



Институт региональной культуры и литературоведческих исследований
имени Францишка Карпиньского в Седльцах

Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко

Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ЭКФРАСИСА: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Коллективная монография
под научной редакцией Татьяны Автухович
при участии
Романа Мниха и Татьяны Бовсуновской

Siedlce 2018

Recenzenci:

Валерий Тюпа, доктор филологических наук, профессор,
заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики
Российского государственного гуманитарного университета

Маркус Левитт, профессор кафедры славянских языков и литератур
Университета Южной Калифорнии

Redakcja techniczna, skład i łamanie:

Roman Dzyk

Korekta autorska

Projekt okładki:

Grzegorz Kozak

ISBN 978-83-64884-30-6

©Институт региональной культуры и литературоведческих
исследований имени Францишка Карпиньского в Седльцах
©Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко
©Гродненский государственный университет имени Янки Купалы

Wydawca:

Wydawnictwo Naukowe IKR[i]BL
Instytut Kultury Regionalnej i Badań Literackich
im. Franciszka Karpińskiego. Stowarzyszenie
ikribl@wp.pl
ul. M. Asłanowicza 2, lok. 2
08-110 Siedlce

Druk: ELPIL Siedlce

СОДЕРЖАНИЕ

Татьяна Автухович И снова об экфрасисе	7
--	---

Из истории изучения экфрасиса

Нина Брагинская Показ, каталог, сравнение, экфраза: О. М. Фрейденберг о происхождении литературного описания	13
---	----

Ольга Фрейденберг Происхождение литературного описания (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	28
---	----

Ольга Фрейденберг Фрагмент рукописи (публикация и примечания Натальи Костенко при участии Нины Брагинской)	77
--	----

Роман Мних Дмитрий Чижевский и визуальные искусства	85
---	----

Теория экфрасиса: новый взгляд

Иво Поспишил К методологии экфрасиса: экфрасис и ареальный контекст (кейс-стади о поэзии и прозе ареала западной Моравии)	103
--	-----

Роман Тименчик Еще раз о русском стиховом экфрасисе	115
---	-----

Леонид Геллер Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму	123
--	-----

Ольга Червинская Экфрастический текст на полях и в пространстве пушкинского письма (<i>Станционный смотритель</i>)	149
---	-----

Сидни Эрик Демент Жизнеподобие статуй Овидия и православие Пушкина	168
--	-----

Наталья Абиева Межсемиотический перевод в основе экфрастического текста	191
---	-----

Янина Юхимук Проблемы изучения музыкального экфрасиса: к дефиниции понятий экфрасис, гипотипосис, эйдолон и музыкальная тема	210
---	-----

Содержание

Татьяна Автухович

«Никто не подыскал названия...»: Н. Пуссен, К. Лоррен и А. Ватто
в поэзии Вячеслава Иванова и Георгия Иванова 223

Лариса Павлова, Ирина Романова

Экфрасисы русских поэтов: лейтмотивы и вариации
(опыт применения программного комплекса
«Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах»)..... 238
 Статья 1. **Лариса Павлова.** Клод Лоррен
 в творчестве русских поэтов 240
 Статья 2. **Ирина Романова.** *Охотники на снегу* П. Брейгеля
 в современной поэзии..... 252

Нина Бочкарева, Кристина Загороднева

Портрет жены художника как экфрасическая модель 262

Мария Маршалэк

Прочие картины сновидений. Экфрасисы живописи Марка Шагала
в свете теории Уильяма Дж. Т. Митчелла и Дж. Эльснера 275

Экфрасис и нарратив

Тюнде Сабо

Икона *Хвалите Господа с небес*
в романе Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик*..... 289

Елена Астащенко

Развитие экфрасисов Ст. Пшибышевского
в прозе А. Белого и М. Булгакова 304

Татьяна Гребенюк

Читатель в состоянии неопределенности:
восприятие экфрасических описаний
в романе Софии Андрухович *Феликс Австрия* 316

Ольга Судленкова

«Каждая фотография – это рассказ»:
фотографический экфрасис в современной британской литературе 326

Писатель и живопись

Юрий Левинг

Музеи Иосифа Бродского..... 339

Татьяна Зверева

Динамика портретных изображений Ф. М. Достоевского
в русской живописи 356

Содержание

Гавриэль Шапиро

Два примера экфрасиса у Владимира Набокова 375

Типология экфрасиса

Борис Иванюк

Стихотворный экфрасис: словарная версия..... 383

Ирина Заярная

Типы экфрастичности в творчестве обэриутов..... 397

Виктория Малкина

Фотоэкфрасис в лирическом стихотворении: постановка проблемы..... 413

Даян Айдачич

Экфрасис Мадонны в произведениях Милоша Црнянского
и Милеты Продановича 432

Елена Шкапа

Религиозный экфрасис в повести *Запечатленный ангел* Н. Лескова
(на примере христианских песнопений) 441

Татьяна Бовсуновская

Экфрастические жанры в литературе XXI века:
Эрик-Эмманюэль Шмитт и Гвен Купер..... 451

Станислав Росовецкий-младший

Экфрасис: грани индивидуальной манеры
или примета корпоративного стиля?
(на материале автобиографической прозы постсимволистов) 463

Лариса Шевченко

Соната Прокофьева Ивана Драча: Homo creator против Homo faber 476

Маргарита Черкашина

Способы репрезентации в поэзии Ива Бонфуа:
от театрализации к экфрасису 487

Страницы истории экфрасиса: динамика функций, типов, поэтики описания

Юлия Коварская

Традиция вотивных даров в экфрасисах античной поэзии..... 505

Наталья Гвоздецкая

Экфрасис в древнеанглийской поэзии:
описание волшебного меча в *Беовульфе*
(в аспекте межсемиотического и межязыкового перевода)..... 519

Содержание

Юлия Дядищева-Росовецкая

Своеобразие экфрасиса в Мефодиевом переводе *Песни песней* 532

Станислав Росовецкий

Своеобразие экфрасиса
в тексте русской «демократической поэзии» конца XVII века 547

Василий Щукин

Экфрасис как путь к сверхсознанию и умиротворению
(*Славянка* Василия Жуковского) 561

Анна Середина

Функции экфрасиса в художественной прозе Ап. Григорьева 579

Дина Магомедова

Картина с вынутыми звеньями:
стихотворение-шифр в символистской и постсимволистской поэзии 596

Данута Шимоник

Экфрасис в прозе Ивана Рукавишникова 606

Александр Марков

Между викторианством, ар-нуво и ар-деко.
Экфрасис в блоковской линии поэзии русской эмиграции 617

Александра Хадынская

Экфрастичность в творчестве московских поэтов акмеистического круга:
лирика Николая Минаева 635

Наталья Михаленко

Экфрасис в произведениях А. В. Чаянова 653

Людмила Мних

Символические пространства экфрасиса в поэзии Беллы Ахмадулиной 663

Александра Штепенко

Экфрасис как стратегия создания авторской метаконцепции
в романе А. Королева *Быть Босхом* 674

Юлия Серго

Экфрасис в творчестве Д. Рубиной 682

Избранная библиография 693

Юлия Серго

(Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия)

Экфрасис в творчестве Д. Рубиной

Резюме:

Статья рассказывает о функциях экфрасиса в творчестве современной писательницы Д. Рубиной. Экфрасис характеризует внутренний мир героя, формирует философский сюжет текста, расшифровывает позицию автора. Экфрасис может быть реальным (описание картины известного художника) и вымышленным (описание сюжета живописи, придуманного Д. Рубиной). Наряду с собственно экфрасисом важную роль играет описание приемов создания живописного полотна. Эти приемы воплощают универсальный смысл художественного творчества.

Ключевые слова:

экфрасис, сюжет, жанр, современная литература, роман, позиция автора, образ героя.

В творчестве Д. Рубиной достаточно часто встречаются различного рода экфрасисы, назначение которых в создаваемой писателем картине мира может быть различным: например, в романах *На солнечной стороне улицы* и *Белая голубка Кордовы* они представлены как творчество героев и зачастую являют не только авторский взгляд на мир, но и взгляд героя, подчеркивая своеобразие творческой натуры последнего, отражая перипетии судьбы персонажа, выстраиваясь в визуальный конспективный сюжет романа.

Рассмотрим подробнее, как это происходит в романе *На солнечной стороне улицы*. В жизни главной героини – художницы Веры – огромную роль играют визуальные впечатления. Став в далеком детстве свидетельницей «охоты за гашишем», она мучительно ищет объяснения своим смутным воспоминаниям о голом всаднике, сросшемся с конем. Первой параллелью образу детства становится фреска Делакруа *Орфей, обучающий греков мирным искусствам*:

...того ее фрагмента, где человек-конь раскинул руки, опершись на положенный на плечи лук... Она застыла над репродукцией, и весь вечер пребывала в сильном возбуждении, пытаясь вспомнить – где видела это благородное существо в слепящих лучах закатного солнца. И наконец вспомнила, и горный вечер в багровом полыхании

заката пахнул на нее слианным запахом полыни, мяты, мелиссы и базилика...и еще одного, терпкого смолистого запаха, стоящего над полем и обнимающего всадника с конем...¹

Через много лет воспоминания Веры воплощаются на картине, которую видит Ленья:

– ...Просто какой-то алый сон! И этот странный черно-зеленый всадник, сросшийся с конем...[...]

– Да это же кентавр! Я и назову так: *Кентавр на конопляном поле*... Здесь еще поработать надо... Запаха, запаха пока не слышно!..²

Фреска Делакруа помогает героине не только объяснить мучительный сон прошлого, но и осознать себя, свою судьбу в настоящем. Так, один из образов Стасика, главной любви ее юности, юноши с пораженными полиомиелитом ногами, воплощается в кентавре. Это представление рождается из соотношения безупречного с точки зрения живописных пропорций торса героя и его беспомощных ног. «Конскую» часть тела Стасика могут символизировать разные предметы, например, костыли. В путешествии на этюды Стасик «срастается» с ослом, наконец, сама Вера становится как бы частью его тела. Каждый раз новая деталь, продолжающая образ героя, расширяет круг ассоциаций: Стасик предстает не только кентавром, но и Ильей Муромцем (сидевшим, между прочим, сиднем на печи тридцать лет и три года), и даже, в какой-то мере, вероятно, сопоставляется с Христом (поездка на осле), а ночь любви с Верой происходит под созвездием Стрельца.

Таким образом, изображение кентавра для героини воплощает в себе слияние двух противоположных сущностей, сопровождающих ее в жизни: низменного, преступного начала и прекрасного, высоко духовного, земного и божественного, беспомощного и всемогущего.

Другой пример экфрасиса в романе воплощается в сюжете встречи героини с еще одним судьбоносным мужчиной – отчимом дядей Мишей: он предстает отражением старой открытки с портретом Исаака Левитана кисти Валентина Серова: волоокый, высоколобый красавец Левитан, безвольно свесивший прекрасную кисть руки с плетеного кресла, и лежащий в ташкентской пыли пьяница дядя Миша оказыва-

¹ Д. Рубина, *На солнечной стороне улицы*, Москва, 2006, с. 78

² Ibidem, с. 310.

ются необыкновенно похожи: «Он был похож на того человека с открытки, с бархатным волооким взглядом испанского аристократа. Исхудалые кисти раскинутых рук, с обломанными черными ногтями, были так же изумительно вылеплены...»³.

Таким образом, репродукция картины в сознании формирующейся художницы служит своеобразным знаком судьбы, объяснением того, с чем она сталкивается в мире, и в итоге основанием для создания собственной художественной реальности.

В романе *Белая голубка Кордовы* экфрасис раскрывает неоднозначную суть главного героя произведения – Захара Кордовина, талантливого живописца-фальсификатора. Описание картины встраивается в текст, становясь средством психологической характеристики персонажа, способом объяснения его внутреннего мира. В начале романа представлен сюжет о том, как Кордовин в качестве эксперта удостоверяет подлинность фальшивого полотна Фалька. Фальшивку виртуозно изготовил сам герой. О сюжете, представленном на полотне, сначала бесстрастно повествует сам автор: «Картина являла собой пейзаж. 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...»⁴ Авторское слово нарочито «профанно», в нем нет и тени восхищения пейзажем, ведь автор знает о подлинном происхождении полотна. Автор как бы отказывается видеть красоту в «высокохудожественной подделке», при этом давая возможность герою проявить свой талант, предоставляя читателю судить о его эстетической и нравственной сути. Взгляд героя «оживляет» полотно:

Что мы видим? Потрясающую многослойную живопись – такую подделать непросто: невероятной сложности вся гамма оттенков серого и зеленого... [...] Совершенно фальковская манера заполнять живописное пространство холста. Куст на переднем плане написан широко и очень обобщенно; взгляд зрителя как бы пробегает мимо и упирается в забор... [...] Смотрите, весь пейзаж буквально вибрирует воздухом; красочный слой в некоторых местах холста... вот тут...тут... и тут лежит драгоценными сгустками. [...] Эту общую серовато-голубовато-охристую гамму взрывают два пятна: изумрудно-зеленый куст за забором и красная крыша дома... Кстати, это

³ Ibidem, с. 248.

⁴ Д. Рубина, *Белая голубка Кордовы*, Москва 2009, с. 25.

бывший дом священника, с огромным старым садом, липы вековые, ветхая терраска... – все можно прочесть в воспоминаниях Ангелины Васильевны, вдовы. [...] В углу полотна, на заборе, невесомым, но оживляющим белым мазком обозначена голубка. Сидит – нахохлилась в мелкой мороси дождя⁵.

Обратим внимание на то, как, углубляясь в анализ подделки, Кордовин невольно проговаривается, гордясь собственным мастерством: устанавливая «подлинность шедевра», он не говорит о невозможности фальсификации, а замечает, что такое «подделать непросто». Таким образом, фальшивка сама по себе оценивается героем как факт мастерства, высочайшего профессионализма. Герой, «рассказывая» картину, анализируя ее «подлинность», расчленяет ее на отдельные фрагменты-образы, один из которых является его тайной подписью, удостоверяющей подлинное авторство. Это как раз белая голубка, которую Кордовин рисует на всех своих гениальных картинах-фальсификациях. В параллель своему великому предшественнику Эль Греко, который изображал внизу холста маленькую черную змейку, герой романа Д. Рубиной тоже помечает свои картины символом голубки – знаком, в его случае несущим в себе смысл «невинности» героя-фальсификатора в его творческом полете, тайну, которую знает он один. Своей подписью герой объявляет о своей неподсудности с точки зрения земных законов, о свободе духа творчества.

Цель фальсификаций Кордовина не сводится к наживе. Он, подобно Богу, создает свой мир, меняя судьбу художников, создавая новую историю живописи. Об этом свидетельствует сюжет, связанный с еще одной картиной: купленное на аукционе почти за бесценок полотно малоизвестной художницы Нины Петрушевской, близкой знакомой супружеской четы художников Гончаровой и Ларионова, должно было послужить холстом для еще одной кордовинской «находки», перевоплотиться в полотно кого-то из друзей и покровителей бедной художницы, стать картиной либо Гончаровой, либо Ларионова. Описание картины соединяется с размышлениями героя о творческой судьбе малоизвестной художницы:

Второе полотно оказалось пейзажем. Да: хорошим пейзажем.
Un banc dans le Jardin de Luxemburg – Скамейка в Люксембургском саду. Ранняя парижская весна, ясный полдень, прозрачные деревья...

⁵ Ibidem, с. 33–35.

Две девушки на скамейке. Тут же, под рукой, корзинка для пикника, полузакрытый голубой зонтик на коленях одной из девушек. Все синее-зеленое, травяное... Легкие дробные, сильно разжиженные мазки. Довольно близко к импрессионизму. Ей-богу, жалко даже... Нина Петрушевская, Петрушевская Нина. Что, собственно, о ней известно? [...] Милая, так в кого из супругов ты хотела бы перевоплотиться?⁶

Герой решает не «убивать» творение художницы, которая, скорее всего, сгинула во время войны в одном из нацистских лагерей, а подарить ему новую жизнь, окружив другими полотнами, создав Петрушевской посмертную славу. Поступок героя циничен и благороден одновременно. Посмертная слава Петрушевской дает ему новую возможность заработка, но картина оказывается спасена, а судьба художницы, возможно, будет восстановлена в человеческой памяти.

Интересно, что параллельно с картиной Нины Петрушевской герой рассматривает натюрморт другого малоизвестного художника из окружения Сутина, Натана Когана. «Мертвая натура» Когана определена героем как вполне профессиональное подражание Сутину и безжалостно приговаривается к умерщвлению. Коган – в какой-то степени двойник Кордовина, мертвый мастер без собственного лица, Петрушевская – живой художник, обладающий своим оригинальным зрением. В характеристике героя рубинского романа мотив верности самому себе, своим корням приобретает решающее значение.

Особый, сюжетопорождающий смысл приобретает экфрасис в автобиографической книге путешествий *Холодная весна в Провансе*. Здесь описание картины, объяснение ее смысла, ее оценка зачастую переданы «профессионалу» – мужу писательницы, художнику Борису Карафелову, который выступает героем и соавтором книги, – она проиллюстрирована его картинами, его слово звучит в описании известных полотен мастеров живописи. Он становится как бы проводником, переводчиком автора-повествователя в новой для нее творческой реальности. Подлинники и репродукции картин постоянно возникают на страницах книги, автор которой использует биографии и картины художников как некий каркас в рассказе о собственных путешествиях. Цель этих путешествий – не только увидеть новые места, но и найти новый сюжет для книги. Таким образом, последнее из рассматриваемых нами

⁶ Ibidem, с. 106–107

произведений отличается от предыдущих своей жанровой спецификой – это сборник новелл о художниках и их полотнах, сюжет которых организуется с помощью дискурса путешествия-паломничества-самопознания.

О взаимодействии дискурсов путешествия и паломничества в произведениях Д. Рубиной, включающих в себя экфрасис, писала Д. Д. Зиятдинова. Исследовательница отмечает, что важнейшей смысловой составляющей этих дискурсов является авторское восприятие живописных кодов, в частности, Эль Греко и Веласкеса. Обращая наше внимание на новеллу *Воскресная месса в Толедо* из рассматриваемого нами сборника, Д. Д. Зиятдинова утверждает, что функция живописных кодов в рамках путешествия-паломничества связана с самопознанием, внутренним движением к своим историческим и духовным корням, с обнаружением «своего» в чужой культуре⁷. Итак, экфрасис во многих текстах Д. Рубиной, в том числе и в данном произведении, оказывается «вписан» в текст путешествия-самопознания и используется самим автором как механизм «присвоения» творений того или иного художника. Д. Д. Зиятдинова делает свои выводы, основываясь на «испанских» текстах путешествий Д. Рубиной. Позволим себе предположить, что различные варианты механизма «присвоения» оказываются присущи текстам других путешествий писательницы, например, «голландскому».

Особенно интересно это представлено в первой, очевидно, являющейся ключом ко всей книге новелле *Школа света*. Остановимся на ней поподробнее. Речь в ней идет о путешествии в Голландию, в город Дельфт, где в королевском дворце-музее можно видеть знаменитую картину Вермеера *Вид Дельфты*, являющуюся, помимо всего прочего, классическим примером применения в живописи эффекта камеры-обскуры, о чем знает и даже напрямую упоминает автор в начале сюжета.

Несколько слов о том, как устроена камера-обскура, ибо именно производимый ею эффект Д. Рубина поэтически отразит в сюжете, делает его основой.

«Камера-обскура (от лат. *Obscures* – темный), стеноп, прототип фотографического фотоаппарата, представляющий собой затемненное

⁷ Д. Зиятдинова, *Испания как нация-двойник в построссийском творчестве Д. Рубиной*, “Лингвисторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты” 2015, № 20, с. 92–99.

помещение или закрытый ящик с малым отверстием в одной из стенок, выполняющим роль объектива»⁸.

Важным является факт использования камеры-обскуры для зарисовок с натуры Леонардо да Винчи и подробного описания ее в *Трактате о живописи*. Художники (например, Вермеер, о котором идет речь в рассказе) использовали камеру-обкуру для создания своих произведений.

Безусловно, прием камеры-обскуры связан с тем, что в новелле *Школа света* особым образом актуализированы мотивы света и тьмы, света и тени, мотив отражения, которые особенно актуальны при анализе экфрастической модели мира. Так, например, анализируя стихотворение И. Бродского *Рембрант. Офорты* в контексте поэзии XX века, Т. Е. Автухович обращает внимание на то, что творчество Рембрандта и его трактовка связаны с определенными ключевыми понятиями: «Резюмируя, можно выделить ключевые слова “рембрантовского житетекста”: свет, тень, человек, жизнь, судьба, трагедия. Эти слова будут определять направление разработки темы в стихах поэтов»⁹. Исследовательница также обращает внимание на интерес автора к приемам другого художника, например, внимание к приему отражения в зеркале как способу самопознания и самоопределения в живописи и поэзии:

Стихотворение Бродского создавалось как по существу вспомогательный текст к фильму, его логика предопределялась сценарием, однако переросло этот формат и представляет интерес как пример поэтического проникновения в творческое мышление не только Рембрандта, но любого художника. Стихотворение можно рассматривать и как своего рода эстетическое самоопределение поэта¹⁰.

Свет, тьма и отражение выступают важнейшими универсальными философско-эстетическими понятиями, объединяющими живопись и литературу. Эти понятия могут выступать в разных модификациях. В частности, актуализируя в своем произведении, как и Бродский, «голландский» живописный текст, только в форме пейзажа, а не портрета, Д. Рубина выбирает для связанного с ним философско-эстетического сюжета не столько прием зеркального отражения, сколько прием камеры-обскуры.

⁸ Большая советская энциклопедия, т. 11, Москва 1973, с. 270.

⁹ Т. Автухович, *«Шаг в сторону от собственного тела...» Экфрасисы Иосифа Бродского*, Opuscula Slavica Sedlcensia, Tom X, Siedlce 2016, с. 216.

¹⁰ Ibidem, с. 226

Знакомство в шедевром Вермеера состоялось уже после того, как герои лицезрели вид Дельфты вживую, и должно было стать завершающим этапом их путешествия. Таким образом, логика путешествия сталкивает героев с идеей отражения жизни в искусстве: « – Кстати, о Дельфте... – говорил Борис, поднимаясь по лестнице на второй этаж королевского дворца. – Где-то здесь должен висеть Вермееровский *Вид Дельфты*»¹¹. Являясь отражением жизни в искусстве, *Вид Дельфты* одновременно становится тем, что переворачивает представление автора-повествователя о том, что такое живопись, «опрокидывая» ее сознание:

В небольшом зале с полуопущенными шторами на высоких прямоугольных окнах плавал зеленовато-оливковый свет. Он обволакивал глаз, насыщал его, сливался со струящимися от картин золотисто-коричневыми тонами... Великолепные полотна голландских мастеров окружали нас: Герард Терборх, Герард Хаугест... Якоб Ван Рейнсдаль... Натюрморты... Пейзажи... Интерьеры соборов и церквей...

– Подожди... – сказал Борис, придерживая мои плечи. – Стой так, не оборачивайся. [...] А теперь смотри! – и он с силой развернул меня за плечи в ту сторону, куда распахивались двери в анфиладу нескольких залов, и со стены последнего шло безудержное сияние. 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 крыш, над башнями, лодками, мостами, над колыханием бликов в воде, над желтой песчаной косой на переднем плане.

– Что это? – спросила я ошеломленно. Как будто вдруг очистилось зрение, будто содрали темные шторы с окна или сняли катракт, что затушевывала мир тенями, и мы взглянули вокруг ясным, полноцветным, без затемненной оптики взглядом. Картина была навечно установившимся бытием. – Какое все... другое!

– Да! – сказал он торжествующим тоном, будто сам только что отложил кисть и отошел от мольберта, чтобы взглянуть на холст с нужного расстояния.

– Это Вермеер.

Мы медленно пошли туда, где продолжалась, длилась на полотне жизнь, более реальная, более наполненная просторным дыханием вечности, чем пейзаж сегодняшней Гааги за окнами дворца¹².

¹¹ Д. Рубина, *Холодная весна в Провансе*, Москва 2005, с. 37.

¹² Ibidem, с. 37–39.

Слово художника – слово мастера, творящего, как и писатель, свою реальность, цитируется Д. Рубиной во многих произведениях. Общие принципы природы творчества, стремление понять эту общность – это то, что важно для автора вне зависимости от основного сюжета.

Но, несмотря на сильное эмоциональное впечатление от картины, автор-повествователь продолжает поиски своего сюжета-истории. Казалось бы, сюжет новеллы-путешествия должен был бы быть связан с Вермеером и его полотнами, но автор «отворачивается» от картины-оригинала и внезапно обращает свой взгляд на копию, отражение отражения, которую, опять же, первым замечает Борис, оценивая ее с позиции точности копирования, мастерства и обращая внимание на ее «странность»:

– Смотри, – Борис кивнул куда-то в сторону маленького зала кондитерской, где сидели две пожилые дамы, пили кофе с рогаликами. Я недоуменно взглянула на мужа: что примечательного увидел он в милых голландских старушках?

– На стене... какое совпадение...

Я перевела взгляд. Да, совпадение забавное – над столиком висела копия той самой картины Вермеера, *Вид Дельфта*, перед которой мы простояли сегодня битый час в Маурицхейсе.

Пока я заполняла бланк анкеты и получала ключи, Борис, невежливо нависнув над божьими одуванчиками, изучал копию картины...

– А копия-то странная – сказал он, – там, на стене.

– Чем это странная?

– Понимаешь, с одной стороны, очень недурное исполнение. С другой стороны – весьма приблизительные цвета... Как будто художник писал не с картины. А с какой-то случайной репродукции. К тому же она потемнела от времени. Надо бы тому парню сказать, чтобы протер холст луковым соком...¹³

Благодаря этому внимательному взгляду знатока живописи автор натывается на тот самый сюжет, поисками которого он одержим с начала путешествия.

Если в романе *Белая голубка Кордовы* речь идет о полном и безупречном копировании манеры живописи старых мастеров, то в сюжете рассматриваемой нами новеллы ситуация предстает несколько иной:

¹³ Ibidem, с. 44–46.

перед нами нарочитая копия, которую ни при каких обстоятельствах нельзя принять за подлинник. И все же именно копия становится подлинным, главным открытием путешествия, тем сюжетом, который улавливает в воздухе «чуткий нос» автора: она написана в темной комнате, в подвале, при свечах, во время войны. Художник-еврей, которого прятала у себя хозяйка квартиры, писал ее с репродукции, теми красками, которые у него были. Свет полотна Вермеера преломляется сквозь темное пространство подвала-камеры, а главное, сквозь трагическое время, отражаясь в копии, которая хранит в себе душу погибшего художника.

Так эффект темной комнаты рождает еще одно отражение, где отражающим лучом становится умерший художник с его картиной и судьбой. В плане литературного сюжета «темная комната» чужой души разворачивается неожиданной историей, соединяющей Вермеера с героиней-повествовательницей и судьбой ее народа: оказывается, хозяйка гостиницы в юности во время оккупации не только скрывала у себя художника, воровала для него продуктовые карточки в немецкой коммандатуре, но и родила от него сына, чья «неголландская» внешность сразу же бросается в глаза автору-повествователю. От художника, как сообщается в диалоге, не осталось ни одной фотографии. Но при разговоре об этом хозяйка гостиницы молча кивает головой на сына, который тоже предстает как прошедшее сквозь время отражение (вспомним, что фотокамеры создавались на основе камеры-обскуры) своего отца. Сюжет, как луч камеры-обскуры, отражает прошлое в настоящем. Автор использует оптический эффект, но не в пространстве, а во времени: его цель – нарисовать картину-отражение. Этот «опрокинутый взгляд» и помогает открытию – путешествию в чужую судьбу, автор «присваивает» шедевр голландской живописи, делая его сопричастным трагедии, постигшей его нацию в XX веке.

Тот же принцип «опрокинутого взгляда», переворачивающего время из настоящего в прошлое, присутствует в той или иной степени во всех остальных новеллах книги *Холодная весна в Провансе*.

Итак, экфрасис на субъектном и сюжетном уровнях текстов Д. Рубиной выполняет функцию авторской оценки, раскрывает логику авторского замысла, утверждает в сознании читателя мысль об универсальности приемов творчества в различных видах искусства.

Ekphrasis in D. Rubina's Creative Works

Abstract:

The article tells about the functions of ekphrasis in the work of modern writer D. Rubina. Ekphrasis characterizes the hero's inner world, forms a philosophical plot of the text, deciphers the author's position. Ekphrasis can be real (a description of the picture of a famous painter) and fictional (a description of the plot of the painting, invented by D. Rubina). The description of the techniques of creating a painting canvas also plays an important role. These techniques embody the universal meaning of artistic creativity.

Key words:

ekphrasis, plot, genre, contemporary literature, novel, author's standpoint, personage's image.