

Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего образования
«Пензенский государственный университет»

На правах рукописи



Зуева Галина Сергеевна

**ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС КАК СПОСОБ СОЗДАНИЯ ОБРАЗА
ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ ДИНЫ РУБИНОЙ**

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, доцент
Горланов Геннадий Елизарович

Пенза – 2018

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. «РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНЫ РУБИНОЙ.....	21
1.1. Становление и развитие «романа о художнике» в русской литературе	21
1.2. Характерология прозы Д. Рубиной.....	49
1.3. Живописный экфрасис как один из приемов создания образа героя-художника	64
ГЛАВА 2. ПОЭТИКА И ФУНКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. РУБИНОЙ.....	79
2.1. Экфрастичность малой прозы Д. Рубиной.....	79
2.2. Живописный экфрасис как способ создания образа героини в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы».....	107
2.3. Духовная эволюция героя-художника в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»	122
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	148
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	155
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Переписка Д.И. Рубиной и Г.С. Зуевой.....	171
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Иллюстрации к романам Д. Рубиной	176

ВВЕДЕНИЕ

В современном литературоведении разработана классификация способов создания образа персонажа, которые делают его узнаваемым героем художественного произведения – личностью, характер которой выписан автором наиболее ярко и эмоционально. Как отмечает Л.В. Чернец, в прозаических произведениях «персонаж предстает, с одной стороны, как характер, с другой – как художественный образ, воплощающий данный характер»¹. Согласно целям художественной характерологии, литературное произведение «воспроизводит духовный мир [героя] в его универсальности и динамике»². Составляющими элементами характерологии Б.С. Михайличенко называет речевое поведение персонажа, описание его внешности (портрета), жестов, мимики и другие способы раскрытия типичного и индивидуального плана. Все это соотносится с процессом постепенного узнавания героя, который был детально изучен Л.Я. Гинзбург. По ее наблюдениям, формирование образа начинается с «экспозиции персонажа»³, дающей ему определенную характеристику. Она может быть ложной, временной или не сразу понятной, но не может быть «нулевой», так как должна изначально создавать у читателя установку восприятия личности героя и направлять дальнейшее развитие сюжета художественного произведения.

¹ Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. М.: Издательский центр «Академия», 2012. С. 219.

² Михайличенко Б.С. Проблемы литературоведения: теория литературы. Самарканд: СамГУ, 2009. С. 25.

³ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 18, 34, 37, 45.

Первичная идентификация персонажа складывается из его имени и социальной действительности, в которую он помещен автором. В контексте художественного повествования герой выполняет в своей семейной жизни и в профессиональной деятельности одновременно несколько социальных и психологических ролей. От того, как происходит формирование личности персонажа в семье и в обществе, а также от его рода деятельности или профессии, которую автор дает герою, зависит выбор способов характеристики персонажа.

Актуальность работы заключается в ее связи с ведущими направлениями современной литературоведческой науки, изучающими жанровые модификации прозаических произведений, способы характеристики персонажа, проблемы соотношения слова и образа, взаимодействия литературы и живописи. Также она определяется необходимостью изучения современного литературного процесса и прозы одного из ярких его представителей – Дины Рубиной в ракурсе проблемы живописного экфрасиса.

Избранный аспект исследования позволяет рассматривать творчество Д. Рубиной как в русле традиций русской литературы, так и в аспекте художнического новаторства писательницы. Обращение к анализу живописного экфрасиса именно в ее произведениях обусловлено тем, что в них данный литературный прием отличается высокой степенью репрезентативности: он так или иначе используется и в малой, и в романной прозе писательницы. В письме к автору данного исследования Д. Рубина, говоря о предпосылках формирования собирательного образа героя-художника в своих произведениях, сделала акцент на особенностях собственной биографии и охарактеризовала работу писателя с героями-творцами так: *«Художник – всегда очень странное, погруженное в себя существо, выходящий в мир через какие-то свои внутренние цветочные “лучи”. Знаю это по судьбе: я – дочь художника, жена художника, прожила с ними всю*

жизнь» (орфография и пунктуация сохранены)¹. Опираясь на данное высказывание автора, мы не можем анализировать характеры ее героев, не учитывая сильную автобиографическую составляющую их образов и творчества Д. Рубиной в целом.

Герой-художник, с которым связана тема данной диссертационной работы, будучи вариацией героя-творца, безусловно, требует от писателя использования специфических приемов создания образа. Так, М.Н. Копасова² выделила их на примере прозы В. Набокова и обозначила следующие:

- художник предельно сосредоточен на своем внутреннем мире, который стремится выразить в творчестве. Отсюда следует, что мотив создания произведения в романе с таким героем является базовым и ключевым;
- герой-творец наделен способностью испытывать как «творческий восторг», так и отчаяние во время работы над своим произведением и после нее. В его психике доминирует иррациональное начало, он воспринимает мир крайне эмоционально;
- его часто сопровождает характеристика гипертрофированной впечатлительности – неспособность видеть разницу между снами и явью;
- героя-творца отличает чередование повышенного внимания и наоборот – равнодушия к деталям окружающего мира;
- использование автором мотива двойничества, зеркального отражения и образов-двойников;
- значимость мотивов судьбы и творческого успеха в контексте формирования личности героя.

К этому стоит добавить, что создание характера персонажа-художника немыслимо без описания живописных полотен. Экфрасис является если не главным, то одним из важнейших средств выражения внут-

¹ См. Приложение 1. Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С. 18 августа 2013 г.

² Копасова М.Н. Некоторые особенности создания образа героя-творца в прозе В. Набокова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3. С. 282-287.

ренного мира героя. Как способ характеристики персонажа он необычен тем, что используется по преимуществу в произведениях, где присутствует образ художника. Стоит отметить, однако, что данный прием функционально не ограничивается рамками выражения мыслей и чувств героя. Он также может «незаметно открыть другие перспективы»¹ в произведении, ввести темы, непосредственно не связанные с искусством, но связанные с проблематикой определенного литературного произведения. Экфрасисом является далеко не каждый диалог об искусстве, включенный в художественный текст.

По определению, данному в словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика», экфрасис – это «риторическая *фигура*, означающая *описание* визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства <...>; с точки зрения позднеантичных теоретиков греческой *риторики* этот тип *образа* состоит в наглядном описании. По определению, данному Н.В. Брагинской, “мы называем экфрасисом, или экфразой, любое описание <...> произведений искусства <...>”. Экфрасис может пониматься двояко: в широком смысле это словесное описание любого рукотворного предмета <...>; в более узком – описание лишь такого предмета, который содержит изображение другого предмета или их группы, какой-либо сценки, сюжета и т.п.»². В данной диссертационной работе понятие экфрасиса изучается в узком смысле, а именно – как описание картины, созданной героем-художником.

Степень научной разработанности проблемы. В современной науке о литературе выделяются два направления анализа живописного экфрасиса: можно говорить о нем и как о художественном приеме, и как о жанровом признаке романа творения. На начальном этапе изучения он рас-

¹ Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 145.

² Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 302-303.

сма­три­вал­ся в чис­ле спе­ци­фиче­ских, но об­ще­ро­ман­ных при­е­мов. В на­ча­ле ХХІ ве­ка, ко­гда по­я­ви­лись ра­бо­ты, в ко­то­рых ха­рак­те­ри­зу­ют­ся осо­бен­но­сти ро­ма­на творе­ния, экф­расис на­чал ана­ли­зи­ро­вать­ся как оди­н из его жан­ро­вых, а ино­гда и сю­же­то­об­ра­зу­ю­щих при­зна­ков.

Как художественный прием экфрасис зародился еще в Античности. На этот факт есть указания как в словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика», так и в работах отечественных литературоведов ХХ века, в частности, О.М. Фрейденберг и Н.В. Брагинской. Так, в работе О.М. Фрейденберг «Образ и понятие» экфрасис толкуется как «“воспроизведение произведения” <...> “изображение изображения”»¹. В интерпретации А. Олейникова точка зрения О.М. Фрейденберг приобрела следующее обоснование: «Уже в гомеровской экфразе мы имеем не описание непосредственной натуры, но <...>, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраз – это описание описания»².

Н.В. Брагинская дополняет определение экфрасиса, обращаясь к значению этого термина в поздней греко-римской риторике, где экфрасисом считалась «описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет», пытаясь «сделать слушателей чуть ли не зрителями» и увеличивая свое эмоциональное воздействие на них³. Экфрасические тексты ученый называет диалогическими, то есть такими, где первоосновой становится «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание»⁴.

¹ Фрейденберг О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 250.

² Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская антропологическая школа. М.: Институт РГГУ, 2003. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm>

³ Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259.

⁴ Брагинская Н.В. Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего: автореф. дис. ... д-ра истор. наук. Москва, 1992. С. 6.

Диалогичность проявляется не только в форме, но и в смысловом качестве экфрастических текстов. По мнению О.В. Дефье, проза об искусстве «изначально содержит в себе полемическое начало и направлена на дискуссию, на утверждение или опровержение какой-либо творческой и эстетической позиции»¹.

Полемичность замысла ведет за собой диалогическую основу «романов о художнике». Диалог автора и героя-живописца, как отмечает Н.С. Бочкарева², имеет интертекстуальный характер: экфрасис картин базируется на уже известных писателю и читателю именах, сюжетах и образах.

Интерес ученых к данному понятию стабильно возрастает. Исследования, касающиеся экфрасиса, стали особенно активно проводиться после 2002 года, когда был издан сборник научных трудов под редакцией Л.М. Геллера по итогам Лозаннского симпозиума на тему «Экфрасис в русской литературе». Новый виток изучению экфрасиса дала конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» (2008) в ИРЛИ (Пушкинский дом). На эти сборники в своих работах дают ссылки практически все современные ученые, изучающие экфрасис в литературных произведениях.

Так, Н.Г. Морозова во введении своей диссертации «Экфрасис в прозе русского романтизма» обстоятельно анализирует взгляды Л.М. Геллера, делая акцент на том, что «экфрасис переводит в слово не объект <...>, а восприятие объекта и толкование кода»³. По выводам Н.Г. Морозовой, основная смысловая нагрузка в экфрасисе ложится на изобразительно-выразительные возможности слова. То есть, интерпретация экфрасиса в

¹ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999. С. 26-27.

² Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 46.

³ Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. С. 5.

литературном произведении будет зависеть от того, каким словесным мастерством обладает писатель и насколько точно и образно он выражает свое видение героя в экфрасисе его картин или рисунков.

Автор монографии «Пластическая радость красоты. Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция» М. Рубинс видит цель экфрасиса в том, чтобы «создать у читателя визуальный образ какого-либо двух или трехмерного художественного предмета»¹. По ее наблюдениям, экфрасис часто включает в себя информацию о личности и жизненных ценностях самого художника, об идейном содержании и стиле его произведения, а также дает представление об отношении к картине самого героя-художника, зрителей и критиков. Так или иначе экфрастический текст содержит в себе осмысление художником процесса и результата собственного творчества, однако экфрасисы показывают, что рефлексировать не столько герой, сколько автор, который создал образ этого героя.

Таким образом, экфрасис несет в себе очень большую смысловую нагрузку, характеризуя не только героя-художника, но и авторское отношение к нему.

В 2009 году А.Ю. Криворучко защитила кандидатскую диссертацию на тему «Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов». Автор анализировала функционирование описаний иконы, скульптуры, живописных и графических изображений в произведениях И.С. Шмелева, И.А. Бунина, М.А. Алданова, В.В. Набокова, А.П. Платонова, Е.И. Замятина, Б.А. Лавренева, И.Э. Бабея, А.Н. Толстого и В.А. Каверина. Исследователь пришла к выводу о том, что использование экфрасиса в творчестве писателей начала XX века является продолжением романтической традиции, и особенно четко это прослеживается при трактовке образа героя-художника – «владельца дум, пророка и духовного лидера»². В этой связи

¹ Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. С. 17.

² Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. С. 14.

ведущим является прием антитезы. Довольно часто искусство противопоставляется реальности: авторы создают образы художников, успешных в творчестве, но не в жизни.

Последнее десятилетие отмечено появлением ряда диссертаций, монографий и научных статей на стыке литературоведения и искусствоведения. Этот факт говорит о возрастании интереса ученых к проблеме экфрасиса в *«романе о художнике»*, или *Künstlerroman*. Теория данного жанра получила обоснование в докторских диссертациях О.В. Дефье («Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения», 1999) и Н.С. Бочкаревой («Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.», 2001).

Исследователь Е. Берар определяет «романы о художнике» в широком смысле – как произведения, содержащие «повествования о судьбах людей искусства и самого искусства»¹. В начале XXI века было написано несколько работ обобщающего характера, посвященных типологии героя-художника как человека искусства, будь то живописец, режиссер, писатель или журналист. Так, в 2000 году Е.Р. Боровская² защитила кандидатскую диссертацию на тему «Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века». В числе произведений, исследованных Е.Р. Боровской, были: роман Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900), повести И.А. Бунина «Безумный художник» (1921), М. Алданова «Бельведерский торс» (1938), И. Шмелева «Неупиваемая чаша» (1920); роман Ю. Бондарева «Выбор» (1980), роман С. Есина «Имитатор» (1985) и др. В них тип героя-творца изучался автором диссертации именно в широком смысле – как человек искусства.

¹ Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 146.

² Боровская Е.Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2000.

За последние пять лет появилось несколько исследований экфрасиса, сосредоточенных на конкретных случаях его использования в русской литературе XX века. Так, Е.А. Постнова, автор диссертации «Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.» (2012), отмечает связь романов В.А. Каверина с широким историко-культурным контекстом. Предшественниками советского писателя в плане использования экфрасиса с характерологической и метаописательной функцией в литературном произведении ученый называет Н.В. Гоголя, Э. По и О. Уайльда¹.

Подробный сравнительный анализ произведений английского и русского классиков проводит А.В. Мещерякова в своей диссертации «Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков (на материале романа О. Уайльда “Портрет Дориана Грея” и романа Д.С. Мережковского “Воскресшие боги. Леонардо да Винчи”» (2015). По ее выводам, у О. Уайльда «мир искусства – это мир материализованных образов, рожденных воображением художника», а у Д.С. Мережковского он помещен «в особое измерение» и является средством мифологизации контакта героя с миром красоты².

Зарубежные исследователи также изучают экфрасис достаточно разносторонне. Например, в 2006 г. в Техасском университете в Остине (The University of Texas at Austin) Лора Сэйджер защитила диссертацию «Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film»³, посвященную сопоставлению экфрасиса в литературе и кино.

В 2010 г. в Свободном университете Берлина (Freie Universitat Berlin) проводилась конференция, главной темой которой стала преемственность

¹ Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. С. 17-18.

² Мещерякова А.В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дис. ... канд. филол. наук. Владимир, 2015. С. 181.

³ Sager L.M. Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film : Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. The University of Texas at Austin. December 2006. 263 p.

английской литературной традиции от позднего Средневековья до раннего модерна через экфрасис («Ekphrasis: Literariness and Tradition in Late Medieval and Early Modern English Literature»)¹.

О выразительных возможностях экфрасиса писали многие известные исследователи этого вопроса, в том числе С. Франк, Б. Кассен, М. Нике, Ж. Хетени и др.²

Авторы современных работ об экфрасисе стремятся обобщить и систематизировать его. Ученые предпринимают попытки дать емкое определение понятию экфрасиса и предложить систему его классификации (Е.В. Яценко, Е.А. Постнова, Л.Н. Дмитриевская, А.А. Коваленко)³. Если свести воедино определения данного термина, встречающиеся в исследованиях Н.Г. Морозовой, М.Г. Уртминцевой, Н.С. Бочкаревой⁴, Е.А. Постновой, Л.Н. Дмитриевской и др., то получится, что в трудах литературоведов последних лет (2011-2016 гг.) экфрасис преимущественно изучается как описание произведений искусства (живописи, скульптуры, архитектуры и т.д.) в литературном тексте.

¹ The Art of Vision: Ekphrasis in Medieval Culture and Literature / International workshop at the Freie Universität Berlin hosted by the research group "Topics and Tradition", February 25-28, 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/ekphrasis/tagung/index.html>

² Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002; Кассен Б. Эффект софистики. М.-СПб.: Моск. филос. фонд, Университетская книга, 2000.

³ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. С. 47-58; Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.; Дмитриевская Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь // Современные исследования социальных проблем (электронный научный журнал). Modern Research of Social Problems. 2013. №9 (29). [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://journals.org/index.php/sisp/article/viewFile/9201371/pdf_512; Коваленко А.А. Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения // Сибирский федеральный университет. 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: www.elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18290

⁴ Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006; Уртминцева М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2010. № 4 (2). С. 975-977; Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001.

Наиболее системная характеристика экфрасиса, на наш взгляд, представлена в статье Е.В. Яценко «“Любите живопись, поэты...”». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель». Исходя из предложенной классификации, мы определили **критерии отбора произведений** с использованием живописного экфрасиса для анализа в данной диссертационной работе.

1. Экфрасис должен быть *прямым*, представлять собой непосредственное описание визуального артефакта (произведения живописи) в литературном произведении.

2. Экфрасис должен быть *полным*, то есть являться развернутой репрезентацией визуального артефакта (произведения живописи) в литературном произведении.

3. Экфрасис может быть как *миметическим* (неатрибутированным), так и *немиметическим* (атрибутированным). Миметический экфрасис в литературоведении аналогичен аллюзии, он не содержит открытого указания на автора и название картины, но косвенно отсылает к уже известным произведениям. Подобные экфрастические аллюзии и реминисценции, по мнению Е.В. Яценко, необходимы для правильного восприятия смысла: их выявление «обнаруживает скрытые глубины в том, что казалось простым, позволяет расшифровать то, что казалось загадочным и бессмысленным. Имплицитный миметический экфрасис, следовательно, играет важную роль в интеллектуальной игре с читателем, приемами которой в совершенстве владеют многие мастера современной художественной прозы»¹. Немиметический экфрасис отсутствует в истории художественной культуры и является результатом художественного вымысла писателя.

4. Экфрасис в выбранных литературных текстах является *диалогическим*: рассматривается описание живописного произведения не только как предмета искусства, но и с точки зрения его содержания.

¹ Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. С. 47-58.

5. По способу подачи изучаемый живописный экфрасис может быть как *цельным* (представлять собой непрерывающуюся часть текста), так и *дискретным* (чередоваться с повествованием).

6. Для анализа берется *простой* экфрасис, заключающий в себе описание определенного и конкретного произведения живописного искусства.

7. При анализе произведений образ в живописном экфрасисе соотносится с уже имеющейся информацией о его авторе и герое литературного произведения, также через экфрасис передается авторское отношение к герою-художнику. Поэтому в данном исследовании область *психологического* экфрасиса (воздействие картины героя-художника на зрителя) пересекается с *толковательным* (интерпретацией глубинного образно-символического содержания произведения).

Учитывая многоаспектность и разноплановость подходов, стоит отметить, что большая часть исследовательских работ посвящена анализу живописного экфрасиса. Данная диссертация дополнит их ряд, сделав акцент на изучении экфрасиса в современной русской литературе, а именно – в творчестве Дины Рубиной (род. 1953).

Проза этой писательницы в настоящее время востребована как массовой читательской аудиторией, так и литературными критиками. Помимо рецензий, опубликованных в средствах массовой информации (см. список использованной литературы), в последние годы стало появляться все больше научно-исследовательских статей, посвященных анализу разных аспектов творчества Д. Рубиной (работы Д.Д. Зиятдиновой, К.В. Загородневой, Н.В. Алексеевой, Т.М. Колядич и А.В. Власовой, В.Ю. Пановицы и др.)¹. По материалам докторской диссертации

¹ Зиятдинова Д.Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014; Загороднева К.В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Т. 1. №3. С. 67-73; Алексеева Н.В. Хронотопические «поля» героя и автора в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4 (1). С. 317-318; Колядич Т.М., Власова А.В. Д.И. Ру-

Э.Ф. Шафранской «Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX-XXI вв.» в 2012 г. была издана монография «Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной)»¹. Вопрос об использовании экфрасиса в произведениях писательницы поднимался в статьях Н.С. Бочкаревой и К.В. Загородневой², Т.Г. Прохоровой и Р.Р. Фаттаховой³ и другими литературоведами.

Объект исследования – «романы о художнике» в прозе Д. Рубиной.
Предмет – живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника.

Цель работы – изучить специфику живописного экфрасиса в творчестве Д. Рубиной как способа характеристики героя-художника. Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Охарактеризовать особенности жанра «романа о художнике» в творчестве Д. Рубиной.
2. Раскрыть особенности художественной характерологии прозы Д. Рубиной.
3. Определить функции живописного экфрасиса как инструмента для создания образа героя-художника в произведениях русской литературы XIX-XX вв.
4. Выявить способы введения живописного экфрасиса в художественные тексты Д. Рубиной.
5. Найти специфические черты поэтики экфрасиса в произведениях писательницы.

бина // Русская проза конца XX века: учеб. пособие. М.: Академия, 2005; Пановица В.Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» // Язык и культура. Приложение. 2013. №2. С. 37-46.

¹ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). Спб.: Свое издательство, 2012. 470 с.

² Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3 (23). С. 172-181.

³ Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 6 (38). С. 147-156.

6. Составить собирательный образ героя-художника в прозе Д. Рубиной и определить его системные характеристики.

Материалом исследования являются романы Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» (1980-2006), «Белая голубка Кордовы» (2008-2009), а также ее малая проза – рассказы «По субботам» (1974), «Концерт по путевке “Общества книголюбов”» (1989), «Астральный полет души на уроке физики» (1989), очерки «Воскресная месса в Толедо» (2001), «Школа света» (2005), «Холодная весна в Провансе» (2005) и сборник новелл «Окна» (2011). Данные произведения сближает тема живописного искусства и использование экфрасиса с целью раскрытия характера героя-художника. Кроме того, материалом данной работы являются произведения русских писателей XIX-XX вв., содержащие живописный экфрасис, – романы и повести М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, В.М. Гаршина, Д.С. Мережковского, И.А. Бунина, Б.А. Лавренева, В.А. Каверина, А.П. Платонова, Е.И. Замятина и Д.А. Гранина.

Гипотеза исследования: использование живописного экфрасиса в прозе Д. Рубиной расширяет границы художественного пространства произведения, раскрывая внутренний мир героя-творца, образ которого автор создает на основе собственного мировидения.

В основе **теоретико-методологической базы диссертации** лежат принципы отечественного сравнительно-исторического литературоведения, выраженные в трудах А.Н. Веселовского, М.М. Бахтина, А.Я. Эсслек, Л.В. Чернец и др., а также работы, ориентированные на интерпретацию живописного экфрасиса: Г.Г. Гадамера, Л.М. Геллера, М. Рубинс, И.А. Есаулова, Н.В. Брагинской, С.Н. Зенкина, Ю.М. Лотмана, Н.Е. Меднис, Е.В. Яценко и др. Кроме того, автором были изучены материалы диссертаций О.В. Дефье, Н.С. Бочкаревой, Н.Г. Морозовой, Е.А. Постновой, А.Ю. Криворучко и А.В. Мещеряковой по использованию экфрасиса в русской литературе, а также исследования творчества

Д. Рубиной, проведенные Э.Ф. Шафранской, К.В. Загородневой, Д.Д. Зиятдиновой, В.Ю. Пановица и др.

При написании диссертации автором были использованы следующие **методы**: сравнительно-исторический, биографический и метод системно-целостного анализа художественного произведения. Работа предполагала владение приемами историко-литературного, иконографического и психологического анализа.

Научная новизна диссертационной работы заключается в осмыслении значимости живописного экфрасиса при создании образа героя-художника в прозе Д. Рубиной с учетом традиций русского «романа о художнике». В диссертации предпринята попытка анализа явления экфрасиса как одного из главных приемов создания художественной характерологии писательницы, обозначении жанровой специфики «романа о художнике» в ее творчестве.

Выводы, полученные в ходе исследования, могут стать основой для последующего изучения творчества писательницы.

Теоретическая значимость работы заключается в расширении представлений о способах характеристики персонажа в рамках проблемы живописного экфрасиса, определении особенностей его поэтики в произведениях современной русской литературы, уточнении жанровых признаков романа творения, обозначении взаимосвязей литературы и живописи с позиций характеризующей функции по отношению к герою-художнику литературного произведения.

Положения, выносимые на защиту:

1. Поэтика живописного экфрасиса в прозе Д. Рубиной обнаруживает влияние художественных констант классического «романа о художнике», выявленных в творчестве отечественных писателей XIX-XX вв.: М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, В.М. Гаршина, Д.С. Мережковского, И.А. Бунина, Е.И. Замятина, А.П. Платонова, Б.А. Лавренева, В.А. Каверина, Д.А. Гранина и др. К традиционным особенностям поэтики

экфрасиса, выявленным в текстах Д. Рубиной, можно отнести трагическую окраску, психологизм, автобиографичность и попытку изображения мира в восприятии художника.

2. Живописный экфрасис в прозе Д. Рубиной является одним из главных способов характеристики героя-художника. Он дает представление об эмоциональном состоянии героя, его отношении к собственному прошлому, настоящему и будущему, к другим людям, а также отражают морально-этические принципы в мировоззрении художника. Это позволяет функционально сблизить экфрасис с приемом маски, самохарактеристикой, художественной деталью, речевой характеристикой, снами героя и другими приемами создания образа.

3. Живописный экфрасис в прозе Д. Рубиной является средством выражения авторской позиции: говорит об отношении автора к своему герою, содержит в себе взгляды художника на среду, в которой он живет и работает, и на искусство как явление социокультурной среды.

4. Описания живописных полотен, созданных героем, как правило, предстают в тексте произведения в форме несобственно прямой речи и выделяются графически – курсивом и отступами. Дискретный экфрасис у Д. Рубиной часто прерывается повествованием или вставными эпизодами.

5. В творчестве современной писательницы экфрасис претерпевает эволюцию: от «этюдной» зарисовки характера в малой прозе до способа выражения подсознательного в «романах о художнике».

6. Собирательный образ героя рубинских «романов о художнике» можно сформировать благодаря сходству личной и творческой судьбы нескольких персонажей автора. Анализ живописного экфрасиса выявляет переходящие из малой в большую прозу мотивы (одинокчества, самопознания, божественного происхождения таланта), а также близкую по смыслу символику образов на картинах героев (образы окна, сакральные символы, города-миры). Все это позволяет говорить о герое-художнике в прозе

Д. Рубиной как о личности, осознающей свою исключительность и особое предназначение в этом мире.

Практическая значимость работы определяется возможностью применения результатов исследования при разработке лекционных и практических курсов для высшей школы по метапредметным связям литературы и живописи, а также по дисциплинам, в рамках которых требуется обращение к историко-культурным аспектам литературоведения. Основные выводы и положения диссертации могут быть использованы при чтении курсов истории отечественной литературы на филологических факультетах вузов, при подготовке дисциплин по выбору, посвященных современному литературоведению и творчеству Д. Рубиной. На основании исследования может быть разработана тематика курсовых и выпускных квалификационных работ по современной отечественной литературе.

Основные результаты исследования прошли апробацию в 17-ти научных статьях (из них 5 опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК Министерства образования и науки РФ), а также в докладах: на Международной научно-практической конференции «Проблемы гуманитарного образования: филология, журналистика, история» (Пенза, 2014, 2015, 2016); на Региональных образовательных Рождественских чтениях (Пенза, 2013, 2014, 2016); на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Векторы развития гуманитарного образования в информационном обществе» (Пенза, декабрь 2015); на Всероссийской научно-практической конференции с международным участием «Буслаевские чтения» (Пенза, апрель 2016); на VII Международной научной конференции «Славянский мир: духовные традиции и словесность» (Тамбов, май 2016).

Отдельные положения диссертации неоднократно обсуждалась на заседаниях кафедры «Литература и методика преподавания литературы» Пензенского государственного университета.

Структура диссертации. Кандидатская диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 150 наименований. Приложение 1 включает в себя переписку автора данной работы с Диной Рубиной. Приложение 2 содержит репродукции иллюстраций к произведениям писательницы, вынесенные на обложки изданий романов «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы».

ГЛАВА 1. «РОМАН О ХУДОЖНИКЕ» И ЕГО МЕСТО В ТВОРЧЕСТВЕ ДИНЫ РУБИНОЙ

1.1. Становление и развитие «романа о художнике» в русской литературе

Живописный экфрасис как литературный прием обладает исключительной значимостью для «романа о художнике», или *Künstlerroman*, который наряду с «романом о культуре» и «романом о романе» является разновидностью романа творения. К истокам этого жанра Н.С. Бочкарева¹ относит мифы о Сотворении мира, духовные произведения средневековой литературы – исповеди и жития. Исследователь поэтики «романа о художнике» А.Д. Маглий, говоря об истории жанра, отмечает: «*Роман творения*, в основе которого лежит *мотив творения*, <...> восходит <...> к мифу о Боге-творце и герое, творящем по его подобию»². Литературоведы солидарны в том, что образ творческого человека имеет корни в образе Всевышнего. Вместе с уникальным талантом герой этого типа получает и определенные качества характера, которые делают его непохожим на других людей, что

¹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 11.

² Маглий А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2017. С. 15.

неизбежно влечет за собой мотивы одиночества и противостояния художника и толпы.

Первыми о конфликте художника с обществом заговорили немецкие романтики в конце XVIII – начале XIX века (К.Ф. Мориц, И.В. Гете, Новалис, Л. Тик, Э.Т.А. Гофман, Г. Келлер). Как объясняет А.Д. Маглий, ссылаясь на работу Д.Л. Чавчанидзе¹, йенские романтики черпали вдохновение в куртуазной лирике, и потому взяли за основу «характерный для <...> средневекового менталитета в целом *разлад с современностью*»². Интересным представляется тот факт, что этот мотив переходит и в «романы о художнике» прошлого века, и в современную литературу.

В XX веке, благодаря произведениям немецкоязычных авторов (Р.М. Рильке, Г. Гессе, Т. Манн, Б. Штраусс, П. Хандке, Т. Бернхард, П. Зюскинд, Э. Елинек), сложилась жанровая система «романа о художнике». Как справедливо отмечает В.В. Котелевская, «высвобождение индивида из сословных, цеховых, церковных и семейных уз (фабульный топос одиночества художника) предопределяет пафос, тематику и сюжетику, нарративную форму романа о художнике»³. По наблюдениям исследователя, герой *Künstlerroman* отличается следующими характеристиками:

- художник – эстетически восприимчивая личность, пребывающая в поисках собственной индивидуальности и гармонии с миром;
- предназначение дано художнику Творцом (Богом), и это – показатель уникальности личности героя, его особого места в этом мире;
- на определенном этапе становления личности художник может отказаться от своего призвания (дара), не выдержать испытания искусством, а затем вернуться к нему.

¹ Чавчанидзе Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1995. С. 8-9.

² Маглий А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2017. С. 19.

³ Котелевская В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2013. №1. С. 36.

В.В. Котелевская делит эти характеристики на два типа – конформистские (открытость жизни) и нонконформистские (трагизм разрыва искусства и жизни, абсолютизация призвания). Это обозначает амбивалентность их проявления в литературных произведениях: уклон в ту или иную сторону зависит от позиции автора.

Важно отметить, что в качестве жанрообразующего признака для причисления произведений (не только собственно романов, но и повестей) к *Künstlerroman* исследователи избирают в первую очередь тему живописного искусства и факт наличия героя-художника. Например, выше упомянутые диссертационные работы Е.Р. Боровской и А.Ю. Криворучко написаны на материале как романов, так и повестей о героях-художниках.

В русской литературе жанровая форма «романа о художнике» стала особенно актуальной в XIX веке. Тогда же заявил о себе и живописный экфрасис как один из способов характеристики героя. Это можно четко проследить на примере творчества **М.Ю. Лермонтова** – поэта и писателя, живописное наследие которого ученые¹ обоснованно предлагают изучать не просто параллельно, а во взаимосвязи с литературным. Уже в ранних стихотворениях «Портрет» (1831) и «На картину Рембрандта» (1830-1831) его лирический герой, как и художник из немецкого *Künstlerroman*, осознает свое предназначение и ощущает трагический разрыв между искусством и действительностью. Тем более, как утверждает К.Н. Григорьян², до М.Ю. Лермонтова в русской живописи не было мастеров романтизма, которые могли бы послужить ему образцом. Вероятнее всего, поэт и писатель опирался на опыт зарубежных живописцев и писателей-романтиков. В его позднем произведении – неоконченной повести «*Штосс*» (1841), через экфрасис проявляется антитеза истинного и ложного искусства.

¹ Сахаров А.А. Путь к Лермонтову. Исследования, версии, находки... Коломна: Издательство «Инлайт», 2014. С. 50.

² Григорьян К.Н. Живопись Лермонтова // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1979. С. 271-282.

Общая идея повести связана с несоответствием реальности иллюзий и желаний главного героя. В доме Штосса «страшная жизнь» предстала перед ним в образе человека на картине неизвестного художника: *«...портрет, изображающий человека лет сорока в бухарском халате, с правильными чертами, большими серыми глазами... Казалось, этот портрет написан несмелой ученической кистью, платье, волосы, рука, перстни, все было очень плохо сделано; зато в выражении лица, особенно губ, дышала такая страшная жизнь, что нельзя было глаз оторвать: в линии рта был какой-то неуловимый изгиб, недоступный искусству и, конечно, начертанный бессознательно, придававший лицу выражение насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно»*¹. В данном описании одним из ключевых является слово «дышать», говорящее о том, что человек на портрете был живым. Тем самым М.Ю. Лермонтов представляет читателю героя-антипода Лугина, у которого столько жизненных сил никогда не было. В экфрасическом описании портрета сквозной мыслью проходит отрицание Лугиным того, что он видит, так как этот художник пока не способен выйти за рамки привычного и обыденного. В подтверждение данной мысли текст описания картины насыщается целым рядом эпитетов с приставкой *не-*: *несмелой, неуловимый, недоступный, неизъяснимое*.

Изображенный на портрете человек был богат и обладал сильным характером. Об этом говорят эпитеты, описывающие выражение лица: *«насмешливое, грустное, злое и ласковое попеременно»*. То, что художнику удалось передать характер персонажа своей картины, а также то, что мастер был в своей работе абсолютно свободен как художник, М.Ю. Лермонтов подчеркивает особо, приводя противопоставление внутри экфрасиса: *«все было очень плохо сделано»*, но *«нельзя было глаз оторвать»*.

Далее автор описывает рисунок Лугина, косвенно противопоставляя его картине неизвестного художника: *«... эскиз женской головки остано-*

¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2-х томах. М: Правда, 1988-1989. Т. 2. С. 600-601.

вил бы внимание знатока; но, несмотря на прелесть рисунка и на живость колорита, она поражала неприятно чем-то неопределенным в выражении глаз и улыбки <...>. То не был портрет; может быть, подобно молодым поэтам, <...>, он старался осуществить на холсте свой идеал – женщину-ангела...»¹. Портрет, написанный неизвестным художником, как показывает М.Ю. Лермонтов, был написан без знания техники, но был настолько реален (даже в буквальном смысле этого слова), что создавал достаточно полный образ человека. Работа Лугина, наоборот, очень технична, но безжизненна. В описании рисунка тоже присутствует ряд слов, в который вложен смысл отрицания – *неприятно, неопределенным, то не был портрет*. Однако в данном контексте отрицает увиденное уже не герой, а сам автор, который не верит Лугину как художнику, не считает его состоявшимся мастером.

Включение в повесть «Штосс» фантастического начала в виде мотива «страшного» портрета, а также ситуация выбора между истинным и ложным, живым и мертвым роднит творческую манеру М.Ю. Лермонтова с Н.В. Гоголем.

В повести «*Портрет*» (1835-1842) первая из двух описанных картин поражает необычайно живым взглядом персонажа: «*Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них <...>. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью*»². Характерные цвета – бронзовый и пламенный, дают ассоциацию с огненной стихией, которая отражается в «зеркале души» персонажа: не

¹ Лермонтов М.Ю. Сочинения. В 2-х томах. М: Правда, 1988-1989. Т. 2. С. 602.

² Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 67.

случайны эпитеты «не северною силою», «сила кисти была *разительна*». Экфрасис наводит на мысль о том, что в изображенном человеке было порочное, дьявольское начало. Действительно, в этом ростовщике отразилось все «тяжелое, гнетущее человека»¹ – сила, которая так поразила художника и встревожила его настолько, что он не закончил портрет. По выводам литературоведа Ю.В. Манна, описанный в повести портрет ростовщика – это своеобразная «антиикона», также как и Антихрист – антипод Христа.

Прием антитезы внутри экфрасиса (лицо – «скуластое, чахлое», а глаза обрисованы со «*странной живостью*») отражает и переживания самого Н.В. Гоголя, которые, по свидетельству его современников, были «драматичны, спутаны и неразрешимо конфликтны»². Повесть «Портрет» является автобиографичной, и писатель сам говорил об этом: «Не думайте, чтобы легко было изъясниться с людьми во время переходного состояния душевного, когда, по воле Бога, начнется переработка в собственной природе человека. Я это знаю и отчасти даже испытал сам»³. Автобиографичность повести подтверждается также эмоциональностью языка гоголевского экфрасиса. Описание картины насыщено лексическими повторами слов и форм слов: *казалось* (3 раза), *всю – все, глядели* (2 раза подряд). Повторы усиливают выразительность экфрасиса, показывают, что автор глубоко прочувствовал то же, что и художник.

Во второй части повести представлен положительный пример воздействующей силы искусства. Картина представляет собой воплощение благодати, спокойствия, умиротворения и святости: «*Чувство божественного смиренья и кротости в лице пречистой матери, склонившейся над младенцем, глубокий разум в очах божественного младенца, как будто уже что-то прозревающих вдали, торжественное молчанье пораженных*

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 110.

² Манн Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма. СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. С. 365.

³ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 6: Выбранные места из переписки с друзьями. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 120.

*божественным чадом царей, повергнувшихся к ногам его, и, наконец, святая, невыразимая тишина, обнимающая всю картину, – все это представало в такой согласной силе и могуществе красоты, что впечатление было магическое»*¹. Интересно, что в данном экфрасисе, как и при описании первой картины, взгляд автора останавливается на глазах персонажа. Есть указание и на присутствие сверхъестественных божественных сил, сотворивших чудо. Получается, что способ воздействия на зрителя обоих полотен у Н.В. Гоголя – один и тот же: в них есть нечто, обращенное к тайнам человеческой души. В эмоциональном плане этот экфрасис кардинально отличается от предыдущего: беспокойство художника сменилось умиротворением, а ужас – восхищением. Описание насыщено однородными членами предложений, и это говорит о стремлении автора как можно точнее передать одухотворяющую силу искусства.

В.Г. Белинский² небезосновательно говорил об утрате реалистичности во второй части «Портрета». Однако без этой «идеальности» тема творца не была бы полностью раскрыта, не было бы примера того, каким должен быть художник. Благодаря А.А. Иванову – прототипу³ безымянного художника – и его картине «Явление Мессии», Н.В. Гоголь нашел идеал морального облика живописца. В повести он передал его через экфрасис картин героя, который с одной стороны, обладает дерзостью реалиста, а с другой – смирением иконописца.

Живописный экфрасис в произведении Н.В. Гоголя выражает одно из его важнейших эстетических воззрений: преобразование души художника происходит через искусство, где добрые и злые начала составляют единство противоположностей, аналогичное тому, что живет в душе творческого человека. В этой противоречивости кроется и трагичность образа ху-

¹ Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: В 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии. М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. С. 113-114.

² Белинский В.Г. О Гоголе: Статьи, рецензии, письма / Ред., вступ. ст. и коммент. С.И. Машинского. М.: Гослитиздат, 1949.

³ Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников. М.: «Искусство», 1955. С. 90.

дожника. Впоследствии принцип антитезы двух экфрастических текстов по принципу «истинного – ложного» и «святого – греховного» применяется в качестве средства выражения авторской позиции В.М. Гаршиным в повести «Художники» (1879) и Д.С. Мережковским в романе «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1900).

В повести **В.М. Гаршина «Художники»** (1879) сделан акцент на стремлении главного героя-художника показать в искусстве правду жизни. Первая работа, которая описывается в повести, – это картина пейзажиста Дедова: *«Закат; черные стволы на первом плане резко выделяются на красном зареве»*. Вторая его работа – «Майское утро»: *«Чуть колыхается вода в пруде, ивы склонили на него свои ветви; восток загорается; мелкие перистые облачка окрасились в розовый цвет. Женская фигурка идет с крутого берега с ведром за водой, спугивая стаю уток»*¹. Картины Дедова отличаются простотой замысла. Он «воспроизводит изящное» и «симпатичное» без какой-либо цели, кроме изображения красоты ради нее самой, это сторонник так называемого «чистого искусства».

В.М. Гаршин показывает, что он против выражения красоты ради самой красоты – «бессодержательности»² как в пейзаже, так и в живописи в целом. Возможно, на писателя оказали влияние статьи В.Г. Белинского³, в которых критик убеждал читателей, что искусство не может быть чуждым реальной жизни, как не могут быть беспристрастными и сами художники.

Другой живописец – Рябинин – намного более сложная натура, чем Дедов. Способного ученика академии интересуют не деньги, и не слава, и даже не красота. Он всю жизнь, как и сам В.М. Гаршин, искал ответ на во-

¹ Гаршин В.М. Избранное. М.: Современник, 1982. С. 86, 89.

² Порудоминский В. Гаршин. М.: Молодая гвардия, 1962. С. 151.

³ Стрельцов В.И. В.Г. Белинский о типологических связях русской и европейских литератур в контексте исторической компаративистики. М.: Издательство Московского института духовной культуры, 2008. С. 411.

прос: «Зачем делаешь все это, куда идешь?»¹ Творческие поиски Рябинина как носителя авторского идеала в повести находят отражение в экфрасисе картины, изображающей «глухаря». Это рабочий, который садится в котел и держит заклепку изнутри клещами, пока мастер колотит снаружи. Полотно Рябинина передало боль, которую вынужден переносить этот человек: *«Вот он сидит <...> в темном углу котла, скорчившийся в три погибели, одетый в лохмотья, задыхающийся от усталости человек. Его бы совсем не было видно, если бы не свет, проходящий сквозь круглые дыры, просверленные для заклепок. Кругжки этого света пестрят его одежду и лицо, светятся золотыми пятнами на его лохмотьях, на всклокоченной и закопченной бороде и волосах, на багрово-красном лице, по которому струится пот, смешанный с грязью, на жилистых надорванных руках и на измученной широкой и впалой груди»*².

Красками картины Рябинин изображает, как тяжела жизнь рабочего-«глухаря», а соответствующими эпитетами и деталями, прописанными художником, это показывает В.М. Гаршин: «задыхающийся», «жилистых, надорванных руках», «измученной широкой и впалой груди»; пот, копоть и лохмотья. Лицо рабочего – багрово-красное, и его цвет означает, что этому человеку приходится жертвовать своей жизнью – своей кровью.

Своим творчеством Рябинин не заискивает перед толпой, как Дедов. Цель искусства, по мнению В.М. Гаршина и его героя, – воздействие на душу человека через изображение неприглядной действительности, правды жизни. Если в произведениях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя картины героев-художников отмечены печатью романтизма, то Рябинин В.М. Гаршина – художник-реалист в полном смысле этого слова.

Отечественные писатели-классики часто стремились сделать своего главного персонажа правдоискателем. В конце XIX – начале XX века на ключевые особенности характера героя-художника не оказало принци-

¹ Гаршин В.М. Избранное. М.: Современник, 1982. С. 84.

² Там же. С. 89-90.

ального влияния даже появление новых литературных течений. Исторический роман писателя-символиста Д.С. Мережковского *«Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»* (1900) тоже дает читателю возможность познакомиться с героем-художником, который не боялся отразить в своих работах реальную жизнь и содержит в себе идею сочетания красоты и безобразия в творчестве одного человека. Кто же такой Леонардо да Винчи: безбожник или святой? Гений или злодей? Д.С. Мережковский предлагает читателю ответить на эти вопросы самостоятельно, в том числе и с помощью взгляда на работы Леонардо. В романе описано порядка 15-ти картин и рисунков героя.

Мир контрастов открывается описаниями двух как жанрово, так и содержательно противоположных творений Леонардо – карикатуры на религиозного фанатика Савонаролу и знаменитой «Тайной вечери». Образами Савонаролы и инквизиторов в романе представлена «бездна духа» (категория, выделенная З.Г. Минц): «Эсхатология Савонаролы – точка соприкосновения взглядов его и Мережковского. Однако идеал Савонаролы прямолинеен. Он отвергает все сложное и загадочное: историю, государство, власть папы, науку (которая «дает людям вместо хлеба камень») и искусство»¹. Леонардо, человек противоположных взглядов, не принимает идей проповедника и показывает свое видение этого человека в карикатуре: *«Это было лицо не Савонаролы, а старого безобразного дьявола в монашеской рясе, <...> изможденного самоистязаниями, но не победившего гордыни и похоти. Нижняя челюсть выдавалась вперед, морщины бороздили щеки и шею, отвислую, черную, как на высохшем трупе, вздернутые брови щетинились, и нечеловеческий взор, полный упрямой, почти злобной мольбы, устремлен был в небо. Все темное, ужасное и безумное <...>, об-*

¹ Минц З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Минц З.Г. Блок и русский символизм: Избр. тр.: В 3 кн. СПб.: Искусство, 2004. С. 223-241.

*нажено без гнева и жалости, с невозмутимой ясностью знания»*¹. Этим описанием Д.С. Мережковский показывает, насколько сильной была способность Леонардо видеть людей насквозь. В самом начале романа дан эпизод, где художник измеряет только что найденную статую Венеры циркулем, в то время как все остальные просто любуются на неё, не понимая, как можно так варварски относиться к произведению искусства. Научный подход герой применяет везде, в том числе и для передачи глубин человеческой натуры, поэтому экфрастические описания у Д.С. Мережковского столь подробны и основательны. Автор вполне мог бы ограничиться сравнением Савонаролы с безобразным дьяволом и одной метафорой обрисовать карикатуру, но тогда потерялась бы личность Леонардо, для которого целостный образ создавался из многих черт, тщательно подобранных (вспомним, например, его классификацию форм человеческого носа и других частей лица). Так же и здесь: выдающаяся вперед нижняя челюсть, вздёрнутые брови, множество морщин и высохшая кожа показывают нам человека фанатичного, упрямого, беспощадного к врагам – человека, который сам себя погубил и не постиг истинного Бога.

Савонарола был признанным авторитетом для верующих того времени, и потому то, как его изобразил Леонардо, заложило в душу его ученика Джиованни сомнения: не служит ли да Винчи Антихристу? Однако подобные мысли развеялись после того, как Джиованни увидел неоконченную «Тайную вечерю»: *«Лица апостолов дышали такою жизнью, что он как будто слышал их голоса, заглядывал в глубину их сердец, смущенных <...> рождением зла, от которого Бог должен умереть. <...> Голова Иуды не была еще написана, только тело, откинутае назад, слегка очерчено: сжимая в судорожных пальцах мошну со сребрениками, нечаянным движением руки опрокинул он солонку – и соль просыпалась. Петр, в по-*

¹ Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи // Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского в 24 томах. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. Т. 2. С. 43.

рыве гнева, стремительно вскочил из-за него, правой рукой схватил нож, левую опустил на плечо Иоанна, как бы вопрошая <...>: «кто предатель?» – и старая, серебристо-седая, лучезарно гневная голова его сияла тою огненною ревностью, жаждою подвига... Ближе всех ко Христу был Иоанн; мягкие как шелк, гладкие вверху, книзу вьющиеся волосы, опущенные веки, отягченные негою сна, покорно сложенные руки, лицо с продолговато-круглым очерком – все дышало в нем небесной тишиной и ясностью»¹. В этой картине соединилось самое прекрасное и самое страшное, что есть в людях: смирение и гнев, любовь и предательство. Благодаря этой неоднозначности, картина «дышит» – эмоции переданы настолько точно, что апостолы предстают не как святые, а как люди, которые испытывают обычные чувства, хотя и пребывают под влиянием «самого непонятного и страшного из всего, что когда-либо совершалось в мире». Испуг и растерянность Иуды, смирение и покорность Иоанна, порыв гнева Петра и его готовность всегда стоять за Того, за Кого он готов «душу положить», – Д.С. Мережковский детально передал все это, следуя фактографическому принципу творчества своего героя. Автор показывает, что при написании этой картины Леонардо был так же предельно правдив, как и в случае карикатурного портрета Савонаролы.

Красота и уродство удивляют Леонардо одинаково сильно, ведь крайние проявления чего-либо в природе встречаются редко. Рисуя контрастные сюжеты, да Винчи искал крайнюю точку красоты и безобразия. В романе Д.С. Мережковского эти поиски показаны через призму творчества Леонардо. Как справедливо отмечает М.Ю. Красильникова, в данном произведении автор представляет своего героя «носителем непонятой истины о единении двух правд: правды Христовой – о Небе и правды Антихристо-

¹ Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи // Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского в 24 томах. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. Т. 2. С. 60-61.

вой – о Земле»¹. В этом можно убедиться, наблюдая, как по ходу развития сюжета романа Д.С. Мережковский часто приводит на близких страницах совершенно разные по идейному содержанию экфрасисы картин своего героя-художника, намекая тем самым на его способность замечать прекрасное и безобразное одинаково хорошо и так же явственно самому понимать сущность этих категорий.

В противовес сложности, которая свойственна образу Леонардо и смыслу его работ, в романе приводятся описания картин еще одного художника – русского иконописца Евтихия Гагары. Его простая и безыскусная манера, а также то, как Леонардо воспринимает его иконы, показывает, что многие идеи художник способен выразить без стремления к совершенству, а только в порыве вдохновения. Можно согласиться с точкой зрения А.В. Мещеряковой о том, что «если на полотнах Леонардо предметы и фигуры значимы сами по себе <...>, то в произведениях Евтихия лики святых выступают как условные знаки отвлеченных идей»². Да Винчи считает произведения Евтихия «несовершенными», а их образы «неуклюжими, варварскими», однако в них он тоже находит единство противоположностей и воспринимает его как ответ на свои собственные духовные и научные искания. Подтверждением тому служит экфрасис ликов Иоанна Предтечи, написанных Евтихием на одном дыхании: *«Особенно поразили художника два лица Иоанна Предтечи Крылатого: у одного в левой руке была золотая чаша с Предвечным Младенцем, <...> другой – “с усекновением”, вопреки законам природы, имел две головы: одну, живую, на плечах, другую, мертвую, <...> в сосуде, который держал в руках, как бы в знак того, что человек, только умертвив в себе все человеческое, достигает окрыления сверхчеловеческого; лик у обоих был странен и страшен: взор*

¹ Красильникова М.Ю. Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д.С. Мережковского // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. 2006. № 6. С. 162.

² Мещерякова А.В. Перспектива и светотень как символические формы в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» // Вестник Пермского университета. 2012. Вып. 3 (19). С. 158.

широко открытых глаз похож на взор орла, вперенный в солнце; борода и волосы развевались, как бы от сильного ветра; косматая верблюжья риза напоминала перья птицы; кости исхудалых, непомерно длинных, тонких рук и ног, едва покрытые кожей, казались <...> преобразенными для полета <...>, как хрящи и кости пернатых; за плечами два исполинские крыла подобны были крыльям лебедя или той Великой Птицы, о которой всю жизнь мечтал Леонардо»¹. Образ орла, стремящегося к солнцу, ветер, полет и крылья – это символы свободы творчества, в которой отчаянно нуждался великий изобретатель и художник.

Леонардо в интерпретации Д.С. Мережковского – это человек, мысли которого опережали свое время. Научный подход да Винчи к художественному творчеству расценивается писателем как новая манера в живописи. Автор стремится максимально убедительно представить его как **героя-новатора** – тип, в котором нуждалось переломное время на стыке XIX-XX веков.

Герой «романа о художнике» в творчестве отечественных писателей-классиков конца XIX – начала XX века имеет много общего с героем немецкого *Künstlerroman*. Художник пытается познать тайны собственной души, верит в свою исключительность, ищет путь к Богу. При этом его судьба всегда трагична – он чувствует одиночество, его пугает неспособность достижения внутренней гармонии и свободы. При этом искусство представлено как сверхъестественная сила, имеющая власть над художником – она может обернуться для него как добром, так и злом.

В XX веке тема художника в искусстве становится одной из ведущих. Огромный пласт русской литературы и литературы русского зарубежья представлен «романами о художнике». Например, произведения этого

¹ Мережковский Д.С. Воскресшие боги. Леонардо да Винчи // Полное собрание сочинений Д.С. Мережковского в 24 томах. М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. Т. 3. С. 358.

жанра присутствуют в творчестве И.А. Бунина, А.П. Платонова, Е.И. Замятина, Б.А. Лавренева, В.А. Каверина, Д.А. Гранина и др.

Художник в широком смысле этого слова – не только живописец, а вообще творческий человек – стал центральной фигурой в литературе XX века потому, что сама литература, как отмечает М.М. Голубков, «стала формой выражения всех без исключения сфер общественного сознания – философии, политики, экономики, социологии. Писатель <...> принял на себя право бичевать недостатки и просвещать соотечественников, указывать путь к истине, быть “зрячим посохом” народа. Это означало, что литература стала особой формой религии, а писатель – проповедником»¹.

По мнению других исследователей (в частности, В.В. Котелевской, Е.Б. Скороспеловой и А.Ю. Криворучко)², внимание к жанру романа творчества в первой половине XX века также связано с расцветом модернизма: писателей вдохновляла «атмосфера эксперимента, пафос сотворения нового мира, вера в способность искусства и художника непосредственно воздействовать на действительность и изменять ее». Однако в *Künstlerroman* XX века саморефлексия героя и поиск гармонии с миром воплощается драматически, даже трагически. Тогда же актуализируется и **тема странничества**, которая в русской литературе подкреплялась желанием творческого человека уйти от государственного контроля. Многие произведения о художниках в творчестве отечественных писателей 20-х годов проникнуты тотальным разочарованием в жизни, разрывом между желаемым и действительным.

¹ Голубков М.М. Творчество А.И. Солженицына как итог литературного столетия // А.И. Солженицын и русская культура: научные доклады. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. С. 13-23. С. 16.

² Котелевская В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. 2013. №1. С. 41; Скороспелова Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М: ТЕИС, 2003. С. 173; Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: 2009. С. 5.

В повести **И.А. Бунина** «*Безумный художник*» (1921), написанной в эмиграции, трагичность образа героя передается главным образом через экфрасис его картин. Описание работы своего безымянного художника писатель помещает в самый конец произведения, раскрывая свое собственное отношение к «Рождению Нового Человека». Прием антитезы между желанием художника написать чудо – Мадонну с младенцем, и получившейся мрачной картины смерти и войны, автор противопоставляет революционную мечту и реальность. Осознание невозможности нарисовать Мадонну на основе портрета умершей жены заставляет художника вместо «эдемской лазури» писать «дикое, черно-синее небо», вместо «клубящихся облаков» – «кровавое пламя», вместо «светозарных ликів серафимов» – «дыбы, эшафоты и виселицы с удавленниками»¹. Горькая ирония И.А. Бунина заключается в том, что художник, будучи «не рабом жизни, а творцом ее», действительно отражает в картинах собственный мир, но реальность оказывается сильнее воображения: она ведет творца за собой.

Совсем иная Россия изображена почти в это же самое время **Е.И. Замятиным** в повести «*Русь*» (1923), изданной отдельной книгой с иллюстрациями Б.М. Кустодиева. Его работы из серии акварелей «Русские типы» вдохновили писателя на создание повести, в которой он обрисовал всех жителей города Кустодиевска: купцов и купчих, лавочников, сундучников, трактирщиков, монахинь, городского главу и русскую красавицу. Литературный портрет последней – Марфы – мог бы стать экфрасисом известной картины «Русская Венера»: «*И там сбросив с себя шубу, и шали, и платье, там Марфа, атласная, пышная, розовая, белая, круглая – не из морской пены, из жарких банных облаков – с венком банным – выйдет русская Венера*»². Данное описание в содержательном плане соотносится с кустодиевской акварелью «В бане».

¹ Бунин И.А. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 5: Повести и рассказы 1917-1930. М.: Издательство «Художественная литература», 1966. С. 49-50.

² Замятин Е.И. Избранные произведения в 2-х т. / Вступ. статья, сост., примеч. О. Михайлова. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 476.

Исследователь И.Е. Полякова, говоря в целом о женских образах Е.И. Замятина, приходит к выводу о том, что образы многих его героинь близки к образам из народного искусства, под которое стилизует свою живопись Б.М. Кустодиев: «Все эти героини – образный эквивалент Руси, широкой, хлебосольной, плодородной, богатой, но стагнирующей под тяжестью своего материально-телесного изобилия»¹. Однако очевидно, что пышная красота, которой наделены эти героини, лишена духовного содержания. Ее мещанская сущность подчеркнута упоминанием в экфрасисе картины только вещей – шуб, шалей и платья.

Портреты женихов замятинской героини Марфы также узнаваемы на рисунках художника. Образ Сазыкина передает акварель «Купец в шубе»: *«Не первой уж молодости и чем-то на Емельяна Пугачева сдает»*. А Вахрамеев, изображенный на рисунке «Купец», *«как расправит свою – уже сивую – бороду, да сядет вот так, ноги расставив, руками в колени упершись, перстнем поблескивая, да пойдет рассказывать»*². В экфрасисе передается образ самодовольного купца, который всегда уверен в собственной правоте и не желает слушать других.

Исследователи справедливо отмечают сходство кустодиевских работ с лубочными картинками. Можно согласиться с точкой зрения А. Гильднера, который пишет: «Словесные образы Замятина и зрительные Кустодиева отличаются лубочной выразительностью образов и цветов. Если у художника выразительность достигается за счет обилия деталей, точности рисунка и яркости красок, то у писателя благодаря очень метким <...> штрихам, которые так подобраны, чтобы передать и внутренний об-

¹ Полякова И.Е. Поэтика «кустодиевских» образов в прозе Е.И. Замятина в контексте лубочной эстетики // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 г.: в 2-х книгах. Книга первая / отв. ред. и сост. Л.В. Полякова. Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г.Р. Державина, 2014. С. 441.

² Замятин Е.И. Избранные произведения в 2-х т. / Вступ. статья, сост., примеч. О. Михайлова. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 474.

лик героя»¹. Таким образом, намечая одной-двумя деталями образы кустодиевских типов, Е.И. Замятин создает в небольшой повести целый художественный мир.

Сотворчество художника и литератора стало возможным благодаря «экфрасическому импульсу»² – впечатлению, которое акварели произвели на воображение писателя и вдохновили его на создание повести. Подобный «импульс» ощутил в свое время и Н.В. Гоголь. Исследователи его творчества считают, что прототипом безымянного героя повести «Портрет» стал живописец А.А. Иванов – близкий друг Н.В. Гоголя, а первоисточником «Рождества Иисуса» из повести было известное полотно А.А. Иванова «Явление Христа народу», или, как называл свою работу сам художник, – «Явление Мессии»³. История создания повести Е.И. Замятина «Русь» также напоминает принцип работы Д. Рубиной и Б. Карафёлова над книгой «Окна» (2011), вышедшей спустя век после публикации указанного произведения. Это говорит о продуктивности изучения синтеза художественного слова и живописи.

Концепции изображения города-мира через экфрасис картин героя следует в своих произведениях и **А.П. Платонов**. В его романе «**Счастливая Москва**» (1933) две незавершенные картины Комягина передают пустоту и одичание, заброшенность и безлюдность города: «... ни одной картины не управился дорисовать, хотя прошло времени, как он их начал, лет десять или больше; поэтому избышки остались разоренными – без крыш, рожь не доросла до колоса, Рим походил на губернию»⁴. Примити-

¹ Гильднер А. «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева...: Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие? // Е.И. Замятин: pro et contra, антология / Сост. О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья Е.Б. Скороспеловой. СПб.: РХГА, 2014. С. 807.

² Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 55.

³ Машковцев Н.Г. Гоголь в кругу художников. М.: «Искусство», 1955. С. 90.

⁴ Платонов А.П. Собрание сочинений. Т. 4. М.: Время, 2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/platonov-ss08-04/platonov-ss08-04.html#work001>

визм его картин исследователи связывают с мотивом «постоянства унылого мира»¹, идеей застоя и вечного сна. Характеристика неоконченности работы говорит о том, что герой не знает, всегда ли мир будет таким, как сейчас: у него нет ощущения постоянства, устойчивости и правильности, нет осознанности смысла собственной жизни. Особенно показательна в этом плане вторая работа Комягина, изображающая мужика, который *«только что очнулся ото сна»*, посмотрел *«куда-то равнодушно в нелюдимый свет»* и увидел, что вокруг него ничего не изменилось, а потом он *«снова отправится на покой – спать и не видеть снов, чтоб уже скорее прожить жизнь без памяти»*².

Экфрасис двойной старинной картины в повести А.П. Платонова *«Джан»* (1938) – это аллюзия на сюжет анонимной «Гравюры Фламариона», изображающей человека, дошедшего до края Земли: *«Картина изображала мечту, когда земля считалась плоской, а небо – близким. Там некий большой человек встал на землю, пробил головой отверстие в небесном куполе и высунулся до плеч по ту сторону неба, в странную бесконечность того времени, и загляделся туда. И он настолько долго глядел в неизвестное, <...> что забыл про свое остальное тело <...>. Туловище человека истомилось, похудело и наверно умерло, а отсохшая голова скатилась на тот свет – по наружной поверхности неба, похожего на жестяной таз, – голова искателя новой бесконечности, где действительно нет конца и откуда нет возвращения на скудное, плоское место земли»*. В этом экфрасисе сосредоточена платоновская ирония по поводу невозможности воплощения в жизнь утопической мечты о сверхчеловеке. Идея саморазрушения выражается через экфрасис «в ее стремлении пренебречь нало-

¹ Проскурина Е.Н. Экфрасисы А. Платонова: к проблеме тайнописи // Сюжетология и сюжетография. 2014. №1. С. 103.

² Платонов А.П. Собрание сочинений. Т. 4. М.: Время, 2011 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/platonov-ss08-04/platonov-ss08-04.html#work001>

женным свыше запретом и проникнуть в табуированное пространство»¹. Следовательно, как и у И.А. Бунина, герои А.П. Платонова переживают болезненную утрату иллюзий о новом мире, и, чтобы выразить данную мысль аллегорически, писатели-реалисты обращаются к использованию религиозных или средневековых сюжетов.

К произведениям, герои которых посвятили себя созданию нового послереволюционного искусства, относятся повесть **Б.А. Лавренева «Гравюра на дереве»** (1928) и роман В.А. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Их сюжеты объединяет мотив борьбы художника с общественной системой, идея скрытого, а порой и открытого бунта.

В основе сюжета повести Б.А. Лавренева история гравюры, увиденной главным героем Кудриным на выставке. С первого взгляда на «Настеньку у канала» он понял, что это – «чужое искусство», то есть далекое от соцреализма. Экфрасис гравюры, цельный и развернутый, показывает, что ее автор – художник Шамурин, вложил в свое произведение боль, грусть и безысходность: *«Вся плоскость гравюры была подчинена умелому композиционному сочетанию серо-сиреневого и черно-синего цветов, и только <...> прозрачно-зеленоватое лицо девушки врывалось дерзким сияющим пятном в холодные сумерки. Девушка <...> стояла у резной чугунной решетки канала, Лицо у нее было суховатое, породистое с горьким изломом бровей и скорбной складочкой рта. <...> С удивительной силой было выражено внутреннее душевное состояние этой девушки, безнадежная ее обреченность, безысходное отчаяние. Каждая черточка ее тонкого лица, каждая линия ее безвольно поникшей фигуры были полны мучительным, бесплодным ожиданием <...>. И было ясно, что невозвратность этого счастья полностью осознана <...>»*².

¹ Проскурина Е.Н. Экфрасисы А. Платонова: к проблеме тайнописи // Сюжетология и сюжетография. 2014. №1. С. 104.

² Лавренев Б.А. Повести и рассказы. М.: Правда, 1980. С. 165-166.

Мастерство, которое впечатлило Кудрина и побудило найти художника, далось Шамурину ценой потери близкого человека – его дочери Тани, которая утопилась в реке из-за несчастной любви. Когда Кудрин сам попробовал нарисовать такое лицо, ему не удалось передать психологическое состояние девушки, и в смысловом плане рисунок не получился. Б.А. Лавренев показывает, что только личные душевные переживания художника делают искусство зрелым, живым и настоящим. Когда герой понял это, он оставил кресло партийного начальника с намерением вернуться к занятиям живописью. Произведение заканчивается на оптимистической ноте, отсылающей к мысли Н.В. Гоголя об искусстве как катарсисе – «очистительной силе», не мыслимой без страдания. Хотя Б.А. Лавренев-реалист заменяет мотивы «страшного портрета» и выхода старика из рамы на реальную встречу героя-художника с живым человеком, эта примета *Künstlerroman* XIX века переходит в русскую литературу XX века, продолжая акцентировать важность тяжелых личных переживаний на творческую судьбу художника.

В романе В.А. Каверина *«Художник неизвестен»* описана иная ситуация: путь художника к саморазрушению. Экфрасис картины Архимедова помещен в эпилог романа, и он сосредотачивает в себе крайнюю степень отчаяния и душевной боли героя: *«Она лежит, сломав руки, полная теней. Как невод, они опутывают весь перекресток. <...> Час сумеречный. Свет синий, голубой, белый. Горбоносый доктор идет к ней <...>. Чужие люди стоят вокруг в застывших позах любопытства, равнодушия, страха, <...>. Она лежит, пересеченная туманными полосами теней и света. <...> такая, как будто это был полет, а не падение, и она не разбилась, а умерла от высоты. <...> Только новое зрение, смело опирающееся на то, что все другие считают случайным или банальным, могло решиться на такое возвращение к детской природе вещей»*¹. По мысли ху-

¹ Каверин В.А. Собрание сочинений в восьми томах. Т. 2. М.: Художественная литература, 1981. С. 105-106.

дожника, смерть избавила девушку от страданий: это он – живой человек «разбился на смерть, чтобы написать эту вещь», это у живых людей на лицах страх, а ее тело спокойно, не сломано – как будто после естественного полета. Небесные цвета, названные в экфрасисе, свидетельствуют о вере Архимедова в то, что на том свете ей будет лучше.

Окружающая действительность, по мысли автора, губит и Эсфирь, и художника, который после ее смерти отказался даже от собственного сына. Архимедов также не мог смириться с последствиями революции, и его личность подверглась разрушительной трансформации, которую он выразил через искусство. В данном произведении конфликт творческого человека с объективной реальностью достигает предельной остроты.

Как полагают современные исследователи, в частности О.В. Дефье, тема художника в литературоведении «стала постепенно кристаллизоваться только в последние десятилетия XX века, когда <...> возникла тенденция к расширению содержания и эстетических форм художественного творчества»¹. В 1979 году Д.А. Гранин пишет роман «*Картина*», название которого отражает главную особенность произведения: его главным героем является живописное полотно. Как и в повести Б.А. Лавренева «Гравюра на дереве», в данном романе не человек, а картина движет сюжет и как будто «преследует» героя, который ее нашел. Лосев не является художником, его роль в произведении заключается в том, чтобы отыскать автора картины и заставить целый город переосмыслить взгляды на искусство. В романе приводится несколько точек зрения о работе художника Астахова, изображающей старинный дом, где до отъезда в эмиграцию жила его возлюбленная Лиза Кислых. Когда-то картину считали «не актуально-индустриальной», «аполитичным пейзажем», теперь же стали называть «чудом»². Оказалось, что вид, запечатленный на ней, дорог многим жите-

¹ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999. С. 7.

² Гранин Д. Собрание сочинений в четырех томах. Л.: Художественная литература, 1980. Т. 4. С. 280, 310.

лям Лыкова – так в произведении начал проявляться ностальгический мотив «малеванной тоски» по дореволюционной России, на который указывала в своем исследовании Е. Берар¹.

В композицию романа включены письма художника Астахова к Лизе, в которых экфрасис картины дан от лица ее создателя: *«Побежал выбрать точку и выбрал – <...> стал писать так, чтобы была река, <...>. От реки и движение воздуха, и небо отражается. А мне обязательно надо больше неба. <...> восход в окнах должен играть, весь воздух в этот час движется. <...> выписывая дом, я под ним, под стенами его, кончиком кисти ощущал Вашу фигуру <...>»*². Любовная линия Астахова и Лизы проводится параллельно линии Лосева и Татьяны. Таня увидела в картине «недостижимость», «всю разницу между посредственностью и настоящим талантом»³. Будучи главным «героем» произведения, картина Астахова влияет не только на судьбы Лосева и Татьяны, но и на жизнь всего города Лыкова, потому что именно благодаря картине старинный дом Кислых стал музеем и архитектурным памятником. Значимость романа Д.А. Гранина для развития жанра *Künstlerroman* заключается в том, что здесь сюжетобразующей является история предмета, вопреки традиционной романной истории героя. Кроме того, в данном случае писатель поставил на передний план **документальное, почти детективное начало**. Именно этим обусловлен дискретный характер экфрасиса и разрозненность взглядов нескольких персонажей на картину.

На протяжении 1980-1990-х годов русская литература претерпевала существенные изменения, связанные с распространением постмодернизма. По наблюдениям М.М. Голубкова, многое в современной литературе объясняется тем, что как начало, так и завершение литературного процесса

¹ Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 147.

² Гранин Д. Собрание сочинений в четырех томах. Л.: Художественная литература, 1980. Т. 4. С. 463.

³ Там же. С. 515.

прошлого века ознаменовалось сменой художественных парадигм¹. Примечательно, что жанровая форма романа творения сохраняется и развивается в творчестве современных писателей-постмодернистов и постреалистов. Она представлена в прозе А. Битова («Преподаватель симметрии», 1987), В. Сорокина («Роман», 1989), Е. Водолазкина («Лавр», 2012), В. Левенталя («Маша Регина», 2013) и др. Доминирование живописного мировосприятия героев акцентируется исследователями творчества Л. Петрушевской («История живописца», 1997) и Л. Улицкой («Люди нашего царя», 2005).

Д. Рубина выделяется из данного ряда авторов тем, что образ творческого человека в ее прозе является центральным. Художник в широком смысле этого слова – живописец, музыкант, артист цирка или кукольник – типичный герой современной писательницы.

Важно отметить, что особый характер прозы не позволяет отнести ее творческую манеру ни к постмодернизму, ни к постреализму. Автор и сама воздерживается от обобщений подобного рода, и предостерегает других: «Слишком много лет меня пытались как-то назвать, обозначить, <...>, – словно журналисты, критики, литературоведы не могли спокойно спать, пока некое насекомое не будет классифицировано и приколото к картонке с пояснительной биркой. Набоков говорил, что “паспорт писателя – его стиль”, и пока ничего более внятного и справедливого, чем это определение, я не нахожу»². Однако это не означает, что Д. Рубина не признает влияния на свою повествовательную модель художественных констант предыдущих поколений. Для писателя в принципе невозможно быть вне культурного контекста, что очень точно выразила Л. Я. Гинзбург: «Опыт

¹ Голубков М.М. Творчество А.И. Солженицына как итог литературного столетия // А.И. Солженицын и русская культура: научные доклады. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. С. 13-14.

² Северинец А. Дина Рубина: «Мне безразлично – к какому направлению относят мои книги». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.velvet.by/articles/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetovoe-intervyu-dina-rubina>

победоносного литературного направления продолжает жить в направлениях, пришедших ему на смену, если даже писатели в поисках самоутверждения отрицают и осуждают то, что им предшествовало»¹. В интервью «Российской газете» Д. Рубина говорит о том, что перенять что-то у классиков не всегда бывает полезно, но она признает влияние нескольких именитых авторов на свое творчество: «Мне иногда приходится читать современную литературу. Что-то нравится, что-то – нет. Но есть еще одна опасность. Опасность заражения интонацией. Например, Бетховен не слушал произведения композиторов-современников. Писатель должен жить в своеобразных “наушниках” и приоткрывать их тогда, когда звучит чистая нота и может ворваться чистая “струя эфира”. Сегодня я могу читать Платонова, Набокова, Чехова, Толстого, Гоголя, Бродского... И поэзию, конечно»². Названных авторов писательница часто цитирует в интервью, подкрепляя их высказыванием собственную точку зрения по тому или иному литературному или жизненному вопросу.

Наиболее показательной для большинства романов Д. Рубиной («На Верхней Масловке», «Вот идет Мессия!..», «На солнечной стороне улицы», «Почерк Леонардо», «Белая голубка Кордовы», «Синдром Петрушки», трилогии «Русская канарейка») становится тема творчества, таланта, дара: «Меня вообще не интересует человек без дара, – признается писательница, – это может быть талант в какой угодно области: талантливый водопроводчик, парикмахер, композитор. Если это мастер своей профессии, я благоговею. <...> Так и художник. Дар, который в художнике произрастает, сам заботится о своем росте. И это не всегда благословение – для носителя дара»³. Из этого высказывания следует, что ее герой отнюдь не счастлив от того, что наделен талантом, и подтверждение данной мысли нахо-

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 80.

² Альперина С. Дина Рубина: «Меня трясет, когда я слышу что-то о "женской литературе"» // Российская газета. № 5344. С. 11.

³ Кашкова Л. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html>

дится при чтении романов, особенно тех, что входят в трилогию «Люди воздуха»: «Почерк Леонардо» (2008), «Белая голубка Кордовы» (2009), «Синдром Петрушки» (2010). Данные произведения объединены автором в цикл по принципу сходства темы творческого человека (художника, артиста цирка и кукольника) и проблемы таланта как благословенного дара и проклятия одновременно.

В прозе Д. Рубиной наблюдается следование канонам жанра *Künstlerroman*, и оно отмечается не только в восприятии искусства как амбивалентной сущности, но и в неизменном трагизме личности героя-творца. «Как сказал один из современных классиков – в наши дни художник просто не имеет права не взрастить в себе маленькой личной трагедии, – это не в моде. Добавлю от себя: и никогда в моде не было...»¹ – пишет Д. Рубина в том числе и о собственной авторской концепции образа героя-художника. Персонажи ее романов «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы» представлены как личности незаурядной, но трагической судьбы: Вера Щеглова выросла в неблагополучной семье, отличалась чрезмерной углубленностью в свои переживания и была убеждена, что никогда не сможет полюбить по-настоящему, а Захар Кордовин большую часть жизни прожил в тревоге за свою жизнь и свои картины. Однако присутствие в экфрасисах сакральных образов-символов (аллюзии на образ архангела Михаила, образ белой голубки, символический смысл Врат Милосердия и т.д.) наряду с аллегориями тревожности говорит о стремлении рубинских героев к духовному преображению и очищению.

С писателями-романтиками XIX века Д. Рубину сближает наличие в ее произведениях элементов фантастики, мистической сюжетной линии (например, в романах «Белая голубка Кордовы», «Почерк Леонардо»). Выход персонажа картины из рамы – элемент фантастический, и в реалистической литературе он уже отсутствует, однако в романе «Белая голубка Кордовы» автор использует аллюзию на данный прием в эпизоде, когда

¹ Рубина Д. Больно только когда смеюсь / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 338.

Захар изучает старинный портрет своего испанского предка: «Не хватало еще, чтобы ночами этот тип, как у Гоголя, выходил из рамы и, в конце концов, прикончил обидчика»¹. В этом же романе проводится мысль о разграничении истинного и ложного искусства, которая в свое время волновала Н.В. Гоголя, В.М. Гаршина, Д.С. Мережковского, Б.А. Лавренева, Д.А. Гранина и других писателей. В произведениях Д. Рубиной настойчиво проводится мысль о важности умения отличать оригинал от подделки: Веру Щеглову этому учил ее отчим дядя Миша, благодаря которому она решила стать художником; а Захар Кордовин всю жизнь копировал известных мастеров, зная, какова цена подлинного искусства.

С А.П. Платоновым и Е.И. Замятиным Д. Рубину объединяет изображение города-мира в восприятии художника. В одном из интервью писательница высказывает позицию, которая отражает неомодернистские тенденции в ее творчестве: «Нет такой вещи, как реализм, есть талант писателя, который строит некий мир»². Особенно четко этой идее она следует в романе «На солнечной стороне улицы», где образ Ташкента как города-мира представлен через призму восприятия художницы Веры Щегловой. Платоновская тема утраченных иллюзий особенно сильно проходит через этот роман и выражается голосом автора, в котором звучит ностальгия по городу детства, уже не существующего в современной реальности.

Герои Д. Рубиной стремятся к реалистичному взгляду на действительность в своих картинах, и живописный экфрасис показывает это на материале ташкентских работ Веры и «Иерусалимки» Захара. Кроме особой роли городского текста и его отражения в картинах героев, доминирование реалистического начала опирается на характерные черты поэтики произведений Д. Рубиной, дополнительно акцентированные с помощью живописного экфрасиса, – на автобиографичность и глубокий психологизм.

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 434.

² Кашкова Л. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html>

Писательница считает, что наделение героя духовным опытом самого автора не снижает универсальности и общечеловеческой значимости персонажа: «Если кто-то из писателей и пытался “учить жить” – как Толстой, как Гоголь в тяжелую пору угасания – это не касалось сокровенной сути творчества. В этом смысле книги писателей, достижения их творческих гениев выше, умнее и лучше их самих, всего лишь слабых живых людей»¹. Иными словами, личные интенции автора романа творения выражаются опосредованно, в том числе и с помощью живописного экфрасиса.

Таким образом, «роман о художнике» в творчестве Д. Рубиной фигурирует в чистом жанровом виде, сохраняя традиции русской классической литературы. Главная особенность репрезентации живописного экфрасиса в произведениях писательницы заключается в его дискретности, разрозненности. В классическом романе творения экфрасис, как правило, оставался цельным. Это отчасти связано с сохранением характерной для произведений последней трети XX – начала XXI века тенденции к документальности и расследовательскому, детективному началу в современной вариации жанра *Künstlerroman*. Также важно отметить, что в подавляющем большинстве текстов Д. Рубиной экфрасис выражен еще и графически – чаще всего курсивом.

Герой прозы Д. Рубиной отличается всеми характеристиками протагониста классического «романа о художнике»: трагичностью судьбы, противоречивым характером, обособленным образом жизни, но в нем есть и стремление к внутренней гармонии, к взаимопониманию с миром. Отличительной чертой героя современной писательницы является то, что он до конца остается верным своему таланту, воспринимая его одновременно как Божий дар и как проклятие.

¹ Северинец А. Дина Рубина: «Мне безразлично – к какому направлению относят мои книги». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.velvet.by/articles/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetovoe-intervyu-dina-rubina>

1.2. Характерология прозы Д. Рубиной

Как справедливо отмечает Л.Я. Гинзбург в своих исследованиях по психологической прозе, характер персонажа – это многомерная система, в которой «производные признаки сложным путем возникали из первичных социальных, биологических, психологических предпосылок». В творчестве каждого писателя есть свое предопределяющее начало, априори задающее характеры персонажей: «Нельзя понять и воспринять в его структурном единстве поведение героев Золя без механизма биологической преемственности, наследственности; героев Тургенева – без исторической специфики самосознания сменяющихся поколений русской интеллигенции; героев Достоевского – без той идеи, нравственно-философской задачи, которую решает каждый из них»¹.

Ярчайшим признаком героя-художника в прозе Д. Рубиной является автобиографичность, поэтому составить представление о нем с точки зрения художественной характерологии невозможно без обращения к биографии писательницы и изучения ее творческой лаборатории.

Д. Рубина начала публиковать свои произведения в журнале «Юность» в 1970-х годах. Детские и юношеские годы писательницы прошли в Ташкенте, поэтому сюжеты ее первых рассказов строились на сценах из жизни этого города, представлявшего собой в то время символ «дружбы народов». В Ташкенте тогда проживали представители многих этнических групп: узбеки, русские, евреи, армяне, немцы и др. Впоследствии, будучи уже признанным писателем, Д. Рубина сделала хронотоп со-

¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. С. 245.

ветского Ташкента лейтмотивом романа «На солнечной стороне улицы». В тексте данного произведения она называет некоторых жителей города «белыми колонизаторами» или «колониальными белыми», выделяя их в особую категорию людей. В письме к автору данной диссертационной работы Д. Рубина подчеркнула принципиальную важность именно такого обозначения: *«<...> называть жителей Ташкента (не-узбеков) “эмигрантами” – совершенно неверно. В те годы все были гражданами одной страны, и строго говоря, могли называться только “эвакуантами” (если попали туда во время войны, в эвакуацию). Но называя их в романе “белыми колонизаторами”, я вкладывала в это очень важный смысл, многообразный, который и сам по себе заслуживает изучения. А белым колонизатором человек мог быть, даже и родившись в Ташкенте, вот, как я, например»*¹ (орфография и пунктуация сохранены).

Соответственно логике Л.Я. Гинзбург, героя Д. Рубиной будет сложно представить без некоего космополитизма, который обусловлен авторскими впечатлениями от жизни в многонациональном городе. Советский Ташкент, безусловно, оказал огромное влияние на формирование личности и литературного стиля писательницы. Именно благодаря тому, что Д. Рубина выросла среди «эвакуантов», её творчество приобрело «транскультурный» характер², на который исследователи обращают особое внимание. Как отмечает Э.Ф. Шафранская, автор монографии по мифопоэтике произведений писательницы, «ташкентский текст Рубиной сосредоточен на особой цивилизации – *другой*: это тип культуры, сформированной смешением языков, этносов, обрядов, ментальностей; <...> *нации* – ташкентцах, проживающих в городе-мифе»³.

¹ См. Приложение 1. Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С. 18 августа 2013 г.

² Глостанова М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить некогда, писать ниоткуда. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 28.

³ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). Спб.: Свое издательство, 2012. С. 279.

В настоящее время Д. Рубина живет в Израиле, и национальная тема для нее не перестает быть актуальной, на что постоянно обращают внимание критики и журналисты, задавая писательнице вопросы о национальном характере ее творчества. Несмотря на многоголосие произведений автора, герои которого ездят по всему миру, самоопределение Д. Рубиной таково: «Писатель я, конечно же, русский, по принадлежности к языку... В Израиле, Америке, Германии... где там еще – меня, конечно, читают, но пропорционально численности населения, читающего по-русски. Это несопоставимые масштабы»¹. На вопрос от «Российской газеты» о русском «бэкграунде» ее персонажей Д. Рубина ответила так: «<...> это действительно мощное русское прошлое автора, никуда от него не деться: наша юность, наши боли, любви наши...»². В более позднем интервью автор показывает, что относится к национальной теме философски: «Жить могла бы, думаю, где угодно, но по судьбе, конечно, очень привязана к Израилю, к Иерусалиму, – тут живут мои дети, а они уже израильтяне. Все эти обозначения – “русский писатель”, “израильский писатель” – ровным счетом ничего не значат. Первым “русскоязычным писателем” был И.А. Бунин – в его паспорте в графе гражданство стояло “без гражданства”»³. Как и в случае с причислением ее творчества к какому-либо художественному направлению, национальная принадлежность писателя Д. Рубину интересует мало. Для нее гораздо важнее отразить в произведениях собственный взгляд на мир, и герой-художник автору в этом помогает: оказываясь в разных уголках мира, общаясь с самыми разными людьми – от эстетов до маргиналов, он «коллекционирует» впечатления и переносит их в свое творчество.

¹ Яковлев А. «Очень громко и быстро живём» // Литературная газета. 2008. № 2 (6154). [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://lgz.ru/article/N2--6154--2008-01-23--/«Ocheny-gromko-%0D%0Ai-bystro-zhivëm»2927/>

² Альперина С. Дина Рубина: «Меня трясет, когда я слышу что-то о "женской литературе"» // Российская газета. № 5344. С. 11.

³ Визель М. Дина Рубина: «В наше время в прозе побеждает артист». 2014. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://izvestia.ru/news/568013>

Творческую манеру самой Д. Рубиной можно назвать мозаичной, эклектичной, ориентированной на самые разнообразные источники сюжетов. Она сравнивает писателя с гоголевским Плюшкиным: «<...> к чему наклонилась, что подобрала, что увидела, за чем потянулась, – все мое, если это художественно переработано, пропущено через все фильтры литературного дарования, <...>. Писатель – уникальный архивариус, <...> – в его котомке фасоны одежды, марки машин, блеск жестяной крыши сарая, смятая салфетка с мимолетным адресом, едва подсохшая слеза на скуле хохочущей девушки, лепнина балтийских облаков... И когда из всего этого барахлишка вдруг оживет и зашевелится кусочек времени, отрезок эпохи... вот уж ликование, вот радость!»¹. Коллекция впечатлений, о которой говорит Д. Рубина, переходит в ее произведения разных жанровых форм, органично вплетаясь в повествование.

Герой Д. Рубиной всегда помещен в совершенно определенный географический и культурный контекст, так или иначе характеризующий его. В романах персонаж-художник показан на протяжении всей своей жизни, и города, в которых он когда-либо жил или путешествовал, прописаны так, как он воспроизводит их в своем сознании. Например, в романе «На солнечной стороне улицы» наиболее ярко выписаны Ташкент и Гамбург, а в тексте «Белой голубки Кордовы» представлены целых семь городов: Винница, Санкт-Петербург, Иерусалим, Рим, Толедо, Кордова и Ватикан.

Своеобразие иноэтнокультурного текста произведений Д. Рубиной не позволяет интерпретировать образы ее героев с точки зрения какого-либо одного национального характера. Филолог, писатель и журналист Л.Е. Гомберг² в интервью для программы «Неглянец» на радио «Эхо Москвы» очень точно характеризует Д. Рубину как гражданина мира и писателя, охватившего в своем творчестве несколько эпох. Благодаря этому,

¹ Рубина Д. Больно только когда смеюсь / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 60-61.

² Радиопрограмма «Неглянец». Эфир от 11 февраля 2016 г. [Аудио]. Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/glam/1710286-echo/>

полагает ученый, ее произведениям свойственна «универсальность в пространстве», которая дает основания уже сейчас называть данного автора классиком.

Интервью и рецензии в отечественных средствах массовой информации (см. список использованной литературы) создают определенный медиаобраз Д. Рубиной: представляют ее как человека, четко определившего свои жизненные приоритеты и ценности. Самым важным в жизни для нее является дом и семья. Ташкентское прошлое и израильское настоящее определило ее понимание дома как привычного и родного места для человека, где он может оставаться самим собой. Героями произведений Д. Рубиной становятся близкие люди и друзья, а самохарактеристика «по характеру я страшный интроверт»¹ применима и к ее персонажам.

Биография писательницы оказала существенное влияние на ее творчество: многие рассказы и очерки Д. Рубиной написаны от первого лица. Они содержат благодатный материал для исследования ее «романов о художнике» – рассуждения о вдохновении, о поисках сюжета и о героях.

Например, свою работу над романами автор характеризует так: «Я – офеня. <...> От постоянных разъездов, бесконечного чередования лиц, новых городов, новых стран вырабатывается некий <...> нездешний такой глазок, вспышка фотографическая, способность к созданию моментальных снимков. <...> Когда – бродячий трубадур – я натываюсь в странствиях на “свой” персонаж, я испытываю к нему нежность людоеда, почти любовь, почти страсть»². По словам Д. Рубиной, ее герои – такие же творческие граждане мира, как и она сама: «Мои герои относятся ко мне без должного пиетета – наверное, догадываются, что я – всего лишь одна из них, не луч-

¹ Тарошина М. Дина Рубина: «По характеру я страшный интроверт!» 2013. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dinarubina.com/interview/wikers_weekly2013.html

² Рубина Д. Я – офеня // Рубина Д. Любка: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 236-237.

ше и не хуже»¹. Свою близость к творческому миру художников Д. Рубина подчеркивает особо, делая лирические отступления и наполняя описания автобиографическим содержанием, как, например, в эпизоде очерка «Холодная весна в Провансе»: «Все было здесь настоящим, подлинным: я, всю свою жизнь прожившая в мастерских, детским чутьем, нюхом, отполированным скипидаром и лаками, всегда отличу вещи, годами простоявшие в мастерской, от принесенных музейными работниками»².

Присутствие авторского «я» является важной составляющей произведений Д. Рубиной. Автобиографичность проявляется не только в описании мест, увиденных ею и впечатливших ее, но и в своеобразии развития сюжетной линии. Повествователь у Д. Рубиной находится вне изображаемого времени и пространства, но тем не менее он знает все стороны жизни героя от начала до конца. Наряду с передачей мыслей, чувств и впечатлений героя, автор конструирует на страницах произведения свою собственную реальность, о чем рассказала в интервью «Российской газете»: «Любая литература до известной степени игра. Вернее, не игра, <...> а создание параллельной реальности»³. «Вненаходимость» (по М.М. Бахтину) при этом проявляется в полной мере: она позволяет писательнице «собрать *всего* героя, который изнутри себя самого рассеян в заданном мире. Собрать его и его жизнь, восполнить до *целого* теми моментами, которые ему самому в нем недоступны: полнотой внешнего образа, фоном за его спиной и т.д.»⁴.

Роль этого фона у Д. Рубиной играют лирические отступления, которые строятся по модели «картинок по теме», включенных в сборник ее интервью «Больно только когда смеюсь». Их особенность заключается в параллельной связи с предшествующим и последующим повествованием.

¹ Рубина Д. Послесловие к сюжету // Рубина Д. Любка: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 368.

² Рубина Д. Холодная весна в Провансе // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 224.

³ Пульсон К. Тянет в незнакомые места // Российская газета. 2015. №279 (6850). С. 11.

⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1986. С. 18.

Экфрасис является одним из способов углубить и расширить основную сюжетную линию. Однако, помимо него, «картинками по теме», выделенными курсивом в романах, могут быть воспоминания (как героя, так и автора) или рассказы о событиях, известных только автору, но не известных герою – либо никогда, либо до определенного момента его жизни. Так, Д. Рубина в своих произведениях отчасти выступает в роли биографа, рассказывая о жизни каждого из своих персонажей, при этом вкладывая в их мысли и характеры черты собственного мировидения.

Как отмечает Л.Я. Гинзбург¹, характерологические признаки героя связаны с особенностями его поведения, которое, в свою очередь, зависит от воли автора и от смыслов, которые он хочет выразить в своем произведении. О.В. Дефье выделяет два типа персонажей-художников – «герой-символ» (выражает универсальную истину) и «герой-идея» (претендует на выражение идеи). Вне зависимости от типа характер художника является отражением «системы творческих <...> воззрений, аргументированных автором на протяжении всего повествования»². Художник у Д. Рубиной скорее является «героем-идеей», так как его творчество ориентировано на раскрытие личного творческого потенциала.

В.Ю. Пановица в своих исследованиях творчества Д. Рубиной определила фундаментальные вопросы, на которые автор ищет ответ, развивая тему творчества в своих произведениях: «Что есть дар?», «Какова его природа?» и «Кто есть Гений?» Рассмотрев трилогию «Люди воздуха», исследователь выделила также три метафорические модели дара: «Дар – это бездна» («Почерк Леонардо»), «Дар – это средство обмана» («Белая голубка Кордовы») и «Дар – это причина болезни» («Синдром Петрушки»)³.

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 89.

² Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999. С. 26-27.

³ Пановица В.Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» // Язык и культура. Приложение. 2013. №2. С. 37-46.

Предпринятая попытка осмысления темы таланта определяет по крайней мере три направления ее развития в творчестве Д. Рубиной.

В романах писательницы неизменно присутствует мотив божественного происхождения таланта. Будучи человеком верующим, автор вкладывает в образы персонажей свое видение взаимоотношений Художника как творца земного и Бога как Создателя Всевышнего. По наблюдениям З.И. Резановой и В.Ю. Пановицы, герои Д. Рубиной – своего рода *демиурги*, ведь они создают в своих картинах или спектаклях собственные миры, как Бог когда-то создал наш мир – оживляя то, что изначально было неживым. И.А. Мартьянова справедливо отмечает, что живопись помогает героям писательницы «по-настоящему видеть, прозревать, понимать себя и действительность <...>. Способность к живописному восприятию мира – знак избранности»¹. Герои Д. Рубиной с самого детства осознают в себе Божий дар и не представляют своей жизни без искусства.

Однако ее персонажи, даже при условии обладания творческой свободой, все равно зависят от воли Всевышнего: «Художник, создатель живого мира искусства и обладающий в этом мире абсолютной властью, сам есть творение Создателя»². Эта идея характерна и для романов данного автора в целом, и конкретно – для эпизодов с использованием живописного экфрасиса. Аллюзии на образы святых в описаниях картин героя, значимость цветовой символики в соотнесении с иконописной традицией, на наш взгляд, связаны в творчестве писательницы именно с мотивом божественного происхождения таланта. Благодаря своему дару герой-живописец способен и сам постигать высокие материи, и даже в определенной степени обожествлять того, кого изображает на своем полотне. При

¹ Мартьянова И.А. Доминанта живописного восприятия мира в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: материалы науч.-практ. семинара 22-23 апр. 2011 г. / под общ. ред. М.А. Черняк. СПб.: ООО «Север», 2011. С. 109.

² Резанова З.И., Пановица В.Ю. Ключевые текстовые метафорические модели трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // Вестник Томского государственного университета. 2014. № 382. С. 36.

этом сам художник постоянно ощущает неотвратимость судьбы (Вера Щеглова, Анна Нестеренко, Захар Кордовин), и глубоко внутри себя он сопротивляется, борется с судьбой и Богом. По справедливому замечанию Л.Я. Гинзбург, «принцип противоречия – основной движущий механизм поведения литературного героя»¹. Рубинский герой-художник вступает в конфликт в первую очередь с самим собой, пытаясь разобраться в собственных внутренних противоречиях.

В аксиологии произведений писательницы наблюдается следующий лейтмотив: талант определяет судьбу человека, искусство становится для героя-творца смыслом бытия, и с ним всегда соприкасается идея жертвенности – художник приносит свой дар в жертву «нормальной» человеческой жизни. Все, что его окружает и все, что с ним происходит в объективной и субъективной реальности, герой переносит в искусство, которым занимается (Вера Щеглова и Захар Кордовин – в картины, Анна Нестеренко – в цирковые номера и зеркальные постановки, Петр Уксусов – в кукольный спектакль).

Интерпретация дара в понимании Д. Рубиной позволяет говорить о сближении темы таланта с *темой одиночества* персонажа, которая также характерна для многих ее произведений. Она присутствует в романах и рассказах как обязательный атрибут творческого человека. Данная тема, традиционная для русской литературы, осмысливается автором с точки зрения обратной стороны медали по отношению к таланту: по мысли писательницы, эти два качества неотделимы друг от друга, потому что творческий человек всегда чувствует себя одиноким в этом мире. Со всей полнотой это выражается в автобиографической новелле «Дорога домой» из книги «Окна»: «Что-то осталось во мне после того побега из пионерлагеря, после той длинной ночной дороги домой; я думаю – бесстрашие воли и смирение перед безнадежностью человеческого пути. Что увидела я – ребенок – в том неохватном, том сверкающем окне вселенной, о чем дога-

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 103.

далась навек? Что человек одинок? Что он несчастен всегда, даже если очень счастлив в данную минуту? Что для побега он способен открыть любое окно, кроме главного – недостижимого окна-просвета в другие миры?»¹.

Ряд риторических вопросов, которые автор задает сама себе, содержит ответы в ее произведениях. Например, в романе «На солнечной стороне улицы» Д. Рубина аналогичным образом характеризует Веру, ее состояние одиночества и отношение к нему, выраженное в картинах: «Понастоящему ее волновало лишь одиночество персонажа: его переживание мира, его личное тепло, бесконечно борющееся с недружелюбным излучением холодной Вселенной; его страх перед безликим, великим, грозным, неопределимым и неопределенным пространством... – этим океаном времени, который каждый должен переплывать в одиночку...»². Особенную остроту тема одиночества и богоборческие мотивы приобретают в романе «Почерк Леонардо», где рефреном («Нет, Ты не развлечешься мною!») приводятся аллюзии на библейское предание о том, как «остался Иаков один. И боролся Некто с ним до восхода зари» (Бытие 32:25–26). Характеристика, данная Анне Семеном – человеком, который любил ее и хорошо знал, подходит и другим творческим людям-персонажам Д. Рубиной: «<...> Ты была одна, всегда одна – ибо выбрала быть одной, бороться одной до восхода зари – и никто не мог в этой яростной схватке с Невидимым встать рядом с Тобою!»³.

Несомненно, внешняя и внутренняя речь персонажа является одним из его важнейших характерологических признаков. Л.Я. Гинзбург по этому поводу пишет: «Все <...>, что сообщается о персонаже, не может быть дано непосредственно; оно передается читателю в переводе на язык слов. <...> и средства изображения тождественны тогда предмету изображения

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 17.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 293.

³ Рубина Д. Почерк Леонардо / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 553.

(слово, изображенное словом)¹. Рубинский герой-художник мало говорит о себе самостоятельно, в основном его характеризует автор. Прямая речь героя, как правило, немногословна и отрывиста: предложения изобилуют паузами, обозначенными многоточием, начатая мысль не всегда доведена до конца. Особенно это заметно в эпизодах, где художник говорит о собственном творчестве и о работах других живописцев.

Например, в романе «На солнечной стороне улицы» Вера вспоминает о своем погибшем друге-художнике так: *«Представила сейчас, как радовался бы Стасик... <...>. – Наверное, съездил бы мне лапой по затылку на радостях... О господи, как я не догадалась! Надо было повезти Дитера в Янгиюль! Германа Алексеича уже нет, но там живет племянница, Роза, и все картины бережет... <...>. – Ну конечно, надо было показать его картины! Ведь Стасик ужасно талантлив!»*².

В романе «Белая голубка Кордовы» Захар рассказывает своему приятелю о найденной картине следующим образом: *«Мы видим: святой как святой, обычное дело, расхожая для художника того времени тема. Смирный молодой человек, черная сутана, истощенный, как после долгого поста, вид. Разве что глаза какие-то несвятые... Однако, рентгенограмма показывает в подмалевке совсем другие намерения художника. Ну... чтобы тебе было понятным: все равно, что мастер сначала решил изобразить Марию Магдалину в период ее бурной молодости, а потом раздумал и поверх подмалевка бросился возводить ей очи горе, всучил в руки молитвенник, а рядом, на приступочек скалы, водрузил череп, дабы сокрушалась о своих грехах»*³.

Примерно таким же образом Д. Рубина выстраивает речевую характеристику своего мужа – художника Бориса Карафёлова – в автобиографическом очерке «Холодная весна в Провансе», когда он рассуждает о со-

¹ Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. С. 150.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 305-306.

³ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 357.

держании писем Ван Гога: *«Тогда он был полон надежд, здоров, и ради покупки холста и красок мог голодать три дня – только трубка в зубах <...>. Бросил учебу в Амстердаме, поступил в миссионерскую школу, бросил и ее, подался в Боринаж, на угольные разработки, чтобы нести Евангелие шахтерам <...>. А там были – кошмарный рабский труд, эпидемии и ужас... Оттуда все эти его “Едоки картофеля”, знаменитые “Башимаки”, рисунки, где изможденные ткачи за старыми станками восемнадцатого века... Таким вот неистовым человеком был – всем сердцем отдавался каждому новому предназначению, которое сам себе выбирал...»¹*

В речевых характеристиках рубинских героев-художников отмечается преобладание односоставных предложений, частые ряды однородных членов, экспрессивная лексика («съездил бы мне лапой по затылку на радостях», «всучил», «водрузил»), нарочитое драматизирование, выраженное в том числе и с помощью слов высокого стиля («ужасно талантлив», «возводить ей очи горе», «сокрушалась о своих грехах», «кошмарный рабский труд», «всем сердцем отдавался»). Все это органично соотносится с чертами поведения и характера, выделенными нами ранее, в первую очередь – внутренним конфликтом: глубокими внутренними переживаниями, беспокойством и подспудной тревогой, ощущением одиночества и непониманием, возникающим между художником и другими персонажами. Экспрессивная разговорная лексика в данном контексте говорит о стремлении к открытому диалогу, без преград в общении. Герой пытается донести свои мысли максимально просто, чтобы эмоционально приблизиться к собеседнику и достичь взаимопонимания с ним.

Л.С. Выготский емко сформулировал суть творческого процесса, назвав его катарсисом, но не в том смысле, какой вкладывали в это слово древние греки, а в совершенно ином значении. Он писал: «Всякое произведение искусства таит в себе внутренний разлад между содержанием и

¹ Рубина Д. Холодная весна в Провансе // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 163-164.

формой и <...> именно формой достигает художник того эффекта, что содержание уничтожается, как бы погашается»¹. Герой-художник не может и не хочет объяснять ни мотивов, ни содержания своего творчества. Для него все это настолько очевидно, естественно и ясно, что он не видит смысла в дополнительных разъяснениях. Писатели – тоже творческие люди, и на собственном опыте знают: «заставлять» героя говорить о своем творчестве или «просить» других героев делиться своими впечатлениями от картины недостаточно для того, чтобы у читателя сложилось целостное представление о произведении и его авторе. В связи с этим гораздо большую значимость с точки зрения характеристики героя-художника имеет его внутренняя, несобственно прямая речь, которая часто содержит в себе и живописный экфрасис как одно из средств выражения бессознательного.

Описания картин героев Д. Рубиной, приведенные в форме внутренней речи персонажа, одновременно и противопоставляются друг другу, как это было в русской классической литературе, и взаимодополняются по смыслу. Более подробно на данной особенности поэтики произведений писательницы мы остановимся далее.

Таким образом, герой-творец у Д. Рубиной имеет определенный собирательный образ, сформированный ею на протяжении многих лет литературной работы. Помимо таланта, он обладает специфическими чертами характера, которые делают его узнаваемым в ряду персонажей, созданных другими авторами современной русской прозы. Типичный герой Д. Рубиной – это человек, который добился в жизни больших профессиональных высот. Родившийся и выросший в провинциальном советском городе (Вера Щеглова – в Ташкенте; Анна Нестеренко росла в Ейске, а затем в Киеве; Захар Кордовин – в Виннице; Петр Уксусов – во Львове и т.д.), ее герой с детства отличается от своих сверстников особым талантом к како-

¹ Выготский Л.С. Психология искусства / Предисл. А.Н. Леонтьева; Комментар. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; Общ. ред. В.В. Иванова. 3-е изд. М.: Искусство, 1986. С. 269-270.

му-либо виду искусства. Благодаря этому, а также наблюдательности, любопытству и способности быстро учиться, рубинский художник добивается мировой известности, становится общепризнанным мастером своего дела. Э.Ф. Шафранская вывела краткую и емкую «формулу героя» писательницы: «непременное сочетание гениальности и дьяволизма, проявляющееся в одержимости, инаковости. <...> Автор не дает ответа на поставленные вопросы, но, во-первых, в очередной раз поднимает тему другого, непонятого, во-вторых, погружает в таинственный, малознакомый широкому читателю <...> мир»¹. Так, парадоксальное единство взаимоисключающих качеств, о котором пишет ученый, с наибольшей силой проявляется в образах героев трилогии «Люди воздуха» – особенно художника-фальсификатора Захара Кордовина из романа «Белая голубка Кордовы» и циркачки, которая в свободное время изучает теорию струн, Анны Нестеренко из романа «Почерк Леонардо», а также в характере Леона Этингера – героя трилогии «Русская канарейка» (2014-2015), оперного певца и разведчика израильских спецслужб одновременно. Иррациональность как доминирующее свойство личности, непредсказуемое поведение, сосуществование казалось бы взаимоисключающих видов деятельности в их жизни – это, пожалуй, самые яркие черты характера главного героя в прозе современной писательницы.

Герой Д. Рубиной – сложная и многогранная творческая личность. История художника в ее произведениях представляет собой повествование о жизни успешного профессионала и гражданина мира, видевшего в жизни самые разные места и самых разных людей, настоящего демиурга, одержимого творчеством. Отличительные черты образа художника в романах писательницы, несомненно, родственны характеру героя классического *Künstlerroman*:

¹ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). Спб.: Свое издательство, 2012. С. 240.

- талант, который делает героя своего рода «избранным» среди других людей. «Меченость» искусством (определение Э.Ф. Шафранской) дана герою Д. Рубиной высшими силами, и она несет в себе фаталистическое начало – предопределяет жизненный и творческий путь художника;

- герой-художник у Д. Рубиной редко встречает понимание у других людей, поэтому он оказывается обреченным на постоянное одиночество;

- люди интересуют художника как герои его будущих картин. В жизни рубинские персонажи обычно играют роли наблюдателей, собирателей и исследователей. Автор вкладывает в характеристику образов своих героев умение подмечать детали, скрытые от всех остальных;

- личность героя-художника в произведениях Д. Рубиной представляется исследователям и читателям весьма противоречивой. Многие поступки творческих людей, по видению автора, неоднозначны, но именно благодаря этому достигается реалистичность репрезентации образа художника.

В прозе Д. Рубиной также отмечаются черты классического психологического романа, выделенные Л.Я. Гинзбург¹: «сочетание неожиданности (парадоксальности) с закономерностью» в характере персонажа достигает предельной остроты, а обусловленность этого характера «от самой широкой, исторической и социальной, до обусловленности мельчайших душевных движений» в произведениях писательницы раскрывается в нескольких планах повествования.

Творчество своего героя-художника как один из аспектов его характеристики Д. Рубина рассматривает глобально – в совокупности тем, мотивов и образов всего произведения. Введение живописного экфрасиса в текст романа у данного автора не всегда происходит по принципу антитезы, как это было в русской классической литературе. Проза писательницы отличается индивидуально-авторскими особенностями репрезентации экфрасиса.

¹ Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. 413 с. С. 253, 257.

1.3. Живописный экфрасис как один из приемов создания образа героя-художника

Н.Г. Морозова в своей диссертационной работе «Экфрасис в прозе русского романтизма» выделяет три основные функции данного приема в литературном тексте: сюжетообразующую, характеризующую и функцию средства художественной выразительности¹. Сюжетообразующая функция исследована автором наиболее полно. По ее наблюдениям, экфрасис может занимать в композиции сюжета место аллегорического предсказания или наоборот – ретроспекции истоков сюжетной коллизии, а также он может представлять собой замещение завязки, развязки или кульминации сюжетного действия.

С.Н. Зенкин называет экфрасис родом «словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа живописного, музыкального, театрального». Ученый характеризует его как «выделенное место текста, где текст силится превозмочь собственную дискретность»². С. Франк отмечает, что данный прием «сродни жанру комментария»³. Исходя из определений можно сделать вывод о том, что идея экфрастического фрагмента является вторичной по отношению к тексту всего произведения, но при этом данный вид описания имеет собственную смысловую нагрузку.

¹ Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. С. 31.

² Зенкин С. Новые фигуры // Новое литературное обозрение. 2002. №57. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>

³ Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 35.

Порождение новых смыслов выделяется Ю.М. Лотманом как особая функция текста. По выводам ученого, «текст <...> является не пассивнымместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации не только в развертывании, но и в значительной мере во взаимодействии структур»¹. Так, с помощью экфрасиса текст получает возможность выйти за пределы языка как знаковой системы и обогатиться дополнительными смыслами за счет включения в структуру повествования живописных элементов. В частности, они дают возможность автору сделать характеристику образа персонажа более глубокой и емкой, многоаспектной.

Характеризующая функция экфрасиса связана с тем, что творчество героя-художника не может быть независимым от интенций самого писателя и, следовательно, признаков авторской оценки. Экфрасис, таким образом, становится одним из важнейших приемов характеристики героя. В словаре актуальных терминов и понятий «Поэтика» термин *«характеристика»* определяется как одна из *«композиционных форм речи повествователя или рассказчика, выполняющих функции “посредничества” между миром персонажей и читателем... и представляющая собой образ-рассуждение о свойствах и признаках характера того или иного действующего лица»*². Г.Н. Пospelов отмечает, что образ является специфической формой творчества и *«вытекает из его специфического, художественного содержания, создается для его выражения и тем самым не возникает и не существует сам по себе»*³. Б.В. Томашевский понимает под характеристикой образа героя *«систему мотивов, неразрывно связанных с данным персонажем»*⁴. Ученый выделяет несколько значимых элементов характери-

¹ Лотман Ю.М. Текст в тексте // Образовательные технологии. 2014. №1. С. 35.

² Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тamarченко]. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 287.

³ Пospelов Г.Н. Вопросы методологии и поэтики. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. С. 161.

⁴ Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. М.: Аспект Пресс, 2003. С. 199.

стики героя, которые используются в большинстве литературных произведений:

- называние именем собственным;
- самохарактеристика, а также прямая характеристика от лица автора и других персонажей;
- прием масок (описание внешности, одежды и жилища героя, стиль его речи);
- заданное в произведении эмоциональное отношение автора к герою (симпатия или антипатия, способность вызывать у читателя сочувствие, сострадание, радость и другие чувства), деление на положительных и отрицательных персонажей.

Помимо названных аспектов характеристики героя, выделенных Б.В. Томашевским, Г.Е. Горланов¹ ставит в данный ряд значимость его поступков, прототипа, большую роль художественной детали, пейзажных зарисовок, а также сновидений, писем и предсказаний в судьбе героя. По выводам В.Е. Хализева, диапазон художественных средств передачи чувств и переживаний человека весьма богат: «Здесь и традиционные суммирующие обозначения того, что испытывает герой <...>, и развернутые: <...> и несобственно прямая речь, в которой голоса героя и повествующего слиты воедино, и внутренние монологи, и задушевные беседы персонажей <...>, и их дневниковые записи, и, наконец, изображение сновидений и галлюцинаций <...>»². Особое внимание к внутреннему миру героя порождает уникальный хронотоп «романа о художнике», при котором, по наблюдениям Н.С. Бочкаревой, «нарушается линейная последовательность: прошлое, настоящее и будущее сплавляются в творческом акте»³.

¹ Горланов Г.Е. Теория и практика стихосложения. М.: Энциклопедия-Максимум; СПб.: Миръ, 2016. С. 179.

² Хализев В.Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2004. С. 199.

³ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 337.

Таким образом, живописный экфрасис в романе творения функционально близок приему маски, самохарактеристике, художественной детали, речевой характеристике, дневниковым записям, снам героя и другим приемам создания образа персонажа.

Выделяя функции живописного экфрасиса в литературных произведениях, нельзя не отметить автобиографическое начало романов и повестей, в которых персонаж-художник часто выражает мировоззренческий и духовный опыт автора. Однако эстетическое целое героя, согласно точке зрения М.М. Бахтина, активно создается писателем, но не сопереживается. Его создают детали (пейзажные, портретные и т.д.), а также средства художественной выразительности: «Когда передо мной простая фигура, краска или сочетание двух цветов, эта действительная скала или морской прибой на берегу <...>, мне прежде всего необходимо оживить их, сделать их потенциальными героями, носителями судьбы, наделить их определенной эмоционально-волевой установкой»¹. Живописный экфрасис – одна из самых субъективных форм «одушевления» персонажа. Автор может наделять его опытом лично пережитого, но герой при этом не должен ассоциироваться непосредственно с личностью писателя.

Определение места экфрасиса в произведении позволяет говорить о нем и как о средстве художественной выразительности, и как о способе авторской характеристики героя-художника. А.З. Вулис в своей работе «Литературные зеркала» пишет, что для литературы характерно использование картин «на правах обстоятельственных атрибутов». При этом синонимический ряд «тень – зеркало – отражение в воде – портрет»² существенно расширяется, и живописный экфрасис способствует более глубокому проникновению во внутренний мир героя. В литературном произведении экфрасис не ограничивается функцией фона, наоборот – активно участвует в

¹ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 60.

² Вулис А.З. Литературные зеркала. М.: Советский писатель, 1991. С. 88, 329.

развитии сюжета, а также в раскрытии личности персонажа и его духовного мира.

Еще одну функцию живописного экфрасиса в литературном тексте можно назвать воздействующей. Как и художник, писатель создает свое произведение для того, чтобы передать эмоции, выразить свои чувства, освободиться от них самому, испытать катарсис в процессе творчества и донести до читателя определенную мысль. По наблюдениям Б.Е. Галанова¹, автору нужна реакция, он стремится как-то повлиять на читателя: рассмешить или растрогать, потрясти, внушить любовь, ненависть, отвращение, страх, гнев и другие сильные эмоции. Важная особенность живописного экфрасиса заключается в том, что читатель может сам воспроизвести в воображении или на бумаге картину героя-художника по описанию автора. Это свойство родственно тому, что М.М. Бахтин называет вживанием или вчувствованием: «Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как *его* страдания, в категории *другого*, и моей реакцией на него является не крик боли, а слово утешения и действия помощи <...> Мы восполняем материал вживания <...> моментами, <...> которые имеют <...> новую, завершающую функцию: положение его тела, которое сообщило нам о страдании <...> становится теперь чисто пластической ценностью, выражением, воплощающим и завершающим выражаемое страдание; <...> голубое небо, его обрамляющее, становится живописным моментом, завершающим и разрешающим его страдание»². Следовательно, живописный экфрасис в определённой степени позволяет читателю «вжиться» в сознание героя и увидеть его глазами автора.

Воздействующая функция также проявляется через авторское описание портретов, сделанных героем-художником. Например, на картинах Веры Щегловой из романа Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» изоб-

¹ Галанов Б.Е. Искусство портрета. М.: Советский писатель, 1967. С. 44.

² Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб: Азбука, 2000. С. 53.

ражены реальные люди, но в особом видении художницы, и читатель узнавал их с лучшей стороны благодаря ее работам (портрет-триптих дяди Миши-бедоносца и др.). В романе даже проводится мысль о некотором «обожествлении» героиней-художницей персонажа своей картины.

Истоки сюжета «романа о художнике» ученые связывают с доминированием мотива творения как мирозидания. Как отмечает Н.С. Бочкарева, герой произведения данного жанра стремится «создать свой собственный, новый мир в хронотопе культуры. В этой функции он уподобляется Богу»¹. С.Н. Зенкин, касаясь вопроса о «священном» смысле экфрастических описаний, в своей статье «Новые фигуры» апеллирует к работе И.А. Есаулова «Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона», опубликованной в сборнике материалов Лозаннского симпозиума под редакцией Л.М. Геллера. Иконописный экфрасис, по версии И.А. Есаулова, стал предпосылкой для появления живописного: «Экфрасис в русской словесной культуре <...> помнит о своем иконном сакральном инварианте, что за описанием картины в русской литературе <...> мерцает иконическая христианская традиция иерархического предпочтения «чужого» небесного «своему» земному»². Первоисточником живописного экфрасиса в русской литературе ученый считает «Повесть временных лет», а точнее – эпизод выбора веры князем Владимиром, где видна сакрализация одних изображений и демонизация других, жесткая оппозиция «своего» и «чужого». Таким образом, можно говорить о своеобразии сакрального смысла экфрасиса в литературном произведении.

По наблюдениям О.В. Дефье, историко-литературная традиционность темы искусства и художника сформировала представления о личности героя-творца, «чья судьба, внутренний мир и творческая деятельность

¹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 336.

² Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 167, 170.

стали наиболее исчерпывающим способом передачи сложных и противоречивых духовно-эстетических исканий»¹. Отсюда – неизменное присутствие в «романах о художниках» религиозной символики, смысл которой апеллирует к способности героя разграничивать святое и греховное. Как отмечает Н.Е. Меднис, «“религиозный экфрасис” отличается от прочих разновидностей лишь тем, что он удваивает, усиливает пограничность иного рода – предел, грань миров, что, несомненно, сказывается на его эстетических составляющих»².

Противостояние демонического и христианского начал в душе героя, проблема «гения и злодейства», а также мотив искушения объединяют повести о художниках первой трети XIX века. В это время в прозе В.Ф. Одоевского («Opere del Cavaliere Giambatista Piranesi», 1831), Н.В. Гоголя («Портрет», 1835-1842) и К.С. Аксакова («Вальтер Эйзенберг», 1836) появляется знаковый мотив божественного откровения. В целом же на тему художника в XIX веке было написано огромное количество произведений. Исследователи даже считают, что среди русских писателей того столетия «не было, пожалуй, ни одного, кто не отдал дань этой необычайно популярной и острой теме и не выразил бы в прозе, поэзии, драматургии или публицистике своего представления о художнике и искусстве»³.

В дальнейшем тема духовного перерождения художника через искусство переходит и в русскую литературу XX века. Сильную трансформацию личности переживают персонажи Д.С. Мережковского (Леонардо да Винчи), И.А. Бунина (безымянный герой повести «Безумный художник»), Б.А. Лавренева (Кудрин), В.А. Каверина (Архимедов) и др. Общими для всех перечисленных произведений являются признаки противоречиво-

¹ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999. С. 2.

² Меднис Н.Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 67.

³ Дефье О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук. Москва, 1999. С. 3.

сти образа героя-художника и мотив выбора ими жизненного пути. Тема духовных исканий находит свое отражение в использовании композиционного приема антитезы эпизодов, содержащих описания картин героев. Живописный экфрасис в литературном произведении иллюстрирует метафизические отношения героя с миром и благодаря этому читатель получает возможность ему сопереживать.

Е. Берар в своей статье «Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная», опубликованной в сборнике трудов Лозаннского симпозиума, выделяет еще одну функциональную особенность экфрасиса в произведениях о героях-художниках. По выводам исследователя, авторы вводят описания картин своих героев *«как мотивировку»* их состояния души. В качестве примеров Е. Берар приводит и анализирует экфрастические фрагменты из романа В. Набокова «Подвиг» (1932), повести «Оттепель» И. Эренбурга (1953) и романа Д. Гранина «Картина» (1987). Сходные сюжеты наводят исследователя на мысль о тематическом и идеологическом единстве настроений героев-художников, охарактеризованном как «малеванная тоска по России»¹.

Часто при обращении к проблеме интерпретации экфрасиса, в том числе и живописного, используется понятие «авторской игры» с читателем. Так, герменевтика обращает особое внимание на вопрос о толковании символики в художественном произведении. По выводам Г.Г. Гадамера, «бытие произведения искусства – это игра, которая осуществляется только при восприятии ее зрителем <...>. Произведение искусства осуществляется до конца только в представлении, которое оно обретает»². Исходя из высказываний искусствоведа С.М. Даниэля о взаимоотношениях художника и зрителя, элемент игры для них является ключевым: «С одной стороны,

¹ Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 147.

² Гадамер Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики: Пер. с нем. / Общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. М.: Прогресс, 1988. С. 214-215.

это отношение потенциально включает любого созерцателя; с другой стороны, художник <...> строит картину с расчетом на определенную программу восприятия, выступая зрителем и истолкователем собственного произведения <...> Художник выступает ведущим, задающим правила «игры» и демонстрирующим «игру» по правилам, зритель – ведомым, что, однако, не лишает его известной активности. Возможности восприятия преобразуются в энергию сотворчества»¹.

Рассмотрим реализацию идеи сотворчества и воплощение игровой функции живописного экфрасиса в романах Д. Рубиной. Особенность ее произведений заключается в особой манере включения живописного экфрасиса в текст. Если в произведениях русской классической литературы он был, как правило, цельным и представлял собой непрерывающуюся часть текста, то у Д. Рубиной экфрасис зачастую является дискретным – прерывается повествованием или «разрывается» вставными эпизодами. «Авторская игра» выражена при этом как зрительно, так и семантически. Экфрастические описания очень заметны на общем фоне текста, потому что обрамлены пустыми строками и выделены курсивом. По смыслу живописный экфрасис соотносится с повествованием, которое он «разрывает», и данный фактор позволяет адекватно интерпретировать описания картин.

Они, в свою очередь, могут представлять собой размышления самого героя-художника о своей картине или о живописи в целом:

«Жаль, что она [экскурсовод], видимо, не собирается покидать его [Кордовина] и не даст побыть одному, наедине с витражным сиянием цвета, не резко-стекольного, а глубокого и чистого, с тончайшей перекличкой драгоценных слитков...

¹ Даниэль С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. Л.: Искусство, 1990. С. 159.

Как он это делал? Работал на коричневом, фиолетовом фоне... Не закрывал до конца мазки... Да: его цвета желтый – зеленый – синий. Таким образом, грунт «сшивал» собой работу, проблескивая в разных местах полотна, обостряя цвета... <...>

Он все же не торопился подниматься со скамьи, и с четверть часа они с девушкой болтали о разных разностях <...>¹.

В других случаях живописный экфрасис представляет собой взгляд писателя, обращенный на картину героя:

«...Часто Верка [художница] забредала в конец базара, где под брезентовым навесом один парень готовил вкуснейший лагман. Огромный, бритый наголо, великолепно сложенный, – стоял, голый по пояс, и хлестал себя по спине и груди длинными веревками растянутого теста. <...>

Тридцать лет спустя картина «Лагманичик на Алайском базаре», где он, сверкая улыбкой на почти черном лице, все еще стоит, и будет всегда стоять, хлеща себя по могучей спине веревками растянутого теста, – продана за 34 000 долларов на аукционе в Ницце. <...>

Тут же, под навесом, стояли три шатких фанерных стола, покрытых кусками истертой клеенки, с разнокалиберными стульями немислимой ветхости <...>².

Следуя терминологии С.Н. Зенкина, живописный экфрасис у Д. Рубиной буквально представляет собой «выделенное место текста»³, тем самым привлекая к себе особое внимание читателя. Благодаря парал-

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 152-153.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 213-214.

³ Зенкин С. Новые фигуры // Новое литературное обозрение. 2002. №57. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>

лельной связи с повествованием и, соответственно, с текстом всего произведения, экфрастические элементы в произведениях писательницы поддаются семантической и образной интерпретации. Аналогичным способом в своих произведениях Д. Рубина часто выделяет несобственно прямую речь героя-художника:

«Но Захар лишь уклончиво улыбался, не желая указывать Аркадию Викторовичу, что тот противоречит самому себе.

У него был собственный план на предмет продвижения своих картин. Да, сегодня еще все эти с недоумением отваливают от стенки, узрев четырехзначную цифру, пожимают плечами, качают головой: “наглец, сумасшедший, что он о себе воображает!”. Ну, как же, они привыкли скупать в России картины пачками, по три доллара на килограмм, как конкистадоры меняли у индейцев слитки золота на нитки стеклянных бус...»¹.

Приемы несобственно прямой речи и экфрасиса, включенных в тексты романов курсивом, сближает предоставленная читателю возможность услышать внутренний голос персонажа. Данный фактор является важным при толковании творчества героя-художника как результата деятельности его подсознания. Н.В. Максимова по поводу использования курсива в романах Д. Рубиной отмечает: «Курсив сигнализирует о переходе от описания внешних событий к изображению внутреннего мира героя, о смене точек зрения. <...> Воспроизведение внутренней речи героя усложняет его образ. За “глянцевым” обликом успешного дельца, циника и ловеласа [Кордовина] скрывается <...> человек со своим нравственным понятием о “законе и беззаконии”, которому следует неуклонно»². Курсив у

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 373.

² Максимова Н.В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Гуманитарные исследования. 2012. № 3 (43). С. 134.

Д. Рубиной выполняет стилистически значимую функцию – помогает дифференцировать параллельные линии повествования, используется как вариация приема проспекции или ретроспекции, а также содержит в себе подтекстовую дополнительную характеристику главного героя, которая в итоге оказывается более точной, чем данная в основном повествовании. Среди курсивных выделений «текста в тексте» экфрасис играет консолидирующую роль при раскрытии образа персонажа.

Укажем и на роль живописного экфрасиса в композиционной организации романов Д. Рубиной. Яркой особенностью ее произведений является изображение жизненного и творческого пути своего героя не линейно, а мозаично. Повествование в романах писательницы разворачивается по спирали: она постоянно возвращается к прошлому своего героя, дополняя новыми подробностями уже известную информацию, и это позволяет читателю наблюдать взаимосвязи всех этапов становления личности художника. Включение живописного экфрасиса в текст романа также происходит нелинейно: нельзя выявить четкую закономерность и в процессе чтения произведений Д. Рубиной точно предсказать, после какого эпизода он может появиться. Особенно это заметно в романе «Белая голубка Кордовы», на протяжении которого главный герой Захар пытается отреставрировать старинный портрет, и весь жизненный и профессиональный путь своего героя автор сводит к разгадке семейной тайны, постижение которой станет для него возможным только после окончания работы над живописным портретом своего предка.

Таким образом, живописный экфрасис является основой для построения сюжетно-композиционной структуры литературного произведения, средством выражения авторской позиции и приемам создания персонажа автором. На данный литературный прием ложится большая смысловая нагрузка: он выполняет функцию характеристики героя. Особенностью поэтики живописного экфрасиса в русской литературе является отражение в подобных текстах оппозиций «свои» – «чужие» и «святое» – «греховное»,

которые позволяют читателю интерпретировать экфрасис в соответствии с авторской точкой зрения.

Живописное творчество и его экфрастические описания в контексте литературного произведения воспроизводятся автором в тексте как результат работы сознания и подсознания героя-художника, поэтому для писателя выстраивание таких эпизодов не менее сложно, чем продумывание диалогов или деталей внешнего облика персонажа. Как отмечает М.М. Бахтин, «автор не только видит и знает все то, что видит и знает каждый герой в отдельности и все герои вместе, но и больше их, причем он видит и знает нечто такое, что им принципиально недоступно <...>. Сознание героя, его чувство и желание мира – предметная эмоционально-волевая установка – со всех сторон, как кольцом, охвачены завершающим сознанием автора о нем и его мире»¹.

Из интервью Д. Рубиной мы знаем, что она очень внимательно относится к конструированию образа каждого своего героя: «В реальности это семнадцатый вариант диалога, <...> который завтра все равно переделываешь в восемнадцатый раз. Персонажи очень взыскательно относятся к тому, сколько времени ты им посвящаешь: “Ах, ты занималась моей походкой две минуты? Не пойду, или пойду так, чтоб читатель не поверил ни единому шагу”»². Главной задачей писателя при создании образа героя-художника, по мнению Д. Рубиной, становится изображение его сложного и противоречивого характера через показ «внутренних цветовых “лучей”», в том числе и с помощью экфрасиса. Писательница использует данный прием в своих произведениях, опираясь на опыт русских классиков, на традиции, которые были заложены и развиты в их прозе.

¹ Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб: Азбука, 2000. С. 40.

² Рубина Д. Больно только когда смеюсь / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с. С. 72.

Выводы к главе

На основе анализа отечественных «романов о художниках» XIX-XX вв. можно составить собирательный образ героя-творца, черты которого проявляются и в романах Д. Рубиной.

1. При создании образов своих героев-художников она сохраняет концепцию творческой личности как человека трагической судьбы, и подтверждение данной мысли можно найти как в ее романах, так и в интервью. Получается характеристика личности, которая сильно отличается от остальных, позиционируется как исключительная и выдающаяся.

2. Писательница показывает творческий путь героя-художника как традиционный для русской литературы путь духовных исканий с целью нахождения истины – правильного и праведного жизненного пути. Живописный экфрасис свидетельствует о том, что Вера Щеглова и Захар Кордовин начали создавать свои картины, претерпевая внутреннюю эволюцию – возрождаясь духовно.

3. Еще одна значимая черта типа героя-художника в русской литературе – это попытка обрести гармонию бытия, выражающаяся прежде всего в стремлении к совершенству в творчестве, что свойственно и рубинским героям.

4. Мотив противостояния истинного и ложного, своего и чужого, святого и греховного, который является каноническим для русской классической литературы, также находит отражение в романах Д. Рубиной о художниках.

5. Личность героя-художника у Д. Рубиной противоречива и неоднозначна. В классических произведениях данная категория акцентируется посредством использования приема «страшного портрета», который содержит идею «дьявольского» начала, а также в композиции произведения, выстроенной по принципу антитезы: эпизоды, в которых приведены экфрастические описания картин, различаются по тональности, смыслу и

сюжетам. Д. Рубина тоже ставит своих героев в ситуацию выбора творческого и жизненного пути, а также среды, которая будет полностью отражать их внутренний мир и образ мыслей.

6. Одним из самых ярких и типичных черт характера художника в русской литературе является склонность к уединению, мотив одиночества. Хотя причины его у каждого героя свои, главная проблема состоит в непонимании между ним и людьми из его окружения. Она же находит отражение и в произведениях Д. Рубиной. Например, детство Веры Щегловой, героини романа «На солнечной стороне улицы», отмечено сильным страхом «перед толпой чужих людей, которым нет дела до ее маленькой жизни»¹. Однако данная характеристика выделяется исследователями психологии искусства как свойственная многим художникам XX – начала XXI века, которые ощущали себя «один на один с миром»².

Таким образом, Д. Рубина в своих произведениях следует традициям русской классической литературы в плане использования приемов создания образа героя-творца, соблюдая каноны жанра и наделяя своих персонажей традиционными характеристиками героя «романа о художнике». При этом ее герой обладает способностями демиурга, который создает в картинах собственные миры. Новаторство писательницы проявляется в том, что она возводит в абсолют фаталистическую концепцию таланта художника как фактора, полностью определяющего его судьбу: дар предполагает необходимость жертвовать тем, что является нормальным для обычного человека – семейным благополучием, здоровьем, легкостью восприятия жизни. Экфрасис углубляет основную сюжетную линию произведений Д. Рубиной, позволяет представить характер героя максимально цельным.

¹ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с. С. 125.

² Кривцун О.А. Психология искусства. – М.: Высш. шк., 2009. – 447 с. С. 79.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА И ФУНКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Д. РУБИНОЙ

2.1. Экфрастичность малой прозы Д. Рубиной

Как было отмечено в первой главе, особенности поэтики произведений Д. Рубиной во многом обусловлены ее биографией. Писательница с детства жила в мире искусства: выросла в семье художника и занималась в музыкальной школе, затем училась в консерватории, параллельно развиваясь как автор-прозаик. Влияние музыкального образования на ее литературное творчество заслуживает отдельного исследования, так как 17 лет своей жизни Д. Рубина посвятила музыке.

В 16 лет писательница опубликовала свой первый рассказ, и впоследствии достаточно длительный период литературной работы сделал ее имя известным в России. Репатриация в Израиль в 1990 году для Д. Рубиной стала не только биографическим, но и личностным, и творческим рубежом. «И что бы я ни делала в Израиле – немножко служила, много писала, выступала, жила на “оккупированных территориях”, ездила под пулями, получала литературные премии, издавала книгу за книгой и в Иерусалиме, и в Москве... – все это описано, описано, описано...»¹, – отмечает Д. Рубина в автобиографии.

¹ Рубина Д. Биография. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/biography.html>

Большое влияние на развитие живописного начала в ее прозе оказал супруг – художник Борис Карафёлов, который иллюстрирует все ее книги. Импрессионистическая манера¹ его живописи органично дополняет мозаичный и эклектичный литературный стиль писательницы. Примечательно, что свои рассказы, очерки и эссе она называет «картинками», сравнивая процесс их написания с работой художника: «Ведь эти картинки в книге – и те, что писались акварелью за три часа, и те, что вымучивались маслом по три месяца, – тоже есть не что иное, как согретое теплом общей кухни, влекомое на поводке любимым общим псом прорастание друг в друга, переплетение наших ремесел»².

«Роман о художнике» в прозе Д. Рубиной появился не сразу. Написанию произведений в данном жанре предшествовала работа с малыми формами. К приему экфрасиса и к теме искусства писательница обращалась еще в своих ранних рассказах, например – «По субботам» (1974) и «Концерт по путевке “Общества книголюбов”» (1989).

Героиня рассказа «*По субботам*» Ева – девочка-подросток, вынужденная жить без родителей. Автор характеризует ее следующими эпитетами: «чужой и неприятный себе человек», «негромкий человек», «скуластая и раскосая». Еве не нравится собственное имя. Все эти характеристики говорят о том, что девочка еще не сформировалась как личность и потому не может принять себя такой, какая она есть. В рассказе приведен экфрасис одного из рисунков Евы, на который обращает внимание ее друг: «<...> акварельный Арлекин. Длинный рот его был растянут в мучительно-веселую гримаску, морщины у рта были глубже, чем на лбу. Красный кол-

¹ Karafelov B. Biography. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.karafelov.com/biography.html>

² Рубина Д. Время соловья (вроде предисловия) // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 26.

пачок свесился с головы и закрыл ему один глаз, а другой глаз смотрел на Акундина насмешливо и печально одновременно»¹.

Арлекин – знаковый образ для творчества Д. Рубиной, который потом будет присутствовать и в других ее произведениях. Например, героиня романа *«Почерк Леонардо»* (2008) Анна в детстве не любила своего игрушечного шута, неправильного сшитого с ее зеркальной точки зрения: «Вывернутый наизнанку лгун, притворяга, оборотень! Еще допытаться надо, кто и зачем его сюда прислал. Бить его, пока не признается!»². С такой же «великолепной брезгливостью» (определение Д. Рубиной в аннотации к роману) Анна относилась и к своему дару ясновидения, и к таланту постановщика зеркальных шоу.

Следовательно, первая попытка ввести в произведение живописный экфрасис показывает стремление автора представить собственное видение образа творческого человека.

Персонаж комедии дель арте для Д. Рубиной символизирует карнавальную сущность искусства, где каждый художник – Арлекин, насмешливый и грустный одновременно. Шут на рисунке героини раннего рассказа писательницы изображен с полузакрытым лицом и с глубокими морщинами около рта, что означает необходимость прятать настоящие эмоции. Образ Евы, одинокой девочки, самая большая радость для которой – репетиции с оркестром, можно считать первым четко прописанным характером, который так или иначе живет в каждом рубинском художнике. Писатель, с ее точки зрения, – тоже Арлекин: «Поэт чаще всего – Пьеро, тот обязан пестовать свое нутро, а прозаик – всегда Арлекин, всегда “перекувырк”, всегда – вживание в череду чужих лиц»³.

¹ Рубина Д. По субботам // Рубина Д. Астральный полет души на уроке физики: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 7, 25.

² Рубина Д. Почерк Леонардо / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 54-55.

³ Дебрер С. Дина Рубина: «Заглядывать под маску – моя профессия». Русская Германия. 11.01.2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/rg2004.html>

Осмысление роли искусства в жизни человека – важный жанровый признак романа творения – всегда занимало Д. Рубину. Идея ее автобиографического рассказа «*Концерт по путевке “Общества книголюбов”*» – впервые осознанная сила воздействия искусства на массы. Она подводит итог своему выступлению с песнями В. Высоцкого перед узниками колонии, заключая: «Я вообще далека от мысли, что искусство способно раз и навсегда перевернуть человеческую душу. Скорее, оно каплей точит многовековой камень зла, который тащит на своем горбу человечество»¹.

Восприятие художника (будь то живописец, музыкант, поэт, писатель и т.д.) как демиурга, который способен создать особый мир, постепенно усиливается в творчестве Д. Рубиной. Апогея оно достигает при раскрытии «зеркальной» темы в романе «Почерк Леонардо», но просматривается и в малой прозе. Длительное формирование концепции собственного видения героя-художника – это закономерный процесс для писателя, и Н.С. Бочкарева² в своей диссертации на тему генезиса и поэтики романа творения называет конкретные художественно-публицистические жанры, которые помогали многим авторам смоделировать образ героя-творца. Ученый относит к ним автобиографию, биографию, литературный портрет, мемуары, эссе и др.

На автобиографичности своего творчества Д. Рубина делает акцент в эссе «*Время соловья*», ставшем предисловием к сборнику «Холодная весна в Провансе» (2005): «...Это мой мир, <...> и всех вокруг усердно превращаю в его обитателей: семью, друзей, соседей, своего пса. Это текущий сверкающий мир, отмытый в семи водах моего воображения, очищенный от мусора подворотен, процеженный сквозь белесый налет хамсина на

¹ Рубина Д. Концерт по путевке «Общества книголюбов» // Рубина Д. Астральный полет души на уроке физики: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 136.

² Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 12.

воспаленном небе нашей прихворнувшей Вселенной...»¹. Идея несовершенства мира остается значимой для автора: слова «человечество» и «Вселенная» передают весь ее глобальный масштаб. Художник, с точки зрения писательницы, обладает уникальной способностью делать мир чистым, свободно проникающим сквозь «камень зла» и «воспаленное небо».

Очерки «Воскресная месса в Толедо», «Холодная весна в Провансе» и «Школа света» основаны на личных впечатлениях Д. Рубиной от посещения мест, связанных с художниками – Эль Греко, Винсентом Ван Гогом и Яном Вермеером соответственно. В основе сюжетов данных произведений стоят наблюдения писательницы за тем, как ее муж Борис Карафёлов изучает картины и как профессионально он комментирует произведения живописи. Избирая художественно-публицистическую жанровую форму очерка, Д. Рубина описывает и собственную работу над произведениями, чаще всего ее начальный, подготовительный этап. Наблюдение, изучение специализированной литературы, описание собственных впечатлений от картин – все это обеспечивает ощутимый «эффект присутствия» автора.

Так, в очерке «*Воскресная месса в Толедо*» (2001) Д. Рубина пишет о своей причастности к Испании: писательница уверена, что ее предками были евреи, высланные из этой страны в конце XV века. Несмотря на то, что прошло пять столетий, ей удалось обнаружить в лицах многих испанцев еврейские черты и даже найти картины художника, который мог быть ее предком: «И так я двигалась от картины к картине, <...>, пока случайно не наткнулась на табличку с фамилией “Эспиноса”. Художник по фамилии Эспиноса, родившийся в 1600-м, а умерший аж в 1680-м, написал эту огромную картину с очередным святым, спустившимся с небес, чтобы благословить очередную кающуюся грешницу. <...> Какая, в сущности, разница, как его звали – этого моего предка, а то, что это мой предок, у меня и сомнений не возникло. Во-первых, художник – родовые способности, во-

¹ Рубина Д. Время соловья (вроде предисловия) // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 21.

вторых, как все у нас, долгожитель <...>!»¹. Это личное открытие, безусловно, оказало влияние на формирование замысла романа «Белая голубка Кордовы» и вообще романа творения как ведущего жанра в творчестве Д. Рубиной.

В основе очерка *«Холодная весна в Провансе»* (2005) лежат впечатления писательницы от чтения писем Ван Гога к брату Тео. По ходу повествования она анализирует их и сопоставляет с тем, что видит сама во время посещения мест, где жил художник. Большинство экфрастических фрагментов очерка представляют собой выдержки из писем Ван Гога, содержащие описания его картин «Ночное кафе», «Кресло Гогена» и «Портрет доктора Гаше». Также Д. Рубину интересуют его размышления о живописи и о работе художника, отзывы о картинах А. Матисса, П. Сезанна и П. Гогена. Мысли, высказанные Ван Гогом в письмах, оказываются созвучными характеристикам рубинского героя-художника: «Но самым тяжелым здесь, как и всегда и повсюду у него, оказалось одиночество. <...> В конце концов, считал он, все мы – лишь звенья в бесконечной цепи художников»². Писательница воспринимает Ван Гога не только как человека, обреченного на постоянное одиночество, но и как трагическую фигуру истории искусства, в чьих картинах остались следы тоски, страха, безумия и «неистового дара».

Главным героем очерка *«Школа света»* (2005) является Борис Каррафёлов. Экфрастические описания картины Яна Вермеера «Вид Дельфта» даются в его восприятии: *«Видишь, вся живопись, весь цветовой арсенал художника зажат между двумя полюсами, заданными определенной гаммой. Немного пурпура, немного густой зелени, но в основном – это устрично-приглушенное спокойствие тона, устойчивая бюргерская жизнь*

¹ Рубина Д. Воскресная месса в Толедо // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 292.

² Рубина Д. Холодная весна в Провансе // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 188.

цвета...»¹. Подобная речевая особенность свойственна и героям-художникам в романах Д. Рубиной – смешение профессионального описания, насыщенного словами-цветообозначениями, с живостью разговорного синтаксиса, которая передается при помощи вводных слов и однородных членов предложения.

Пребывая на родине голландского художника, писательница посмотрела на картину с неожиданной для себя стороны: *«Я даже не сразу поняла, что это и есть – картина. Мне почудилось – это вид в окне: в синем просторе тяжело шевелились облака – над шпилями церквей, над багряной черепицей крыши, над башнями, лодками, мостами, над колыханием бликов в воде, над желтой песчаной косой на переднем плане»*². Впоследствии именно образ окна станет одной из главных особенностей поэтики произведений Д. Рубиной, войдет в основу ее авторской концепции искусства как выхода в другой, неизведанный мир. Исследователи Т.Г. Прохорова и Р.Р. Фаттахова характеризуют образ окна в ее прозе как «экфрастическую раму». Глядя на нее, «читатель получает возможность не только представить персонажей, которые “глядят в мир” из рамы картины-окна, но и увидеть изображенное глазами создателя картины»³.

Окна как метафоры картин и наоборот – картины как метафоры окон сосуществуют как единое целое в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова *«Окна»* (2011). В нескольких источниках ее жанр назван по-разному. На официальном сайте писательницы, в разделе «Библиография», использовано обозначение «сборник рассказов»⁴, а издательство «Эксмо» в выходных данных указало, что это – роман. За разъяснением настоящей жанровой природы текстов «Окон» мы обратились к самому автору, и Д. Рубина от-

¹ Рубина Д. Школа света // Рубина Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2014. С. 38.

² Там же.

³ Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 6 (38). С. 153-154.

⁴ Библиография. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/bibliography.html>

ветила следующее: *«Книга «Окна» – такой вот литературно-художественный симбиоз, попытка проникновения, наполнения одного вида искусства другим. Ведь каждая новелла сама по себе – как картина, а каждая картина – сама по себе – новелла. В литературном смысле «Окна» – это сборник новелл, связанных между собой темой выхода в огромный непостижимый мир из привычного пространства обитания человека – дома, например»* (орфография и пунктуация сохранены)¹.

Девять новелл, включенных в книгу, не могут быть частями романа, так как общей сюжетной линией они не связаны. Их объединяет тема, которую обозначила писательница, и диалогичный характер литературы и живописи, по существу не всегда являющийся экфрасисом. Как отмечают Н.С. Бочкарева и К.В. Загороднева, картины, помещенные рядом с текстом, особым образом «расширяют внешнее и внутреннее пространство рассказов»², и благодаря этому литературное произведение обогащается «внешней пространственной формой», которую по природе своей создавать не может. Еще М.М. Бахтин писал в своих работах, что «изображаемый словом эстетический объект <...> имеет внутреннюю пространственную художественно значимую форму, словами же произведения изображаемую (в то время как в живописи она изображается красками <...>)»³.

Переход из мира литературы в мир живописи, как отмечает С.Г. Бочаров, позволяет решить проблему изображения творческого процесса и его вариативности в литературном произведении: «<...> есть примеры в истории литературы, когда варианты одного сюжета у того же автора существуют самостоятельно – или в виде отдельных произведений

¹ См. Приложение 1. Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С. 14 февраля 2016 г.

² Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3 (23). С. 178.

³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. М.: Искусство, 1979. С. 83.

<...>, или же разных редакций одного произведения»¹. Это могут быть и варианты одного и того же произведения в разных видах искусства (в частности – литературы и живописи), которые дополняют и раскрывают друг друга. Д. Рубина в книге «Окна» демонстрирует результат сотворчества автора и читателя, соединяя литературу и живопись в одном художественном произведении.

Причин возникновения такого явления в творчестве Д. Рубиной, как синтез картин и текста, может быть несколько, начиная с личного убеждения автора во взаимосвязи всех искусств, обусловленного особенностями ее биографии. Внешней причиной может являться утверждение новых концепций в искусстве, согласно которым жанровые границы художественной прозы постепенно стираются, появляются разнообразные гибридные формы произведений, а тенденция к «медиатизации прозы»² набирает обороты. Специфика этого процесса заключается в том, что художественный текст начинает приобретать жанровые черты журналистского репортажа. Кроме того, нельзя отрицать постоянно усиливающегося тяготения современной культуры к визуализации³. Именно поэтому книга Д. Рубиной «Окна», на наш взгляд, представляет собой отражение процессов и явлений, обусловленных современным этапом развития культуры и литературы.

Художественный образ окна, положенный в основу сюжетов каждой из новелл и всей книги в целом, встречает различные толкования. Сама Д. Рубина в письме к автору данной работы оговаривает его символику в значении выхода из дома в мир. Это и есть архетипическая функция окна, выведенная исследователями мифологии, фольклора и классической литературы. Однако, согласно наблюдениям ученых, частные случаи симболи-

¹ Бочаров С.Г. Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 18.

² Шагулин А. Новый журнализм: альтернативная техника письма в отечественной периодике начала XXI века // Медиаконвергенция и «ситуация человека»: новые вызовы, старые вопросы / под ред. С.К. Шайхитдиновой. Казань: Казан. ун-т, 2012. С. 74-85.

³ Яо М.К., Бородина С.Д., Еманова Ю.Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации // Вестник ТГГПУ. 2011. № 4 (26). С. 298.

ки окна довольно разноплановы и зависят от состояния данного предмета: окна могут быть открытыми и закрытыми, светлыми и темными, с решетками и без них (тюремные и домашние). Также при толковании образа имеет значение, откуда литературный герой смотрит в окно – изнутри помещения или снаружи. С символикой окна литературоведы¹ связывают мотив источника света, мотив зеркала как отражения души дома, мотивы путеводной звезды и маяка, мотивы подслушивания, подглядывания, мечты и ожидания (чаще всего – трагического и бесполезного). Через символику окна автор произведения может передать состояние умиротворения, также он может использовать образ окна в эпизоде любовного свидания и т.д. Следовательно, в литературном произведении образ окна может по-разному использоваться при введении читателя в мир героя.

Например, символика окна обстоятельно исследована А.Н. Шехватовой на материале творчества А.П. Чехова, которого Д. Рубина часто цитирует в своих интервью. Ученый приходит к выводу о том, что окна играют в произведениях писателя роль границы между двумя мирами – внутренним и внешним пространством относительно дома героя. Также, по наблюдениям исследователя, мотив окна тесно сопряжен с мотивом внешней и внутренней свободы или несвободы, гармонии и дисгармонии в душе героя: «Если открытые окна в чеховском художественном мире находятся на одном полюсе, то на противоположном оказываются окна зарешеченные, как крайнее проявление дисгармонии в человеческом мире»².

В новеллах Д. Рубиной наблюдается почти то же самое: открытые окна для писательницы символизируют возможность выхода за пределы ограниченного пространства и полета души во внешний мир. Эта идея появилась в ее творчестве задолго до создания «Окон». Например, она хоро-

¹ Волков С., Калинина Д. А нынче поглядим в окно... // Литература. 2009. № 20. С. 28-31.

² Шехватова А.Н. Мотив в структуре чеховской прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Санкт-Петербург, 2003. С. 10.

шо просматривается в рассказе *«Астральный полет души на уроке физики»* (1989): *«А душа моя вылетела в простор сырого весеннего воздуха, совершила два плавных разворота над школьной спортплощадкой с распротертыми на ней лакированными лужами, поднялась повыше и засмеялась: по карнизу окна учительской гулял упитанный сизарь, похожий на нашего завуча, а в сером весеннем небе лежали длинные пышные облака... Больше ничего не было, потому что я вдруг очнулась <...>, собрала в портфель свои пожитки и пошла к дверям. <...> Во дворе я села на скамеечку, <...> и подняла глаза: на третьем этаже, по карнизу окна учительской, все еще разгуливал сизарь»*¹. Автобиографичность и употребление форм первого лица сближают данный рассказ с новеллами из книги «Окна». Наблюдается преемственность мотива и его развитие в контексте творчества автора.

Композиция книги «Окна» довольно сложна. Новеллы расположены не по хронологии (все они созданы в разные месяцы 2011 года), а по степени актуализации образа окна: от общего к частному. В предисловии от лица автора рассказывается история создания данного произведения. Д. Рубина четко конкретизирует концепцию своего видения книги: для художника картины – те же окна, через которые его персонажи смотрят в мир, а художник направляет их, как Творец-Создатель. Окна для самой Д. Рубиной – это мечты, страхи, семья, книги и герои, то есть фактически вся ее жизнь. Общим во взглядах авторов книги – писателя и художника – является использование мотива мимолетного взгляда в окно, как в зеркало жизни: «Не конкретное окно, а такая вот рама, из которой и в которую направлен взгляд. Хоть какой-то ориентир для человека, *проходящего мимо...* <...> А может быть, думала я, мы все до известной степени – *проходящие мимо?*»². Именно этим обусловлена мозаичность композиции, при-

¹ Рубина Д. Астральный полет души на уроке физики // Рубина Д. Астральный полет души на уроке физики: рассказы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 145-146.

² Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 8.

облетающая несколько иной характер, нежели в более ранних произведениях писательницы: еще более многоцветный и многообразный, похожий на наброски импрессиониста тем, что сделан как бы сиюминутно, по первому впечатлению. Все новеллы сборника автобиографичны, однако в начальных двух («Дорога домой» и «Бабка») присутствие авторского «я» особенно ощутимо. Тематически они непосредственно касаются детства писательницы.

«*Дорога домой*» – это история о взрослении ребенка, обретении самостоятельности в выборе жизненного пути. Героиня (сама Д. Рубина) рассказывает о том, как она сбежала из пионерского лагеря и всю ночь шла домой пешком. Центральной идеей новеллы является мысль о Вселенной как об огромном окне – единственном, которое человек не способен до конца открыть. Ночное небо названо в произведении окном-просветом в другие миры. Несмотря на сияние звезд, окно-просвет остается темным потому, что мир для героини полон тайн и загадок, непознаваем до конца. Дважды в новелле повторяется ряд из трех предложений, в которых сосредоточена эта мысль: «Что человек одинок, что он несчастен всегда, даже если очень счастлив в данную минуту. Что для побега он способен открыть любое окно, кроме главного – недостижимого окна-просвета в другие миры»¹. В первый раз автор пишет эти фразы в утвердительной форме, а в самом конце новеллы превращает их в ряд риторических вопросов – тем самым Д. Рубина приглашает читателя к диалогу. До этого она описывает, как по той ночной дороге ее героине помогала идти мысль о том, что, возможно, «космическое окно» на некоторое время открылось: «Прямо в центре неба образовался квадрат-окно»². Это метафора богатого воображения, которое видится автору силой космического масштаба, ирреальной и даже над-реальной, открывающей иные пространства, попадая в которые, человек сможет избавиться от своего постоянного одиночества. Аналогичная

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 16-17.

² Там же. С. 14.

мысль уже проводилась Д. Рубиной в романе «На солнечной стороне улицы» через экфрасис картин главной героини Веры. Как и в романе, в данной новелле присутствуют художественные образы, отождествляемые с энергией света – это звезды в ночном небе. Как символ света во мраке, звезда соотносится с образом огонька в окне дома – надежды, пребывания в безопасности. Литературовед А.С. Вартанов¹ приводит в одной из своих работ высказывание Ван Гога об изучении цвета и его возможностей. Художник говорил, что можно «выразить надежду звездой», и к этому приему и живописцы, и писатели прибегают достаточно часто.

Новеллу «Дорога домой» сопровождают две картины: «Птицы над озером» и «Зимнее море». Их сюжеты похожи присутствием образов летящей птицы, воды и двух людей, смотрящих из окна. В данном случае птица, на наш взгляд, символизирует полет души, фантазии. Люди, смотрящие на птицу, задумчивы и молчаливы. Их головы повернуты в сторону друг друга. Фигуры изображены очень похожими: и девушки на первой картине, и мужчины на второй напоминают близнецов. Однако, несмотря на внешнее сходство, на картинах нет их взаимодействия, общения и обмена впечатлениями: они не разговаривают, не держатся за руки. Персонажи пребывают одновременно и вместе, и в то же время как будто сами по себе. Летящая птица – символ свободы, открытое окно – тоже. Преобладание сине-зеленых тонов связано с изображением воды и говорит о спокойствии, умиротворении, но в то же время указывает и на холодность, отстраненность, особенно на второй картине. Изображение воды соотносится с описанием ночного неба в тексте, и экфрасис приобретает двоякий смысл. С одной стороны, как отмечает Л.И. Костякова, «широкое окно, выходящее в заречный простор, – символ связи с жизнью, надежды на

¹ Вартанов А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // Литература и живопись : [Сб. ст.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) / Редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 24.

жизнь, веры в нее»¹. С другой стороны, воду и небо сближает мотив одиночества. Таким образом, в тексте данной новеллы иллюстрации заменяют живописный экфрасис, который мог бы войти в структуру повествования и расширить его смысл.

Вторая новелла сборника – «*Бабка*» – посвящена теме семьи и дома. Рассказывая о своей бабушке Рахили, Д. Рубина постоянно сравнивает себя с ней и показывает читателю, что многое в своем характере унаследовала от нее. Героиня новеллы предстает утонченной и артистичной женщиной, испытавшей в жизни большую любовь со стороны художника, которую в новелле аллегорически представляет образ пальто: живописец подарил его ей, и она сохранила эту вещь даже во время войны. Однако романтический образ Рахили Д. Рубина «разбавляет» реалистическими подробностями и создает его в драматическом ключе:

«Где, наконец, ее, моей бабки Рахили, холеные ручки? Уж их-то не могла “украсть” никакая революция... Оказывается, могла и украла».

«Первое, что я видела и чувствовала, просыпаясь, – эти руки: тяжелые квадратные кисти, грубые пальцы».

В молодости же они были такими: *«Но что поражает меня до сих пор <...> – ее нервные руки, <...> однажды узнанные мною в портрете Чечилии Галлерани, знаменитой «Даме с горностаем» Леонардо да Винчи»*².

С помощью живописного экфрасиса Д. Рубина показывает красоту своей героини. Сильный характер Рахили передается не только посредством описания погрубевших рук, но и указаниями на то, что ее невозможно было не заметить в толпе. Автор передает отношение героини к жизни, которое никогда не было слишком серьезным, и это подчеркивается в самом начале новеллы: «Вот уж благости в моем роду днем с огнем не сыс-

¹ Костякова Л.Н. Концепт окно в произведениях Б.А. Пильняка // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. 2009. № 2. С. 149.

² Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 19, 24, 38.

кать; в бабке – тем более. Правда, на давней сохранившейся фотокарточке выражение лица у нее <...> скорее... постное. Полагаю, придуривалась»¹. Окно ее дома Д. Рубина называет «окно-театр» и характеризует его эпитетом «лучезарное», когда говорит об игре воображения, связанной с его зимним преобразованием. Мотив игры связан с темой театральности и служит косвенной характеристикой отношения героини к жизни. Ребенку бабушка запомнилась своими историями из повседневности, которые она умела преподносить, как актриса на сцене. Так, различными способами Д. Рубина изображает Рахиль талантливой и яркой актрисой, наделенной Божьим даром. Отсюда – присутствие образа ангела на картине «Ангел в окне», которая предваряет новеллу.

Впрочем, это не единственная косвенная параллель между образами Рахили и Анны из романа «Почерк Леонардо», которой также не удалось реализовать свои таланты в полной мере, так, чтобы это удовлетворяло ее творческую натуру: «Я пытаюсь осмыслить страшное несоответствие между отпущенными ей при рождении дарами-талантами и тусклой, ничем не примечательной судьбой <...>. О ее жизни, выброшенной на ветер, о неудаче творца»². Данная новелла «расшифровывает» прототипы и некоторых других героев Д. Рубиной. Здесь упоминается двоюродный брат, который возил ее в детстве на велосипеде по Ташкенту точно так же, как Веру из романа «На солнечной стороне улицы» катал ее друг Сергей. Еще в новелле «Бабка» звучит имя дяди Миши, которое носил отчим Веры. Как картины героини-художницы обожествляли и мифологизировали образы людей из ее окружения, так и у Рахили «<...> притчи об ангелах были похожи на рассказы о соседях и родственниках»³.

Очень важным в новелле является эпизод, в котором бабушка ищет внучку, которая заблудилась на старом кладбище. Звездное окно настолько

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 19.

² Там же. С. 49.

³ Там же. С. 37.

заворожило девочку, что она не откликнулась на зов бабушкиного голоса. Изображение звездной ночи и ребенка, смотрящего на небо, в идейно-тематическом плане сближает данную новеллу с предыдущей. Образ бабушки добавлен с целью передачи духовного родства характеров: Рахиль ее нашла и вернула в дом, окно которого сейчас для героини-автора «почти неразличимо» из-за сильной отдаленности во времени.

Данная новелла сопровождается пятью картинами: «Размышления», «Час петуха», «Дождь идет», «Созревание», «Ущербная луна» и «Ноктюрн». Первая представляет собой автопортрет Бориса Карафёлова с книгой около окна в кабинете. Он задумчив, полностью погружен в себя. Краски данной картины и следующей («Час петуха»), похожи: преобладают синие, зеленые, красные тона: действие происходит вечером. По колориту и настроению с этими картинами также сходны «Ущербная луна» и «Ноктюрн». Вечер – это время воспоминаний, размышлений, тихих разговоров и музыки. Светящаяся луна, видимая из окон в картинах, дополняет символику холодных цветов и настраивает зрителя на спокойный, созерцающий лад. Блики красного цвета можно соотнести с закатом солнца. Солнечную символику имеет красный и в двух других картинах – «Дождь идет» и «Созревание». Однако по настроению они различаются. На первой окно закрыто, но светлые краски и улыбка на лице персонажа говорят о том, что люди за окном чувствуют себя в безопасности. Вторая картина тоже являет нам закрытое окно, задернутое ярко-красной занавеской, за которой в помещении стоит обнаженная фигура подростка, а со стороны улицы – люди в масках. Красный цвет здесь передает настроение тревожности, сигнализирует об опасности, но закрытое окно играет роль преграды, оберегающей незащитного героя от внешнего мира, полного угроз.

Таким образом, данные картины отражают в себе основные мотивы текста: воспоминания о доме, ностальгические размышления о семье и о себе в прошлом, поиск состояния защищенности и спокойствия, и в то же время – светлое чувство («Дождь идет», «Ноктюрн») возрождения в памя-

ти автора всех своих героев, как реальных, так и вымышленных. Данная новелла отсылает читателя к истокам творчества Д. Рубиной.

Третья новелла сборника – «*Снег в Венеции*» – анализируется литературоведами Н.С. Бочкаревой и К.В. Загородневой¹ с точки зрения мотива карнавала и маскарада в литературе и живописи. Исследователь Д.Д. Зиятдинова² также сопоставляет данную новеллу с повестью Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев». Эти произведения объединяет экфрасис венецианских картин и композиция «рассказ в рассказе», смыслообразующим звеном которой являются диалоги героев перед картиной, а сама картина становится зеркалом, отражающим душу героя. Новелла «Снег в Венеции» была написана уже после определения авторами замысла книги «Окна», когда Дина Рубина и Борис Карафёлов решили еще раз вернуться в Венецию. Через весь текст произведения проходит история двух персонажей, напоминающих актеров комедии дель арте. Автор-рассказчик встречается их в тех местах города, которые посещает сам, и всегда в разных образах. Девушка и ее загадочный спутник, которого повествователь называет «мрачноватым», воплощают в данном произведении подлинную суть и настроение венецианского карнавала. Так и не узнав историю двух незнакомцев-актеров, автор философски определяет сущность карнавала как тайну, которая у каждого героя своя.

Д. Рубина описывает венецианские реалии с помощью ряда словцетообозначений: пурпур, винно-красный, алый, розовый, опаловый, перламутровый, солнечно-желтый, желтый, буро-зеленый, кобальт, лазоревый, бирюзовый, голубоватый, сине-красный, лиловый, фиолетовый, мрачное золото и старое серебро, черный, белый. Для описания деталей – оконных ставен, еды и карнавальных костюмов – используются следую-

¹ Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. 2013. Вып. 3 (23). С. 172-181.

² Зиятдинова Д.Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014. С. 39.

щие цвета: зеленый, голубой, темно-красный, винно-красный, пурпурный, фиолетовый, золотой и серебряный.

Такой же «бурлеск живописи и цвета»¹ характерен для всех семи картин, сопровождающих новеллу: «Страж Гранд-канала», «Доброе утро, синьор почтальон», «Венецианский дож на карнавале», «Весеннее утро», «Разговор», «Окно карнавала» и «Дон Джованни. Финал». Из этих картин только две написаны в год создания сборника – 2011: «Венецианский дож на карнавале» и «Окно карнавала». Последняя заслуживает особого внимания, так как в ней сосредоточены все краски и темы, затронутые в новелле. На картине изображены два человека в масках – мужчина и женщина. На нижней раме окна прорисованы еще две фигурки – тоже мужская и женская, без детализации лиц, в длинных закрытых одеждах. Все эти образы могут быть косвенной отсылкой к мотиву встречи в тексте произведения. Однако пары героев и на картине, и в новелле не разговаривают друг с другом, а смотрят в противоположные стороны. Из-за масок трудно понять их мысли и эмоции. Вверху окна тоже нарисована маска, и выглядит она пугающе. Вероятно, это обозначение самого карнавала согласовывается с видением Д. Рубиной: «Между прочим, ничего особенно веселого в венецианских масках нет: они зловещи»².

В тексте данной новеллы присутствуют экфрасисы картин двух итальянских художников, приведенные по принципу контраста. П. Веронезе «Пир в доме Левия»: *«Веронезе <...> много чего еще писал, и везде – праздник, свет, огромные окна или арки в голубое небо. <...> его привлекал внешний мир, выход в него, отсюда и окна»*. Экфрасис-антитеза – известная, но переосмысленная автором «Пьета» Тициана: *«Вот уж где мрачный тупик – глухая ниша в стене, темный камень, полное отсутствие окон и арок; ни воздуха, ни света, ни надежды <...>. В сравнении с ней даже*

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 94.

² Там же. С. 80.

персонажи Веронезе кажутся фанерными»¹. Экфрасис обеих картин приводится словами героя-художника. Несмотря на их противоположные смыслы (окно – отсутствие окна, свет – тьма, воздух – отсутствие воздуха, выход в мир – уход из мира), обоих живописцев герой новеллы признает способными показать жизнь и смерть во всем их величии. При этом можно согласиться с Д.Д. Зиятдиновой в том, что мортальная символика доминирует в контексте семантики образа Венеции: «...венецианский маскарад лишь обнаруживает потенциально присутствующую мортальность, проявляющуюся в том, что Венеция не просто воспринимается как Обреченный город, но и как место, где присутствует постоянное напоминание о смерти в повседневном существовании, пусть и понятное лишь для “впечатлительного” наблюдателя»².

Новеллы «В Сан-Серге туман...» и «Самоубийца» отличаются от других текстов сборника тем, что их сюжеты не основаны на биографии самой Д. Рубиной. Кроме того, эти новеллы опубликованы с посвящением (первая – Тане Флейшман, вторая – Анастасии Дергачевой). Тематически они сближены обращением к проблеме психологического бегства героя от самого себя.

Герои новеллы «*В Сан-Серге туман...*» – Михаил и Леонид, два друга, которые путешествуют, пытаясь излечиться от глубокой тоски: Лида, жена Леонида, недавно умерла, а жена Михаила изменила ему. Об этой истории читатель знает благодаря тому, что автор использует прием ретроспекции, выделяя воспоминания героев курсивом. Настроение Михаила на протяжении повествования меняется кардинально: от состояния тоски до катарсиса. Мотив окна сопровождает описание состояния героя. Первым появляется изображение окна над столом, за которым сидела Лида. Михаил видит в нем воплощение «покоя и порядка», ностальгически грустит,

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 74-75.

² Зиятдинова Д.Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014. С. 39.

вглядываясь «в желтовато-серый квадрат окна»¹. Цвета, подобранные автором, передают его состояние, близкое к депрессии: серый «гасит» солнечную жизнеутверждающую энергию желтого. Когда Михаил отправляется на прогулку, фонтан (окно-водоем) на какое-то время вернул героя к жизни: он любовался «жемчужно-розовым гляncем» и увидел в воде раду-гу – символ преображения². «Голубоватый простор» Женевского озера также вдохновил героя. В следующем эпизоде, однако, оба героя снова возвращаются к воспоминаниям о прошлом, чему способствует природа в горах: «<...> весь Сан-Серг тонет в сиреневой дымке <...>. Улицу то за-волакивало холодным дымом, то его серая кулиса разъезжалась»³. Психологизм пейзажа отражается в картинах, сопровождающих новеллу – «Окно Рембрандта» и «Кукольный мастер». В них использованы преимущественно холодные тона (темно-синий, фиолетовый) и серые. Желтый цвет добавлен в картину бликами, «пятнами», которые имеют скорее тусклый оттенок, чем солнечный. Также важно отметить, что персонажи данных картин сидят спиной к окну, и в данном контексте это выражает их желание отгородиться от мира.

Совсем иной характер у четырех других картин, связанных с данной новеллой: «Бах. Сочинение Си-минор», «На балконе», «Поцелуй на морозе» и «Бокал ледяного вина». Их яркие, насыщенные краски как бы отсылают читателя к витражам, описанным в тексте: *«Их золотой жар, алый пламень, зеленый огонь переплелись в такое безупречное по цвету и композиции сияние, что эпизоды евангельской притчи, <...>, звучали с поистине апостольской страстью. Картины, пылавшие в этих окнах, заставляли <...> обратиться вовнутрь, в самую глубину существа. Смотри в себя!»*⁴. Колорит витражей и картин-иллюстраций соответствует тональности тек-

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 105.

² Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>

³ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 114.

⁴ Там же. С. 124.

ста, в котором Д. Рубина связывает искусство (витражи и музыку Баха) с мотивом очищения, катарсиса, обращая взор своего героя к окнам-картинам, «где горечь пурпура вызывает к покою и благодати лазури»¹.

Тема одиночества и борьбы за счастье находит продолжение в новелле «*Самоубийца*». В ней ведущим является мотив ночного окна. По принципу контраста приводится два описания – большого зарешеченного окна службы телефона доверия, в которое смотрит главная героиня, слушающая беды звонивших, и окно в доме ее друга, где горел свет и мелькали силуэты людей. Во время разговора с самоубийцей Ада замечает, что «предел жизни – вот он, на подоконнике»², причем не только для человека, который собрался прыгать с шестого этажа, но и для нее самой. Окна, в которые она смотрела на работе, заставляли ее думать и о себе. Собственное психологическое состояние героиня тоже ощущала как тяжелое, безысходное под давлением этой решетки, напоминающей тюрьму. Однако излечивая душевные раны других, Ада помогала и себе переживать одиночество. Возможно, именно поэтому ей удалось отговорить самоубийцу от задуманного шага. После долгого разговора с ним она увидела, как *«небо за решеткой стало бледнеть, будто кто-то усердный протирает его и полировал до прозрачности. Еще не голубое, но голубиное, сине-сизое, оно ширилось и набухало за решеткой, билось об нее крылами в надежде пробиться в день»*³. Символика ночного и утреннего окон в данной новелле сводится к значению границы между жизнью и смертью. Предваряющая новеллу картина «Суд и милосердие» была написана в 2011 году. На ней изображены два ангела: один, в белых одеждах, взлетает вверх, а второй – в красном – летит вниз. Оба они смотрят на человека, который отвернулся от окна с задумчивым видом и не видит ангелов. На картине «Знаки памяти» человек тоже отвернут от окна с рамой, напоминающей клетку, но и за

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 138.

² Там же. С. 158.

³ Там же. С. 166.

ним прорисовываются два призрачных образа, которые смотрят на героя картины, скрываясь под масками. В картине «Одиночество» показано, как человек отпускает из своей жизни других людей, чьи души эфемерно парят за окном, напоминая ангелов. Таким образом, в живописи, как и в тексте, ведущим является идея окна как границы, за которой заканчивается земная жизнь. Религиозный аспект этого образа подчеркивается аллюзией на библейскую притчу об Иакове, боровшемся со смертью до зари и победившем в этой борьбе. Жизнеутверждающий колорит картин «Знаки памяти» и «Одиночество» с преобладанием желтого цвета созвучен светлому финалу произведения.

Остальные четыре новеллы книги «Окна» являются автобиографическими, как и первые три. «Любовь – штука деликатная», «Рената», «Кошки в Иерусалиме» посвящены семье и друзьям Д. Рубиной.

В новелле «*Любовь – штука деликатная*» она рассказывает о своей собаке – Шерлоке, обращая особое внимание на то, как выбирала его среди других щенков: «Наши дни бегут, а я вспоминаю, как из-под ладони глядела сквозь окошко в двери террасы на крошечные комочки новорожденных щенков, замирающим сердцем пытаюсь угадать: который мой? <...> И сладится ли у нас, полюбим ли друг друга...»¹. Несмотря на то, что в тексте больше никак не проводится параллель с темой поиска родственной души и обретения взаимной любви, эта история не только о собаке. Рефреном в названии и в начале, а затем и в последних строках новеллы повторяется фраза: «Любовь – штука деликатная». Тема неисчерпаема, и, видимо, поэтому автор говорит о любви на примере глубокой привязанности человека к домашнему животному. В рассказе о своих собаках Кондрате и Шерлоке Д. Рубина проводит мысль о том, что настоящая любовь и привязанность появляются в сердце человека почти сразу и никогда не выходят из памяти: «Я так и не разучилась, подходя к дому, поднимать голову к окну, где семнадцать лет красовалась лохматая морда. <...> Неужели в мою жизнь

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 150.

вернется это окно, одушевленное преданным ожиданием <...>?»¹. Без картин, сопровождающих данную новеллу, читателю, на наш взгляд, было бы труднее уловить определенный подтекст: обратить внимание не только на любовь к домашнему животному, но и на чувство любви вообще. На картинах «Вечер на море», «Городская площадь», «Двор в Козихинском» и «Прогулка по Карловым Варам» центральными образами являются влюбленные пары. На последних двух тема любви акцентирована присутствием образа ангела. Картина «Сумерки» изображает вечер в кругу семьи, и только на ней намечено очертание фигурки спящей собаки в правом нижнем углу. Таким образом, идейное содержание новеллы не просто становится глубже за счет картин, на первый взгляд не имеющих отношения к теме, – они расширяют интимную тематику произведения. Если в тексте Д. Рубина лишь намекает читателю на важность чувства «своего», то изображение влюбленных людей на картинах выводит эту мысль в совершенно иную плоскость: счастье с любимым человеком тоже должно чувствоваться сразу.

Новеллы «Рената» и «Кошки в Иерусалиме» посвящены друзьям писательницы, их главные герои – реальные люди из ее окружения. Впрочем, текст «*Ренаты*» не ограничивается рассказом о поэтессе и филологе Ренате Мухе, остроумием и жизнелюбием которой Д. Рубина восхищается. На примере этой женщины писательница рассуждает о судьбе творческого человека в целом. Не случайно в самом начале новеллы описывается именно окно-проем в гримуборной. Композиция произведения кольцевая, и в конце Д. Рубина снова вспоминает очертания профиля своей героини «в раме странного окна-проема из артистической»². Размышляя о жизни и творчестве Ренаты, ее борьбе с болезнью, автор приходит к выводу, что забыть о ней никогда не сможет. В данной новелле, как и во многих других произведениях писательницы о творческих людях, подчеркивается такая важная

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 130.

² Там же. С. 186.

составляющая таланта человека, как способность оставаться в памяти других. Отсюда в определенной степени традиционные для Д. Рубиной мотивы ностальгически светлой грусти и театрально-карнавального восприятия жизни. По мнению исследователей, например, Т.М. Колядич и А.В. Власовой, карнавальность в произведениях писательницы «обуславливает живописность, особую зрительность изображаемого»¹. В картинах, сопровождающих новеллу «Рената», тоже обозначена тема творческой личности: «В мастерской художника», «Моцарт. Сочинение Ре-мажор» и «Пьеса для альты». Живописцы и музыканты изображены в момент одухотворенного творческого процесса, поглотившего внимание и самого главного героя картины, и других персонажей, наблюдающих за его работой. Эфемерность, воздушность красок дополняется также присутствием в картинах зеркал, окон и фигур ангелов, парящих в воздухе. Само искусство изображается как жизненная сила, передающаяся от художника к зрителям. В новелле говорится о словесном творчестве, а картины отражают ту же идею, только относительно живописи и музыки.

Новелла «*Кошки в Иерусалиме*» посвящена Алексею Осипову, другу Д. Рубиной. Судя по тексту, именно он вдохновил писательницу на создание главной сюжетной линии романа «Белая голубка Кордовы». Автор описывает старую часть Иерусалима – Старгород, избрав форму диалога со своим героем. Осипов рассказывает об артефактах, обнаруженных им в местных лавках:

«– <...> Шел я, помнится, в местное отделение “Опуса Деи”...

– Ку-да-а?!!

– Ну что вы вскидываетесь, тетя, как испуганная лань. <...> Ну так вот, пробегая оным переулком, краем глаза вижу в запыленном окне неиз-

¹ Колядич Т.М., Власова А.В. Д.И. Рубина // Русская проза конца XX века: учеб. пособие. М.: Академия, 2005. С. 290.

вестной мне лавки <...>, – папка гравюр моего обожаемого Жака Калло...»¹.

Напрашивается аналогия с историей обнаружения старинного портрета в толедском кафе героем романа «Белая голубка Кордовы» Захаром Кордовиным.

Затем от лица Алексея Осипова рассказывается еще об одной части Иерусалима – Армянском квартале. Подчеркивается его особая атмосфера закрытости и таинственности: «Возьмите их Школу Святых переводчиков. Там десятки древних манускриптов»². С данной частью новеллы тематически соотносятся картины «Комментатор святых текстов» и «Спор о природе света», которые изображают ученых, погруженных в работу с книгами.

Еще одна линия повествования также сопряжена с исследовательской и творческой работой писателя в поисках сюжета. Д. Рубина рассказывает о собственных наблюдениях за людьми из окна кафе. По мнению автора, окна иерусалимских кафе самые светлые, в противоположность, например, окнам арабских деревень рядом с университетом, и открытые, в отличие от зарешеченных окон Армянского квартала. Данная мысль отражена в тексте новеллы: «Я вошла в угловое, со всех сторон открытое кафе, где в стеклянной витрине представлены в поддонах все цвета, включая пурпурно-малиновый и даже темно-синий»³. С этим описанием соотносится картина «За столиком кафе» – последняя из сопровождающих новеллу, а «Улица Иерусалима», предваряющая текст, отражает многообразность содержания, и только на ней присутствует вынесенный в название образ кошки.

Стоит, однако, оговориться, что расположение картин-иллюстраций в этом случае, как и во всей книге, не всегда совпадает с повествованием.

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 208-209.

² Там же. С. 217.

³ Там же. С. 227-228.

Так, картина «Телефонный разговор» помещена в середине текста, хотя по содержанию является отражением событий, описываемых в начале.

В последней новелле *«Долгий летний день в синеве и лазури»* Д. Рубина подводит своеобразный итог всей книги, в заключительной фразе выражая видение своего места в искусстве: «И *лента*, наконец, та *лента*, которую и я внесла русскими буквами»¹. Весь текст данной новеллы является, по сути, отражением творческой манеры автора. Она рассказывает о своем путешествии на греческий остров Крит, описывает колоритных персонажей – гидов и местных жителей, приводит их речевые характеристики в диалогах, словами-цветообозначениями рисует пейзажи острова. Ведущей краской в богатой палитре оттенков выступает синяя. Ярко-синий, красно-синий, лазурь, глубокая синева, кобальт, сапфир, оттенки зеленого (изумруд, малахит, желто-зеленый), а также «теплые» (оранжевый и бронзовый) – все эти цвета Д. Рубина наделяет огромной смысловой энергетикой, которая проникает гораздо дальше страниц текста, отражаясь в картинах-иллюстрациях. Символика синего цвета соотносится с темой вдохновения. Слово и картину Д. Рубина сопоставляет метафорически: «Как обычно, первыми подворачивались слова случайные, мутноватые, как осколки старого стекла <...>. Точнее, как старая картина, что лет пятьдесят валялась где-то на чердаке у дальних родственников умершего художника. Но я знала: стоит смыть с холста нарост давней пыли, как проявятся более свежие краски. То же и на бумаге: <...> снимая с неуклюжей фразы слой за слоем, дойдешь до такой прозрачности смысла, что имена предметов и существ станут почти невидимы, а сквозь них воссияет море <...>»².

Книга Д. Рубиной и Б. Карафелова представляет собой сложно организованное художественное произведение. Содержание каждой из новелл сборника значительно глубже, чем кажется на первый взгляд, и расширение его смысловых границ происходит в разных направлениях: за счет ав-

¹ Рубина Д. Окна / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2012. С. 237.

² Там же. С. 260.

тобиографической основы, многоаспектной символики образа окна, ретроспекции и подтекста, понимание которого происходит благодаря картинам-иллюстрациям.

Работая с данным сборником, трудно сказать, что в нем первично: текст или картины. Благодаря их симбиозу, читатель может проследить развитие одной темы в нескольких плоскостях. Например, по-разному и в то же время взаимообусловлено раскрывается тема любви в новелле «Любовь – штука деликатная» и тема творчества в новеллах «Рената», «Кошки в Иерусалиме» и «Долгий летний день в синеве и лазури». Д. Рубину и Б. Карафелова интересуют философский вопрос: проблема одиночества человека во Вселенной, но при этом неизменное присутствие в его душе светлых чувств надежды и веры. Почти все новеллы и картины к ним в той или иной степени сопровождаются размышлениями авторов о Боге и судьбе, а также о границах между жизнью и смертью. Искусство соотносится авторами с образом света в окне и преподносится как зеркало мира, который отражается в окнах-картинах.

Таким образом, малая проза Д. Рубиной претерпела серьезную эволюцию в сторону тяготения к визуализации. Начиная с ранних рассказов, писательница определила для себя ведущие образы-символы и значимые мотивы, которые будут постоянно фигурировать в ее произведениях с героем-творцом:

1. С точки зрения Д. Рубиной, образ творческого человека соответствует архетипу Арлекина с его театрально-карнавальным восприятием жизни.

2. Рубинский художник – это одинокий человек, демиург-новатор, живущий в собственном мире.

3. Талант, данный ему высшими силами, полностью подчиняет себе героя, и поэтому он постоянно находится в поисках внутренней гармонии – стремится понять, кем является на самом деле.

Экфрасисы картин, которые персонаж пишет сам, либо рассматривает со стороны, говорят о его восприятии искусства как огромной силы, способной равно влиять и на художника, и на зрителя. Анализ очерков, рассказов и новелл Д. Рубиной дает основания считать их «*этюдами*» к ее романам о художниках.

Показательно, что проза о художнике в творчестве современной писательницы пережила определенную эволюцию в сторону развития более глубокого психологизма образа главного героя. В произведениях малых форм портретные, авторские и самохарактеристики персонажа-художника представлены пунктирно, акцент делается в основном на речевой составляющей: экфрастические описания созданных и увиденных героем произведений искусства приводятся от его собственного лица. В этой связи новаторство Д. Рубиной заключается в том, что живописный экфрасис становится главным способом характеристики героя. При этом, если в малой прозе личность рубинского художника раскрывают его рассуждения о живописи и обозначенное в тексте видение искусства, то в романах к этому добавляется самохарактеристика и оценка автора-повествователя, который, в свою очередь, является автобиографичным. Следовательно, в произведениях Д. Рубиной герой-художник в определенной степени представляет собой эманацию автора. Не случайно в интервью она часто говорит об умении перевоплощаться в своих героев, важном не только для актера, но и для писателя: «Я, извините, регулярно мужчиной становлюсь. Целый год носила имя Захара Кордовина – пока работала над романом “Белая голубка Кордовы”. Потом нырнула в очередной мужской образ – кукольника – в романе “Синдром Петрушки”. Для того чтобы описать мысли, желания, физиологию мужчины, необходимо в его шкуру влезть <...>»¹.

Однако первый «роман о художнике» в творчестве Д. Рубиной был посвящен истории женщины.

¹ Карлюка Т. «Доступ к телу». Дина Рубина, писатель. Интервью. 2012 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://snob.ru/profile/25310/blog/51054?v=1454079693>

2.2. Живописный экфрасис как способ создания образа героини в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»

В большинстве «романов о художниках» главными героями являются мужчины, однако тип женщины-художницы не является принципиально новым для современной русской литературы. До Д. Рубиной среди отечественных авторов уже были те, в чьих произведениях она фигурировала, – например, в детской прозе Э. Пашнева («Девочка и олень», 1975) и Л. Карелина («Девочка с красками», 1979). Однако женщина-художница в творчестве Д. Рубиной стала главной героиней произведения крупной формы – романа *«На солнечной стороне улицы»* (1980-2006), где писательница подчеркивает уникальность образа Веры, не имеющего конкретного реального прототипа, и особо оговаривает его вымышленность, чтобы не давать повода для отождествления персонажа с автором.

Д. Рубина в письме к автору данной диссертационной работы выразила свое отношение к сопоставлению образа Веры с образом героини-художницы из современной зарубежной литературы – Камиллы Фок в романе А. Гавальды «Просто вместе»: *«Я прочитала Вашу работу¹. Она <...> интересна – именно с точки зрения исследования психологии цвета <...>. Понимаю, что Вам необходимо было анализировать мою героиню в сравнении еще с какой-нибудь литературной пишущей “дамой”. Жаль, что с героиней Гавальды (я не люблю ни этой писательницы, ни этого ее*

¹ Зуева Г.С. Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальды // Известия Саратовского государственного университета. Новая серия. Серия Филология. Журналистика. 2015. Вып. 1. Т. 15. С. 89-96.

романа, ни этой манерной героини)» (орфография и пунктуация сохранены)¹. Д. Рубина, хотя и косвенно, но совершенно справедливо настаивает на яркой индивидуальности своей героини.

На протяжении всего повествования писательница отделяет личное пространство персонажа от пространства автора. Так называемые хроно-топические поля Веры Щегловой и Дины Рубиной являются темой отдельного исследования, и подобные попытки уже предпринимались. В частности, Н.В. Алексеева отмечает, что «“со-присутствуя” в физическом время-пространстве с героиней, <...> Она “никаких особых симпатий к ней никогда не испытывала”, а героиня и вовсе ее просто “не помнит”. <...> Д. Рубина <...> разворачивает лишь те ситуации, которые, а точнее, через которые и НАД которыми и происходит рождение Художника»². Тем не менее, судьбы героини и автора тесно перекликаются только в творчестве. Отношение самой писательницы к городу, искусству и личности персонажей сконцентрировано в лирических отступлениях, содержащих голос автора, несобственно прямую речь героини и живописный экфрасис ее картин. В эпилоге романа Д. Рубина пишет: «В какой-то момент почудилось, что мы [автор и героиня] – две фигурки, слепленные из одного куска глины. <...> а вдруг это не я пишу о ней книгу, а она – обо мне? Вдруг не она – мой вымысел, а я – ее?»³.

У Веры Щегловой было трудное детство: она чувствовала себя практически сиротой потому, что мать мало общалась с девочкой, и вместо воспитания дочери занималась сбытом наркотиков. Всю жизнь Вера стремилась отличаться от матери, что сформировало в ней более чистое мироощущение: она совсем не склонна держать в себе озлобленность на несправедливую жизнь. В одном из интервью Д. Рубина делилась таким

¹ См. Приложение 1. Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С. 18 августа 2013 г.

² Алексеева Н.В. Хроно-топические «поля» героя и автора в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4 (1). С. 317-318.

³ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 374-375.

наблюдением: «Я не уверена, что “воспитанием” можно вырастить личность. Иногда, наоборот, личность вырастает вопреки, растет наперекор злу – и диву даешься: ведь это уже человек». У «брошенных» детей, по мнению писательницы, есть преимущества перед другими: «Они видят самых разных людей, и дышат чуть другим воздухом, и слышат другие разговоры»¹. В 12 лет личность Веры уже сформировалась и осталась такой на всю жизнь: погруженной в себя, независимой и сильной духом. Своей семьей художница называла только картины.

Все работы Веры, описанные в романе, можно условно разделить на три тематические группы:

1. Городская среда.
2. Жизнь самой Веры.
3. Портреты.

Такое разделение подтверждает описание творческого процесса, приведенное автором: «Сначала на холстах ее возникала городская среда, которая порождала мельтешение воздуха, фигур, вибрировала оттенками солнечных пятен в глубокой тени <...> Лица же появлялись сами, всплывая из колодца ее памяти <...>. Иногда, завершив работу, она с интересом опознавала – кому принадлежит лицо персонажа»².

Как отмечает Л.В. Полякова, в основе искусства лежит «отношение художника к человеку, взгляд на него. Это определяет <...> индивидуальный колорит конкретного эстетического взгляда конкретного художника»³. Настроения людей, отпечатанные в мимике лица, всегда привлекали Веру. Она начала писать их, и таким образом они обретали новую, одухотворенную жизнь. Таков, например, сюжет картины «Танцы в ОДО»: танцующие люди настолько прекрасны, что слышится музыка. Впрочем, «звучат»

¹ Рубина Д. Больно только когда смеюсь / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 205-206.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 277.

³ Полякова Л.В. Голгофа русской литературы в ракурсе национальной антропологии // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2015. Выпуск 3 (143). С. 45.

все картины Веры: это умение передала героине сама Д. Рубина. Однако лица людей на картине выглядят застывшими, их можно описать совсем простой фразой: *«выглядывающие из-за плеча, повернутые в профиль, с закушенной в зубах сигаретой, оскаленные в азартном усилии выделявания колбаса»* <...> *все это крутилось и вихрилось под звездным небом на небольшом холсте»*¹. Вера изобразила место, где сохранилась почти аристократическая церемонность как отголосок прошлого – балов, одухотворенных живописной романтикой.

Д. Рубина возвращается к танцам в авторском лирическом отступлении, поданном как рассказ ее матери о советском Ташкенте. Данная вставка отделена от основного текста романа знаками «* * *», и в ней дается расшифровка многих хронологических деталей. Одной из таковых является картина Веры, показанная автором с ракурса очевидца тех событий: «Ну, в ОДО, в окружном Доме офицеров, трижды в неделю работала танцплощадка <...>. Плати рубль и танцуй себе, сколько влезет – танго, фокстроты, вальсы <...>. Обстановка была страшно романтическая: звездное, прекрасное ташкентское небо, все напоено влюбленностью...»². Таким образом, вечер на танцплощадке показан и автором, и ее героиней как эпизод ностальгический, ушедший в прошлое. Именно поэтому в своей картине Вера даже не пытается его оживить, наоборот – изображает навсегда застывшим.

Оттенок театральности и мотив карнавала присутствуют также в экфрасисе картины «Аския»³ (узбекское – «состязание в остроловии»). Мужчины изображены Верой смеющимися, *«закинув головы и раскрыв рты»*, но пространство выглядит *«абсолютно застывшим»* (повторяющийся эпитет). Люди словно созерцают *«иные пространства»*. В подтверждение Вера рисует на заднем плане *«кавалькаду полувсадников на по-*

¹ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 52.

² Там же. С. 111.

³ Там же. С. 305.

лулошадях», процессию существ с головами птиц и животных. Получается, что в пылу состязания в острологии – спора – каждый из его участников становится не таким, как в обычной жизни, в нем открывается иная сущность, которую сложно объяснить, – отсюда и мифические существа.

В картине «Аския» большое значение имеет цвет. Очевиден *«контраст звучных тонов и грязно-серого цветового “гула”, который вносит в картину напряжение и драматизм»*. *«Цветовые смеси и отзвуки, которым трудно дать определение»*, изображают мифологических существ, *«очень подвижных и даже шумных»*, а *«тотальное безмолвие первого ряда персонажей»* выражено грязно-серым «гулом». Такое цветовое решение говорит о том, что предпочтительнее для Веры. По теории Ф. Шиллера, искусство как игра – это средство «возрождения утраченной в реальности той гармонии и целостности»¹, которые присущи творческой личности. Вера находит свою гармонию в мире неизведанного, таинственного. Она предпочитает изображать то, что до нее никто не решался выразить.

Своими картинами Вера подтверждает мысль У. Шекспира о том, что весь мир – театр. С этим утверждением согласна и сама Д. Рубина: «Искусство – всегда карнавал, всегда театр, перевертыш... если, конечно, это искусство»². Дитер, муж Веры, сравнивает ее картины с хором греческих масок, которые «не живут, а как бы разыгрывают жизнь»³. Вероятнее всего, на мировоззрение художницы повлияла история ее матери, которая, так и не став актрисой на сцене, была ею в жизни, чем и заслужила прозвище Артистка. В противовес матери Вера отрекается от актерского мира: он вызывает у нее негативные ассоциации, которые она переносит на чуждый, непонятный ей мир других людей. Это объясняет, почему на ее картинах у всех героев вместо лиц изображены застывшие маски. Невежество и нелюбовь, которые сопровождали ее все детство, не сломили Веру, а раз-

¹ Берхин Н.Б. Специфика искусства (Психологический аспект). М.: Знание, 1984. С. 11.

² Найдис И. Дина Рубина: «Жизнь не равна литературе». 2002 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/migdal2002.html>

³ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 303.

вили в ней властную силу характера. Эта сила была нужна ей для того, чтобы искать ответ на вопрос: «Кто я?».

Познание себя для художника, может быть, даже более важно, чем для обычного человека. Художник, по мнению исследователя психологии искусства О.А. Кривцуна, способен *выступить в ипостаси другого* – выйти за пределы себя, а «потребность выходить за пределы себя – это и есть сам художник»¹. В литературоведении идея «другого» обстоятельно разработана М.М. Бахтиным. Ученый пишет, что другой – это тот образ, «который с нами, когда мы смотрим на себя в зеркало <...>, другой в сознании, <...> который может, однако, стать двойником-самозванцем, <...> но с которым зато можно непосредственно-наивно, бурно и радостно прожить жизнь <...>. В наших обычных воспоминаниях о своем прошлом часто активным является этот другой, в ценностных тонах которого мы вспоминаем себя»². Д. Рубина создает образы своих героев, следуя эстетическим канонам, прописанным в трудах М.М. Бахтина, и в данном случае, на наш взгляд, уместно говорить о том, что писательница придерживается не только его концепции вненаходимости, но и обнаруживает умение создавать образ всеобъемлюще, сводя все моменты характеристики героя к ответу на вопрос: «Кто он?».

Рассмотреть, какими средствами цветовой и образной символики пользуется автор, чтобы представить другие картины героини, можно также на примере экфрасиса серии полотен под названием «**Сквер Революции**». Для Веры это было сакральное место в Ташкенте, вокруг которого тогда вращалась вся жизнь всего города. В картинах из серии «Сквер Революции» героиня Д. Рубиной снова изображает «*странных людей*», но здесь колорит отличается от «Аскии» более спокойной тональностью: люди погружены «*в солнечные тени от столетних чинар*»³. Среди ее красок пре-

¹ Кривцун О.А. Психология искусства. М.: Высш. шк., 2009. С. 60.

² Бахтин М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб: Азбука, 2000. С. 173.

³ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 292.

обладает солнечный желтый цвет. И.В. Гете¹ в своей теории цвета связывает оттенки желтого с природой светлого начала: он символизирует стремление к человеку, к интуитивному преодолению межличностной напряженности, к непринужденности в общении. Как отмечает другой исследователь психологии цвета Я.Л. Обухов, желтая краска «разгоняет меланхолию, внушает веру и оптимизм»². Получается, что, несмотря на страх перед чужими людьми, Вера хочет быть ближе к другим, открыться миру. Ташкент для нее – это город солнца и детства, ведь именно там состоялось ее знакомство с этим миром.

В романе «На солнечной стороне улицы» упоминается о многих картинах Веры. Сюжеты большинства из них были почерпнуты ею в детстве. Она постоянно держала их в памяти: лагманщик на базаре, ворон Илья Иванович, предсказывающий судьбу, отец большого семейства Саркисян и другие герои – все они живут на ее картинах, и это говорит о том, что Вера хочет сохранить советский Ташкент в своей памяти. По наблюдениям Э.Ф. Шафранской³, Д. Рубина в своем романе весь ташкентский текст пишет в прошедшем времени. Названия картин Веры и развернутый экфрасис некоторых из них показывают аутентичность смысла и образов, понятную до конца только тем, кто жил в то самое время в том самом городе.

Для Веры Щегловой мир всегда оставался непознанным и странным. В этом можно убедиться, рассмотрев картины второй группы, непосредственно связанные с жизнью самой героини-художницы. Полувсадники на полулошадях появились на ее картинах задолго до написания «Аскии». Кентавры – неизменный атрибут самых ранних рисунков Веры, вызванных часто повторяющимся сном: *«Высокая, как заросли, <...> трава, рядами растущая на покатом склоне холма, и с желтой повязкой на голове всад-*

¹ Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 300-340.

² Обухов Я.Л. Символика цвета // Журнал практического психолога, 1996. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.zipsites.ru/books/simvolika_tsveta/

³ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). СПб.: Свое издательство, 2012. С. 378.

ник въезжает в эти заросли, и зелеными волнами пробирается внутри до кромки поля <...>. А солнце уже катится вниз багровым шаром, выплескивая алый марганцевый свет на небо и вершины гор»¹. Даже после того, как героиня выяснила причину появления таких снов, она не перестала рисовать кентавров: они навсегда стали иметь для нее символическое значение.

Из греческой мифологии известно, что кентавры были спутниками Диониса². Этот бог покровительствовал не только виноделию, он был могучим богом, дающим людям силы и радость. Кентавры помогали ему и другим героям мифов своей необыкновенной мудростью. Хирон обучал искусствам Асклепия, Геракла, Тесея, Ясона и Ахиллеса. Однако натура кентавров двойственна: их нравы отличаются гордостью и необузданной дикостью. Не случайно и то, что кентавр, согласно мифологии, является атрибутом именно Стрельца – «очистительного огненного знака»³. Творчество для художника – это процесс очищения, катарсиса, и сама Д. Рубина считает так же: «Творчество – это такое чистилище <...>. Вы ежедневно окунаете себя в эту геенну огненную, и с вас слезают и отшелушиваются все язвы и струпья, и вы потихоньку выползаете оттуда, еле живой»⁴. Получается, что кентавры на картинах Веры – это символы ее характера, сочетающего мудрость с абсолютной самодостаточностью, не терпевшей никакого давления на личность. «Огненная» натура героини подчеркнута в иллюстрации⁵ на обложке издания романа, выполненной в желто-красных тонах с центральным образом всадника на лошади.

¹ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 70.

² Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / Сост. А.А. Нейхардт. М.: Правда, 1988. С. 38, 79.

³ Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>

⁴ Кашкова Л. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». 2012. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html>

⁵ См. Приложение 2. Рисунок 1.

В картине с кентавром преобладает зеленый цвет. Человеческий глаз, по наблюдениям И.В. Гете¹, находит в нем удовлетворение, успокаивается и отдыхает. Его сочетание с багряным – ярко-красным цветом крови – говорит о том, что Вера находила в творчестве полное умиротворение, оно помогало ей расслабиться, но в то же время достижение катарсиса отнимало у нее слишком много сил.

В некоторых картинах Веры подняты философские вопросы. Например, «**Решение**» иллюстрирует выбор жизненного пути. Как и все остальные работы героини, она описана в романе голосом автора-повествователя: *«Этот миг – миг равновесия балансирующего на доске, располовиненного вечерним светом из окна человека – полуженичины, полумужчины, – она потом передаст в никому не понятной картине»*². Вера написала ее, когда принимала решение: стоит ли уезжать в Америку со своим другом Леней. При всей простоте концепции и композиции, эта работа проникнута личной драмой героини, что сделало ее сложной для восприятия без предыстории.

Всю жизнь Вера была глубоко увлечена работой над картинами, не пуская никого в свое личное пространство, заключенное в них. С самого детства искусство было для нее единственным способом выразить невыразимое. Об этом говорит описание детского рисунка Веры, на котором она изобразила кота: «в неотрывной линии контур спины, завершенной изгибом хвоста»³. Взрослые решили, что это совпадение, но девочка чувствовала: иначе форма не была бы совершенной. Героиня всегда стремилась к невозможному, и творчество ей в этом помогало.

Предположение о том, что ей придется разделить с кем-то его жизнь, хотя бы немного отстраниться от искусства, было для нее невыносимым, поэтому она приняла решение остаться в собственном мире. В образе пер-

¹ Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957. С. 300-340.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 313.

³ Там же. С. 142.

сонажа с картины «Решение» – человека без пола и возраста, балансирующего на доске, показана вся напряженность и неопределенность, мучающая каждого, кто стоит перед серьезным жизненным выбором. В экфрасисе данной картины также очень интересен образ окна. Возможно, уже тогда Д. Рубина неосознанно использовала его с тем многообразным символическим значением, которое позже перенесла в книгу «Окна»: просвет в другие миры, зеркало жизни, окно-ориентир, окно-укрытие, окно-сюжет и т.д. Свет из окна, «располовинивший» персонажа картины, в данном контексте может восприниматься как свет жизни, озаривший на короткое время душу героини, темную от постоянного одиночества. Однако решение, которое она приняла в итоге, показало, что этот свет скорее напугал ее, чем вдохновил.

Несмотря на то, что Вера любила использовать в картинах мифологические образы, гораздо чаще темой ее полотен становились реальные люди из ближайшего окружения художницы. Интересно, что при создании портретов героиня вкладывала в них нечто фантастическое, но родственное душе персонажа. Это подтверждает триптих **«Житие святого дяди Миши – бедоносца»**. Отчим Веры, дядя Миша, по ее собственному признанию, был одним из трех мужчин, сформировавших ее мировоззрение. Он обладал богатым жизненным опытом: будучи беспризорником, пережил войну, потом, взятый на воспитание интеллигентной женщиной, заговорил грамотным языком, изучил литературу, поступил на химический факультет, но он никогда не забывал, что власти сделали с его родителями, и был арестован за антисоветскую агитацию. От отчаяния Миша Лифшиц превратился в алкоголика, однако именно он больше всех помогал Вере на трудном пути к искусству: учил ее отличать оригинал от подделки и давал ей совет «поменьше высказываться». Она называла его бедоносцем, так как ей казалось, что Михаил несет тяжелый крест за все свое поколение.

На триптихе изображен *«триединый дядя Миша – беспризорник – лагерьник – алкаш, скорчившись и укрывая голову руками, в солнечной лавине*

*воспаряет над чинарами Сквера Революции <...>*¹. Рисуя Мишу, Вера всегда одинаково изображала его взгляд – *«отрешенный, смотрящий сквозь прозрачные воды времени, словно уже видал такое, что по самую завязку насытило его любопытство к этому прекрасному миру»*². Картина не случайно названа «Житие...»: художница представила на ней человека, который лично ей – не воцерковленной, но интуитивно стремящейся ко всему одухотворенному – представлялся святым мучеником. Страдальческая поза в первую очередь порождает ассоциации с образами святых. Вера, не зная иконописных канонов, пытается вложить в свою картину почти те же смыслы, что и древнерусские мастера. Известно, например, что древнерусские иконописцы пытались изобразить «стремление человека встать над самим собой, подняться в горние сферы, но это не приводит его к презрению к плоти <...>. Ему незнакомо было томительное <...> чувство греховности своей природы и своей обречённости на страдания. В этом отношении он больше язычник, чем его учителя»³.

Один из архетипов желтого цвета («солнечной лавины» на картине) – архангел Михаил, ведущий борьбу с темными силами. Цвет золота наряду с синим является наиболее характерным для иконописи, чаще всего используется как фоновый и обозначает Божественный Свет. Акцент на глаза тоже сделан автором в соответствии с иконописной традицией: выделенный характерный взгляд, как правило, является центром иконы, символизирует «проникновение в божественные, сокрытые от мира тайны»⁴.

Выписав подобным образом взгляд и позу Миши, Вера как бы возвышает своего персонажа над всем остальным миром. Кроме того, автор показывает, что героиня-художница увидела в его образе отражение собственной печали и одиночества.

¹ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 320.

² Там же. С. 222.

³ Алпатов М.В. Древнерусская иконопись. М.: Искусство, 1978. С. 24.

⁴ Демиденко Е.А. Иконописные каноны в литературе // Литература. 2015. № 4 (764). С. 55.

Еще один пример картины, в которой Вера раскрывает душу персонажа, – **«Поющая библиотечарша»**: *«<...> обнаженная черноволосая женщина полулежала в окружении целой стаи невиданных, экзотической окраски, поющих птиц, завороченно уставившись в низ своего живота, откуда вылуплялась очередная птица, – еще один голос, еще одна трель в этом райском хоре... По всему холсту в оперениях птиц, в неподвижных, искаженных вожделением, лицах-масках мужчин на заднем плане – разгорались пожары синего, оранжевого, зеленого и лазурного...»¹.*

Анализ данной картины также невозможен без знания предыстории ее создания, рассказанной в первой части романа (экфрасис картины помещен во вторую часть). Вера изображает на ней Тамару – сотрудницу Ташкентской республиканской библиотеки. Описывая ее, автор-повествователь намекает на то, что, несмотря на место, в котором она работает (типичная советская библиотека), эту героиню точно не следует изображать в стиле соцреализма, потому что она слишком сильно отличается от всех остальных. Д. Рубина описывает Тамару как молодую женщину «изысканной утомленной красоты, с прекрасной фигурой какой-то особенной стати <...>. Она всегда почему-то одевалась в черное, и короткие волосы, черным крылом перечеркивающие лицо, <...> являли ошеломительный контраст с ее миндалевидными, дивного оттенка зелеными глазами. <...> И вдруг... Нет, эти кошмарные звуки нельзя было назвать человеческим голосом. Дело было <...> в каком-то дефекте носоглотки, издающей это ужасное гнусавое карканье. <...> а я все ждала, <...> боясь обнаружить болезненный интерес и сострадание и в то же время испытывая алчное желание услышать еще»².

Благодаря художественному вымыслу писательницы, Тамара сыграла значимую роль в романе и потому стала персонажем картины художницы: без нее главная героиня не обнаружила бы в себе ревности к

¹ Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 301.

² Там же. С. 61-63.

своему другу Стасу и не поняла бы, что влюблена в него. Сначала Вера ненавидела Тамару, но ее картина показывает совсем иное чувство: будто героиня жалела ее, хотя в глубине души, вероятно, восхищалась этой женщиной. Нагота и муки рождения, изображенные Верой, передают страдания, на которые была обречена Тамара из-за болезни, ведь произнесение каждого звука ей давалось очень тяжело. Однако красота этой женщины и обаяние, которым она обладала, несмотря на дефекты речи, мифологизированы Верой в образы райских птиц. Краски, которыми художница выписывает их оперение, – синий, оранжевый, зеленый и лазурный, а также метафорический образ пожара, вызывают ассоциации с пламенем, огнем. Данный образ соотносится с метафорой «пламенная страсть», и она тоже отражена в картине – на лицах-масках мужчин на заднем плане. Если их смешать все четыре цвета между собой, то получится серый – цвет пепла, используемый в качестве фона и отражающий идею контраста внутреннего и внешнего.

Напрашивается аналогия с содержанием картин героя романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» на тему отражения прекрасного и безобразного в искусстве. Однако если у писателя-символиста антитеза экфрастических описаний картин героя была прямой, выраженной в картинах противоположного содержания, но стоящих рядом и соотносимых по принципу добро – зло, красота – безобразие, святость – порочность, то Д. Рубина наделяет свою героиню Веру умением видеть все это в целостном единстве одного образа.

Все картины Веры характеризуют ее как натуру глубоко интровертного характера. По причине тяжелого детства ее личность сформировалась рано, но благодаря этому художница умеет замечать красоту в любых проявлениях жизни и в каждом из людей, даже в маргиналах, помогая им встать на правильный путь. Рисуя, она открывает для себя тайны не только

души персонажа, но и своей собственной. По наблюдениям Н.Б. Берхина¹, сопереживая герою своей картины, художник сопереживает и своим личным эмоциям. Веру так сильно привлекает тема одиночества персонажа потому, что она подсознательно понимает таких людей, как саму себя. В картинах ей удастся не только одухотворить персонажа, но и показать красоту его души, оценить по достоинству, возвеличить сильный характер, и Д. Рубина отражает это в авторской характеристике своей героини: «Она словно послана в этот мир для определенной, причем единственной цели – стать <...> оценщиком изначальных нравственных ценностей, оценщиком непредвзятым, взыскательным, беспощадным»².

Таким образом, в романе «На солнечной стороне улицы» живописный экфрасис выполняет целый ряд функций:

1. Картины Веры, описанные в романе, являются отражением реальности. Городская среда, места (локусы) города, люди, события – все это героиня переносит на свои холсты, вкладывая в картины собственное видение всего, что происходит вокруг нее. В данном контексте живописный экфрасис выполняет функцию дополнительного ракурса, через который автор показывает, что и как видит героиня, чем она живет и почему ее личность сформировалась именно так, а не иначе. Использование живописного экфрасиса как способа отражения реальности можно считать новаторством Д. Рубиной: ее героиня Вера пишет картины о жизни Ташкента в определенную историческую эпоху, поэтому все их сюжеты связаны как друг с другом, так и с идейно-тематическим содержанием романа в целом.

2. Экфрасис является средством создания образа Веры. Каждая картина характеризует не только ее персонажей с точки зрения художницы, но и передает психологическое состояние самой главной героини. Вера создает картины, выбирая в качестве персонажей реальных людей из своего

¹ Берхин Н.Б. Специфика искусства (Психологический аспект). М.: Знание, 1984. С. 43-44.

² Рубина Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 291.

окружения – дядю Мишу, Тамару, лагманщика на базаре и т.д. Рисуя, героиня сопереживает им и выражает восхищение каким-либо человеческим качеством своего персонажа – мужеству Миши, красоте Тамары, умению получать удовольствие от работы, которое испытывает лагманщик. Так, Вера по-своему интерпретирует идейный посыл советского искусства – изобразить «простого человека». По ее мнению, в любом человеке есть что-то необычное, то, чего не видят другие, а она как художник – видит и подчеркивает с помощью включения в картины мифологических и религиозных образов.

Собственную личность Вера предпочитает выражать в картинах-аллегориях. К таковым, например, относятся «Кентавр» и «Решение». Их интерпретация невозможна без знания биографии Веры, которую автор приводит отрывками, не соблюдая хронологию и выстраивая повествование по спирали. Для расшифровки экфрастических описаний таких картин необходимо обращаться к исследованиям по символике цвета и мифологических образов. В мифе, как отмечает А.Ф. Лосев, «все условное становится действительностью»¹. Вера мифологизирует свою реальность, пытаясь выразить субъективное отношение к ней.

3. Как и в произведениях русской классической литературы, экфрасис может использоваться Д. Рубиной как вариация приема ретроспекции или проспекции по отношению к основной линии повествования. Для интерпретации сюжетов картин Веры необходимо знать предысторию их создания, которая прописана в тексте романа.

4. Отдельного исследования, на наш взгляд, заслуживает анализ живописного экфрасиса в романе «На солнечной стороне улицы» с точки зрения создания образа города. Яркими красками картин Веры «Танцы в ОДО», «Аския» и «Сквер Революции» выражена мысль о единстве и

¹ Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись: [Сб. ст.] / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. дом) / Редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 58-59.

дружбе народов, которая имеет огромное значение для самой Д. Рубиной. Автор касается проблемы многонационального Ташкента – обилия характеров, обычаев, и при этом делает акцент на умении «белых колонизаторов» мирно жить вместе.

2.3. Духовная эволюция героя-художника в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»

Изучение личности героя-художника через экфрасис в случае Захара Кордовина, главного героя романа *«Белая голубка Кордовы»* (2008-2009), затруднено тем, что многие его картины, описанные в романе, представляют собой талантливую фальсификацию, являются копиями работ известных мастеров. Тем не менее, в тексте романа автор не раз показывает, что данные картины нельзя назвать копиями или подражаниями в полной мере, потому что в каждую свою работу герой-художник привносит собственное видение образов. *«Сотворение мифа»* в подделке и *«сотворение мира»* в оригинальной картине (определения И.А. Мартьяновой¹) взаимосвязаны в контексте романа. Описания картин и скрупулезного процесса работы над ними показывают силу гения, которая живет в Захаре Кордовине, но не может найти самостоятельного выхода.

Исследователи Т.Г. Прохорова и Р.Р. Фаттахова трактуют экфрасис в данном романе «как словесное описание не только и не столько произве-

¹ Мартьянова И.А. Доминанта живописного восприятия мира в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: материалы науч.-практ. семинара 22-23 апр. 2011 г. / под общ. ред. М.А. Черняк. СПб.: ООО «Север», 2011. С. 110.

дений искусства, сколько явлений реальности»¹. Безусловно, восприятие явлений действительности как идей для будущих картин свойственно профессиональному художнику – это особенность его визуального и образного мышления. Однако прямой и полный экфрасис, описывающий содержание конкретной картины, позволяет точнее интерпретировать ее в плане отражения черт характера героя-художника.

Ряд прямых экфрасисов картин Кордовина открывает описание полотна, сделанного им в манере Роберта Фалька, русского художника XX века, авангардиста, одного из основателей общества «Бубновый валет». Стилль Р. Фалька² был очень изменчивым: от кубической проработки форм к более тонким линиям и переключению внимания с формы на цвет. Впрочем, одна черта его картин всегда оставалась постоянной – эмоциональность, внимание к чувствам и ассоциациям. Судя по описанию работы Захара «Пасмурный день. Хотьково», по стилю она была очень близка Р. Фальку: *«На переднем плане – куст, за ним виден серый дачный забор и небольшой участок тропинки, по которой идет смутная в сумерках женщина. На заднем плане – красная крыша дома и купа деревьев. <...> преобладает любимая палитра Роберта Фалька: серые тона самых разнообразных оттенков – от желто-зеленовато-серых до фиолетово-серо-жемчужных. Эту общую серовато-голубовато-охристую гамму взрывают два пятна: изумрудно-зеленый куст и красная крыша дома <...> оттенки зеленоватого и красноватого эхом рассыпаны по всему холсту»*³. По описанию эта работа очень похожа на картины Р. Фалька «Пасмурный день» (1926), «Забор в Хотьково» (1947) и «Хотьково. Монастырь» (1954). Возможно, Кордовин выбрал такую тематику и соответствующий колорит

¹ Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрасичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 6 (38). С. 149.

² Русский авангард. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://avangardism.ru/>

³ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 25, 35.

потому, что они были близки его собственным воспоминаниям о детстве, проведенном в провинциальном городе – в Виннице.

Фальковская эмоциональность, выраженная в картине яркими цветовыми пятнами красного и зеленого на размытом фоне, дает читателю ассоциации с непростым, но харизматичным образом Кордовина. Размытость в соединении красного с зеленым, как отмечает в своей работе «О духовном в искусстве» В.В. Кандинский, оптически сходна с моментом получения серого цвета, который образуется «в результате духовного смешения само-довольной пассивности с сильным и деятельным внутренним пылом»¹.

О свойствах личности героя-художника говорят не только цветовые характеристики, но и отдельные детали в экфрасисе его картин. Безусловно, внимание к мелочам ему было необходимо для работы: для создания копий, максимально приближенных к оригиналам, но будет несправедливым утверждение о том, что у Захара не было собственного стиля. В первой же описанной автором работе мы находим «подпись» самого Кордовина – включение в сюжет картины изображения белой голубки. Данный образ – не только «его улыбка, ненужное ухарство», но и «тайное рабочее клеймо»². Голубка несет в себе сакральный смысл, который является ключом к пониманию противоречивой натуры главного героя романа. Э.Ф. Шафранская обобщает символику голубя или голубки как идею, связанную с постоянным движением и в то же время пребыванием на границе двух миров, а также с мыслью о возвращении домой, к истокам. Следовательно, голубка у Д. Рубиной – это многозначный символ: она и «медиатор на рубеже перехода», и «хранительница домашнего очага», и «спутник влюбленных». Она всегда будет «сострадающей, верной, памятной»³.

Кроме уже названных экфрасических описаний, связанных с цветовым решением и с включением в сюжет метафорического образа белой го-

¹ Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Искусство, 1992. С. 72-73.

² Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 42.

³ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). Спб.: Свое издательство, 2012. С. 11.

лубки, необходимо также отметить неизменное присутствие женских образов в картинах Кордовина. Для Захара это обязательный элемент живописного произведения, и в авторской характеристике героя данная отличительная черта его личности проговаривается особо: «Он действительно любил женщин, – их быстрый ум, земную толковость, цепкий глаз на детали <...>. Часто аттестовал себя: “Я очень женский человек”»¹.

В одной из рецензий на книгу «Белая голубка Кордовы» автор обращает особое внимание на вопрос, поставленный Д. Рубиной: «Кто такой Захар Кордовин – гений или злодей?» В рецензии справедливо отмечается, что ответ на него уже «не звучит с пушкинской интонацией <...>. Конечно, гений, конечно, злодей... но какой блестящий, удивительный и неоднозначный»². Более того, Захар Кордовин полностью разрушает пушкинский тезис о том, что

<...> гений и злодейство —

Две вещи несовместные...³

Цитируемая выше рецензия предназначалась для массовой аудитории, поэтому, вероятнее всего, не ставила своей целью подробное разъяснение неоднозначности образа героя-художника. Однако аналогичные идеи выражены и разработаны в научных трудах, в частности, в монографии Э.Ф. Шафранской. Исследователь говорит о разрыве привычной культурной парадигмы в образе «*плохого хорошего*» Кордовина и объясняет это своеобразными этическими воззрениями, которыми автор, по наблюдениям литературоведа, наделяет героя: «Люди, в большинстве, так порочны,

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 17-18.

² Дон Саккариас великолепный // Читаем вместе. 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dinarubina.com/critique/chitaem_vmeste.html

³ Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах / Под ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 4. С. 331.

что не грех их разыграть. Да и не только порочны – жестоки, мир несправедлив»¹.

Таким образом, копирование картин для Захара – это способ борьбы с нечестностью других людей. Он думает, что победить их можно их же оружием – обмануть, и тогда удастся получить небольшое превосходство над ними. В подобной этически сложной ситуации нелегко определить, на чьей стороне правда, ведь герой-художник, с одной стороны, борется со злом, но с другой стороны, сам он тоже поступает нечестно. Отношение Кордовина к религии столь же неоднозначно, ведь некоторых служителей церкви он считает порочными: взяв на себя слишком много прав – судить, изгонять, травить и отнимать жизнь, религиозные деятели, по мнению героя, забывают о том, что они тоже люди. Вся жизнь данного персонажа сводится к мести и борьбе за справедливость, что роднит Захара с его далеким предком – испанским евреем, изгнанным из страны и убившим епископа. Л.Е. Гомберг² справедливо отмечает, что Кордовина не нужно оценивать в том плане, насколько его поступки соответствуют морали общества, которая является ложной. На жизненный и творческий путь этого героя стоит посмотреть через призму лично его «удела», который он всю свою сознательную жизнь пытался найти и вернуть.

Благодаря включению в текст романа живописного экфрасиса, Д. Рубина дает читателю возможность нарисовать в своем воображении все работы Захара. После эпизода продажи картины-копии Р. Фалька автор помещает героя в его мастерскую, где взгляд Кордовина останавливается на неоконченной работе – картине в манере еще одного русского авангардиста. Судя по описанию картины, Кордовин следовал стилистике раннего творчества Михаила Ларионова³, тяготевшего к импрессионизму: «На не-

¹ Шафранская Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной). СПб.: Свое издательство, 2012. С. 259.

² Гомберг Л. Утраченный удел Саккариаса Кордовина // Дружба Народов. 2010. №6 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/6/go19.html>

³ Русский авангард. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://avangardism.ru/>

реднем плане в сквозистой голубоватой тени от тента, что заглядывал в картину краешком синего подола, стоял деревянный обшарпанный стол, по которому разбросаны были несколько яблок. В простой стеклянной вазе млея на жаре букет мелких полевых цветов. Полоски берега и моря на заднем плане сияли под полуденным солнцем, в волнах воздевали руки две купальщицы. Морская лазурь и желтый комковатый песок составляли основной цветовой контраст полотна; этот живописный аккорд <...> повторяли желтые бока яблок и приглушенные блики на теневой поверхности стола, где в голубоватой тени <...> угадывались клюв и круглый глаз прилетевшей белой голубки»¹. По преобладающим цветам – голубому и желтому – можно судить о светлой легкости и непринужденности настроения картины. Желтый песок и бока яблок делают ее «теплой», а цвет лазури и голубоватые тени от предметов придают пейзажу морскую свежесть. Желтый и синий ставятся ведущими исследователями цветовой символики (И.В. Гете, В.В. Кандинским)² в оппозицию света и тени, тепла и холода, что говорит о гармонии этих цветов, взаимосвязи, обусловленной природой их воздействия на зрительский глаз. Полевые цветы и две купальщицы на заднем плане также наполняют картину жизненными силами.

Кордовин, как и русские авангардисты, предпочитает простые цвета и формы, поэтому так хорошо чувствует эту технику и может ее копировать. Более того, он верит, что тем самым «продолжает жизнь творения другого гениального мастера, реализует его неосуществленные замыслы»³. В описании данной картины, как и в случае с работой по мотивам Р. Фалька, можно рассмотреть индивидуальность героя-художника. По характеру

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 51.

² Гете И.В. Избранные сочинения по естествознанию. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1957; Кандинский В. О духовном в искусстве. М.: Искусство, 1992.

³ Мартыанова И.А. Доминанта живописного восприятия мира в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: материалы науч.-практ. семинара 22-23 апр. 2011 г. / под общ. ред. М.А. Черняк. СПб.: ООО «Север», 2011. С. 110.

колорита возникает ассоциация с пейзажами Иерусалима – города, где Захар живет и работает.

Экфрасис картины Кордовина напоминает описание пейзажа в эссе Д. Рубиной «*Иерусалимцы*», которое можно воспринимать в качестве одного из «этюдов» к роману: «Иногда вечером я выезжаю в центр Иерусалима... Еще не меркнет свет, но воздух уплотняется, а мерцающий мягкий известняк домов начинает отдавать жар дневного солнца... Свежеет <...> душа наполняется если не веселием, то, скажем так, оживлением... <...> И вот, небо над крышами старого дома напротив становится цвета яблочной кожуры <...>. Потом небеса густеют и неудержимо сливаются с цветом синих железных ставней, а сам дом начинает светиться и таять <...>»¹. Очевидно использование не только тех же цветов, но и практически таких же сравнений: цвет яблочной кожуры, небесный свет и синие тени, освежающие город после жаркого солнца. Кордовину были близки такого рода цвета, формы и мотивы, и потому копирование стиля М. Ларионова ему особенно удалось. Это подтверждает характеристика персонажа другим героем – его другом: «Для всяких чудаков, вроде, вот, тебя, Зэккэри, кому не нужны развлечения <...>, а нужна тишина, запахи трав <...> и синь-прозелень уникального озера <...>»².

Следовательно, картины-копии, сделанные Захаром, в действительности не являются пустой фальсификацией. В них присутствует отражение личности самого героя.

Говоря о самостоятельном творчестве Кордовина, Д. Рубина включает в роман краткое описание серии его ранних юношеских работ под названием «*Иерусалимка*». Первоначально так именовалась еврейская часть города в Виннице, а в дальнейшем этот район стал местом, где «все

¹ Рубина Д. Полное собрание рассказов в одном томе / Дина Рубина. М.: Издательство «Э», 2015. С. 458.

² Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 223.

были простые и бедные: и беспризорщина, и ворье, и чокнутые всех мастей»¹.

Экфрасис «Иерусалимки» – неполный и разрозненный, дискретный. В основном этот район описывается от лица повествователя или второстепенных персонажей. Отмечается отсутствие курсивных фрагментов, содержащих экфрастические описания картин, автор упоминает только их названия: «Глейзер», «Банный день», «Цар! Вкрал! У Пушкина! Жыну!» и др. Восстановить примерное содержание кордовинских картин можно только по авторскому тексту романа, в котором описано то, что видел герой в детстве, а затем перенес в свои картины.

Разницу между восприятием картин самим героем-художником и сторонним наблюдателем Д. Рубина показывает, меняя стилистику текста. Например, таким сострадательно-лирическим тоном описан сюжет картины «Цар! Вкрал! У Пушкина! Жыну!» от лица автора: *«Еще кружила по улицам и рынкам Сильва со своим грязным кружевным платочком, с залоснившимся пледом на плечах. Подходила к прилавкам и просто брала, что нравится. А когда торговки, свирепая, обзывали ее воровкой, она каркала свое: «Цар вкрал у Пушкина жыну!» или невозмутимо напевала <...>, и кружилась, и приседала, и платочком плескала»*².

А такую характеристику работам Кордовина дают критики, высокопоставленные лица, реплики которых автор подает в виде одной, собирательной, обобщенно показывая типичность таких высказываний: *«Вот эта, «Банный день». Пузатый голый бугай с шайкой, <...> – это художественная ценность? А эта вот баба, которая ноги расставила и мочится посреди улицы, это что – искусство? И почему эта мерзость называется какой-то абракадаброй: «Цар! Вкрал! У Пушкина! Жыну!» – он что, безграмотный, этот ваш умник-Кордовин?»*³. Тон данного высказывания –

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 192.

² Там же. С. 254.

³ Там же. С. 382.

грубый, саркастический. Он подчеркнут использованием разговорно-просторечной лексики (бугай, баба, мерзость, абракадабра, умник). Ряд риторических вопросов, инверсия, многосоюзие – эти стилистические фигуры выражают эмоциональность высказывания, приближенность его к беглой живой речи, порожденной мгновенно, с целью высказать возмущение, недоумение и сарказм.

Язык прозы Д. Рубиной заслуживает отдельного изучения, но в данном случае языковыми средствами передается еще и разница в отношении к творчеству героя, косвенно проводится мысль о противостоянии художника и толпы. В несобственно прямой речи Захара Кордовина Д. Рубина снова, как и в романе «На солнечной стороне улицы», но уже неоднократно, употребляет словосочетание «все эти». Под данным обобщением герой и автор подразумевают критиков, искусствоведов, чиновников – всех, кто берется судить о живописи, не являясь художником, не имея таланта Создателя, Творца нового мира. Типажи такого плана противоречат авторскому идеалу Д. Рубиной, поэтому пренебрежительный оттенок словосочетания «все эти» полностью отражает ее позицию. Во вставных эпизодах, выделенных курсивом, автор доносит до читателя основную идею: Кордовин ценил настоящее искусство и знал, каким оно должно быть. Он верил в то, что скоро потребительское отношение к искусству изживет себя, и «Россия предъявит в искусстве свою цену»¹. В ранних работах герой-художник доказывает своему зрителю, что в советской глубинке есть колоритные персонажи, по той или иной причине достойные запечатления в картине, но значение этому придают немногие.

Единственным, кто оценил «Иерусалимку» Кордовина, был Аркадий Босота – делец и коллекционер, знавший о таланте Захара к созданию копий. По мнению К.В. Загородневой², Босота в романе играет роль дьявола-

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 373.

² Загороднева К.В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2012. Т.1. №3. С. 67-73.

искусителя, развившего в характере Захара демоническое начало и толкнувшего художника на ложный духовный путь – на вмешательство в сакральный творческий мир других живописцев. Однако именно его словами дается характеристика картин героя из серии «Иерусалимка», приводится их краткий экфрасис: *«Зато сколько всего шевелится в тенях <...> Это как добро и зло. <...> Все, Захар, абсолютно все происходит в тенях и полутенях – как в лессировках Рубенса, Тициана: свет идет толщиной в палец, тень же абсолютно прозрачна и вибрирует, дышит, дрожит... <...> Вот это непостижимо: как, как удалось вам изобразить темный вечер, и в то же время этот теплый роскошный свет сирени, и так светится полотно на голове у этой тетки...»¹.*

Тон рассказа Босоты о произведениях Кордовина напоминает авторское описание прототипов персонажей картин. В нем собраны практически все изобразительно-выразительные средства, которыми пользуется Д. Рубина для характеристики личности своих героев-художников через призму их работы. Здесь и пушкинские аллюзии на тему гения и злодея, и в связи с этим подчеркнутое единство противоположностей – света и тени, и одушевление живописного полотна (шевелится, вибрирует, дышит, дрожит), которое является, по мнению автора, едва ли не главным признаком гениальности. В описании картин Кордовина от лица Босоты ключевой мыслью является утверждение их оригинальности и самобытности. Эти картины, в отличие от других работ Захара, не являются чьими-то «близнецами»: их идеи до него не были кем-то раскрыты. Работы Кордовина из цикла «Иерусалимка» являются зеркальным отражением самой жизни – такой, какой ее видел художник. Другие же его полотна, называемые и в романе, и в научных исследованиях (К.В. Загородневой, В.Ю. Пановицы и др.) «близнецами», имеют не созидающую, а разрушающую природу. Так, из-за «Спящей Венеры» Захар лишился друга, а «Святой Бенедикт» привел к гибели его самого.

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 365-366.

В романе подробно описана только одна картина, целиком и полностью принадлежавшая кисти Кордовина – это **портрет Пилар**, его последней и самой яркой возлюбленной. Экфрасис данной картины дискретный, но не столь разрозненный, как в случае «Иерусалимки»: *«Двумя сильными плавными дугами парил в высоком окне мастерской орел. Застыл, завис, <...> – недаром он поместил фигуру девушки на фоне именно этого, широкого, как Врата Милосердия, арочного окна <...>. И воздух, обнимающий на холсте ее тело, это здешний воздух иудейских гор. Правда, на дальних планах в картине виднеется <...> старый Толедо в тревоге закатного солнца, когда сизые тени от плывущих облаков глушат пожары улиц, когда все в движении, на небе и на земле <...>. Все полотно дышит, вибрирует скользящим пространством, волнами тревоги наполняет комнату. Само обнаженное тело заключает в себе борьбу двух стихий – внутренних теплых и внешних холодных тонов, от этого тела исходит то единое движение, которое захватило весь город, небо, окно с распластанной птицей <...>»¹.*

Образ птицы традиционно считается олицетворением человеческой души². Орел наряду с упоминанием Врат Милосердия дает ассоциацию с христианской символикой: в библейской традиции орел наделен особой близостью к небу, силой, духовностью. В христианстве орел связан с евангелистом Иоанном, известившим о вознесении Христа. Этот образ дополняет символику образа белой голубки как олицетворения Святого Духа³. Также здесь важно отметить сближение кордовинской картины с иконописной традицией. Существует версия⁴ о том, что орел символизирует в Евангелиях обладание Духом и духовное видение Христа. Данная концеп-

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 432-433.

² Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>

³ Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>.

⁴ Евсеева Л., Комашко Н., Красилин М., игумен Лука (Головков), Осташенко Е., Попова О., Смирнова Э., Языкова И., Яковлева А. История иконописи. М.: Арт-БМБ, 2002. С. 3.

ция органично соотносится с замыслом Д. Рубиной – раскрыть характер персонажа, наделенного даром художественного видения.

Гениальность своего героя автор подчеркивает не только с помощью сакральных христианских символов. Писательница обращает особое внимание на мастерство Кордовина-живописца, проявляющееся в умении вдохнуть в картину настоящую жизнь. В экфрасисе портрета два раза повторяется слово «движение», также упоминаются слова «воздух», «дыхание», и это далеко не случайно. Как и для русских писателей-романтиков XIX века, для Д. Рубиной лучший способ показать подлинное искусство – дать ему характеристику живого существа: наделить картину способностью «дышать».

То, что Кордовин решил изобразить Пилар обнаженной, вероятнее всего, говорит о его стремлении показать идеал женской красоты как аллерию жизни. При помощи контраста теплых и холодных цветов и оттенков автор подводит читателя к мысли о борьбе противоположностей и противоречий. Лучше всего данную идею можно выразить в образе испанки, так как для культуры этой страны на протяжении нескольких веков было характерно «сосуществование праздничного и одновременно трагического, комического и серьезного, жизни и смерти»¹.

В экфрасисе данной картины снова появляется знаковый для Д. Рубиной образ окна, который в данном произведении соотносится с Вратами Милосердия и имеет форму арки. Как через святые Врата в Риме проходят паломники, чтобы получить благословение у Бога, так и арка в христианской культуре является символом перехода из земного мира в небесный, она символизирует² инициацию, момент духовного перерождения. В иудейской культуре считается, что иерусалимские Врата Милосердия откроются только для того, чтобы через них в город вошел Мессия.

¹ Астахова Е.В. Цвет в образе Испании // Вестник МГИМО университета. 2012. № 3. С. 146.

² Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>

Вероятно, Д. Рубина вкладывает в данный образ все перечисленные символические значения. Окно для писательницы имеет сакральный смысл: через него человек смотрит на мир, он открывает окна для того, чтобы подышать свежим воздухом, то есть, в какой-то степени – освободиться. Открытое арочное окно на картине Кордовина показывает, что портрет Пилар – это кульминация его творчества – Божьего дара, наконец получившего свободу. Кроме того, в этом образе-символе, также как и в упоминании Толедо и Иерусалима, сосредоточена идея о взаимосвязи двух культур – западной и восточной, актуальная как для автора, так и для героя.

Однако вместе с красотой и светом Захар Кордовин передал своей картине и настроение тревожности, что также выражается автором, благодаря использованию образов испанской культуры. Тревогу олицетворяет изображенная за спиной Пилар процессия «насаренос» – традиционное для Святой Недели в Андалусии шествие кающихся грешников в балахонах и высоких белых колпаках с прорезями для глаз. В одном из эпизодов романа описывается, как Захар, будучи очень смелым человеком, испугался и убежал, увидев эту процессию в реальности. Мотив тревоги является показательным в плане раскрытия характера героя, который всю жизнь пытался ускользнуть от современной ему криминальной «инквизиции», и самое главное – убежать от самого себя, от своего «удела». Также данный мотив роднит произведение Кордовина с творением его испанского предка Саккариаса Кордовера – художника из мастерской Эль Греко: «Вот что связывает эти две картины, написанные с разницей в четыре века: тревога. Высокое напряжение, которое исходит от них, будто писал их один, снедаемый какой-то тяжелой неотвязной мыслью, преследуемый судьбой художник»¹.

С того самого момента, как Захар нашел в одном из толедских кафе старинное полотно, в котором узнал стиль, похожий на манеру живописи Эль Греко, героя начинают преследовать мысли о сходстве между ним и

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 435.

святым, изображенным на портрете. Во время реставрации картины своего предка, которую Кордовин называл «**Святой Бенедикт**», герою не раз казалось, что он смотрит на свое отражение. Экфрасис старинного портрета дополняет роман мистической линией.

Современные исследователи, в частности, Ю.С. Петрачкова¹, классифицируют функции, которые может выполнять картина в сюжете произведения, следующим образом:

1. Картина, на которую обратил внимание герой, может являться поворотным моментом сюжета (А.С. Пушкин «Дубровский», «Выстрел»; Н.В. Гоголь «Ночь перед Рождеством»).

2. Экфрасис картины заставляет читателя переосмыслить весь сюжет произведения (А.С. Пушкин «Станционный смотритель»; Ф.М. Достоевский «Идиот»).

3. Смысл описываемой автором картины часто бывает созвучным духовному состоянию героя, говорит о его вкусах и увлечениях (Н.В. Гоголь «Мертвые души»; А.П. Чехов «Три года», «Невеста»).

4. Картина может стать отдельным героем произведения, когда вокруг нее концентрируется весь сюжет (М.Ю. Лермонтов «Штосс», Н.В. Гоголь «Портрет»).

5. Символом незыблемых устоев, памяти предков является семейный портрет, описанный в романе (И.А. Гончаров «Обрыв», И.С. Тургенев «Дворянское гнездо», «Отцы и дети»).

Живописный экфрасис старинного портрета в произведении Д. Рубиной сосредотачивает в себе все пять функций. Для романа «Белая голубка Кордовы» являются концептуальными мотивы Судьбы и Рока. Реставрируя портрет своего предка, Захар Кордовин узнал историю собственного происхождения. Благодаря экфрасисам проанализированных ранее картин мы увидели в характере героя-художника много положитель-

¹ Петрачкова Ю.С. Герой у полотна. Картина на стене в литературе XIX века // Литература. 2015. № 4 (764). С. 30-35.

ных качеств: любовь к жизни, природе, родным местам, любовь и уважение к женщине. Вместе с тем читателю открываются и такие отрицательные свойства его личности, как гордыня и одержимость – постоянная тревога за свою жизнь и стремление скрыть большой обман. Роман «Белая голубка Кордовы», на наш взгляд, можно поставить в один ряд с произведениями, в которых фигурирует мотив борьбы светлых и темных сил в одном человеке. В данном контексте следует вспомнить о произведениях М.Ю. Лермонтова и Н.В. Гоголя, в которых живописный экфрасис можно изучать с точки зрения присутствия в нем религиозных мотивов.

Описание портрета испанского предка приводится в романе еще более дискретно, чем экфрасис портрета Пилар и «Иерусалимки». Средневековая картина на протяжении практически всего произведения описывается с разных углов зрения. Сначала мы видим ее глазами Захара Кордовина на стене толедского кафе: *«Какой-то святой, монах, каноник? Совершенно эль-грековский пошиб <...>: бескровное удлинненное лицо, черная сутана, посох в левой руке... правая протянута к зрителю <...> – полураскрытой ладонью»*¹. При первом упоминании автор приводит лишь общую характеристику картины. Необычной в этой связи становится только реакция Захара на данный портрет: им вдруг без видимой на то причины овладело непреодолимое желание забрать эту картину себе.

Далее, когда портрет уже оказывается в руках Кордовина, в процессе реставрации он начинает более внимательно изучать сюжет картины. Для подтверждения подозрений о том, что на портрете изображен вовсе не святой, Захар обращается к своим друзьям. Характеристика картины другими героями укрепляет уверенность Кордовина в том, что человек с картины похож на него: *«Да, но отчего <...> этот святой глядит с таким странно непреклонным, даже отпетым выражением в глазах?..*

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 141.

- Диковинный какой-то святой, ты не находишь? Обращенный в веру разбойник... А это, скорее всего, кортик, какими пользовались моряки... ну, и пираты»¹.

На последующих страницах романа приводятся воспоминания Захара: он пытается восстановить в памяти рассказы своего дяди об их предках-пиратах. Напряжение мистической линии сюжета нарастает, и с этого момента Кордовин решается узнать об истории «Святого Бенедикта» и более детально изучить картину.

Сделав акцент на описании глаз персонажа, Д. Рубина ведет к тому, что данный портрет одновременно изображает и святого, и разбойника, одержимого жаждой мести. На вопрос о том, как это оказалось возможным, ответ будет дан позже: под толстым красочным слоем Захар обнаружит белую голубку – уже упоминавшийся нами символ Святого Духа. Еще в музее, рассматривая портретную галерею других святых, его посетила пророческая мысль: «Blanca paloma, белая голубка – не правда ли? – будет особенно уместна в картине, на которой изображен святой...»². Значит, он сам, включая в сюжет своих картин-копий изображение белой голубки, тоже пытался показать свою значимость как художника-творца. Для него это был единственный способ выразить главную мысль, которая его занимала: «<...> просто воссоздать шедевры, тщательно изучив технологию, по которой работал Мастер, – ведь каждый из них изобретал свою технологию, каждый становился богом самому себе, <...> а если не богом, то и не зачем искусством заниматься...»³.

Стремление к невозможному – одна из самых ярких черт характера Захара. Этот максимализм наряду с гениальными способностями одновременно свидетельствуют как о порочной гордыне, так и о благом чувстве – восхищении перед работами великих мастеров прошлого. Захар Кордо-

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 343.

² Там же. С. 149.

³ Там же. С. 242.

вин – художник, полностью уверенный в своем таланте и всю жизнь пользующийся им, действительно способен воплотить на новом холсте то, что все считают умершим или ушедшим в прошлое. Сознавая то, что совершает большой грех, герой берет на себя большую смелость и дарит вторую жизнь старинным шедеврам. Литературные критики даже полагают, что он делает это ценой своеобразного «самоуничтожения»¹, аскетического ограничения собственного творчества.

Однако не стоит воспринимать данного героя исключительно как романтика, несмотря на его «донжуанскую» натуру. Зачастую он рассуждает о живописи довольно цинично. Как отмечает И.А. Мартьянова, «в его речевой зоне функционирует слово “проект” [по отношению к картине] со сдвинутым прагматичным значением»². Впрочем, ни об «Иерусалимке», ни о портрете Пилар он так не говорит, потому что знает цену подлинного искусства.

Проанализировав влияние старинного портрета на личность героя-художника, становится понятно, что всю свою жизнь он обманывал людей не ради денег, а ради самого процесса: «Чтобы, когда все раскроется <...>, у присутствующих не было слов»³. Это проявление гордыни, одержимости – «дьявольского» начала, но Захар не был бы самим собой без особого внутреннего благородства и божественного дара – гениальности. Таким же был и его предок Саккариас Кордова, о чем говорит живописная манера: *«Сквозь прозрачность верхних тонов чувствовалась плотная цветовая основа: глубокие черные, голубовато-зеленые, холодные синие... Краски изнутри излучали чистую мрачную силу; темный силуэт в черной сутане, с жезлом в руке, стоял на фоне как бы разверзшегося неба,*

¹ Риц Е. Белая голубка Кордовы // Клуб Пергам: литература глазами читателей 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www/pergam-club.ru/book/5170>

² Мартьянова И.А. Доминанта живописного восприятия мира в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: материалы науч.-практ. семинара 22-23 апр. 2011 г. / под общ. ред. М.А. Черняк. СПб.: ООО «Север», 2011. С. 111.

³ Дон Саккариас великолепный // Читаем вместе. – 2009. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.dinarubina.com/critique/chitaem_vmeste.html

да нет – в самом кипящем небе, какое бывает только над штормовым океаном»¹. Прежде, чем погубить, портрет работы испанского предка вернул Захара к творческой жизни. Ведь только после этой находки Кордовин смог создать полностью самостоятельное произведение – написать портрет Пилар и «вернуть» картину Кордовера, ее подписав именем испанца.

Цвета, которыми Захар пользуется чаще всего – это синий, зеленый, желтый; цвета фона – желто-зеленовато-серые и фиолетово-сережемчужные. У данных цветов особенно значимая символика, соотносимая с иконописной традицией²: синий связан с образом Христа и неба, желтый подчеркивает святость персонажа, а зеленый – это цвет жизни и Святого Духа. Серый фон говорит об отступлении от иконописной темы, переводит портрет в разряд светских, а не церковных произведений. Соединяя в экфрасисе портрета святого-разбойника все эти краски, Д. Рубина подводит читателя к пониманию сходства манеры Кордовина со стилем Эль Греко.

Первым сигналом к идейному сближению художников был эпизод в музее, где Захар долго смотрел на картины и мимоходом вспоминал особенности живописи Эль Греко: *«Работал на коричневом, фиолетовом фоне... Да: его цвета желтый – зеленый – синий... все тени размыты... Он раздувал подспудный жар своих полотен – вот эти глубокие разгоряченные слои живописи – и «остужал» поверху серо-голубыми, плотными тонами: как бы «засыпал» огонь золой, придавая ему иллюзорные формы...»*³. Старинный портрет, описанный в романе, имеет много общих черт с работами Эль Греко. Фигуры на его портретах одеты в темное, лица выглядят бесплотными и бесстрастными, однако очевидно, что художник хорошо знал характер своих современников, живших в Толедо, и скрывал под этой

¹ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 431.

² Демиденко Е.А. Иконописные каноны в литературе // Литература. 2015. № 4(764). С. 53-57.

³ Рубина Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. М.: Эксмо, 2011. С. 153.

аскетической оболочкой «глубокую внутреннюю эмоциональность»¹ (например, в «Портрете Ортенсио Парависино», 1609). Мрачный фон, напоминающий небо во время бури, иногда использовался Эль Греко при создании полотен с изображениями святых: например, в полотне «Иоанн Евангелист» (1605-1610). Фрагмент данной картины изображен на обложке² издания романа «Белая голубка Кордовы», только лицо персонажа перерисовано в соответствии с литературным портретом Кордовина, приведенным в тексте произведения.

Из биографии испанского художника греческого происхождения мы знаем, что его характер был сильным, жаждущим самоутверждения, даже высокомерным – Эль Греко осознавал, как отмечают исследователи его творчества, «высокую миссию своего искусства»³. Субъективное восприятие мира, дисгармония мироощущения, связанная с тем, что художник работал не на родной земле, а в Испании, где в то время ощущалось крушение идеалов эпохи Возрождения, – все это сделало Эль Греко особой фигурой в истории искусства. Герой романа Д. Рубиной понимает творчество великого мастера потому, что их судьбы и характеры очень близки, и это отражается в экфрасисе картин Кордовина. Его образ можно поставить в один ряд с героями-художниками из русской литературы XIX-XX веков (безымянный художник в повести Н.В. Гоголя «Портрет», Леонардо в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» и др.), характеры которых авторы раскрываются в аспекте религиозно-мистической линии сюжета, а также через экфрасис картин.

Таким образом, «Белая голубка Кордовы» – это роман-поиск, главный герой которого ищет истоки собственной личности. По ходу сюжета романа Захар постепенно приближается к пониманию того, кто он такой на

¹ Каптерева Т.П. Эль Греко. М.: Галарт, 2008. С. 126.

² См. Приложение 2. Рисунок 2.

³ Каптерева Т.П. Эль Греко. М.: Галарт, 2008. С. 8.

самом деле – потомок древнего рода, заклеянного печатью греха, но при этом сохранившего свое достоинство.

В данном произведении живописный экфрасис имеет свои особенности:

1. В романе «Белая голубка Кордовы», по сравнению с текстом «На солнечной стороне улицы», роль курсива как средства выразительности становится более значимой: выделяется несобственно прямая речь главного героя, которая имеет прямое отношение к экфрасису. Курсив сопровождает размышления героя о картинах мастеров, которых он копирует, их технике и сюжетах. Большая часть экфрастических описаний в романе скрыта «за кадром» основной линии повествования.

2. Данный роман отличается обилием символических деталей сакрального смысла, которые включены и в основное повествование, и непосредственно в живописный экфрасис. Картины Захара не получится проанализировать без определения символики белой голубки, орла, арки и Врат Милосердия в контексте содержания его главной картины – портрета Пилар.

3. Одним из ведущих приемов раскрытия характера героя-художника является антитеза. Противоречивость натуры Кордовина подчеркивается автором по принципу контраста: «гений – злодей», «добро – зло», «оригинал – копия», «правда – ложь», «свобода – тревога». Данные противоположности при описании работ героя объединяются. Благодаря их слиянию Д. Рубина создает образ художника-реалиста.

4. Особенностью экфрасиса работ данного героя является то, что читатель может найти их прототипы (картины Р. Фалька, М. Ларионова, Эль Греко). Если сравнивать эту черту поэтики с живописным экфрасисом в романе «На солнечной стороне улицы», то там поиск прототипов работ Веры затруднителен: картины полностью принадлежат воображению автора.

Экфрасисы работ Кордовина, приведенные Д. Рубиной, позволяют читателю проникнуть в подсознание героя, узнать об особенностях его характера и понять настоящие мотивы его весьма противоречивых поступков.

Образ романтика и циника одновременно, новоявленного Дон-Жуана, сочетает в себе черты «гения и злодея» – настоящего профессионала и беспринципного фальсификатора. Однако сюжеты собственных картин Кордовина передают обманчивость той легкости, с которой ему удавалось продавать полотна-близнецы: за ней скрывалась постоянная внутренняя тревога.

Моральный выбор Захара обусловлен желанием, заложенным в нем на генетическом уровне, – стремлением отомстить за себя и своих предков. Из-за постоянного страха быть непонятым герой «прячется», работая с чужими шедеврами. При этом, согласно авторской позиции Д. Рубиной, скрыть гениальность невозможно. Портрет Пилар – кульминация таланта Кордовина – отражает его видение художника в роли Мессии: через картину душа живописца выходит во внешний мир для того, чтобы сказать ему о чем-то важном, принести «благую весть».

Можно сказать, что образ Захара Кордовина для Д. Рубиной является знаковым в том плане, что передает особое отношение писательницы к художникам – понимающее и сочувствующее, сопровождаемое неизменным восхищением перед талантом и некоторой долей досады по поводу того, что в России долгое время не ценилось настоящее искусство. В этой связи не случайно, что роман опубликован с посвящением мужу писательницы – художнику Борису Карафёлову.

Выводы к главе

Использование живописного экфрасиса с целью раскрытия характера образа героя-художника берет свое начало в ранней малой прозе

Д. Рубиной. Ее рассказы, очерки и эссе можно считать своеобразными «этюдами» к более сложным произведениям – романам.

Первая попытка выражения психологической характеристики героини через живописный экфрасис была сделана в рассказе *«По субботам»* (1974). В нем впервые обозначено авторское видение художника как Арлекина с его театрально-карнавальным восприятием жизни.

«Эффект присутствия» автора наблюдается в очерках, написанных на основе впечатлений писательницы от путешествий по местам жизни Эль Греко, Яна Вермеера и Винсента Ван Гога. Сборник *«Холодная весна в Провансе»* (2005) намечает основные мотивы ее будущих «романов о художниках», неотделимые от личного восприятия Д. Рубиной образа творческого человека.

Расширение смысловых границ живописного экфрасиса наблюдается в структуре сборника новелл *«Окна»* (2011), созданного Д. Рубиной в соавторстве с ее мужем – художником Б. Карафеловым. В каждой из девяти новелл оно происходит в разных направлениях: за счет автобиографической основы, многоаспектной символики образа окна, ретроспекции и подтекста. Пониманию художественного текста способствуют картины-иллюстрации. Окно – знаковый образ-символ для многих произведений Д. Рубиной. Картины понимаются автором как своего рода окна в мир художника, этим обуславливается сосуществование экфрасиса и иллюстрации в одном произведении на равных условиях: текст дополняется картиной, а картина – текстом.

В ходе анализа романов Д. Рубиной о творческих людях было установлено, что история рубинского художника представляет собой повествование о жизни успешного профессионала, но при этом в личном плане далеко не счастливого человека, который ощущает собственный дар как благословение и как проклятие одновременно. В характеристике его образа наблюдается прямая связь между талантом и необходимостью жертвовать своей жизнью ради искусства. При раскрытии образа художника в романах

«На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы» большую роль играют мотивы одиночества и божественного происхождения таланта. По мысли автора, искусство, трагедия и одиночество неотделимы друг от друга.

Живописный экфрасис в романе *«На солнечной стороне улицы»* представляет картины Веры Щегловой как отражение реальности, которую героиня воспринимает по-своему. Экфрасис показывает людей из ее окружения с новой стороны, раскрывая их характеры, и образ самой Веры через отношение к ним. Об уникальности творческого видения мира героини свидетельствует то, что живописный экфрасис картин, напрямую связанных с ее жизнью, по большей части аллегоричен, и для понимания его смысла нужно обращаться к предыстории создания картин во взаимосвязи с цветовой и образной символикой. Посредством использования экфрасиса автор выражает в романе собственное отношение к теме искусства. Кроме того, содержание картин Веры отражает рубинское видение многонационального и колоритного Ташкента как города-мира. Такие выводы были сделаны на основании анализа экфрастических фрагментов с описаниями картин: «Танцы в ОДО», «Сквер Революции», «Аския», «Кентавр», «Решение», «Житие святого дяди Миши – бедоносца» и «Поющая библиотечка» и др.

Живописный экфрасис в романе является одним из способов создания образа Веры. Благодаря ее картинам можно охарактеризовать героиню как натуру, живущую в собственном мире, тяжело находящую взаимопонимание с другими людьми. Однако Вера стремится к сближению с внешним миром, о чем свидетельствует светлая цветовая гамма ее полотен и неизменное присутствие человеческих образов. Живописный экфрасис передает духовную эволюцию героини: от невежественной девочки до художницы с мировым именем и от «брошенного» ребенка до любящей женщины. Творчество показано Д. Рубиной как очистительная сила, спо-

собная вселить в художника надежду и помочь абстрагироваться от личных переживаний.

В романе «*Белая голубка Кордовы*» автор продолжает раскрывать тему творчества, таланта, дара, и преподносит ее не только как духовную силу, но и как средство обмана. Одной из ведущих тем данного произведения является разграничение истинного и ложного искусства. Несмотря на то, что Захар Кордовин использовал свой дар для копирования произведений искусства, образ этого героя неоднозначен.

«Белая голубка Кордовы» – это роман, насыщенный пушкинскими и гоголевскими аллюзиями на тему гения и злодейства, большое значение для него имеет раскрытие темы судьбы и мотива оживления картины. Экфрасис так же, как и в романе «На солнечной стороне улицы», выполняет сюжетобразующую функцию: сюжеты картин героя-художника являются ключами к разгадке фамильной тайны, которую расследует Кордовин, сопоставляя собственные работы с найденным и отреставрированным старинным портретом далекого предка. В романе присутствует детективное начало, которое определяет дискретный характер экфрасиса старинного портрета.

Характеризующая функция данного приема выражена тем, что большая часть экфрастического текста выделена курсивом и отнесена к не собственно прямой речи героя. Картины Кордовина (портрет Пилар и отреставрированный «Святой Бенедикт») невозможно интерпретировать без внимания к сакральным символам, содержащимся в них. Повествование в романе, построенное по принципу антитезы, прослеживается и внутри экфрасиса: описания картин отражают противоречивую натуру Захара. Проанализировав их, можно проникнуть в подсознание героя, понять мотивы его поступков: он хочет отомстить за собственные обиды и нечестными средствами борется за справедливость; сопротивляется лжи, а сам обманывает других. Духовный разлад с самим собой порождает постоянное чувство тревожности, которое проходит только после реставрации

портрета его испанского предка. Сакральный смысл живописного экфрасиса у Д. Рубиной отражается в использовании элементов иконописной традиции при описании картин.

Таким образом, «роман о художнике» у Д. Рубиной построен в целом традиционно для русской литературы: его сюжетно-композиционная основа включает в себя биографию героя, его рассуждения об искусстве и описания живописных полотен. Однако разворачивание повествования по спирали и «мозаичность» стиля писательницы накладывают свой отпечаток на репрезентацию живописного экфрасиса – он становится дискретным, и с каждым последующим возвращением к описанию одной и той же работы ее сюжет конкретизируется новыми подробностями так, что целостное представление о каждой из картин сформируется у читателя только после прочтения всего произведения.

В романах «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы» главными новаторскими приемами Д. Рубиной можно считать использование экфрасиса в контексте несобственно прямой речи героя как способа отражения объективной реальности, которую он или она видит и фиксирует в своих картинах, а также изображение духовной эволюции образа художника-демиурга, создающего в картинах собственный мир.

Критерий новизны, который «выражается в стремлении художника творить <...> “новую жизнь”»¹, для Д. Рубиной является определяющим при характеристике работ героя: именно свой собственный, уникальный взгляд на мир отличает талантливого человека от тех людей, кто судит об искусстве, не имея творческого дара. Эта особенность оборачивается неизбежным конфликтом художника с миром, который рубинский герой ощущает глубоко внутри себя. Собственные переживания он выражает в сюжетах картин. При этом в открытой, внешней форме конфликт художника

¹ Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII–XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук. Пермь, 2001. С. 38.

с миром в произведениях современной писательницы практически никак не проявляется. Даже Захар Кордовин, мечтающий отомстить всем и каждому, ведет тайную игру с продажей поддельных картин, не призывая никого последовать его примеру. Герой сконцентрирован на выражении собственного мировидения без установки на борьбу с общественными устоями, которая имела исключительную важность для художников XX века.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Экфрасис является одной из наиболее характерных отличительных особенностей поэтики произведений Дины Рубиной. Современная писательница, используя данный литературный прием, следует традициям русской литературы и в то же время выступает как автор-новатор. В ее произведениях живописный экфрасис выполняет сюжетообразующую и характеризующую функции, как это было в творчестве русских писателей XIX–XX веков. Романы Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и «Белая голубка Кордовы» предоставляют такие же широкие возможности для интерпретации живописного экфрасиса картин героя, как произведения М.Ю. Лермонтова, Н.В. Гоголя, В.М. Гаршина, Д.С. Мережковского, И.А. Бунина, Б.А. Лавренева, А.П. Платонова, В.А. Каверина, Д.А. Гранина и др., написанные в жанре «романа о художнике».

В процессе изучения живописного экфрасиса как способа характеристики героя-художника в прозе Д. Рубиной были выявлены следующие особенности:

1. Писательница следует канонам жанра романа творения, сложившимся в русской литературе XIX–XX вв. В ее произведениях тема творчества является одной из ведущих, искусство предстает как амбивалентная сущность – дар и проклятие одновременно, а образ героя-художника восходит к образу Всевышнего Создателя и даже сопоставляется с ним. В рубинском романе неизменно присутствует конфликт художника с обществом и мотив одиночества.

В «романе о художнике» личность творческого человека традиционно воспринимается как трагическая, имеющая сложный, противоречивый характер. Именно поэтому герой Д. Рубиной постоянно чувствует себя одиноким, хотя в нем есть и стремление к внутренней гармонии, к взаимопониманию с миром.

Еще одной значимой чертой поэтики «романа о художнике» является постоянное стремление героя к достижению совершенства в своем творчестве.

Ощущение героем трагического разрыва между искусством и действительностью подчеркивается контрастностью его полотен, а следовательно, и их описаний, противопоставленных по настроению. Однако в прозе Д. Рубиной, в отличие от классического «романа о художнике», контрастные экфрасисы одновременно и противопоставляются друг другу, и взаимодополняются по смыслу. Это становится возможным благодаря разворачиванию сюжета по спирали.

Автор уделяет большое внимание мотиву божественного происхождения таланта как одному из признаков романа творения. Значимым фактором является и то, что сама Д. Рубина выступает в роли биографа по отношению к своему персонажу. Автор-повествователь в ее романах находится вне времени и пространства, знает о герое больше, чем он сам. В тексте это проявляется через лирические отступления, ретроспективные и проспективные вставки, содержащие живописный экфрасис. Кроме того, через описания картин героев читатель узнает и об авторском видении темы искусства и творчества.

2. Художественную характерологию прозы Д. Рубиной невозможно изучать, абстрагируясь от ее автобиографической основы и связанного с нею космополитизма героя, его «универсальностью в пространстве» (по определению Л.М. Гомберга). Рубинский герой-художник занят поисками ответов на вопросы: «Кто я?», «Что есть талант и какова его природа?» Его отличает готовность к самопожертвованию ради искусства. Речь персона-

жа характеризует его как личность интровертного типа, из-за непонимания другими людьми обреченную на одиночество. Следовательно, большую смысловую ценность в плане раскрытия образа художника имеет его внутренняя несобственно прямая речь, содержащая в том числе и живописный экфрасис.

3. Главным образом экфрасис в произведениях русской литературы XIX-XX вв. служил для реализации сюжетообразующей и характеризующей функций. Автобиографичность и глубокий психологизм неизменно сопутствуют данному литературному приему.

Благодаря своим выразительным возможностям экфрасис может рассказать читателю об особенностях личности и характера героя, передать его духовное состояние. Это достигается за счет использования в картинах образов-символов, аллегорий и обращения к цветовой символике.

В русском «романе о художнике» значимым является мотив противостояния своего и чужого, святого и греховного в искусстве и в жизни. Композиционно постановка героя в ситуацию выбора подчеркивается приемом антитезы. Сакральная символика в содержании живописного экфрасиса отсылает к историческому родству образов художника и творца Всевышнего.

Творческий путь героя-художника традиционно изображается автором как путь духовных исканий, в ходе которого персонаж переживает внутреннюю эволюцию. Изучение живописного экфрасиса позволяет проследить изменение мыслей и чувств героя.

4. Живописный экфрасис у Д. Рубиной представляет собой небольшой фрагмент текста, легко узнаваемый при чтении среди описаний иного рода. Однако в плане подачи экфрасиса писательница выступает как новатор, в большинстве случаев выделяя описания картин графически – курсивом. Часто рассказ о картине входит в структуру несобственно прямой речи героя-художника. За счет этого происходит усиление воздействующей функции живописного экфрасиса.

Кроме того, в прозе Д. Рубиной экфрасис предстает более объемным по смысловому содержанию. Дискретный по своей природе, в отличие от традиционно цельного в русской классической литературе, живописный экфрасис прерывается повествованием или вставными эпизодами. Это обусловлено «мозаичностью» творческой манеры автора. При повторном обращении к картине в контексте разворачивания повествования по спирали сюжет живописного произведения дополняется новыми подробностями.

5. Живописный экфрасис у Д. Рубиной обнаруживает преобладание авторского «я». В малой прозе писательницы эта особенность выражена напрямую. Ее рассказы, очерки и новеллы содержат богатый автобиографический материал для исследования романов: «картинки по теме» в виде реальных случаев из жизни, рассуждения о литературном творчестве и источниках сюжетов, описания личных наблюдений за работой художников и многое другое. В книге «Окна», например, семь из девяти произведений имеют автобиографическую основу. В новелле «Бабка» Д. Рубина рассказывает о реальных людях из своего ташкентского детства, называет их имена, которые читателю уже знакомы, благодаря героям романа «На солнечной стороне улицы». В новелле «Кошки в Иерусалиме» из того же сборника, а также в очерке «Воскресная месса в Толедо» из книги «Холодная весна в Провансе» писательница говорит об истоках замысла романа «Белая голубка Кордовы».

Автобиографичность в текстах современной писательницы выражена гораздо более явно, чем у русских классиков. В романе «На солнечной стороне улицы» она проявляется главным образом в том, что картины Веры посвящены ее видению Ташкента и его жителей. Естественно, создавая «город-миф», в том числе и посредством экфрасисов картин героини, Д. Рубина опиралась на собственные впечатления из детства. В романе «Белая голубка Кордовы» на портрете Пилар Захар тоже изображает собственный мир, сочетая черты восточной и западной культуры, выраженные в слиянии на одной картине пейзажей Иерусалима и Толедо. Так, прямой и

полный живописный экфрасис, как и весь текст романа, тоже является иноэтнокультурным, обусловленным личностью автора как «гражданина мира».

Также описания картин выполняют в произведениях Д. Рубиной функцию дополнительного ракурса – «экфрастической рамы» окна, через которое автор показывает, как и чем живет ее герой, и почему он или она поступает именно так, а не иначе.

6. Из многочисленных интервью писательницы и в личном общении с ней по электронной почте мы узнали об особом отношении Д. Рубиной к образу героя-художника, в основу которого положены характеры ее отца и мужа. В романы и малую прозу автор вкладывает собственное отношение к искусству: глубокое понимание живописи, творческого мира художника, и в противовес – осуждение тех, кто его губит. Отсюда – обобщение «все эти», которое произносят ее герои в адрес критиков. В подобном ключе современная писательница разрабатывает традиционную для русской литературы идею противостояния художника и толпы. При этом черты собирательного образа героя-художника в творчестве Д. Рубиной являются индивидуально-авторскими. Благодаря им ее «романы о художнике» отличаются от других произведений современной литературы собственной оригинальной концепцией.

Писательница четко расставляет акценты, атрибутируя своего героя как демиурга, избранного Богом, и возводя в абсолют уникальность его личности. Наличие дара, по мысли автора, делает героя-художника подобным Всевышнему: он может построить собственный мир в искусстве. В образе рубинского художника присутствует мессианское начало. Творец воспринимает свои картины как своего рода окно, через которое его душа выходит во внешний мир для того, чтобы сообщить ему нечто жизненно важное. Также необходимо отметить, что для автора имеет большое значение родословная героя-художника, и в своих произведениях она уделяет особое внимание тому, как дар передается по наследству.

Созидающую природу, благотворно влияющую на личность героя-творца, по мысли автора, имеют только его собственные оригинальные произведения. Именно они способствуют духовной эволюции и помогают найти ответы на вопросы, которые герой задает миру и себе. Картины-копии, поддельные полотна и шедевры-«близнецы» разрушают личность художника и воспринимаются как грех, который требует искупления вины перед Создателем.

Талант героя Д. Рубиной, полученный свыше, предполагает служение дару на протяжении всей жизни и необходимость жертвовать ради искусства чем-либо «обычным» и «нормальным» для других людей. При этом трагически окрашенный конфликт между художником и толпой остается на уровне внутренних противоречий и находит выражение преимущественно в сюжетах картин и способах работы над ними.

Непонимание между главным героем и другими персонажами порождает состояние глубинного постоянного одиночества, которое художник очень тяжело переживает. По мысли Д. Рубиной, искусство и одиночество неотделимы друг от друга. Ее центральный персонаж пытается найти гармонию в отношениях с другими людьми и стремится жить в согласии с самим собой. Рисуя других людей, рубинский герой в первую очередь пытается ответить себе на вопрос: «Кто я?»

Мотивы одиночества и самопознания являются ключевыми и для малой прозы писательницы. В очерках, рассказах и новеллах Д. Рубина намечает типические черты своего героя-художника, во многом основываясь на собственном мироощущении.

Гипотеза данного исследования получает подтверждение в том, что специфика образа героя-художника во многом обусловлена использованием живописного экфрасиса. Этот художественный прием является продуктивным способом характеристики героя: он создает контекст для его самовыражения.

Направления исследования, намеченные в диссертационной работе, могут иметь перспективу в изучении не прямого, а косвенного функционирования экфрасиса в тех произведениях Д. Рубиной, где нет героя-живописца, но есть отсылка к картинам. Неатрибутированный экфрасис в подобных случаях тоже является способом выражения авторской позиции и характеристики героя.

Можно сказать, что перспективу исследования автору данной диссертации помогла наметить сама Д. Рубина, написав в своем комментарии к работе следующее: «Жалко, что в моем случае в исследование не включена трилогия “Русская канарейка”. Там живописи не очень много, но зато “Блудный сын” ведет важнейшую тему романа, дает название и оратории, и целому тому, где описывается сцена, в которой слепой отец “наизусть” рассказывает и объясняет сыну шедевр Рембрандта»¹.

Кроме того, перспективным направлением, на наш взгляд, станет более детальное изучение сюжетообразующей функции экфрасиса в произведениях Д. Рубиной.

¹ См. Приложение 1. Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С. 4 июня 2016 г.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

I

1. Бунин, И.А. Собрание сочинений: в 9 т. Т. 5: Повести и рассказы 1917-1930 / И.А. Бунин. – М.: Худож. лит., 1966. – 543 с.
2. Гаршин, В.М. Избранное / В.М. Гаршин. – М.: Современник, 1982. – 366 с.
3. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. Т. 3: Повести; Т. 4: Комедии / Н.В. Гоголь. – М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. – 688 с.
4. Гоголь, Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. Т. 6: Выбранные места из переписки с друзьями / Н.В. Гоголь. – М.: Издательство Московской Патриархии, 2009. – 744 с.
5. Гранин, Д. Собрание сочинений: в 4 т. / Д. Гранин. – Л.: Худож. лит., 1980. – Т. 4. – 632 с.
6. Замятин, Е.И. Избранные произведения: в 2 т. / вступ. ст., сост., примеч. О. Михайлова / Е.И. Замятин. – М.: Худож. лит., 1990. – Т. 1. – 527 с.
7. Замятин, Е.И. Русь. Русские типы Б.М. Кустодиева / Е.И. Замятин. – Петербург: «Аквилон», 1923. – 56 с.
8. Лавренев, Б.А. Повести и рассказы / Б.А. Лавренев. – М.: Правда, 1980. – 544 с.
9. Каверин, В.А. Собрание сочинений: в 8 т. / В.А. Каверин. – М.: Худож. лит., 1981. – Т. 2. – 622 с.

10. Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима / сост. А.А. Нейхардт. – М.: Правда, 1988. – 576 с.
11. Лермонтов, М.Ю. Сочинения: в 2 т. / М.Ю. Лермонтов. – М.: Правда, 1988-1989.
12. Мережковский, Д.С. Полное собрание сочинений: в 24 т. / Д.С. Мережковский. – М.: Типография товарищества И.Д. Сытина, 1914. Т. 2-3.
13. Платонов, А.П. Собрание сочинений. Т. 4. – М.: Время, 2011 [Электронный ресурс] / А.П. Платонов. – Режим доступа: <http://ruslit.traumlibrary.net/book/platonov-ss08-04/platonov-ss08-04.html#work001>
14. Пушкин, А.С. Собрание сочинений: в 9 т. / под ред. Д.Д. Благого, С.М. Бонди, В.В. Виноградова, Ю.Г. Оксмана / А.С. Пушкин. – М.: Государственное издательство худож. лит., 1959.
15. Рубина, Д. Астральный полет души на уроке физики: рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 288 с.
16. Рубина, Д. Белая голубка Кордовы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 544 с.
17. Рубина, Д. Больно только когда смеюсь / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
18. Рубина, Д. Любка: рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 432 с.
19. Рубина, Д. На исходе августа: рассказы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2014. – 336 с.
20. Рубина, Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 384 с.
21. Рубина, Д. Окна / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2012. – 276 с.
22. Рубина, Д. Почерк Леонардо / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2011. – 576 с.
23. Рубина, Д. Полное собрание рассказов в одном томе / Дина Рубина. – М.: Издательство «Э», 2015. – 736 с.

II

24. Алексеева, Н.В. Хронотопические «поля» героя и автора в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» / Н.В. Алексеева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 4 (1). С. 316-321.
25. Алпатов, М.В. Древнерусская иконопись / М.В. Алпатов. – М.: Искусство, 1978. – 310 с.
26. Альперина, С. Дина Рубина: «Меня трясет, когда я слышу что-то о “женской литературе”» / С. Альперина // Российская газета. – 2010. – № 5344. – С. 11.
27. Астахова, Е.В. Цвет в образе Испании / Е.В. Астахова // Вестник МГИМО университета. – 2012. – № 3. С. 142-147.
28. Бахтин, М.М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук / М.М. Бахтин. – СПб: Азбука, 2000. – 336 с.
29. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
30. Бахтин, М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г. Бочаров. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
31. Белецкая, Е. Дина Рубина: «Писатель – это рентген, который просвечивает все» / Е. Белецкая. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/ok2012.html>
32. Белинский, В.Г. О Гоголе: Статьи, рецензии, письма / ред., вступ. ст. и коммент. С.И. Машинского. – М.: Гослитиздат, 1949. – 512 с.
33. Берар, Е. Экфрасис в русской литературе XX века. Россия малеванная, Россия каменная / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 145-152.

34. Берхин, Н.Б. Специфика искусства (Психологический аспект) / Н.Б. Берхин. – М.: Знание, 1984. – 64 с.
35. Бочаров, С.Г. Сюжеты русской литературы / С.Г. Бочаров. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
36. Бочкарева, Н.С., Загороднева, К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева // Вестник Пермского университета. – 2013. – Вып. 3 (23). С. 172-181.
37. Бочкарева, Н.С., Табункина, И.А., Загороднева, К.В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия / Н.С. Бочкарева, И.А. Табункина, К.В. Загороднева. – Пермь: Перм. гос. нац. исслед. ун-т., 2012. – 90 с.
38. Брагинская, Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. – М.: Наука, 1977. С. 259-283.
39. Бялый, Г.А. Всеволод Гаршин / Г.А. Бялый. – М.: Просвещение, 1969. – 128 с.
40. Вайнштейн, Г. Дина Рубина. Люди воздуха. Трилогия / Г. Вайнштейн. – 2011 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://drupal.newreview.webfactional.com/дина-рубина-люди-воздуха-трилогия>
41. Вартанов, А.С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А.С. Вартанов // Литература и живопись / редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 5-31.
42. Введение в литературоведение / Л.В. Чернец, В.Е. Хализев, А.Я. Эсалнек и др.; под ред. Л.В. Чернец. – М.: Издательский центр «Академия», 2012. – 720 с.

43. Вержбицкий, А. Творчество Рембрандта. – 2004 [Электронный ресурс]
/ А. Вержбицкий. – Режим доступа:
<http://lib.ru/CULTURE/WERZHBICKIJ/rembrandt.txt>
44. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – М.:
Высшая школа, 1989. – 648 с.
45. Визель, М. Дина Рубина: «В наше время в прозе побеждает артист»
/ М. Визель. – 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа:
<http://izvestia.ru/news/568013>
46. Волков, С., Калинина, Д. А нынче поглядим в окно... / С. Волков,
Д. Калинина // Литература. – 2009. – №20. С. 28-31.
47. Вулис, А.З. Литературные зеркала / А.З. Вулис. – М.: Советский писа-
тель, 1991. – 480 с.
48. Выготский, Л.С. Психология искусства / предисл. А.Н. Леонтьева;
коммент. Л.С. Выготского, В.В. Иванова; общ. ред. В.В. Иванова. – М.:
Искусство, 1986. – 573 с.
49. Гадамер, Г.Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики:
Пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б.Н. Бессонова. – М.: Прогресс,
1988. – 704 с.
50. Галанов, Б.Е. Искусство портрета / Б.Е. Галанов. – М.: Советский пи-
сатель, 1967. – 208 с.
51. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис
в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л.
Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 5-23.
52. Гете, И.В. Избранные сочинения по естествознанию / И.В. Гете. – М.:
Изд-во Академии наук СССР, 1957. – 555 с.
53. Гильднер, А. «Русь» Е. Замятина и «Русские типы» Б. Кустодиева...:
Экфрасис, диалог искусств или творческое взаимодействие?
/ А. Гильднер // Е.И. Замятин: pro et contra, антология / Сост.
О.В. Богдановой, М.Ю. Любимовой, вступ. статья
Е.Б. Скороспеловой. – СПб.: РХГА, 2014. – 974 с.

54. Гинзбург, Л.Я. О литературном герое / Л.Я. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – 224 с.
55. Гинзбург, Л.Я. О психологической прозе / Л.Я. Гинзбург. – М.: Intrada, 1999. – 413 с.
56. Голубков, М.М. Творчество А.И. Солженицына как итог литературного столетия / М.М. Голубков // А.И. Солженицын и русская культура: научные доклады. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2004. – С. 13-23.
57. Гомберг, Л. Утраченный удел Саккариаса Кордовина / Л. Гомберг // Дружба Народов. – 2010. – №6 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/druzhba/2010/6/go19.html>
58. Горланов, Г.Е. Творчество М.Ю. Лермонтова в контексте русского духовного самосознания / Г.Е. Горланов. – М.: Моск. гос. обл. ун-т, 2009. – 376 с.
59. Горланов, Г.Е. Теория и практика стихосложения / Г.Е. Горланов. – М.: Энциклопедия-Максимум; СПб.: Мирь, 2016. – 454 с.
60. Григорьян, К.Н. Живопись Лермонтова / К.Н. Григорьян // М.Ю. Лермонтов. Исследования и материалы. – Л.: Наука. Ленингр. отделение, 1979. С. 271-282.
61. Даниэль, С.М. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
62. Дебрер, С. Дина Рубина: «Заглядывать под маску – моя профессия». – Русская Германия. – 11.01.2004 [Электронный ресурс] / С. Дебрер. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/rg2004.html>
63. Демиденко, Е.А. Иконописные каноны в литературе / Е.А. Демиденко // Литература. – 2015. – № 4(764). С. 53-57.
64. Дмитриевская, Л.Н. Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь / Л.Н. Дмитриевская // Современные исследования социальных проблем (электронный науч-

- ный журнал). Modern Research of Social Problems. – №9 (29). – 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://journals.org/index.php/sisp/article/viewFile/9201371/pdf_512
65. Дон Саккариас великолепный // Читаем вместе. – 2009. – Октябрь [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dinarubina.com/critique/chitaem_vmeste.html
66. Евсеева, Л., Комашко, Н., Красилин, М., игумен Лука (Головков), Осташенко, Е., Попова, О., Смирнова, Э., Языкова, И., Яковлева, А. История иконописи / Л. Евсеева, Н. Комашко, М. Красилин, игумен Лука (Головков), Е. Осташенко, О. Попова, Э. Смирнова, И. Языкова, А. Яковлева. – М.: Арт-БМБ, 2002. – 288 с.
67. Есаулов, И.А. Экфрасис в русской литературе нового времени: картина и икона / И.А. Есаулов // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 167-180.
68. Загороднева, К.В. Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции / К.В. Загороднева // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. – 2012. – Т. 1. – №3. С. 67-73.
69. Зенкин, С. Новые фигуры // Новое литературное обозрение. – 2002. – №57 / С. Зенкин / [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>
70. Кандинский, В. О духовном в искусстве / В. Кандинский. – М.: Искусство, 1992. – 107 с.
71. Каптерева, Т.П. Эль Греко / Т.П. Каптерева. – М.: Галарт, 2008. – 216 с.
72. Карлюка, Т. «Доступ к телу». Дина Рубина, писатель. Интервью / Т. Карлюка. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://snob.ru/profile/25310/blog/51054?v=1454079693>
73. Кассен, Б. Эффект софистики / Б. Кассен. – М.-СПб.: Моск. филос. фонд, Университетская книга, 2000. – 240 с.

74. Кашкова, Л. Дина Рубина: «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности» / Л. Кашкова. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html>
75. Коваленко, А.А. Экфрасис в художественном тексте: проблемы изучения / А.А. Коваленко // Сибирский федеральный университет. – 2014 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.elib.sfu-kras.ru/handle/2311/18290
76. Ковтун, Е. Как смотреть картину (Язык живописи) / Е. Ковтун. – Л.: Учпедгиз, 1960. – 96 с.
77. Колядич, Т.М., Власова, А.В. Д.И. Рубина // Русская проза конца XX века: учеб. пособие / Т.М. Колядич, А.В. Власова. – М.: Академия, 2005. С. 289-305.
78. Копасова, М.Н. Некоторые особенности создания образа героя-творца в прозе В. Набокова / М.Н. Копасова // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2008. – № 3. – С. 282-287.
79. Костякова, Л.Н. Концепт окно в произведениях Б.А. Пильняка / Л.Н. Костякова // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение. – 2009. – №2. С. 148-154.
80. Котелевская, В.В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике / В.В. Котелевская // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. – 2013. – №1. – С. 36-41.
81. Красильникова, М.Ю. Миф о титане. Образ-миф Леонардо да Винчи в наследии Д.С. Мережковского / М.Ю. Красильникова // Вестник КГУ им. Н.А. Некрасова. – 2006. – № 6. С. 162-164.
82. Краткая энциклопедия символов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.symbolarium.ru/>
83. Кривцун, О.А. Психология искусства / О.А. Кривцун. – М.: Высш. шк., 2009. – 447 с.
84. Лосев, А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и

- живопись / редкол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 31-66.
85. Лотман, Ю.М. Текст в тексте / Ю.М. Лотман // Образовательные технологии. – 2014. – №1. С. 30-42.
86. Максимова, Н.В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» / Н.В. Максимова // Гуманитарные исследования. – 2012. – № 3 (43). С. 133-135.
87. Манн, Ю.В. Творчество Гоголя: смысл и форма / Ю.В. Манн. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 744 с.
88. Мартьянова, И.А. Доминанта живописного восприятия мира в прозе Л. Улицкой, Л. Петрушевской и Д. Рубиной / И.А. Мартьянова // Русская литература XXI века: ориентиры и ориентации: материалы науч.-практ. семинара 22-23 апр. 2011 г. / под общ. ред. М.А. Черняк. – СПб.: ООО «Север», 2011. – 240 с.
89. Машковцев, Н.Г. Гоголь в кругу художников / Н.Г. Машковцев. – М.: «Искусство», 1955. – 170 с.
90. Меднис, Н.Е. Религиозный экфрасис в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. – Вып. 10. – Новосибирск, 2006. С. 58-67.
91. Мещерякова, А.В. Перспектива и светотень как символические формы в романе Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» / А.В. Мещерякова // Вестник Пермского университета. – 2012. – Вып. 3 (19). С. 155-160.
92. Минц, З.Г. О трилогии Д.С. Мережковского «Христос и Антихрист» // Блок и русский символизм: Избр. тр.: в 3 кн / З.Г. Минц. – СПб.: Искусство, 2004. – 480 с.
93. Михайличенко, Б.С. Проблемы литературоведения: теория литературы / Б.С. Михайличенко. – Самарканд: СамГУ, 2009. – 182 с.

94. Найдис, И. Дина Рубина: «Жизнь не равна литературе» / И. Найдис. – 2002 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/interview/migdal2002.html>
95. Обухов, Я.Л. Символика цвета / Я.Л. Обухов // Журнал практического психолога. – 1996 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.zipsites.ru/books/simvolika_tsveta/
96. Олейников, А. Теория наррации О.М. Фрейденаберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская антропологическая школа. – М.: Институт РГГУ, 2003 [Электронный ресурс] / А. Олейников. – Режим доступа: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm>
97. Пановица, В.Ю. Метафорическое моделирование дара в трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» / В.Ю. Пановица // Язык и культура. Приложение. – 2013. – №2. С. 37-46.
98. Петрачкова, Ю.С. Герой у полотна. Картина на стене в литературе XIX века / Ю.С. Петрачкова // Литература. – 2015. – № 4(764). С. 30-35.
99. Полякова, И.Е. Поэтика «кустодиевских» образов в прозе Е.И. Замятина в контексте лубочной эстетики / И.Е. Полякова // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 г.: в 2-х кн. Книга первая / отв. ред. и сост. Л.В. Полякова. – Тамбов: Издательский дом ТГУ имени Г.Р. Державина, 2014. – 536 с.
100. Полякова, Л.В. Голгофа русской литературы в ракурсе национальной антропологии / Л.В. Полякова // Вестник Тамбовского университета. Серия: Гуманитарные науки. – 2015. – Выпуск 3 (143). – С. 45-59.
101. Пospelов, Г.Н. Вопросы методологии и поэтики / Г.Н. Пospelов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 336 с.
102. Порудоминский, В. Гаршин / В. Порудоминский. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 304 с.

103. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.
104. Проскурина, Е.Н. Экфрасисы А. Платонова: к проблеме тайнописи / Е.Н. Проскурина // Сюжетология и сюжетология. – 2014. – №1. – С. 97-107.
105. Прохорова, Т.Г., Фаттахова, Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» / Т.Г. Прохорова, Р.Р. Фаттахова // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2015. – № 6 (38). – С. 147-156.
106. Пульсон, К. Тянет в незнакомые места / К. Пульсон // Российская газета. – 2015. – № 279 (6850). – С. 11.
107. Радиопрограмма «Неглянец». Эфир от 11 февраля 2016 г. [Аудио]. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/glam/1710286-echo/>
108. Резанова, З.И., Пановица, В.Ю. Ключевые текстовые метафорические модели трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» / З.И. Резанова, В.Ю. Пановица // Вестник Томского государственного университета. – 2014. – № 382. С. 33-38.
109. Риц, Е. Белая голубка Кордовы / Е. Риц // Клуб Пергам: литература глазами читателей – 2009 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www/pergam-club.ru/book/5170>
110. Рубина, Д. Биография. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/biography.html>
111. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.
112. Русский авангард. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://avangardism.ru/>
113. Сапаров, М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М.А. Сапаров // Литература и живопись / ред-

- кол.: А.Н. Иезуитов (отв. ред.) и др. – Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1982. С. 66-93.
114. Сахаров, А.А. Путь к Лермонтову. Исследования, версии, находки... / А.А. Сахаров. – Коломна: Издательство «Инлайт», 2014. – 140 с.
115. Северинец, А. Дина Рубина: «Мне безразлично – к какому направлению относят мои книги» / А. Северинец. – 2012 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.velvet.by/articles/uspeshnaya-zhizn/velvetovye-intervyu/velvetovoe-intervyu-dina-rubina>
116. Скороспелова, Е.Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго») / Е.Б. Скороспелова. – М.: ТЕИС, 2003. – 420 с.
117. Стрельцов, В.И. В.Г. Белинский о типологических связях русской и европейских литератур в контексте исторической компаративистики / В.И. Стрельцов. – М.: Издательство Московского института духовной культуры, 2008. – 509 с.
118. Тарошина, М. Дина Рубина: «По характеру я страшный интроверт!» / М. Тарошина. – 2013 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.dinarubina.com/interview/wikers_weekly2013.html
119. Терехов, Н.И. Поэт-живописец / Н.И. Терехов // Лермонтовские чтения – 2008 / под ред. С.С. Серейчика. – СПб., «Лики России», 2009. С. 237-240.
120. Тлостанова, М.В. Постсоветская литература и эстетика транскультурации. Жить некогда, писать ниоткуда / М.В. Тлостанова. – М.: Едиториал УРСС, 2004. – 416 с.
121. Томашевский, Б.В. Теория литературы. Поэтика / Б.В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 334 с. С. 199.
122. Уртминцева, М.Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования / М.Г. Уртминцева // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2010. – № 4 (2). С. 975-977.

123. Франк, С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 32-42.
124. Фрейденберг, О.М. Образ и понятие / О.М. Фрейденберг // Миф и литература древности. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. С. 223-622.
125. Хализев, В.Е. Теория литературы / В.Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2004. – 405 с.
126. Цимборска-Лебода, М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) / М. Цимборска-Лебода // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 53-71.
127. Шагулин, А. Новый журнализм: альтернативная техника письма в отечественной периодике начала XXI века / А. Шагулин // Медиаконвергенция и «ситуация человека»: новые вызовы, старые вопросы / под ред. С.К. Шайхитдиновой. – Казань: Казан. ун-т, 2012. С. 74-85.
128. Шафранская, Э.Ф. Синдром голубки (Мифопоэтика прозы Дины Рубиной) / Э.Ф. Шафранская. – Спб.: Свое издательство, 2012. – 470 с.
129. Штутина, Ю. Писатель, беспощадный к себе / Ю. Штутина. – 2006 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina/>
130. Эсалнек, А.Я. Место и значение компаративистики в системе современного литературоведения / А.Я. Эсалнек // Литературоведение на современном этапе: Теория. История литературы. Творческие индивидуальности. Выпуск 2: К 130-летию со дня рождения Е.И. Замятина. По материалам международного конгресса литературоведов 1-4 октября 2014 г.: в 2-х кн. Книга вторая / сост. Н.Н. Комлик. – Елец: Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина, 2014. – 471 с. С. 13-20.

131. Яковлев, А. «Очень громко и быстро живём» / А. Яковлев // Литературная газета. – 2008. – № 2 (6154) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lgz.ru/article/N2--6154--2008-01-23--/«Ocheny-gromko-%0D%0Ai-bystro-zhivëm»2927/>
132. Яо, М.К., Бородина, С.Д., Еманова, Ю.Г. Визуализация как тенденция форм культуры, искусства, коммуникации / М.К. Яо, С.Д. Бородина, Ю.Г. Еманова // Вестник ТГГПУ. – 2011. – № 4 (26). С. 296-302.
133. Яценко, Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е.В. Яценко // Вопросы философии. – 2011. – №11. С. 47-58.

III

134. Боровская, Е.Р. Герой-Художник в русской прозе начала и конца XX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Боровская Елена Раймондовна. – М.: 2000. – 16 с.
135. Бочкарева, Н.С. Роман о художнике как «роман творения», генезис и поэтика: на материале литератур Западной Европы и США конца XVIII– XIX вв.: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03, 10.01.08 / Бочкарева Нина Станиславовна. – Пермь, 2001. – 390 с.
136. Брагинская, Н.В. Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего: автореф. дис. ... д-ра истор. наук: 07.00.03 / Брагинская Нина Владимировна. – М.: 1992. – 33 с.
137. Виншель, А.В. Музыка и музыкант в немецкой литературе рубежа XX – XXI веков (Г. Зюскинд «Контрабас», Х.-Й. Ортайль «Ночь Дон Жуана», Х.-У. Трайхель «Тристан-аккорд»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Виншель Александра Викторовна. – Тамбов, 2015. – 186 с.

138. Дефье, О.В. Концепция художника в русской прозе первой трети XX века: типология, традиции, способы образного воплощения: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Дефье Олег Викторович. М., 1999. – 450 с.
139. Зиятдинова, Д.Д. Художественная репрезентация национального мифа в творчестве Д. Рубиной 1990-2010-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зиятдинова Диана Дамировна. – Казань, 2014. – 237 с.
140. Криворучко, А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Криворучко Анна Юрьевна. – Тверь, 2009. – 19 с.
141. Маглий, А.Д. Роман о художнике в русской прозе конца XX – начала XXI века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Маглий Анна Дмитриевна. – Москва, 2017. – 190 с.
142. Мещерякова, А.В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX-XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01; 10.01.03 / Мещерякова Анна Владимировна. – Владимир, 2015. – 233 с.
143. Морозова, Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Морозова Наталья Геннадьевна. – Новосибирск, 2006. – 210 с.
144. Пановица, В.Ю. Метафорическое моделирование как принцип организации романной структуры (на материале романного цикла Д. Рубиной): автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.01 / Пановица Валерия Юрьевна. – Кемерово, 2014. 22 с.
145. Постнова, Е.А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960-1970-х гг.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Постнова Елена Аркадьевна. – Пермь, 2012. – 19 с.
146. Чавчанидзе, Д.Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение: автореф. дис. ... д-ра фи-

лол. наук: 10.01.05 / Чавчанидзе Джульетта Леоновна. – Москва, 1995. – 33 с.

147. Шехватова, А.Н. Мотив в структуре чеховской прозы: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Шехватова Арина Николаевна. – Санкт-Петербург, 2003. – 26 с.

IV

148. Karafelov B. Biography [Электронный ресурс] / B. Karafelov. – Режим доступа: <http://www.karafelov.com/biography.html>
149. Sager L.M. Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy / L.M. Sager. – The University of Texas at Austin. December 2006. – 263 p.
150. The Art of Vision: Ekphrasis in Medieval Culture and Literature / International workshop at the Freie Universität Berlin hosted by the research group "Topics and Tradition", February 25-28, 2010 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/ekphrasis/tagung/index.html>

ПРИЛОЖЕНИЕ 1.

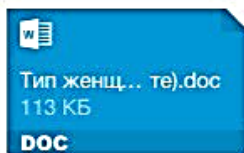
Переписка Д.И. Рубиной и Г.С. Зуевой

Письмо Зуевой Г.С. – Рубиной Д.И.

4 августа 2013 г.



Зуева Галина ✓
4 августа 2013



Сохранить

Здравствуйте, Дина Ильинична!

Заранее благодарю Вас за чтение этого письма.

Я очень долго набиралась смелости для того чтобы написать Вам. Наверное, сейчас самый подходящий момент, потому что мне нечего терять, моё мировосприятие с ног на голову перевернулось. Но не буду утомлять Вас подробностями. Просто случилось так, что в моей голове решается вопрос о продолжении научной работы. Я выпускница и новоиспечённая аспирантка кафедры литературы Пензенского государственного университета - в общем, ничего из себя пока что не представляющая девчонка из провинции. А тема моей научной работы сводится к изучению произведений, герой которых что-то рисует. Я изучаю описания рисунков героя-художника с точки зрения характеристики его личности (образы, цветовая гамма, символика) - то есть, как через рисунок раскрывается характер персонажа. Если верить моему научному руководителю, эта тема ранее никем не изучалась.

Вы спросите: "Причём здесь я?". Дело в том, что одна из трёх моих литературоведческих статей связана с Вашим романом "На солнечной стороне улицы". Она была написана ещё в прошлом году и в серьёзных журналах опубликована не была, только в университетском сборнике тезисов. Буду Вам очень признательна и благодарна за любой отзыв о ней. Сочту за честь, если Вы вообще потратите на неё своё время. Я готова к любому ответу, даже с крепкими словами. Даже если Вы скажете, что ненавижу меня, как Вера ненавидела "всех этих, объясняющих ей, что она хотела сказать своими картинами".

В любом случае, Ваше мнение для меня очень важно.

Возможно, это покажется Вам дерзостью, но, приняв решение написать это письмо, я рассуждала почти как герой романа Д. Сэлинджера "Над пропастью во ржи" о том, как хорошо было бы поговорить с писателем, когда захочешь. "Почему бы не воспользоваться такой возможностью?" - подумала я.

С уважением, Галина Зуева.

Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С.

18 августа 2013 г.



Dina Rubina ✓
18 августа 2013



Здравствуйте, Галина!

С чего это Вы решили, что я в письмо к Вам стану использовать "крепкие выражения"? Что за странный мой образ Вы почерпнули из российских СМИ? Я чрезвычайно церемонна с незнакомыми людьми, тем более, если эти люди занимаются моим творчеством с такой серьезностью.

Я прочитала Вашу работу. Она очень профессиональна, написана хорошим языком, и интересна - именно с точки зрения исследования психологии цвета. Художник - всегда очень странное, погруженное в себя существо, выходящий в мир через какие-то свои внутренние цветковые "лучи". Знаю это по судьбе: я - дочь художника, жена художника, прожила с ними всю жизнь. Понимаю, что Вам необходимо было анализировать мою героиню в сравнении еще с какой-нибудь литературной пишущей "дамой". Жаль, что с героиней Гавальды (я не люблю ни этой писательницы, ни этого ее романа, ни этой манерной героини). Но это уже - Ваша епархия и Ваше право.

Замечаний у меня два: называть жителей Ташкента (не-узбеков) "эмигрантами" - совершенно неверно. В те годы все были гражданами одной страны, и строго говоря, могли называться только "эвакуантами" (если попали туда во время войны, в эвакуацию). Но называя их в романе "белыми колонизаторами", я вкладывала в это очень важный смысл, многообразный, который и сам по себе заслуживает изучения. А белым колонизатором человек мог быть, даже и родившись в Ташкенте, вот, как я, например.

Отсюда - к другому Вашему обозначению. Д. Рубину Вы обозначаете, как "русско-еврейскую" писательницу. Гавальду - как "французскую". Почему? Она, если не ошибаюсь, и судя по фамилии, какого-то тоже такого этнического происхождения. Можно назвать ее "французско-латино-американской" или "французско-мексиканской"...Как Вам это?

Все это опять-таки от безумных нынешних метаний бедных российских литературных людей, не знающих, что делать с человеком известным, книги которого читают везде, но живет который не в России, и с поразительной легкостью мотает героев по всему миру. С определениями сегодня вообще беда. Я, безусловно, еврейский человек, хотя бы потому, что живу в еврейской стране. Но - вот заковыка: пишу-то я на русском языке, издаюсь в России большими тиражами, и более того: что такого специально еврейского Вы обнаружили именно в том романе, героиню которого (совершенно русскую женщину) с успехом анализируете?

Тогда Миша Шишкин - русско-швейцарский писатель? А Михаил-Гиголашвили - русско-грузинско-немецкий? А Тургенев - русско-французский? А что делать с Толстым, у которого вообще целыми страницами в романе используется французская речь?

И так далее. Подумайте над этим, не заглядывая в российские СМИ. Их по-прежнему, со времен профессора Преображенского, читать вредно. Впрочем, как и все другие СМИ.



Отпр.

Письмо Зуевой Г.С. – Рубиной Д.И.

12 февраля 2016 г.



Зуева Галина ✓

12 февраля в 22:22



Здравствуйте, Дина Ильинична!

Два с половиной года назад я уже писала Вам, чтобы выразить благодарность за Ваше творчество и за вдохновение, которое оно дало мне. Тогда я прислала Вам на оценку свою статью "Тип женщины-художницы в изображении Д. Рубиной и А. Гавальды". То, что Вы прочитали мою работу и написали отзыв о ней, до сих пор считаю для себя огромной честью. Тогда я не стала говорить о том, что эта статья была одним из первых шагов к написанию диссертации по Вашему творчеству, которую в настоящее время я практически завершила. Тема – "Живописный экфрасис как способ характеристики главного героя в творчестве Дины Рубиной". Второе слово в названии многих пугает, даже некоторых профессоров, поэтому на всякий случай поясню: этот термин называет описание произведения искусства (живописи, архитектуры, скульптуры, иконописи, фотографии – любого) в литературном тексте. Выбрав живопись, я изучала описания картин, принадлежащих Вашим героям-художникам – Вере Щегловой и Захару Кордовину, а также экфрасис в книге "Окна" и его подачу там как самую новаторскую на сегодняшний день.

В этом письме я прошу у Вас разрешения на своеобразное мини-интервью в письменном виде (к сожалению, я лишена возможности пообщаться с Вами лично – живу в Пензе, небольшом провинциальном городе). Буду Вам очень благодарна, если Вы найдёте время ответить на мои вопросы:

1. Дина Ильинична, Вы не будете против, если я включу в диссертацию фрагменты из Вашего прошлого письма, а само письмо вставляю в приложение (скриншотом)? Они нужны мне для аргументации некоторых тезисов и рассредоточены по тексту работы, но контекст там не нарушен, по крайней мере, я старалась его не нарушать.
2. Как Вы сами определяете жанр книги "Окна"? В издательстве "ЭКМО" она обозначена как "роман", но так ли это на самом деле?
3. Приходилось ли Вам читать исследования живописного экфрасиса в Вашем творчестве ранее? Если да, то каково Ваше впечатление о них?
4. Могу ли я прислать Вам на оценку свою работу после того, как она пройдёт предзащиту на кафедре и будет рекомендована к защите?

Заранее благодарю Вас за чтение письма. Буду очень признательна за любой ответ.

--

С уважением, Галина Зуева, Пензенский государственный университет, кафедра "Литература и методика преподавания литературы".



Отпр.

Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С.

14 февраля 2016 г.



Dina Rubina ✓
14 февраля в 4:26



Дорогая Галина, прекрасно помню Вашу работу, очень интересную. С удовольствием отвечу на вопросы.

1. Дина Ильинична, Вы не будете против, если я включу в диссертацию фрагменты из Вашего прошлого письма, а само письмо вставлю в приложение (скриншотом)? Они нужны мне для аргументации некоторых тезисов и рассредоточены по тексту работы, но контекст там не нарушен, по крайней мере, я старалась его не нарушать.

Конечно, используйте для работы все, что нужно.

2. Как Вы сами определяете жанр книги "Окна"? В издательстве "ЭКСМО" она обозначена как "роман", но так ли это на самом деле?

Это, конечно, полная ерунда, какая-то опечатка, недогляд редакторов рекламного отдела. Книга «Окна» – такой вот литературно-художественный симбиоз, попытка проникновения, наполнения одного вида искусства другим. Ведь каждая новелла сама по себе – как картина, а каждая картина – сама по себе – новелла. В литературном смысле «Окна» – это сборник новелл, связанных между собой темой выхода в огромный непостижимый мир из привычного пространства обитания человека – дома, например.

3. Приходилось ли Вам читать исследования живописного экфрасиса в Вашем творчестве ранее? Если да, то каково Ваше впечатление о них?

Приходилось читать разные работы, довольно наивные. Как известно, в живописи и в литературе понимают все – это же не квантовая механика. Отсюда – много нелепостей. Для того, чтобы человек рассуждал и писал о живописи со знанием дела, он должен быть либо со специальным образованием, либо вот, как я, связан с этой профессией личной судьбой. И все-таки, при работе над такими вещами, мне приходится много чего изучать дополнительно.

4. Могу ли я прислать Вам на оценку свою работу после того, как она пройдет предзащиту на кафедре и будет рекомендована к защите?

Разумеется, прочитаю с интересом.



Отпр.

Письмо Рубиной Д.И. – Зуевой Г.С.

4 июня 2016 г.



Dina Rubina ✓

4 июня в 4:32



Дорогая Галина, вернулась я из целой серии весенних поездок и вот, немедленно свалилась со своей проклятой астмой. Поэтому пишу с опозданием.

С интересом прочитала Ваш труд, особенно там, где дело касается Гоголя, Гаршина, других великих...Ну, и про свои книги, конечно. Но про них я все знаю. Очень интересная и глубокая работа, местами неожиданная. Вообще, тема неожиданная. Жалко, что в моем случае в исследование не включена трилогия «Русская канарейка». Там живописи не очень много, но зато «Блудный сын» ведет важнейшую тему романа, дает название и оратории, и целому тому, где описывается сцена, в которой слепой отец «наизусть» рассказывает и объясняет сыну шедевр Рембрандта. Ну и вообще, там есть и другая живопись.

Но невозможно поспеть за писателем, который строчит и строчит свои книжки.

Дорогая Галина, поздравляю Вас с успешной диссертацией! Благодарю за внимание к моим книгам, желаю дальнейшей удачи в работе.

Всех благ!

Д.Р.

From: Зуева Галина [mailto:gz90@yandex.ru]

Sent: Sunday, May 22, 2016 9:05 AM

To: Rubina Dina

Subject: Диссертация

Здравствуйте, Дина Ильинична! Как и обещала несколько месяцев назад, отправляю свою почти законченную диссертацию, посвященную Вашему творчеству. Позавчера кафедра дала мне рекомендацию к защите с небольшими замечаниями, касающимися большей структурной "спаянности" глав, но это не поменяет сути работы.

Буду благодарна Вам за отзыв, Дина Ильинична. Надеюсь, что Вам понравится.



Отпр.

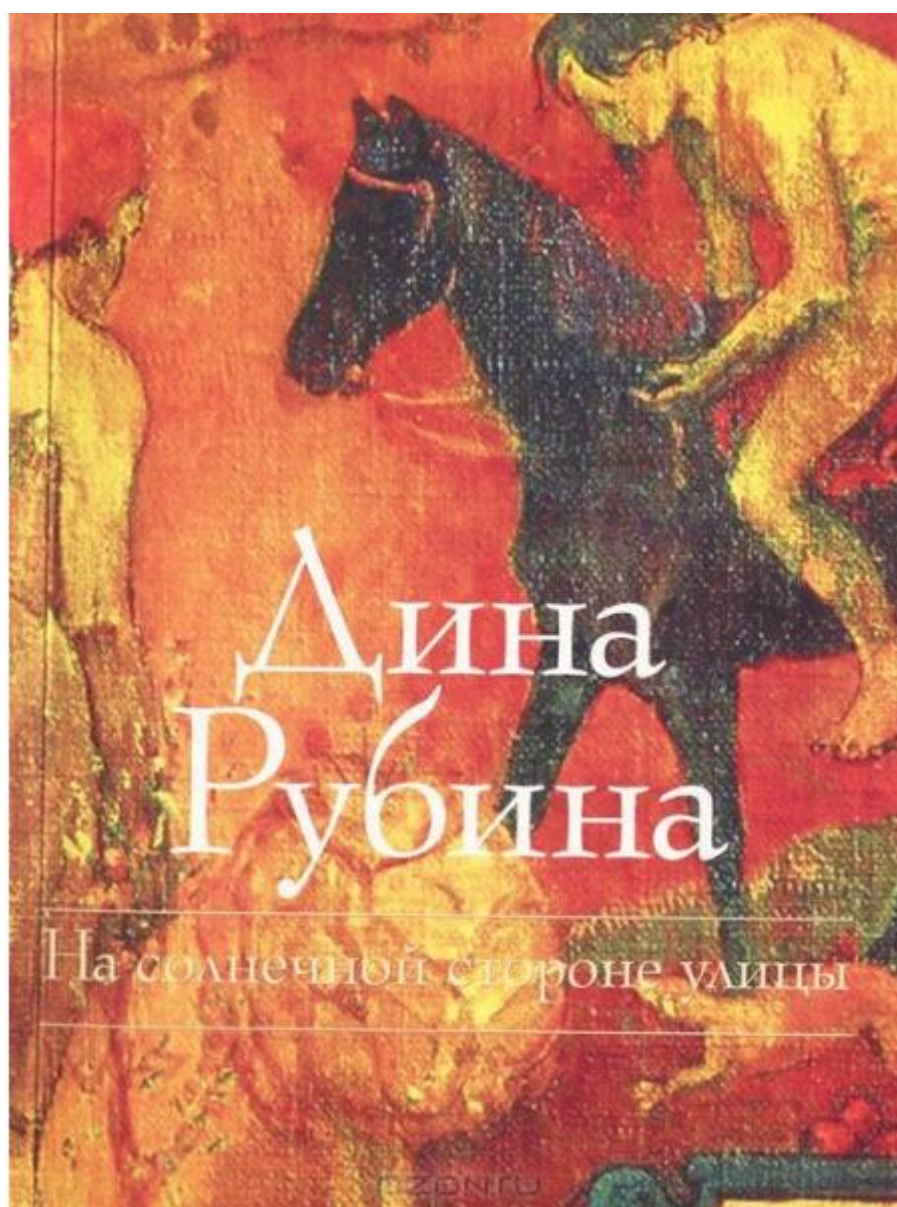
ПРИЛОЖЕНИЕ 2.**Иллюстрации к романам Д. Рубиной**

Рисунок 1. Иллюстрированная обложка издания романа
«На солнечной стороне улицы». М.: Эксмо, 2011.

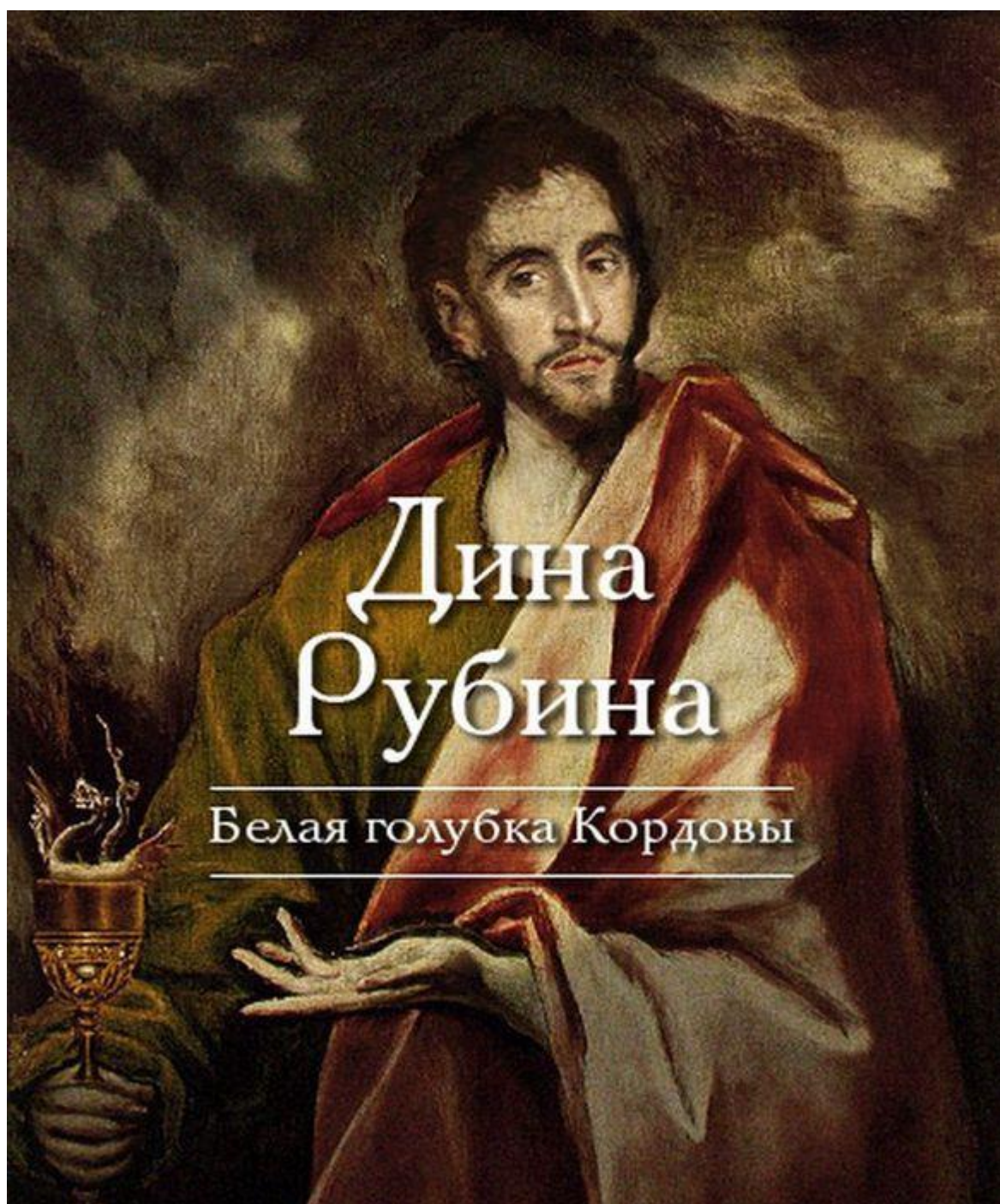


Рисунок 2. Иллюстрированная обложка издания романа
«Белая голубка Кордовы». М.: Эксмо, 2011.