо знала, в 1930 г. назвал Хайдеггера „самым замечательным философом современной Германии” и указывал на его близость к русской философии начала XX в. в общем для них движении от неокантианства к онтологизму: „Значение феноменологии, прежде всего в том, что она есть здоровая реакция против неокантианского идеализма и восстановление реализма, интуитивизма и прав онтологии”<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Ibidem, с. 130.

<sup>44</sup> Эли Эганбюри (Илья Зданевич), *Наталья Гончарова. Михаил Ларионов*, Москва 1913, с. 11.

<sup>45</sup> Н. Бердяев, *О новейших течениях в немецкой философии. Гейдеггер, „Путь”* 1930, пг 29, с. 119, 117.

Но, вероятнее всего, близость цветаевского и хайдеггеровского видения „истоков художественного творения” и неутилитарного понимания языка поэзии („язык есть дом бытия”<sup>46</sup>, „язык впервые дает имя существу”<sup>47</sup>) имеет свои истоки в стихах обоими любимых поэтов – Гёльдерлина и Рильке.

„Наше величье – бытийством цветка пребывать”: поэзия Гёльдерлина и Рильке как исток онтологии Цветаевой и Хайдеггера

Поэзия Гёльдерлина и Рильке является ключевым источником философии бытия Хайдеггера и его онтологического понимания искусства, которое он формулирует в статье *Гельдерлин и сущность поэзии* (1936): „Поэзия есть словесное основание бытия”<sup>48</sup>. Для Хайдеггера Гёльдерлин – „поэт основы и сердцевины бытия”, а его стихотворение *Как в праздник посмотреть промокшие поля* (1800) философ признает „чистейшей поэзией самого существа поэзии”<sup>49</sup>. Оно насыщено онтологическими образами „благодатной погоды”, наступившей после ночного ливня:

Как в праздник посмотреть промокшие поля  
С утра идет крестьянин после душевной  
Ночной грозы, когда уже прохладу  
Пролили молнии и, унося угрозы, еще грохочет отдаленный гром,  
И в русло возвращается родное  
Река, и освеженно зеленеет  
Земля, и слезы радости роняет  
Лоза, дождем обласкана небесным,  
И под лучами тихими, блистая, стоят деревья рощи [...] <sup>50</sup>

---

<sup>46</sup> М. Хайдеггер, *Письмо о гуманизме*, [в:] М. Хайдеггер, *Время и бытие...*, *op. cit.*, с. 192, 203, 218.

<sup>47</sup> М. Хайдеггер, *Исток художественного творения...*, *op. cit.*, с. 207.

<sup>48</sup> М. Хайдеггер, *О поэтах и поэзии: Гёльдерлин. Рильке. Трагль*, Москва 2017, с. 16.

<sup>49</sup> *Ibidem*, с. 19, 22.

<sup>50</sup> М. Хайдеггер, „*Как в праздник...*”, [в:] М. Хайдеггер, *Разъяснения к поэзии Гельдерлина*, С.-Петербург 2003, с. 101.

В лекции (1941), посвященной этому стихотворению, Хайдеггер интерпретирует „вездесущую“, „всесоветворяющую“ и „всесоветворяющую“ „природу“ Гёльдерлина через греч. φύσις, понимая ее как „рост“: „Фύσις это происхождение и восхождение, это самораскрытие, которое взращивается, но в то же время возвращается в ход происхождения и таким образом закрывает себя в том, что обеспечивает присутствие всякому присутствующему”<sup>51</sup>.

И Рильке для философа прежде всего онтологический поэт, давший в *Сонетах к Орфею* (III сонет I части) онтологическую формулу „Песнь – бытие“, о чем Хайдеггер размышлял в статье *Нужны ли поэты?* (1946): „Слово „Dasein“ (здесь-бытие) употреблено здесь в традиционном смысле присутствия и тождественности бытию (Sein)”<sup>52</sup>. Для Хайдеггера значимо рильковское преодоление опредмеченности, объектности мира, которое поэт достигает через переживание вещи изнутри („наше величие – бытием цветка пребывать”<sup>53</sup>), что близко цветаевской концепции онтологического переживания вещи. В этом контексте Хайдеггер приводит письмо Рильке от 13 ноября 1925 г., в котором поэт писал о превращении вещей в „мертвые предметы” повседневности, об утрате ими бытийной подлинности и человечности:

Еще для наших дедов „дом”, „колодец”, хорошо знакомая башня, да даже их собственная одежда, их плащ, были чем-то бесконечно большим, бесконечно интимно-близким; почти каждая вещь была сосудом, в котором они обнаруживали человечное, накапливая там его. Теперь же к нам из Америки устремляются и напирают на нас пустые равнодушные вещи, вещи-мнимости, вещи-оболочки, *муляжи жизни*... По-американски понимаемый дом, американское яблоко или тамошняя виноградная лоза не имеют ничего общего с домом, фруктом, виноградом, пропитанными надеждами и задумчивостью наших предков...<sup>54</sup>.

Эта онтологическая философия вещи имеет важнейшее значение и для Цветаевой<sup>55</sup>.

<sup>51</sup> Ibidem, с. 117.

<sup>52</sup> М. Хайдеггер, *О поэтах и поэзии*..., op. cit., с. 80.

<sup>53</sup> Ibidem, с. 46.

<sup>54</sup> Ibidem, с. 51.

<sup>55</sup> См. примеч. 31.

Гёльдерлин и Рильке – любимые собеседники Цветаевой. О первом она писала 8 октября 1927 г.: „Гений, просмотренный не только веком, но Гёте. *Гений* дважды: в нашем и в древнем смысле, то есть: такие чаще над поэтами бдят, чем сами пишут. Величайший лирик Германии, больше Новалиса. [...] Не поэзия – душа поэзии. Повторяю, меньше поэт, чем гений. „Открыт” лет двадцать назад”<sup>56</sup>. Рильке Цветаева называла „германским Орфеем”, самым „Духом Поэзии”<sup>57</sup>. Цветаевская любовь к поэту и их эпистолярное общение 1926 г. хорошо известны. Как и Хайдеггер, но за 20 лет до него, в письме к Рильке от 12 мая 1926 г. Цветаева обратила внимание на онтологическую формулу *сонетов к Орфею*: „Песня – это бытие (кто не поет, еще не есть, еще будет!)”<sup>58</sup>.

Цветаева мечтала написать о Рильке (когда до него „дорастет”) именно в онтологическом плане – „не книгу статей”, а „книгу бытия, но его бытия, бытия в нем”<sup>59</sup>, поясняя эту онтологичность внутренним взаимопроникновением как способом понимания. О необъективированном, диалогическом способе понимания Рильке Цветаева упоминает и в эссе о Гончаровой: „Еще мне хочется говорить – ему, точнее – *в него*”<sup>60</sup>. Этот же онтологический принцип пронизывает и эссе о Гончаровой, финал которого Цветаева оставляет открытым, осознавая, что личность Гончаровой не может быть завершена и объективирована как *вещь* (искусство), поскольку она являет собой „естественный феномен роста” как сущность ее жизнотворческого единства: „Кончить о Гончаровой трудно. Ибо – где она кончается? [...] И не я неустанно свою тему перерастала, а это она неустанно вырастала у меня из рук. [...] Кончить с Гончаровой – пресечь. Пресекаю”<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 7, Москва 1995, с. 195.

<sup>57</sup> М. Цветаева, *Спасибо за долгую память любви...*, *op. cit.*, с. 79.

<sup>58</sup> Р. М. Рильке, Б. Пастернак, М. Цветаева, *Письма 1926 года*, Москва 1990, с. 93.

<sup>59</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 5, Москва 1994, с. 323.

<sup>60</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 70.

<sup>61</sup> *Ibidem*, с. 139.

„Защита твари”: онтологическое переживание животных:  
Розанов, Гоген и Гончарова

Онтологическое прочтение Цветаевой живописи Гончаровой является и в особом внимании к образам животных, которым посвящается отдельная главка *Защита твари* (в заглавии обыгрываются слова „тварь” и „творение”). Цветаева приводит диалог с художницей, которая упрекает Евангелие в том, что в нем почти не говорится о животных, а если и говорится, то лишь символически:

- Почему в Евангелии совсем не говорится о животных?
- „Птицы небесные”...
- Да ведь „как птицы небесные”, опять о человеке...
- А волы, которые дыханием согревали младенца?
- Этого в Евангелии не сказано, это уж мы...<sup>62</sup>
- Ну, осел, наконец, на котором...
- И осел только как способ передвижения. Нет, нет, в Евангелии звери явно обойдены, несправедливо обойдены. Чем человек выше, лучше, чище?<sup>63</sup>

Одним из источников этого онтологического переживания Гончаровой животных как полноты бытия можно назвать онтологический поворот, совершенный в начале XX в. Василием Розановым, известного своей критикой аскетического христианства (номиналистской христианской цивилизации) за отрицание телесного начала и стремившегося к реабилитации плоти (онтологическое мифотворчество пола, брака, чадородия, материнства). Образцом онтологического отношения к жизни и животным для философа стали Древний Египет, *Ветхий Завет*, а также *Откровение Иоанна Богослова*. В ветхозаветном (Иез. 1, 10; 10, 14) и апокалиптическом тетраморфе (От. 4, 6–8) (орел, лев, телец) Розанов видел не голгофское, а вифлеемское христианство – онтологическое единство духовного и телесного:

---

<sup>62</sup> Имеется в виду христианский апокриф, легший в основу в иконографии Рождества Христова (*Сказание о Рождестве Господа Бога и Спаса нашего Иисуса Христа: Двадцать пятый день (7 января)*, [в:] *Жития святых, на русском языке изложенные по руководству Четьих-Миней св. Димитрия Ростовского: в 12 кн.* (Репр. воспр. изд. Москва 1903–1911), кн. 4, Киев 2004, с. 687).

<sup>63</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, оп. cit., с. 106–107.

небеса действительно живы и даже несколько „животны“<sup>64</sup>, „имей в себе ключи воды живой“, мы можем видеть из того, что само христианство начинается со звезды и таинственного рождения Спасителя в яслях, в обыкновенных коровьих яслях, и среди животных стад, которые стерegli вифлеемские пастухи<sup>65</sup>.

Именно в этом розановском духе онтологического понимания библейского тетраморфа Гончарова создает большую, створчатую икону Спасителя, о которой упоминает Цветаева („вокруг евангелисты в виде зверей“<sup>66</sup>). Вероятно, эскиз именно этой иконы был воспроизведен в черно-белом варианте в сербском издании цветаевского эссе<sup>67</sup>. Библейский тетраморф, предельно насыщенный и другими образами животных и птиц (олени, пеликан, феникс, змеи, саламандры), воплощен Гончаровой и в другой, не менее выразительной работе – *Христос Пантократор (четыре евангелиста)* (1916)<sup>68</sup>.

Вход Господень в Иерусалим (Мф. 21, 2–7) на „ослице и молодом осле“ Розанов также связывал с размышлениями о смысле плоти в христианстве и необходимости ее реабилитации:

...о, эти ослики Иерусалима,  
о, эти ослики Иерусалима,  
о, эти ослики Иерусалима –  
они не дают мне покоя...  
(*все последние годы*)<sup>69</sup>.

---

<sup>64</sup> Розанов онтологически обыгрывает этимологию слова „животные“ (от цсл. Животь – „жизнь“).

<sup>65</sup> В. Розанов, *Из восточных мотивов*, [в:] В. Розанов, *Собрание сочинений. Возрождающийся Египет*, Москва 2002, с. 295.

<sup>66</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 107.

<sup>67</sup> Н. Гончарова, *Христос* (отдел графики Третьяковской галереи, Москва). Этот „охранный“ рисунок был подарен художницей Н. С. Гумилеву в Париже в 1917 г. с дарственной надписью: „Николаю Степановичу Гумилёву на память о нашей первой встрече в Париже. Береги Вас Бог, как садовник розовый куст в саду“; *Николай Гумилёв. Электронное собрание сочинений*, <https://gumilev.ru/gallery/img/370/> [access: 25.02.2021].

<sup>68</sup> Н. Гончарова, *Христос Пантократор (четыре евангелиста)* (1916), <https://tretiakov-gallerymagazine.ru/articles/2-2019-63/neopublikovannye-raboty-natalii-goncharovoi-istoriya-otkrytiya> [access: 25.02.2021].

<sup>69</sup> В. Розанов, *После Сахарны*, [в:] В. Розанов, *Собрание сочинений. Сахарна*, Москва 1998, с. 221.

В евангельских сюжетах Гончаровой животные – не общее место иконографического канона, а по-детски трогательные, индивидуализированные образы. Таковы вол и ослики в *Рождестве*, написанном в стиле неопрIMITИВИЗМА<sup>70</sup>. Ослик в *Бегстве в Египет*<sup>71</sup> – не „средство передвижения“: фигура белого ослика почти слита в единую композицию с фигурами Ангела, Марии с Младенцем, Иосифа Обручника. Ослика, ступающего в одном ритме с Иосифом, также сближают с этими персонажами миндалевидные глаза.

Онтологичность животных проявляется и в розановском представлении о творении бытия. Критикуя аскетическое „черное христианство“, Розанов восхищается богатым разнообразием животных, созданных Творцом в творческой игре и радости:

„Вот и желтенькая канарейка“, и „серебристый фазан“, и „зеленый какаду“, и „голубой павлин, с пятнистым глазастым хвостом“, нос птиц – и так и этак, толстый, длинный, крючком, прямо, – животные ползут, стелются (по земле), скачут, бегают, летают и, словом, все взял творческою мыслью в радости, разнообразии картин, радуясь радостью других, радуясь радостью грядущей<sup>72</sup>.

Этот розановский акцент на богатой цветовой палитре птиц находит свою аналогию в гончаровских *Попугаях*<sup>73</sup>.

В неопубликованной при жизни Розанова записи в книге *Из восточных мотивов* (1916–1917) философ размышлял о божественной украшенности самцов, необъяснимой только биологическими причинами, и иллюстрировал ее образом павлина:

<sup>70</sup> Н. Гончарова, *Рождество* (1910–1911, Частная коллекция); Н. Гончарова, *Евангельские мотивы* (1912–1913), <https://sun9-55.userapi.com/impf/65-5HMFacBOyuTIfiOTu1JI8mDo2Tn3ARUGA/I8Rw330tlqc.jpg?size=662x960&quality=96&sign=66b0e14527849debb14b0fe9b58e73f4&type=album> [access: 25.02.2021].

<sup>71</sup> Н. Гончарова, *Бегство в Египет* (1911), <http://www.russianartsalon.com/images/GONCHAROVA%20-%20Religious%20Composition.jpg> [access: 25.02.2021]. Близкий вариант этой картины (в черно-белой репродукции) приводится в белградской публикации Цветаевского эссе (Н. Гончарова, *Бегство в Египет* (1910), „Русски архив“ 1929, nr 4, 5/6).

<sup>72</sup> В. Розанов, *Купол храма*, [в:] В. Розанов, *Собрание сочинений. В темных религиозных лучах*, Москва 1994, с. 211.

<sup>73</sup> Н. Гончарова, *Попугай* (1910, Третьяковская галерея, Москва), <https://pp.userapi.com/c846121/v846121791/14c8e5/hS1IPgvR6F8.jpg> [access: 25.02.2021].

„Что же такое, отчего он так изукрашен у Бога”. А изукрашен. Дарвин говорит, который „все сосчитал”. „Самцы особенно украшены”. То же говорят охотники, куроводы. „Какой вид у петуха”. Нет, какой вид у *фазана*, у *павлина*? Картина, зрелище. „Смотри, художник: это красивее соборов и дворцов!” „Суббота природы”. Но почему? Почему? Он, который воистину „не поработал для красоты своей!” [...] Но он воистину „красив собою и в себе”. Он „воистину красота”, „*αλαθός ανθός*” [красивый, великолепный цветок (греч.)]<sup>74</sup>.

Розанов интерпретировал этот образ самца через древнеегипетский культ Солнца, понимая его онтологически: „Всякий самец есть «солнце»”, „Солнце бытия”.

Эту восточную онтологичность Гончарова дала в *Павлине под ярким солнцем (стиль египетский)*<sup>75</sup>. Яркие и чистые локальные цвета павлина, его движение (поворачиваясь перед зрителем, он разворачивает свой хвост „здесь” и „сейчас”) выражают первоизданную, райскую радость бытия, отсылающую к дохристианским, языческим истокам. Онтологичность гончаровского павлина Цветаева передает, как и Розанов, солярной метафорикой: „Вот один – под тропиками собственного хвоста”<sup>76</sup>. Вот другой «Павлин на солнце», где хвост дан лучами, лучи хвостом. «Солнце – павлин»<sup>77</sup>.

Из живописных источников гончаровских образов животных следует указать на женскую фигуру с собакой из *Faa Iheihe (Таитянская пастораль)*<sup>78</sup> Поля Гогена, к которой прямо отсылает вторая часть

<sup>74</sup> В. Розанов, *Из восточных мотивов*, *op. cit.*, с. 295.

<sup>75</sup> Н. Гончарова, *Павлин под ярким солнцем (стиль египетский)* (1911, Третьяковская галерея, Москва), [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Goncharova\\_pavlin.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Goncharova_pavlin.jpg) [access: 25.02.2021].

<sup>76</sup> Н. Гончарова, *Павлин* (1912, Галерея Альбертина, Вена), [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[GE47DL\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[GE47DL]&showtype=record) [access: 25.02.2021]; Н. Гончарова, *Белый павлин* (1911), [в:] Эли Эганбюри (Илья Зданевич), *op. cit.*, илл. 14.

<sup>77</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 136.

<sup>78</sup> П. Гоген, *Таитянская пастораль* (1898, Галерея Тейт, Лондон), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gauguin-faa-iheihe-p03470> [access: 25.02.2021]. Гончарова не могла не знать вариацию этой картины под названием *Rupereupe (O, Таити, чудесный край! Сбор плодов)* из щукинской коллекции (1899, ГМИИ им. А. С. Пушкина, Москва), на которой изображена спящая собака, рядом с которой два ее щенка, [https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3268/index.php?lang=ru](https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3268/index.php?lang=ru) [access: 25.02.2021].

гончаровского тетраптиха *Сбор плодов*<sup>79</sup> (где собака, в отличие от гогеновской, обращена к женщине, тянется к ней). Любовь самой Цветаевой к собакам хорошо известна, в письме к Тесковой 17 октября 1930 г. она писала: „Оставили в Савоие – в квартире запрещено – безумно-любимую собаку, которую в память Чехии, я окрестила: ПОДСЭМ (поди сюда?). Это был *chien-berger – quatre-yeux*<sup>80</sup>, черная, с вторыми желтыми глазами над глазами. Бровями. Никого за последние годы так не любила”<sup>81</sup>. Вероятно, именно эта собака в объятиях Цветаевой запечатлена на фотографии 1930 г.<sup>82</sup>

Живопись Гогена была для Гончаровой ключевым источником в поиске онтологичности. В отказе от рационалистической европейской цивилизации и в сотворении мифа о первозданном „таитянском рае” Гоген выразил ключевую тенденцию европейского модернизма с его отходом от европоцентризма и обращением к древнему Востоку. Гоген говорил об этом в своем парижском интервью 1895 г.: „Чтобы творить что-то новое, надо обращаться к истокам, к детству человечества. У моей Евы почти животные черты. Поэтому она целомудренна, несмотря на свою наготу. А все Венеры в Салоне непристойны, отвратительно похотливы”<sup>83</sup>. Гоген критиковал католическую церковь и христианское миссионерство, уничтожившее на языческом Таити уникальную органическую культуру таитян, которые „утратили врожденное им чувство единства между творениями человека и животной-растительной жизнью, долженствующей быть рамой и декорацией последних, – то чувство, которым раньше были так щедро наделены”<sup>84</sup>. В гогеновском духе Гончарова дистанцировалась от европейской цивилизации и обратилась к русской патриархальной традиции и к восточному мифу (Библия,

---

<sup>79</sup> *Сбор плодов* (1908, Русский музей, С.-Петербург), <https://gallery-nasledie.ru/wp-content/uploads/nataljagoncharova7.jpg> [access: 25.02.2021].

<sup>80</sup> „Овчарка – четырехглазая” (*фр.*).

<sup>81</sup> М. Цветаева, *Спасибо за долгую память любви...*, *op. cit.*, с. 170–171.

<sup>82</sup> М. Цветаева, 1930, *Сен-Лоран (Франция), фотография*, [https://treyakovgallerymagazine.ru/img/mag/2018/2/art\\_59\\_04\\_18.jpg](https://treyakovgallerymagazine.ru/img/mag/2018/2/art_59_04_18.jpg) [access: 25.02.2021].

<sup>83</sup> Цит. по: Б. Даниельссон, *Гоген в Полинезии*, Москва 1973, <https://wysotsky.com/0009/101.htm> [access: 25.02.2021].

<sup>84</sup> П. Гоген, „*Ноа-Ноа*” (*путешествие на Таити*), [в:] Я. Тугенхольд, *Жизнь и творчество Поля Гогена. Поля Гоген, „Ноа-Ноа” (путешествие на Таити)*, Москва 1918, с. 138.

Египет), о чем заявила в 1913 г. в предисловии к каталогу своей персональной выставки в Москве:

Мною пройдено все, что мог дать Запад до настоящего времени, – а также все, что, идя от Запада, создала моя родина. Теперь я отряхну прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, мой путь к первоисточнику всех искусств – к Востоку. Искусство моей страны несравненно глубже и значительней, чем все, что я знаю на Западе<sup>85</sup>.

„Живописец – я”: экфрасическая поэтика *Натальи Гончаровой*

Цветаевой было нетрудно найти язык для описания живописи Гончаровой, поскольку их сближало модернистское видение мира. В качестве примера приведем стихотворение Цветаевой из цикла *Георгий* (1921), которое является экфрасисом популярной русской иконы *Св. Георгий Победоносец* (его изображение стало историческим гербом Москвы). Маловероятно, что Цветаева видела цветную литографию Гончаровой на этот сюжет<sup>86</sup>, но при этом она, как и Гончарова, создает авангардный образ св. Георгия – живой, динамичный, с ориентацией не на официальный иконописный канон, а на народную икону или лубок (упрощенность формы, лаконизм, яркие локальные цвета). Контраст белого коня и темно-красного плаща и алой рубашки Георгия у Гончаровой коррелирует с контрастной доминантой красного и белого в цветаевском стихотворении, которая трижды повторяется и усиливается через тире, синтаксический параллелизм, повтор, рифму и звукопись:

[...]

И плащ его – был – *красен*,

И *конь* его – *был* – *бел*.

---

<sup>85</sup> *Наталья Гончарова: Годы в России*, С.-Петербург 2002, с. 291.

<sup>86</sup> Н. Гончарова, *Св. Георгий Победоносец*. Лист из альбома „Мистические образы войны” (1914, Третьяковская галерея, Москва), [https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/1/art\\_66\\_03\\_06.jpg](https://www.tg-m.ru/img/mag/2020/1/art_66_03_06.jpg) [access: 25.02.2021].

[...]

И плащ его *красен*,

И *конь* его бел.

[...]

Плащ *красен*, *конь* бел<sup>87</sup>.

Создавая эссе о Гончаровой, Цветаева называет себя „художником“: „Гончарова для меня” – „живая натура, и живописец – я”<sup>88</sup>. Каким же образом Цветаева переводит онтологичность гончаровской живописи в ее стилевом разнообразии (кубизм, неопримитивизм, лучизм) на язык слова? Обратим внимание на некоторые из ее экфрастических приёмов.

В описании полотна большого формата из цикла *Сбор винограда*<sup>89</sup> она прибегает к гиперболам, которые раскрывают фольклорную основу неопримитивизма Гончаровой. Фоническое и графическое нагнетание звука и буквы „О”, архетипический образ круга (виноградина, колесо) (особенно в трижды повторенной фразе „виноградина с доброе колесо”) выражают гончаровский образ русского крестьянского рая:

Есть у Гончаровой картина – сбор винограда, где каждая виноградина с доброе колесо. Знает ли Гончарова русскую сказку, где каждая виноградина с доброе колесо? сомневаюсь, ей сказок знать не надо, Они все в ней. Когда-то кто-то что-то слухом слышавший, От жажды, От тоски стал враг друзьям и родным, что есть, де, такая земля, сам там был (был в соседнем селе), где каждая виноградина с доброе колесо<sup>90</sup>.

Говоря о деревенском цикле Гончаровой, Цветаева использует парцелляцию (номинативы): „Времена года в труде, времена года в радости. Жатва<sup>91</sup>. Пахота. Посев. Сбор яблок<sup>92</sup>. Дровокол<sup>93</sup>. Косари<sup>94</sup>. Бабы

<sup>87</sup> М. Цветаева, *Собрание сочинений в 7 томах*, т. 2, Москва 1994, с. 35–36.

<sup>88</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 104.

<sup>89</sup> Н. Гончарова, *Сбор винограда. Несущие виноград* (1911, 130x100 см), <https://art.goldsoch.info/sbor-vinograda-natalya-goncharova/> [access: 25.02.2021].

<sup>90</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 98.

<sup>91</sup> Вероятно, имеется в виду картина *Покос* (1910, Частная коллекция), <https://art-dot.ru/wp-content/uploads/2021/02/natalya-goncharova-senokos.jpg> [access: 25.02.2021].

<sup>92</sup> Н. Гончарова, *Сбор яблок* (1909), [https://artchive.ru/nataliagoncharova/works/378630~Sbor\\_jablok](https://artchive.ru/nataliagoncharova/works/378630~Sbor_jablok) [access: 25.02.2021]; *Крестьяне, собирающие яблоки* (1911, Третьяковская

с граблями<sup>95</sup>. Посадка картофеля<sup>96</sup>. С одной стороны, парцелляция и номинатив выражают онтологическую реальность времен года, причем название картин Цветаева раскавычивает, тем самым онтологически уравнивая картину с тем сюжетом, который она изображает. С другой стороны, парцелляция передает технику „крупного мазка“, характерную для Гончаровой.

Лучизм или районизм (от фр. *rayon* – „луч“) – основанное М. Ларионовым направление в живописи русского авангарда в 1910-х гг. Ларионов считал, что человек воспринимает не сам предмет, а „сумму лучей, идущих от источника света, отраженных от предмета и попавших в поле нашего зрения“, и что „лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой“<sup>97</sup>. Именно это „стирание“ границы между картиной, реальностью и зрителем Цветаева выражает (скорее всего, описывая картины Гончаровой в стиле лучизма – *Районизм. Сине-зеленый лес* и *Районистский сад*) синестезическим слиянием онтологических образов травы (прутьев) и музыки Баха<sup>98</sup>, при этом используя парцелляцию (номинатив) и эллипсис:

---

галерея, Москва), <https://www.tretyakovgallery.ru/collection/krestyane-sobirayushchie-yabloki/> [access: 25.02.2021].

<sup>93</sup> Н. Гончарова, *Лесорубы* (1911, Частная коллекция), <https://www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/woodcutters> [access: 25.02.2021].

<sup>94</sup> Н. Гончарова, *Косари* (1911, Екатеринбургская картинная галерея, Екатеринбург), <http://www.emii.ru/kollekcii/russkii-hudozhestvennyi-avangard/kosari-exhibit-57.html> [access: 25.02.2021]. Вероятно, это был диптих, так как в книге Зданевича приводится вторая его часть: Эли Эганбюри (Илья Зданевич), *op. cit.*, илл. 7.

<sup>95</sup> Н. Гончарова, *Бабы с граблями* (1907, Серпуховский историко-художественный музей, Серпухов), <http://www.museum.ru/C2866> [access: 25.02.2021].

<sup>96</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 104.

<sup>97</sup> М. Ларионов, *Лучизм*, Москва 1913, с. 17, 19.

<sup>98</sup> Ср. слова Ларионова о слиянии лучизма с музыкой: „Картина является скользящей, дает ощущение вневременного и пространственного – в ней возникает ощущение того, что можно назвать четвертым измерением, так как ее длина, ширина и толщина слоя краски – единственные признаки окружающего нас мира – все же ощущения, возникающие в картине уже другого порядка; – этим путем живопись делается равной музыке, оставаясь сама собой“; *Ibidem*, с. 20.

Весна. Цветение в кристалле. Острия травы как острия пламени. Брызги роста<sup>99</sup>. Цвет или иной? После Баха (весь лист сверху донизу в радужной поперечной волне<sup>100</sup>. Баховские „струйки“). Из весны – в весну (снаружи – в дом, уже смытый весною. Уцелело одно окно). Весна – наоборот: где небо? где земля? – Пни с брызгами прутьев. – Изгородь в звездах (в небе цветы, на лугу звезды)... И опять Бах<sup>101</sup>.

Книжную иллюстрацию Гончаровой *Плача Ярославны* (мюнхенское издание *Слова о полку Игореве*)<sup>102</sup> Цветаева передает через архетипический образ „горы“, не только „круглыми“ образами дыры и рта, но фонически и графически повтором звука и буквы „О“: „Сидит гОра. В гОре – дыра: рОт. ИзО рта вОплъ: а-а-а... Этим же рОм, тОлькО переставленным на О (вечнОе О славОслова) славлю ГОНчарОву за ИГОря“<sup>103</sup>.

Экфрастическая поэтика у Цветаевой – не только в описании живописи, но и дома Гончаровой. Образ лестницы в парижском доме<sup>104</sup> художницы Цветаева создает в стиле кубизма – через нагнетание гипербола, тире (эллипсис, придающий фразе динамичность подъема вверх), а также отсылая к древнеегипетским пирамидам:

Лестница. Ступени – ибо надо же как-нибудь назвать! – деревянные. При первом заносе ноги нога же, она же, узнает никогда не испытанные ступени пирамид. Если двор – великаны мостили, то лестницу они уже громоздили. Игра в кубики, здесь – кубы. Я выше, ты еще выше, я утес, ты – ничего. Следы той же игры, веселой для них, страшной для нас. (Так и большевики веселились, а мы боялись, так и большие веселятся, а дети...) Дерево ступеней оковано – окантовано железом. Если взглядеться – а чего не увидишь,

<sup>99</sup> Н. Гончарова, *Районизм. Сине-зеленый лес* (1913, Музей современного искусства, Нью-Йорк), <https://www.moma.org/collection/works/80480> [access: 25.02.2021].

<sup>100</sup> Н. Гончарова, *Районистский сад* (ок. 1912–1913, Собрание Сэма и Айялы Закс, Музей Иерусалима), <https://raf-sh.livejournal.com/1308260.html> [access: 25.02.2021].

<sup>101</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 136–137.

<sup>102</sup> „Die Mär von der Heerfahrt Igers“: *Der ältesten russischen Heldendichtung, Deutsch nachgedichtet von Arthur Luther* [*Слово о полку Игореве*, пер. А. Лютер, рис. Н. Гончарова], Мюнхен 1923, [http://slovoopolku.ru/goncharova\\_39](http://slovoopolku.ru/goncharova_39) [access: 25.02.2021].

<sup>103</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 137.

<sup>104</sup> *Лестница в мастерскую Н. Гончаровой (Париж, улица Висконти, 13), 1930-е гг., фотография*, <http://nasledie-rus.ru/podshivka/pics/7311-pictures.php?picture=731105> [access: 25.02.2021].

ибо чего нет в старом дереве, – ряд картин, взятых в железо – как те окна. Гончарова к себе идет по старым мастерам, старейшему из них – времени<sup>105</sup>.

Парижскую мастерскую Гончаровой Цветаева пишет в стиле постимпрессионизма – образ плавильни (помещение для плавления металлов) создается через нагнетание мотивов жара (его ощущение усиливают повторяющиеся созвучия *пла/епн/пни/нпе/нали/неп*) и яркого света (образы зажигательного стекла, солнца, солнечного удара), при этом Цветаева также использует парцелляцию и номинатив, усиливающие ощущение реальности:

А мастерская – по жаре – *плавильней*. *Терпение* стекла под *нестерпимостью* солнца. Стекло под *непрерывным* солнечным ударом. Стекло, каждая точка которого зажигательное стекло. Солнце *налило*, стекло калилось, солнце *налило* и *плавил*. Помню льющийся пот и рубашечные рукава друзей, строгавших какую-то доску. Моя первая мастерская Гончаровой – совершенное видение труда, в поте лица, под первым солнцем. В такую жару есть нельзя (пить – зря), спать нельзя, говорить нельзя, дышать нельзя, можно только – единственное, что всегда можно, раз навсегда нужно – работать. И *плавить* не стекло, а лбы<sup>106</sup>.

Таким образом, мы видим в эссе Цветаевой модернистское восприятие живописи Гончаровой с характерным для него лирическим субъективизмом – онтологическим переживанием живописи, ее „самораскрытием” (что достигается через звукопись, анаграмматическое выявление внутренней формы слова, мифологизацию, читательское сотворчество, диалогичность).

Онтологический экфрасис Цветаевой раскрывает авангардную живопись Гончаровой, говоря словами Хайдеггера, – как „состояние открытости бытия” (*das Offene*). В онтологическом понимании искусства – через общие с онтологией Хайдеггера поэтические истоки (Гёльдерлин и Рильке) – Цветаева оказывается в самом центре современной ей европейской философии.

<sup>105</sup> М. Цветаева, *Наталья Гончарова...*, *op. cit.*, с. 56–57.

<sup>106</sup> *Ibidem*, с. 59–60.

Источниками онтологического переживания животных Гончаровой являются живопись Гогена и философия Розанова, которые как модернисты сближаются в общей для них троице критике рационализма европейской цивилизации, христианской церкви, в открытии древнего Востока и в создании восточного мифа, в котором они стремились найти превозданные источники бытия.

Создавая эссе о „лучшей русской художнице“, Цветаева становится „художником” в слове: онтологичность гончаровской живописи во всем ее стилевом разнообразии (кубизм, неопрimitивизм, лучизм) аутентично раскрывается модернистской экфрастической поэтикой. Модернистский дискурс Цветаевой и живопись Гончаровой („явление природы”<sup>107</sup>) сближает необъективированное и незавершенное видение мира и личности, онтологически выступающих „за пределы подрамника” и рамки искусства в живую реальность.

## References

- Berdâev N., *O novejših tečeniâh v nemeckoj filosofii. Gejdegger*, [v:] „Put” 1930, nr 29.
- Cvetaeva M., *Natal'â Gončarova. Žizn' i tvorčestvo*, [v:] *Cvety i gončarnâ: Pis'ma M. Cvetaevoj k N. Gončarovoj. 1928–1932. M. Cvetaeva. Natal'â Gončarova: Žizn' i tvorčestvo*, podgotovka teksta, predisl. i prim. N. A. Gromova, T. A. Teplâkova, V. I. Maslovskij, Moskva 2006.
- Cvetaeva M., *Neizdannoe. Svodnye tetradi*, Moskva 1997.
- Cvetaeva M., *Neskol'ko pisem Rajneru Mariâ Ril'ke*, [v:] M. Cvetaeva, *Sobranie sočinenij v 7 t.*, t. 5, Moskva 1994.
- Cvetaeva M., *Pis'mo k A. Teskovej ot 19 fevralâ 1929 g.*, [v:] M. Cvetaeva, *Spasibo za dolguû pamât' ljubvi...: pis'ma k Anne Teskovej, 1922–1939*, Moskva 2009.
- Cvetaeva M., *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, t. 2, Moskva 1994.
- Cvetaeva M., *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, t. 3, Moskva 1994.
- Cvetaeva M., *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, t. 5, Moskva 1994.
- Cvetaeva M., *Sobranie sočinenij v 7 tomah*, t. 7, Moskva 1995.
- Cvetaeva M., *Spasibo za dolguû pamât' ljubvi...: pis'ma k Anne Teskovej, 1922–1939*, Moskva 2009.
- Èfron A., *Istoriâ žizni, istoriâ duši: [v 3 t.]*, t. 3, Moskva 2008.

<sup>107</sup> Ibidem, c. 137–138.

- Èfron A., *Stranicy vospominanij. Kakoj ona byla?*, [v:] A. Èfron, *Istoriâ žizni, istoriâ duši: [v 3 t.]*, t. 3, Moskva 2008.
- Èjsner A., „*Ona mnogoe ponimala lučše nas...*”, [v:] *Vospominaniâ o Marine Cvetaevoj*, Moskva 1992.
- Èli Èganbûri (Il'â Zdanevič), *Nataliâ Gončarova. Mihail Larionov*, Moskva 1913.
- Gogen P., „*Hoa-Hoa*” (*putešestvie na Taiti*), [v:] Â. Tugenhol'd, *Žizn' i tvorčestvo Polâ Gogena. Pol'Gogen, „Noa-Noa”* (*putešestvie na Taiti*), Moskva 1918.
- Gončarova N., *Begstvo v Egipet*, „*Russki arhiv*”1929, nr 4, 5/6.
- Gončarova N., *Roždestvo* (1910–1911, Častnaâ kolleksiâ).
- Hajdegger M., „*Kak v prazdnik...*”, [v:] M. Hajdegger, *Raz'asneniâ k poèzii Gel'derlina*, S.-Peterburg 2003.
- Hajdegger M., *Istok hudožestvennogo tvoreniâ*, Moskva 2008.
- Hajdegger M., *O poètah i poèzii: Gel'derlin. Ril'ke. Trakl'*, Moskva 2017.
- Hajdegger M., *Pis'mo o gumanizme*, [v:] M. Hajdegger, *Vremâ i bytie: stat'i tvystupleniâ*, Moskva 1993.
- Hajdegger M., *Veš'*, [v:] M. Hajdegger, *Vremâ i bytie: stat'i i vystupleniâ*, Moskva 1993.
- Larionov M., *Lučizm*, Moskva 1913.
- Nataliâ Gončarova: Gody v Rossii*, S.-Peterburg 2002.
- Ril'ke R. M., Pasternak B., Cvetaeva M., *Pis'ma 1926 goda*, Moskva 1990.
- Rožanov V., *Iz vostočnyh motivov*, [v:] V. Rožanov, *Sobranie sočinenij. Vozroždaûšijsâ Egipet*, Moskva 2002.
- Rožanov V., *Kupol hrama*, [v:] V. Rožanov, *Sobranie sočinenij. V temnyh religioznyh lučah*, Moskva 1994.
- Rožanov V., *Posle Saharny*, [v:] V. Rožanov, *Sobranie sočinenij. Saharna*, Moskva 1998.
- Skazanie o Roždestve Gospoda Boga i Spasa našego Isusa Hrista: Dvadcat' pâtyj den' (7 ânvarâ)*, [v:] *Žitiâ svâtyh, na russkom âzyke izložennye po rukovodstvu Čet'ih-Minej sv. Dimitriâ Rostovskogo: v 12 kn.* (Repr. vospr. izd. Moskva 1903–1911), kn. 4, Kiev 2004.
- Slonim M., *O Marine Cvetaevoj. Iz vospominanij*, [v:] *Vospominaniâ o Marine Cvetaevoj*, Moskva 1992.

## Internet sources

- „*Die Mär von der Heerfahrt Igers*”: *Der ältesten russischen Heldendichtung*, Deutsch nachgedichtet von Arthur Luther [Slovo o polku Igoreve, per. A. Lûter, ris. N. Gončarova], München 1923, [http://slovoopolku.ru/goncharova\\_39](http://slovoopolku.ru/goncharova_39) [access: 25.02.2021].
- Cvetaeva M., 1930, Sen-Loran (Franciâ), fotografiâ*, [https://tretyakovgallerymagazine.ru/img/mag/2018/2/art\\_59\\_04\\_18.jpg](https://tretyakovgallerymagazine.ru/img/mag/2018/2/art_59_04_18.jpg) [access: 25.02.2021].

- Daniel'sson B., *Gogen v Polinezii*, Moskva 1973, <https://wysotsky.com/0009/101.htm> [access: 25.02.2021].
- Gogen P., *Ruperupe (O, Taiti, čudesnyj kraj! Sbor plodov)* (1899, GMII im. A. S. Puškina, Moskva), [https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe\\_and\\_america/j/2001\\_3000/zh\\_3268/index.php?lang=ru](https://www.pushkinmuseum.art/data/fonds/europe_and_america/j/2001_3000/zh_3268/index.php?lang=ru) [access: 25.02.2021].
- Gogen P., *Taitânskaâ 'pastoral'* (1898, Galereâ Tejt, London), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/gauguin-faa-iheihe-n03470> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Baby s grablâmi* (1907, Serpuhovskij istoriko-hudožestvennyj muzej, Serpuhov), <http://www.museum.ru/C2866> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Begstvo v Egipet* (1911), <http://www.russianartsalon.com/images/GONCHAROVA%20-%20Religious%20Composition.jpg> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Evangel'skie motivy* (1912–1913), <https://sun9-55.userapi.com/imp/65-5HMFacbOyuTIC-fiOTu1JI8mDo2Tn3ARUGA/I8Rw330tlqc.jpg?size=662x960&quality=96&sign=66b0e14527849debb14b0fe9b58e73f4&type=album> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Hristos* (oddel grafiki Tret'âkovskoj galerei, Moskva), *Nikolaj Gumilëv. Ėlektronnoe sobranie sočine*, <https://gumilev.ru/gallery/img/370/> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Hristos Pantokrator (četyre evangelista)* (1916), <https://tretiakovgallery.com/articles/2-2019-63/neopublikovannye-raboty-natalii-goncharovoi-istoriya-otkrytiya> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Kosari* (1911, Ekaterinburgskaâ kartinnaâ galereâ, Ekaterinburg), <http://www.emii.ru/kollekcii/russkii-hudozhestvennyi-avangard/kosari-exhibit-57.html> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Krest'âne, sobiraûšie âbloki* (1911, Tret'âkovskaâ galereâ, Moskva), <https://www.tretiakovgallery.ru/collection/krestyane-sobirayushchie-yabloki/> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Lesoruby* (1911, Častnaâ kollekcîâ), <https://www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/woodcutters> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Myr'e holsta* (1910, Tret'âkovskaâ galereâ, Moskva), <https://rexstar.ru/content/id51066> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Natûrmort. Šlâpa i zontik* (1908–1909, Častnaâ kollekcîâ), <https://astilllifecollection.blogspot.com/2018/10/natalia-gontcharova-1881-1962-nature.html> (access: 25.02.2021).
- Gončarova N., *Pavlin* (1912, Galereâ Al'bertina, Vena), [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[GE47DL\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[GE47DL]&showtype=record) [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Pavlin pod ârkim solncem (Stil' egipetskij)* (1911, Tret'âkovskaâ galereâ, Moskva), [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Goncharova\\_pavlin.jpg](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D0%B0%D0%B9%D0%BB:Goncharova_pavlin.jpg) [access: 25.02.2021].

- Gončarova N., *Podsolnuhi* (1908–1909, Kolekciâ Petra Avena), <https://static01.nytimes.com/images/2015/05/29/arts/29NEUE/29NEUE-jumbo.jpg?quality=90&auto=webp> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Podsolnuhi* (1908–1909, Russkij muzej, S.-Peterburg), [https://russmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19\\_20/goncharova\\_n\\_s\\_podsolnuhi\\_1908\\_zhb-1604/index.php](https://russmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/goncharova_n_s_podsolnuhi_1908_zhb-1604/index.php) [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Podsolnuhi* (1910, Tret'âkovskaâ galereâ, Moskva), [https://www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr\\_big/illustrations/art\\_42\\_02\\_01.jpg](https://www.tg-m.ru/sites/default/files/imagecache/illustr_big/illustrations/art_42_02_01.jpg) [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Pokos* (1910, Častnaâ kolekciâ), <https://art-dot.ru/wp-content/uploads/2021/02/natalya-goncharova-senokos.jpg> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Popugai* (1910, Tret'âkovskaâ galereâ, Moskva), <https://pp.userapi.com/c846121/v846121791/14c8e5/hS1IPgvR6F8.jpg> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Portret M. F. Larionova i ego vzvodnogo* (1911, Russkij muzej, S.-Peterburg), [https://www.russmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19\\_20/goncharova\\_ns\\_portret\\_mf\\_larionova\\_i\\_ego\\_vzvodnogo\\_1911/index.php](https://www.russmuseumvrn.ru/data/collections/painting/19_20/goncharova_ns_portret_mf_larionova_i_ego_vzvodnogo_1911/index.php) [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Rajonistskij sad* (ok. 1912–1913, Sobranie Sëma i Ajâly Zaks, Muzej Izrailâ, Ierusalim), <https://raf-sh.livejournal.com/1308260.html> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Rajonizm, sine-zelenyj les* (1913, Muzej sovremennogo iskusstva, N'û-Jork), <https://www.moma.org/collection/works/80480> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Šabat* (1909–1910, Muzej izobrazitel'nyh iskusstv Respubliki Tatarstan, Kazan'), <https://www.wikiart.org/fr/nathalie-gontcharoff/sabbath> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Sadovodstvo* (1908, Galereâ Tejt, London), <https://www.tate.org.uk/art/artworks/goncharova-gardening-t00468> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Sbor âblok* (1909), [https://artchive.ru/nataliagoncharova/works/378630~Sbor\\_jablok](https://artchive.ru/nataliagoncharova/works/378630~Sbor_jablok) [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Sbor plodov* (1908, Russkij muzej, S.-Peterburg), <https://gallery-nasledie.ru/wp-content/uploads/nataljagoncharova7.jpg> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Sbor vinograda. Nesušie vinograd* (1911), <https://art.goldsoch.info/sbor-vinograda-natalya-goncharova/> [access: 25.02.2021].
- Gončarova N., *Svadebka* (1915. Častnaâ kolekciâ, Moskva), <https://www.tg-m.ru/catalog/sites/default/files/catalog/1915.jpg> [access: 25.02.2021].
- Lestnica v masterskuû N. Gončarovej (Pariž, ulica Viskonti, 13), 1930-e gg., fotografiâ*, <http://nasledie-rus.ru/podshivka/pics/7311-pictures.php?picture=731105> [access: 25.02.2021].