

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»

**Н.С. БОЧКАРЕВА
К.В. ЗАГОРОДНЕВА**

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

*Учебное пособие
для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей*

Пермь 2016

УДК 82.06+7.032

ББК 83.000.47

Б 86

Печатается по решению Редакционно-издательского совета

Пермского государственного института культуры.

Протокол № 2 от 07.10.2016

Рекомендовано к изданию научно-методическим советом

Пермского государственного института культуры

Рецензенты: кафедра русской и зарубежной литературы Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета, д-р филол. наук, проф. Н. А. Петрова; д-р филол. наук, проф. Института филологии, журналистики и межкультурной коммуникации Южного федерального университета О. А. Джумайло

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.

Б 86

Современная литература и изобразительное искусство: учебное пособие / Н.С. Бочкарева, К.В. Загороднева. Перм. гос. ин-т. культуры. – Пермь, 2016. – 100 с.

ISBN 978-5-91201-231-0

В учебном пособии рассматриваются разные варианты взаимодействия современной литературы и изобразительных искусств. Объясняются значения терминов *экфрасис* и *интермедийность*, их практическое применение. Предлагаются образцы анализа и интерпретации произведений изобразительных искусств в поэзии, прозе, драматургии и кинематографе. Каждая из шести глав пособия сопровождается списком литературы, заданиями для самостоятельной работы и темами творческих заданий.

Рекомендуется студентам и магистрантам творческих специальностей Пермского государственного института культуры, а также преподавателям теории и истории литературы, теории и истории искусств, культурологии и истории мировой художественной культуры.

УДК 82.06+7.032

ББК 83.000.47

В оформлении обложки использована картина Клода Моне "Пляж в Трувиле" (1870).

ISBN 978-5-91201-231-0

© Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., 2016

© Пермский государственный институт культуры, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1. Ван Гог в современной российской поэзии и в культуре XX–XXI вв.	9
Задания для самостоятельной работы.....	25
Глава 2. Диалог писателя и художника в творчестве Дины Рубиной.....	31
Задания для самостоятельной работы.....	45
Глава 3. Роман о картине в современной английской прозе.....	51
Задания для самостоятельной работы.....	54
Глава 4. Роман о художнике в американской литературе: Курт Воннегут и Чак Паланик.....	61
Задания для самостоятельной работы.....	74
Глава 5. Драматургия и изобразительное искусство.....	80
Задания для самостоятельной работы.....	85
Глава 6. Экфрасис в литературе и кинематографе	89
Задания для самостоятельной работы.....	95

ВВЕДЕНИЕ

Многие ученые неоднократно доказывали, что есть несомненная связь словесного искусства с визуальным. Представление об «искусствах-сестрах», «искусствах-родственницах» опиралось на возрожденные и по-новому истолкованные античные представления «*ut pictura poesis*» (поэзия как живопись) и «*ut rhetorica pictura*» (живопись как риторика), высказанные Плутархом («О славе афинян») и Горацием («Наука поэзии»). Идея о родстве искусств развивалась и дальше, но использовалась чаще всего с целью разграничения данных понятий [Мусвик 2000: 105].

Классическую теорию «границ живописи и поэзии» создает немецкий ученый Г.Э.Лессинг в трактате «Лаокоон» (1766). Он разделяет искусства по предмету: «тела с их видимыми свойствами составляют предмет живописи <...> действия составляют предмет поэзии», а также по форме: в живописи «все дается лишь одновременно, в сосуществовании», в поэзии «все дается лишь в последовательном развитии» [Лессинг 1957: 186]. Особый интерес представляет изобразительность словесного и выразительность зримого образа: «художественная литература непосредственно выражает реакцию слушателя на явления и опосредованно создает представление о самих явлениях в их чувственном бытии <...> изобразительные искусства непосредственно изображают подобию самих предметов в их чувственном бытии, мысли же и переживания сообщаются воспринимающему опосредованно, через эту чувственную форму» [Дмитриева 1962: 46, 47].

Одной из форм взаимодействия литературы и изобразительных искусств можно считать экфрасис – «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации» [Heffernan 2004: 3]. Первоначально экфрасис исследовался только на материале древнегреческой литературы, в частности, «Картин» Филострата. Оба Филострата (дед и внук) в течение целого столетия – от половины II до половины III века н.э. работали как литераторы, софисты и практические деятели. Мировую известность им принесли «Eikones», или «Картины», которые «являются одной из форм показательных примеров красноречия – *progumnasmata*, а по содержанию “описанием произведений живописи”» [Кондратьев 1996: 11]. Выска-

зывают разные мнения относительно того, существовали ли картины на самом деле или были плодом вымысла сочинителей. Подробно излагая сюжет картины, останавливаясь на ее деталях, описывая происходящие в ней события, они создают перед внутренним взором читателя воображаемое полотно. В предисловии Филострат определяет цель своей работы: «речь идет не о художниках в живописи, не об их биографиях; я хочу... объяснить эти картины и внушить им [молодым людям] интерес к вещам, достойным внимания» [Филострат 1996: 19]. Разговор о картинах строится на диалоге с вымышленными или реальными собеседниками. Автор постоянно апеллирует к их познаниям в области изящного, интересуется их мнением о картине, высказывает собственные предположения о замысле художника.

Распространение термина *экфрасис* на современную литературу происходит в российском литературоведении после выхода в свет сборника трудов Лозаннского симпозиума: «Каждый из авторов сборника толкует экфрасис по-своему. Все вместе они выстраивают многостороннее, гибкое его понимание. Старое понятие обретает новую молодость» [Экфрасис в русской литературе 2002: 2]. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» Л.Геллер определял экфрасис как «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений», как иконический «образ не картины, а видения, постижения картины» [там же: 10]. Еще большее разнообразие интерпретаций экфрасиса представлено в материалах конференции в Пушкинском доме в 2008 г., опубликованных только через пять лет [“Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте 2013]. В названии сборника цитируется выражение из повести Н.В.Гоголя «Портрет» (1835), обозначившее специфику экфрасиса.

В XX в. в терминологическом аппарате философии, филологии и искусствоведения появилось понятие *интермедиальность* – особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств [Тишунина 2001: 149–154]. Интермедиальность в литературе тесно связана с экфрасисом (словесным описанием произведений изобразительных искусств) [Handbook of Intermediality 2015].

Целью предлагаемого учебного пособия является практическое изучение взаимодействия современной литературы и изобразительных искусств. Оно основано на ряде исследований, сделанных пермской школой по изучению экфрасиса и интермедийности [Экфрастические жанры в классической и современной литературе 2014 и др.]. Одна из **задач** пособия – объяснить студентам термины *экфрасис* и *интермедийность* и научить применять их на практике.

Учебное пособие «Современная литература и изобразительное искусство» состоит из шести глав. Каждая глава снабжена списком литературы, заданиями для самостоятельной работы и темами творческих работ.

В первой главе «**Ван Гог в современной российской поэзии и в культуре XX–XXI вв.**» представлен сравнительный анализ трех экфрастических стихотворений поэтов-современников – А.Тарковского, А.Кушнера и Е.Рейна, посвященных голландскому художнику XIX столетия Винсенту Ван Гогу. Анализируются варианты «диалога перед картинами» Ван Гога и формы, в которые этот диалог облекается. Самостоятельная работа студентов предполагает дальнейшее изучение жизни и творчества Ван Гога, а также их интерпретацию в литературе и кинематографе.

Во второй главе «**Диалог писателя и художника в творчестве Дины Рубиной**» рассматривается многослойное взаимодействие литературы и живописи в книге Д.Рубиной и Б.Карафелова «Окна» (2012). С одной стороны, весь текст позиционируется как экфрасис картин художника, вербализация визуальных впечатлений раскручивает в обратном направлении процесс создания картин: от карандашных зарисовок, акварелей и дагерротипов к живописному наследию прошлых веков (Веронезе, Тициану, Брюллову, Матиссу и др.). С другой стороны, в книге картины выполняют функцию иллюстраций: анфилады окон, масок, двойников, отражений ассоциативно связывают иллюстрации и текст. Темы творческих работ включают другие произведения Д.Рубиной, в которых используются произведения изобразительных искусств.

Третья глава «**Роман о картине в современной английской прозе**» посвящена анализу романов современных английских прозаиков, в частности «Корабль дураков» Г.Норминтона, «Чаттертон» П.Акройда, «Одержимый» М.Фрейна и «Девушка с

жемчужной сережкой» Т.Шевалье. Рассматриваются генезис и поэтика романа о картине, проводятся параллели между романом о картине и романом о художнике. Демонстрируется взаимодействие жанровых моделей в одном произведении.

В четвертой главе **«Роман о художнике в американской литературе: Курт Воннегут и Чак Паланик»** прослеживаются типологические параллели между романами К.Воннегута «Синяя борода» и Ч.Паланика «Дневник». Сопоставляются различные концепции творческого процесса, анализируется экфрасис реальных и вымышленных творений, описание процесса их создания, интерпретации, восприятия и воздействия. Акцент делается на конфликтах человека и художника, жизни и искусства, классического и современного искусства и др. В заданиях для самостоятельной работы предполагается анализ произведений изобразительного искусства в литературе и кинематографе.

Пятая глава **«Драматургия и изобразительное искусство»** посвящена функциям экфрасиса в драме. Экспозиционная функция картин в ремарках демонстрируется на материале комедии О.Уайльда «Идеальный муж». На примере экфрастических пьес британского драматурга Ф.Уорнера и переводчика итальянской поэзии А.Махова рассматривается роль образов визуальных искусств в драматургии, мотив оживающих полотен, сценическое воплощение пьес. К самостоятельной работе привлекаются пьесы российских и зарубежных драматургов.

В шестой главе **«Экфрасис в литературе и кинематографе»** сравнивается экфрастический дискурс в романе современного английского писателя Дж.Барнса «Метроленд» (1980) и в его одноименной экранизации, осуществленной режиссером Ф.Сэвиллом в 1997 г. Делается вывод о том, что в фильме, в отличие от романа, на первый план выходит фотография как искусство более современное, динамичное и вызывающее воспоминания о прошлом, но она не несет такой богатой символической нагрузки, как картина или скульптура. Самостоятельная работа предполагает обращение к другим фильмам, в которых используются произведения изобразительного искусства.

Литература

1. Дмитриева, Н. А. Изображение и слово / Н. А. Дмитриева. – М.: Искусство, 1962. – 316 с.
2. Кондратьев, С. П. Филостраты в жизни и искусстве / С. П. Кондратьев // Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. – Томск: Водолей, 1996. – С. 3–17.
3. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. с нем. Е.Н. Эдельсона и др. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. – 520 с.
4. Мусвик, В. А. «Говорящие картины» и «застывшие стихотворения»: представления о родстве поэзии и живописи в Англии на рубеже XVI–XVII вв. / В. А. Мусвик // XVII век в диалоге эпох и культуры / отв. ред. А. А. Скакун. – СПб., 2000. – С.105–107.
5. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. ст. / сост. и науч. ред. Д. В.Токарева. – М.: НЛЮ, 2013. – 571 с.
6. Тишунина, Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований / Н. В. Тишунина // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Вып. 12. – СПб., 2001. – С.149–154.
7. Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. – Томск: Водолей, 1996. – 192 с.
8. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: МИК, 2002. – 215 с.
9. Экфрасические жанры в классической и современной литературе: монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой ; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. – 204 с.
10. Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music / Ed. by G. Rippl. , Berlin/Boston: Walter de Gruyter GmbH, 2015. – 701 p.
11. Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. – Chicago, L.: University Chicago Press, 2004. – 249 p.

Глава 1. Ван Гог в современной российской поэзии и в культуре XX–XXI вв.¹

В первый том трехтомного собрания сочинений поэта и переводчика Арсения Тарковского (1907–1989) вошло стихотворение под названием «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» (1958) из первой книги стихов «Перед снегом» (1962). «Трагическая судьба» первой поэтической книги А.Тарковского, которая уже «была набрана и заматрицирована», но издательство отложило ее выход на неопределенный «более поздний срок» [Лаврин 1991: 421, 420], повлекла за собой последующее сравнение автора стихотворения и голландского художника-постимпрессиониста в книге советского писателя Вениамина Каверина «Вечерний день»: «Он [Тарковский] был тогда в отчаянии – это была трудная полоса в истории нашей литературы и его почти не печатали. Я ни минуты не сомневался в том, что он будет признан, потому что его поэзия нужна и, стало быть, он отвечает не только за себя, а за нас всех <...> И я процитировал: “Пускай меня простит Ван-Гог / За то, что я помочь ему не мог”» [Каверин 1980: 254]. Принято считать, что стихотворение Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...» было создано в «самый продуктивный» период его творчества [Тарковская 2009: 267].

Стихотворение состоит из восемнадцати строк, разбитых на 2-стишия. В творчестве А.Тарковского мы можем наблюдать большое количество стихотворений, входящих в первую книгу стихов «Перед снегом», где строки разбиты на 2-стишия. К примеру, стихотворения: «Записал я длинный адрес на бумажном лоскутке» (1935), «Суббота, 21 июня» (1945), «Я прощаюсь со всем, чем когда-то я был» (1955), «Дом напротив» (1958) и др. Как отмечает В. Е. Холшевников, 2-стишия имеют «тенденцию к смысловой замкнутости» и «требуют лаконизма», именно такие «четко тематически замкнутые 2-стишия», в которые необходимо «уложить законченную мысль», поэты «разделяют пробелами»

¹ Глава подготовлена по материалам статьи: Загороднева, К. В. Поэтический «диалог перед картинами» Ван Гога: А.Тарковский, А.Кушнер, Е.Рейн / К. В. Загороднева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2014. – Вып. 2(26). – С. 148–159.

[Холшевников 1983: 28, 29]. Стихотворение А. Тарковского можно условно разделить на две части.

Первая часть, состоящая из восьми строк и соответственно четырех 2-стиший, синтаксически образует одно предложение и представляет собой попытку лирического героя попросить прощения у голландского художника:

Пускай меня простит Винсент Ван Гог
За то, что я помочь ему не мог,

За то, что я травы ему под ноги
Не постелил на выжженной дороге,

За то, что я не развязал шнурков
Его крестьянских пыльных башмаков,

За то, что в зной не дал ему напиток,
Не помешал в больнице застрелиться

[Тарковский 1991: 87].

Побудительная форма маркирует опосредованное обращение к Ван Гогу. Из второй части читатель узнает, что в качестве посредника выступает картина (или картины) художника и читатели (зрители). Анафора и цезура в начале каждой строфы подчеркивают напряженный внутренний диалог лирического героя, пронизанный живописными, литературными и евангельскими аллюзиями. Неточная рифма «Ван Гог / не мог» акцентирует внимание на контрасте между высоким статусом имени Ван Гог в мировой культуре и трагическим положением художника в действительности. Траектория сверху вниз и снизу вверх обозначена в последующих трех строфах предполагаемыми действиями лирического героя, который сначала опускается к ногам художника, а затем поднимается с целью напоить его. Крупный план второй и третьей строф (ноги, башмаки) сменяется общим (в зной – напиток), четвертая строфа завершается образами больницы и самоубийства.

Диалогизм выражается и через взаимоотношения местоимений «я» – «ему» («его»). Объединяют лирического героя и гол-

ландского художника в попытке преодоления душевных мук за счет физических препятствий образы-символы «выжженной дороги» и «пыльных башмаков», как бы позаимствованные из картин Ван Гога.

Обратим внимание на слово «выжженной», которое отличается от других удвоенными согласными *жж* и *нн* и поэтому схоже с зеркальным *гог*. Слово «выжженной» анаграммируется со словом «художник», в котором присутствует сочетание букв *жн*, к тому же буквы *х* и *к*, обрамляющие слово «художник», графически тоже можно рассматривать как «незаконченные» *ж*. Тесная связь этих двух слов распространяется и на контекстуальные синонимы «пыль», «зной». Грамматическая рифма «напиться / застрелиться» и симметричное построение четвертой строфы уподобляют значение глаголов друг другу и контрастно откликаются на название книги американского писателя Ирвинга Стоуна «Жажда жизни. Повесть о Винсенте Ван Гоге» (1954).

Вторая часть стихотворения, состоящая из десяти строк и пяти 2-стиший, представляет собой «проникновение» лирического героя в картину Ван Гога:

Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.

Лимонный крон и темно-голубое, –
Без них не стал бы я самим собою;

Унизил бы я собственную речь,
Когда б чужую ношу сбросил с плеч.

А эта грубость ангела, с какою
Он свой мазок роднит с моей строкою,

Ведет и вас через его зрачок
Туда, где дышит звездами Ван Гог

[Тарковский 1991: 87–88].

Если в первой части акцентировалось, что лирический герой опускается до земли, то во второй обозначено его стремление вверх через образ кипариса. «Мистическим символом смерти и траура» является кипарис на Западе, в то время как в Азии он –

«эмблема долголетия и бессмертия, как и другие вечнозеленые деревья-долгожители» [Тресиддер 2001: 143]. Противоречивые трактовки образа кипариса прослеживаются и в стихотворении А.Тарковского. Поэт живописует кипарис, который наделяется цветами «лимонно-желтый» и «темно-голубой», а также сравнивается с пламенем. Возникает предположение, что картина, в которую «проник» лирический герой, является собирательным образом двух знаменитых полотен Ван Гога, созданных примерно в одно время: «Звездная ночь» (1889) и «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» (1890).

В словесной интерпретации самого художника форма и цвет кипариса осмысляются по-другому. В письме к брату Тео от 25 июня 1889 г. Винсент признавался: «Кипарисы занимают меня непрестанно. Хотелось бы из них сделать такую же вещь, как из подсолнечников. Меня поражает, что их еще никто такими не видел. В линиях и в соотношениях они так же прекрасны, как египетский обелиск. И зелень такого же благородного качества; это – черное пятно в солнечном пейзаже. У него, однако, один из самых интересных оттенков черного, один из самых трудных, какие только существуют и какие себе вообще можно представить. Его надо видеть на фоне синего или, правильнее сказать, синим изнутри» [Ван Гог 1994: 222]. Сходство этого экфрасиса со стихотворением Тарковского проявляется в устремленности кипариса ввысь и темно-синем цвете, а отличие – в завихрениях кипариса и гладкой поверхности обелиска, в лимонно-желтом вместо черного.

Выбор картин в стихотворении Тарковского, на наш взгляд, обусловлен не только соединением земли и небес через образ кипариса, который, подчиняясь страстному порыву взлохмаченных облаков, тянется вверх, но и присутствием на переднем плане картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой» двух персонажей. Возможно, лирический герой и есть тот самый мужчина с металлическим предметом в руках, в то время как второй в шляпе – сам Ван Гог. Такое предположение может быть оправдано серией автопортретов художника в шляпе: «Автопортрет в фетровой шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе», «Автопортрет в соломенной шляпе и с трубкой». Примечательно, что соединенные руками фигурки напоминают букву *n* и отсылают к анаграмме *жн*

и соответственно – к сопоставлению слов «выжженной» и «художник» уже через визуальный образ на картине.

Первая строфа второй части: «Стою себе, а надо мной навис / Закрученный, как пламя, кипарис» приравнивает глагол действия «стоять» к глаголу состояния «быть» во второй строфе: «Без них не стал бы я самим собою». Проведенная параллель между «стоять» и «быть» подчеркивает значимость присутствия лирического героя в картине и отчасти объясняет последующие вариации с местоимениями. Настойчивое «я» первой части трансформируется в притяжательное «себе», «моей», «собственную» – во второй и приводит к заключению через противопоставление «собственный / чужой»: «Унизил бы я собственную речь, / Когда б чужую ношу сбросил с плеч».

Своеобразная развязка наступает в предпоследней строфе, когда предположительно сам художник снимает это противопоставление через акцентирование родственной близости двух искусств – живописи и литературы: «А эта грубость ангела, с какою / Он свой мазок роднит с моей строкою». К тому же сочетание букв *анг-* в слове «ангел» встречается при слиянии двойной фамилии художника «ВанГог», что косвенно сближает его с ангелом. Возможно, лирический герой получил долгожданное прощение через приобщение к миру Ван Гога, в котором соединился предел человеческого и поэтического интима.

Стихотворение заканчивается утверждением, что произведение искусства живет вечно и бессмертен его создатель, который «дышит звездами». Его тайна раскрывается пытливому читателю / зрителю, и трепетное отношение к художнику оправдывает своеволие, а поэтическое сопереживание инициирует творческое вдохновение. Разбивка строк в стихотворении А.Тарковского соответствует нервному напряжению картин Ван Гога, подчиняет вертикаль текста устремленному вверх кипарису.

Как правило, максимальный накал страстей естественно приводит к освобождающей разрядке, к сопутствующей тоске и к резонному вопросу «Зачем?». Написанное через десять лет стихотворение А.Кушнера (род. в 1936) «Зачем Ван Гог вихреобразный...» (1969) продолжает поэтический «диалог перед картинами» голландского художника:

Зачем Ван Гог вихреобразный
Томит меня тоской неясной?
Как желт его автопортрет!
Перевязав больное ухо,
В зеленой куртке, как старуха,
Зачем глядит он мне вослед?

Зачем в кафе его полночном
Стоит лакей с лицом порочным?
Блестит бильярд без игроков?
Зачем тяжелый стул поставлен
Так, что навек покой отравлен,
Ждешь слез и стука башмаков?

Зачем он с ветром в крону дует?
Зачем он доктора рисует
С нелепой веточкой в руке?
Куда в косом его пейзаже
Без седока и без поклажи
Спешит коляска налегке?

[Кушнер 2011: 39–40].

Вопросительное слово «Зачем?» перекликается с побудительным «Пускай», в обоих случаях в названия стихотворений вынесена фамилия художника. Если в стихотворении А.Тарковского возникает образ «закрученного, как пламя, кипариса», то А.Кушнер распространяет метафору вихря на все творчество художника, как бы раздувая пламя, зажженное своим предшественником.

Примечательно, что стихотворение А.Кушнера непосредственно перекликается с XIII строфой неоконченной поэмы А.Пушкина «Езерский» (1833) «Зачем крутится ветер в овраге», написанной онегинской строфой, которая имеет сложное строение. Трижды задаваясь вопросом «Зачем?» и адресуя его последовательно ветру, орлу и деве, в предпоследних строках стихотворения поэт сам отвечает на вопрос: «Затем, что ветру и орлу / И сердцу девы нет закона». Подчеркивая непостижимость отдельных вещей, несогласованность и противоречивость в природе,

Пушкин расширяет список лиц, апеллирует к свободе поэтического творчества, оставляя последнее слово за поэтом: «Гордись: таков и ты поэт, / И для тебя условий нет».

В отличие от отрывка из поэмы «Езерский», стихотворение А.Кушнера «Зачем Ван Гог вихреобразный...» состоит из трех б-стиший ааб|ввб, которые «чаще всего встречаются в напевной лирике, песенной и романсной, в балладах» [Холшевников 1983: 30]. Каждая строфа стихотворения начинается с вопросительного слова «Зачем?» и заканчивается вопросительным знаком, а основной тон задают первые строки: «Зачем Ван Гог вихреобразный / Томит меня тоской неясной?». Подхватывая общую грустную тональность портретов Ван Гога, поэт адресует этот вопрос автопортрету с отрезанным ухом, соединяя образ Пиковой Дамы Пушкина с мужским изображением на полотне.

С одной стороны, желтый цвет в повести А.Пушкина символизирует дряхлость и слабоумие графини («Желтое платье, шитое серебром, упало к ее распухлым ногам <...> Графиня сидела вся желтая, шевеля отвислыми губами, качаясь направо и налево <...> Старуха молча смотрела на него и, казалось, его не слыхала <...> Старуха молчала по-прежнему <...> Старуха не отвечала ни слова»), а с другой – его вариации вкупе с зеленым являются намеком на скоропостижное сумасшествие Германна («...ему пригрезились карты, зеленый стол, кипы ассигнаций и груды червонцев. Он ставил карту за картой, гнул углы решительно, выигрывал беспрестанно, и загребал к себе золото, и клал ассигнации в карман» [Пушкин 1995: 240–242, 236]). Колористика желтый/золотой подчеркивает параллелизм образов Графини и Германна, особенно заметный при близком написании слов и сближении через анаграмму *грн*- с гривной. Интерес исследователей к анаграмме в повести «Пиковая Дама» сосредоточен в основном вокруг «анаграмматического извлечения трех карт из звукового состава текста» (см.: [Давыдов 1999: 112]). Апеллируя к «пушкинской тайнописи», С.Давыдов замечает в «случайно оброненных» Германном словах: «вот что **утройТУСемерит** мой капитал», тройку, семерку и «фонетически ассимилированного туза» (выделено автором), в то время как американский исследователь

Л.Лейтон обнаруживает «многочисленные анаграммы и логографы карт в описании спальни графини» [там же: 113, 112].

Обращаясь к желтому и зеленому цвету и соединяя образ мужчины со старухой через реминисценцию к Пушкину в экфрасисе автопортрета Ван Гога, Кушнер указывает, о каком из многочисленных автопортретов художника идет речь. Отсылки к предшественнику проявляются также в вариациях желтого цвета. Сопоставляя «лимонный крон» Тарковского (в первой редакции – «лимонный хром» [Тарковский 1962: 61]) через цветопись (лимонный/желтый) и анаграмму (к(г)рн-) с образами графини и Германа, Кушнер тем не менее в последней строфе отдает предпочтение зеленому как радостно-весеннему, хотя настойчивый вопрос «Зачем?» умалывает общее впечатление. Если Тарковский, распространяя метафору огня на пейзажи и судьбу Ван Гога, видит в фактуре кипариса пламя, обрамленное лимонно-желтым и темно-голубым, то Кушнер апеллирует не к выжженному, а к живому через образ природы на картинах Ван Гога.

Правда, к природе поэт «приближается» через предметные образы (бильярдный стол, стул, башмаки) второй строфы, где происходит перенос акцента с автопортрета художника на лицо его персонажа. Посвящая три первых строки второй строфы экфрасису картины Ван Гога «Ночное кафе. Арль» (1888), поэт «выхватывает» фрагмент картины, на котором изображен мужчина со стулом и треугольником бильярдного стола на фоне длинного прямоугольного стола, где стоит бутылка с бокалом содержимого, и «уголка» картины в массивной раме.

Примечательно, что изгиб ножек и положение спинки склоненного к мужчине стула повторяют очертания фигуры молодого человека в шляпе на картине «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», в то время как его сдержанная поза подчеркивает статичность самой фигуры, равновесие ей придает кромка бильярдного стола и стул одновременно. Визуальный обман как бы отсутствующих у мужчины ног подчеркивает потребность в ножках стула и по-особенному сближает человека и стул. Размышляя над картиной «Стул Ван Гога и его трубка», Н.А. Дмитриева объединяет несколько стульев на картинах художника: «желтый с соломенным сиденьем стул Винсента – такой же, как в его “Спальне”»; сходного образца стулья находятся и в “Ночном кафе”», и называ-

ет их «эвфемическими портретами» Ван Гога [Дмитриева 1980: 267]. Проводя параллель между «ночным» стулом Гогена и «дневным» стулом Ван Гога, исследовательница констатирует: «Так художник подвел итог отношениям, в которых чудится извечный конфликт Моцарта и Сальери, положенный на иную музыку» [там же: 268].

В стихотворении А.Кушнера стул имеет двойственную природу. В экфрасисе картины «Ночное кафе. Арль» поэт через аллюзию к стихотворению Тарковского уравнивает глаголы «стоять» и «быть», тем самым подчеркивая важную роль стула в парадоксальном стоянии мужчины с пронзительными глазами, чья фигура напоминает очертание бутылки на заднем плане. С другой стороны, акцентируя внимание на схожем написании слов «стул» и «стук», А.Кушнер сближает стулья и башмаки на картинах Ван Гога через мотив неожиданного гостя. Строка «На свете счастья нет, но есть покой и воля» из стихотворения Пушкина переосмыслиется поэтом в еще более пессимистичном ключе в заключительных строках второй строфы: «Зачем тяжелый стул поставлен / Так, что навек покой отравлен, / Ждешь слез и стука башмаков?».

В отличие от стихотворения А.Тарковского, где башмаки отсылают к евангельскому мотиву омовения ног, в стихотворении А.Кушнера стук башмаков непосредственно связан с тяжелым стулом и опосредованно – с тяжелой поступью «Каменного гостя». Проводя параллель между мотивами вечного покоя и покоя, отравленного навек, А.Кушнер приближается к стихотворению А.Блока «Шаги Командора» (1912), где мотив покоя переосмысливается через образ «Девы Света» и ее потревоженного сна: «Донна Анна спит, скрестив на сердце руки, / Донна Анна видит сны... <...> Только в грозном утреннем тумане / Бьют часы в последний раз: / Донна Анна в смертный час твой встанет. / Анна встанет в смертный час» [Блок 1955: 369–370]. Сопоставляя Командора и Ван Гога через аллюзии к Пушкину и образ стула на картинах художника, поэт подчеркивает жизненную силу в неодушевленных предметах.

Своеобразным обобщением лейтмотивов стихотворений Пушкина и Тарковского является заключительная третья строфа стихотворения. Связывая образ ветра не с глубоким оврагом, как в стихотворении Пушкина, а с кроной дерева, возможно, кипариса,

А. Кушнер подчеркивает равноправие между «поступками» вольного ветра и творческой энергией художника. Неточная глагольная рифма первых строк «дует/рисует» характеризует незавершенность действия и связывает фразеологизм «вдохнуть душу» с профессией живописца. Строфическая анафора «Зачем?» и появление личного местоимения третьего лица «он» («Зачем он / Зачем он») усиливают вопросительную интонацию всего стихотворения, акцентируя внимание на создателе картин.

В противоположность динамике всей строфы вторая и третья строки, посвященные экфрасису картины «Портрет доктора Гаше», выглядят статичными, что обуславливает их связь с первой строфой стихотворения, где упоминается автопортрет с отрезанным ухом. Объединяя образы доктора и больного через мотив зеленого (нелепая веточка и зеленая куртка), поэт переносит акцент с лица на другие части тела (ухо, рука), характеризуя персонажа через деталь на картине. Своеобразной реакцией на обусловленность пушкинского стихотворения (Зачем? / Затем) является неожиданное появление вопросительного слова «Куда?» в последних строках стихотворения.

Подчеркнуто открытый финал стихотворения получает, на наш взгляд, логическое завершение в образе коляски. Заклучая в себе неоднозначные характеристики (детская, инвалидная, «купецкая»), слово «коляска» обозначает приспособление для перевозки. Легкость коляски «без седока и без поклажи» третьей строфы контрастирует с «тяжелым стулом» второй, который был кем-то «поставлен». Однако взаимосвязь стул-стук-поступь определяет сходство стула коляски, образуя образы-перевертыши ножка/колесо. Заключительные строки стихотворения А. Кушнера посвящены экфрасису картины Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», где нечетко выписанная лошадка в упряжке подчиняется длинной ленте дороги, а разнонаправленные мазки, изображающие окрестности, придают ее движению несколько беспокойный характер. Возникает надежда на исцеление, и «нелепая веточка» в руках доктора напоминает о Вербном воскресении.

Таким образом, спустя десять лет А. Кушнер в стихотворении «Зачем Ван Гог вихреобразный...» вступает в диалог с создателем стихотворения «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...». Равное количество строк (восемнадцать) подчиняется неординарно-

вой разбивке на 2-стишия и 6-стишия соответственно. Спор с предшественником обнаруживается в интерпретации образа башмаков, которые у Тарковского оказываются пыльными, а у Кушнера – каменными. Апелляция к Пушкину прослеживается на уровне мотивно-образной структуры стихотворения и определяет тесную связь произведений русского поэта и голландского художника в художественном мире А.Кушнера.

Своеобразным завершением разговора о поэтических интерпретациях картин Ван Гога станет обращение к стихотворению Евгения Рейна (род. в 1935) «Пейзаж в Овере после дождя», написанному через несколько десятилетий после произведений А.Тарковского и А.Кушнера. Посвященное одноименной картине Ван Гога стихотворение было опубликовано в первом номере журнала «Знамя» за 2013 г., в подборке стихов, имеющей подзаголовки «Вдоль времени» [Рейн 2013а: 111–120], и прочитано самим поэтом в эфире телевизионной передачи «Вслух» на телеканале «Культура» [Рейн 2013б]. Показательно, что вторым приглашенным гостем, в присутствии которого было прочитано стихотворение «Пейзаж в Овере после дождя», являлся А.Кушнер. Встреча двух поэтов на съемочной площадке под звуковое «сопровождение» стихотворения «Пейзаж в Овере после дождя» символично откликается на слова В.С.Библера о том, что текст в интерпретации гуманитария существует как «граница встречающихся реплик, как встреча направленных друг к другу речей (спрашивающих, отвечающих, соглашающихся, сомневающихся)» [Библер 1991: 117].

Повышенное внимание к фигуре Ван Гога может быть продиктовано в творчестве Е.Рейна интересом как к голландским мастерам (Вермееру Дельфтскому и Винсенту Ван Гогу), так и к теме дружбы и сотворчества, инициировавшей более полувека спустя продолжение поэтического диалога о картинах и посвящение поэту Н.:

Пейзаж в Овере после дождя

Н.

Осины, ивы около запруд,
И заросли осоки, и дорога,
Болото, кочки – все, что есть вокруг –

Великолепно, в сущности – убого.
Искусство, необъятный твой пейзаж
Нас помещает в бездны сердцевины,
Какая точная, естественная блажь,
Художник, как Адам, возник из глины.
Но если отойти в далекий зал,
Стать на границе лучших откровений,
И высмотреть, что быстро срисовал
Бродяга, сумасшедший, новый гений.
Там паровозик на краю земли,
Повозка со снопом у переезда,
Пустующая лодка на мели,
Все движется намеренно и резво.
Все вместе с ним. Отбросив свой мольберт,
Сам живописец – нищий и богема,
Спешит в Париж, чтоб выполнить обет,
Из Амстердама или Вифлеема,
Теряя тюбики, чужой абсент глуша,
Среди народных скопищ и уродов,
И соскребая лезвием ножа
Пронзительные очи огородов
[Рейн 2013а: 117].

Монолитное по форме стихотворение, в отличие от двух предшествующих, состоит не из 18, а из 24 строк. Согласно названию оно посвящено картине голландского художника, написанной за месяц до самоубийства, экфрасисом которой заканчивается стихотворение А.Кушнера. Эмоциональный тон стихотворения Е.Рейна контрастирует с изображением на картине Ван Гога, где, несмотря на экспрессию линий и насыщенность красок, прозрачность и воздушность атмосферы симптоматично откликаются на обновление природы, умытой дождем. Перечислительный ряд первых трех строк: «Осины, ивы около запруд / И заросли осоки, и дорога / Болото, кочки, все, что есть вокруг» – заканчивается обобщающей четвертой строкой, заключающей в себе антитезу: «Великолепно, в сущности – убого». В экфрасисе картины не проявлена индивидуальность оверского ландшафта, описание может быть применимо к другим пейзажам сельской местности.

Пятая строка «Искусство, необъятный твой пейзаж» перекликается с первыми четырьмя строками, как бы подчеркивая нашу мысль о том, что речь идет не столько о пейзаже в Овере, сколько о пейзаже как пространстве индивидуального творчества, как возможности опозитизировать реальность, придать сакральный смысл всему происходящему, привить «вкус к бескорыстному вниманию» [Седакова 1996: 338]. «Возвращение» к картине совершается в следующих восьми строках непосредственно в пространстве музея, симптоматично отзываясь, с одной стороны, на восприимчивость самого Рейна к живописи, а с другой – на приобщение зрителя/читателя к созерцанию/вглядыванию: «Но если отойти в далекий зал / Стать на границе лучших откровений, / И высмотреть...». Примечательно, что в звуковом аналоге поэт заменяет слово «лучших» на «высших», последнее символично перекликается с вертикалью текста. Движение авторской мысли от общего к частному – искусство, пейзаж, художник – вновь устремляется к конкретной картине, которая характеризуется через природу творчества самого Ван Гога: «... быстро срисовал / Бродяга, сумасшедший, новый гений».

Нанизывая пестрые определения, относящиеся к художнику, поэт как бы подчеркивает вибрацию его беспокойной природы и вычленяет доминантные образы, созвучные его творчеству. Поведение стихийного гения, чья отравленность творчеством граничит с помешательством, «усмиряется» в следующих четырех строках за счет обыденного перечисления мелких деталей на ней: «Там паровозик на краю земли, / Повозка со снопом у переезда, / Пустующая лодка на мели, / Все движется намеренно и резво». Изображенные предметы на картине как будто отзываются своим «пограничем» («на краю земли», «у переезда», «на мели») на пространственное расположение зрителя/читателя, который находится как бы «на границе» «откровений», и будоражат своей тревогой его душу.

Катастрофическая эволюция творчества Ван Гога, заключающая в себе 10 лет и закончившаяся самоубийством художника в возрасте 37 лет, пунктирно обозначена в заключительных восьми строках, а ее посылом в стихотворении является «рассеченная» семнадцатая строка: «Все вместе с ним. Отбросив свой мольберт». Переключение внимания с картины «Пейзаж в Овере после до-

жда» на подручные средства при ее создании (мольберт) имеет символическое значение и обусловлено, на наш взгляд, визуальной «зависимостью» Е.Рейна от знаменитого автопортрета Ван Гога перед мольбертом и с палитрой. Особый драматический фон создает известное письмо друга Ван Гога и художника Эмиля Бернара к Орье, в котором тоже упоминается о мольберте: «Вас не было в Париже, и вы, вероятно, не знаете ужасной новости, которую я, однако, не могу дольше скрывать от вас. Наш дорогой друг Винсент умер четыре дня тому назад. Вы, конечно, уже догадались, что он покончил с собой. В воскресенье днем он ушел в поле за Овером, прислонил мольберт к стogu сена и затем выстрелил в себя из револьвера» (цит. по: [Ревалд 1996: 281]).

Смысловые узлы отрывка из письма французского художника Эмиля Бернара – Париж, Овер, мольберт, револьвер – характерны и для заключительных строк стихотворения, правда, Е. Рейн «меняет» револьвер на нож, демонстрируя процесс уничтожения не себя, но картины: «И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов». Причем заключительная строка является парафразом известной метафоры Ю.Олеси «голубые глаза огородов», посвященной тому же полотну Ван Гога. Наряду с Парижем возникают Амстердам и Вифлеем. Столица Нидерландов по звуковому составу приближается к имени первого человека на земле (Адам–Амстердам), как бы возвращая читателя в начало стихотворения, где определяется происхождение художника из глины, и в пространство музея, так как в Амстердаме находится самая крупная коллекция картин и рисунков Ван Гога. По контрасту с землистой горной породой, приобретающей твердость камня после обжига и символично оправдывающей повышенную черствость человека, божественное начало излучает Вифлеем, в котором по преданию родился Иисус Христос.

Параллель с Христом отсылает к судьбе младшего брата Винсента Ван Гога Тео, который скончался в возрасте 33 лет. Счастливый муж и молодой отец, Тео Ван Гог своим неожиданным уходом спровоцировал еще больше загадок, чем старший брат. По воспоминаниям художника Камиля Писсаро, в октябре у Тео произошел «грандиозный скандал с его хозяевами по поводу картины Декана. В конце концов, в минуту раздражения, он отказался от работы в галерее и внезапно сошел с ума» (цит. по: [Ревалд 1996:

283]). Внезапная и необратимая потеря брата и рассудка, приведшая Тео к скоропостижной смерти, отсылает к близнечному мифу об Аполлоне и Дионисе, составляющему основу концепции творчества и повествующему о трагедии дружбы.

Стремление Ван Гога к высветлению палитры и солнцеполоничеству, отчасти обусловленное генетической связью с «золотопрядильщиками», перекликается с рыжим цветом его волос и символично оправдывает болезненную тягу Ван Гога к «резко-желтой ноте». Характерно, что в самом стихотворении не встречается упоминание о цвете, играющем ведущую роль в творчестве художника-постимпрессиониста и постоянно появляющемся на страницах его писем.

Итак, обращаясь к картине «Пейзаж в Овере после дождя», хранящейся в ГМИИ им. А. С. Пушкина, Е. Рейн демонстрирует непосредственное впечатление от полотна, обращая внимание на процесс его восприятия: «Но если отойти в далекий зал, / Стать на границе лучших откровений». Любопытно, что на самом деле «далекий зал» оказывается небольшой проходной комнатой в музее, где наряду с пятью картинами Ван Гога располагается еще несколько полотен других художников. Расширяя и драматизируя границы пейзажа/пространства как такового, поэт в заключительных строках стихотворения символически обращает «пейзаж после дождя» в «затишье перед бурей», подчеркивая трагическую судьбу художника.

Укрупняя надрывный характер жизнотворчества Ван Гога через изображение разрушительного творческого процесса («И соскребая лезвием ножа / Пронзительные очи огородов») и перечислительный ряд хаотичных поступков («отбросив свой мольберт», «теряя тубики», «абсент глуша»), Е. Рейн как будто вторит опубликованной личной переписке Ван Гога, переведенной на разные языки и неоднократно переизданной, в которой отразилась «горячая» натура художника. Посвящая печатный вариант стихотворения некоему поэту Н., а во время выступления перед слушателями игнорируя это посвящение и акцентируя внимание на месторасположении картины и имени живописца, поэт объединяет в двух посвящениях литературу и живопись, стремясь силой голосового напора и энергетикой звучания передать тернистый путь художника.

Подведем общий итог. А.Кушнер и Е.Рейн обращаются к картине Ван Гога «Пейзаж в Овере после дождя», которая хранится в ГМИИ им. А.С.Пушкина. Если А.Кушнер завершает стихотворение экфрасисом данного полотна и неожиданным появлением вопросительного слова «Куда?» вместо «Зачем?», то Е.Рейн выносит название картины в заглавие стихотворения и акцентирует внимание на ее непосредственном восприятии, расширяя границы музейного зала и человеческих возможностей. Экфрасис еще одной картины Ван Гога из ГМИИ им. А.С.Пушкина «Портрет доктора Гаше» в стихотворении А.Кушнера подчеркивает стремление поэта к «живому» диалогу с картиной. Однако разговор с картиной оборачивается в стихотворении А.Кушнера диалогом с произведениями А.Пушкина, через которые он отчасти и воспринимает творчество Ван Гога. А посылом к диалогу является стихотворение А.Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...».

Экфрасис в стихотворении А.Тарковского и Е.Рейна в первом случае стимулирует «проникновение» лирического героя в картину и акцентирование близости автора стихотворения и создателя картины «Пейзаж с дорогой, кипарисом и звездой», а во втором – нахождение новых слов и смыслов через обобщение разнообразных художественных интерпретаций жизни и творчества Ван Гога. Поэтому стихотворение А.Тарковского создает иллюзию вхождения в картину и общения с ее персонажами, а попытка Е.Рейна передать тернистый путь художника через многословие оказывается успешной при наличии звукового аналога, к которому мы обращались при анализе произведения. Примечательно, что стихотворение А.Кушнера положено на музыку Григорием Гладковым и его звуковая интерпретация подчеркивает музыкальность данного произведения, иницируя новые «прочтения».

Все поэты подчеркивают отзывчивость картин художника: в первом стихотворении – через образ зрочка, который глядит на зрителя с картины и служит ему проводником, во втором – через упоминание автопортретов и портретов, на которых персонажи глядят вслед зрителю, в третьем – распространением метафоры глаз на пейзаж, когда каждый мазок художника становится оком. Динамичный способ выдавливания мазков прямо из тюбиков на

поверхность холста и вариации Ван Гога с цветом на собственных картинах приводят Е. Рейна к отказу от цвета как такового и к перечислительному ряду изображенного на картине. В то время как А. Тарковский акцентирует внимание на лимонно-желтом и темно-синем, а А. Кушнер – на желтом и зеленом.

Задания для самостоятельной работы

1. Выберите из поэтического наследия А. Тарковского стихотворение, посвященное творческим профессиям («Балет», «Актер», «Пауль Клее» и др.). Проанализируйте поэтические средства создания образа художника в контексте проблемы взаимодействия искусств.

2. Прочитайте стихотворение А. Тарковского «Манекен» (1969). Определите отношение автора к «неживому натурщику». Чем отличается, на ваш взгляд, позирующий живой натурщик от «деревянного» «на шарнирах»? Какие философские вопросы вызывает у лирического героя стихотворения обычный манекен?

Манекен

В мастерской живописца сидит манекен
Деревянный, суставчатый, весь на шарнирах
Откровенный, как правда, в зияющих дырах
На местах сочленений локтей и колен.
Пахнет пылью и тленом, пахнёт скипидаром,
Живописец уже натянул полотно.
Кем ты станешь, натурщик? Не все ли равно,
Если ты неживой и позируешь даром.

Ах, не все ли равно. Подмалевок лилов,
Черный контур клубится под кистью шершавой.
Кисть в союзе с кредитками, краска со славой.
Нет для смежных искусств у поэзии слов.

Кто хозяин твой? Гений? Бездарность? Халтурщик?
Я молве-клеветнице его не предаю,
Потому что из глины был создан Адам.
Ты – подобье Адама, бесплатный натурщик.

Кто я сам, если плачут и ходят окрест
На шарнирах и в дырах пространство и время,
Многозвездный венец возлагают на темя
И на слабые плечи пророческий крест?

3. Проанализируйте стихотворение А. Кушнера «Арльские дамы», посвященное одноименной картине Ван Гога. Какие экфрастические образы и детали появляются в нем? Сравните в этом аспекте стихотворения «Зачем Ван Гог вихреобразный...» (1969) и «Арльские дамы» (2014).

Арльские дамы

Арльские дамы, у них и на шали узор
В мелкий цветочек, у них и в руках по букету.
Ну и на клумбах такой же счастливый набор
Ярких цветов, ни пышней, ни пестрей его нету.

Так почему ж эти арльские дамы мрачны?
Так почему же цветы их не радуют эти?
Словно их мучает тёмное чувство вины,
Словно, горя, они за Ван Гога в ответе.

Жёлтый, карминный, оранжевый, розовый цвет.
Ах, и дорожки извилисто-мягки, не прямы.
Он же для вас легкомысленный выбрал сюжет,
Что ж вы его так подводите, арльские дамы?

4. Прочитайте стихотворение Е. Евтушенко «Монолог из драмы “Ван–Гог”» (1957), опубликованное за год до стихотворения А. Тарковского «Пускай меня простит Винсент Ван Гог...».

Насколько вписывается данное стихотворение в контекст размышлений над экфрасисом?

Монолог из драмы «Ван-Гог»

Ю. Васильеву

Мы те,
кто в дальнее уверовал, –
безденежные мастера.
Мы с вами из ребра Гомерова,
мы из Рембрандтова ребра.
Не надо нам
ни света чопорного,
ни Магомета,
ни Христа,
а надо только хлеба черного,
бумаги,
глины
и холста!
Смещайтесь, краски,
знаки нотные!
По форме и земля стара –
мы придадим ей форму новую,
безденежные мастера!
Пусть слышим то свистки,
то лаянье,
пусть дни превратности таят,
мы с вами отомстим талантливо
тем, кто не верит в наш талант!

Вперед,
ломаю
и угадывая!
Вставайте, братья, –
в путь пора.
Какие с вами мы богатые,
безденежные мастера!

5. Как известно, Винсент Ван Гог, уступающий в мировом искусстве по количеству созданных автопортретов только Рембрандту, никогда не писал портрета своего брата Тео [Дмитриева 1980: 208]. Исследователь выдвигает предположение, что на одном из автопортретов, «написанном в легких, изысканно-светлых, даже нарядных тонах», Винсент все же «объединил» «свой облик с обликом брата» [там же]. По нашим предположениям, речь идет о парижском автопортрете 1887 г., выразительностью глаз, формой носа и нижней частью лица отсылающем к известной фотографии Тео. В письмах к Тео Винсент часто объединяет собственную внешность с внешностью брата: «Мой дорогой Тео! Гоген и я были вчера в Монпелье, чтобы посмотреть музей и зал Бриаза <...> Там есть один портрет Делакруа, изображающий некоего господина с бородой и рыжими волосами, который до проклятия похож на тебя или на меня» (Арль, 1888) [Ван Гог 1994: 170]. Прокомментируйте данное высказывание Ван Гога с точки зрения внешней схожести людей, предполагающей внутреннюю близость, и экфрасического дикурса.

Темы творческих работ

1. Особенности создания образа художника в романе американского писателя Ирвинга Стоуна «Жажда жизни» (1954).

2. Интерпретация личности и творчества Ван Гога в одноименной экранизации Винсента Миннелли и Джорджа Кьюкора (1956) по роману Ирвинга Стоуна.

3. Образ художника и экфрасис его картин в художественной биографии французского писателя Анри Перрюшо «Жизнь Ван Гога» (1973).

4. Роль картины Ван Гога «Едоки картофеля» в одноименном романе Дмитрия Бавильского (2002). Тема добра и зла в романе. Образ главной героини.

5. Герой и конфликт в романе Адама Торпа «Правила перспективы» (2007). Картина Ван Гога «Художник в окрестностях Овера» в интерпретации главного героя романа герра Хоффера.

Литература

1. Библер, В. С. Михаил Михайлович Бахтин, или Поэтика культуры / В. С. Библер. – М.: Прогресс, Гнозис, 1991. – 176 с.
2. Ван Гог, В. Письма / пер. Н. Щекотова. – М.: Терра, 1994. – Т. II. – 400 с.
3. Давыдов, С. Туз в «Пиковой Даме» / С. Давыдов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 37. – С. 110–128.
4. Дмитриева, Н. А. Винсент Ван Гог. Человек и художник / Н. А. Дмитриева. – М.: Наука, 1980. – 397 с.
5. Евтушенко, Е. Взмах руки / Е. Евтушенко. – М.: Молодая гвардия, 1962. – 350 с.
6. Каверин, В. А. Вечерний день. Письма. Встречи. Портреты / В. А. Каверин. – М.: Сов. писатель, 1980. – 504 с.
7. Кушнер, А. По эту сторону таинственной черты. Стихотворения. Статьи о поэзии / А. Кушнер. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 544 с.
8. Лаврин, А. Примечания / А. Лаврин // Тарковский А. Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. 1. – С. 414–451.
9. Пушкин, А. С. Полн. собр. соч.: в 17 т / А. С. Пушкин. – М.: Воскресенье, 1995. – Т. 8, кн. 1. – 496 с.
10. Ревалд, Дж. Постимпрессионизм / пер. с англ. П. В. Мелковой. – М.: Республика, 1996. – 463 с.
11. Рейн, Е. Вдоль времени / Е. Рейн // Знамя. – 2013. – № 1. – С. 111–120.
12. Рейн, Е. Выступление на передаче «Вслух» на тему: «Как подняться над графоманией?» // Телеканал «Культура». – 2013. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20929/episode_id/167398/video_id/167398/viewtype/picture/ (дата обращения: 01.06.2013).
13. Рейн, Е. Три рассказа [Электронный ресурс] / Е. Рейн // Вестник Европы. – 2002. – №7–8. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/vestnik/2002/7/rein-pr.html> (дата обращения: 02.04.2014).
14. Седакова Ольга беседует с Валентиной Полухиной // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 17. – С. 318–354.

15. Тарковская, М. А. Сквозные комментарии / М. А. Тарковская // Тарковский А. А. Судьба моя сгорела между строк. – М.: Эксмо, 2009. – С. 267.
16. Тарковский, А. Перед снегом. Стихи / А. Тарковский. – М.: Сов. писатель, 1962. – 144 с.
17. Тарковский, А. Собр. соч.: в 3 т. Стихотворения / А. Тарковский. – М.: Худож. лит., 1991. – Т. I. – 462 с.
18. Тарковский, А. А. Судьба моя сгорела между строк / А. А. Тарковский. – М.: Эксмо, 2009. – 400 с.
19. Тресиддер, Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. – М.: Фаир-Пресс, 2001. – 448 с.
20. Холшевников, В. Е. Что такое русский стих / В. Е. Холшевников // «Мысль, вооруженная рифмами»: Поэтическая антология по истории русского стиха / сост., авт. ст. и примеч. В. Е. Холшевников. – Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1983. – С. 5–42.

Глава 2. Диалог писателя и художника в творчестве Дины Рубиной²

Жанр книги Дины Рубиной (род. в 1953) и Бориса Карафелова (род. в 1946) «Окна» (2012) не поддается однозначному определению, поэтому не удивляет «полифония» подзаголовков, каждый из которых по-своему оправдан. В библиографии на сайте Дины Рубиной книга обозначена как «сборник рассказов» [Рубина 2012г], хотя сама писательница в интервью предпочла слово «новеллы» [Рубина 2011]. Разные по форме и содержанию тексты-воспоминания, тексты-размышления, тексты-путешествия (в разных смыслах этого слова) можно назвать и эссе, и очерками, и этюдами, хотя в каждом с разной степенью событийности обнаруживается «пунктирный» сюжет, во многом автобиографический (от детства и родословной к замужеству, переездам и постоянной творческой работе).

Очередная «внесезонная» книга Дины Рубиной на сайте магазина обозначена как «авторский сборник» [Рубина 2012в], а в самом издании как «роман» [Рубина 2012б]. Последнее определение отсылает к известной книге Луи Арагона «Анри Матисс: роман» (1971), к диалогу поэта и живописца: «В прошлое отворяется дверь. Или окно. <...> Эта книга не похожа ни на что, у нее свой беспорядок» [Арагон 1981, I: 9]. Французский писатель называет свою книгу текстов о Матиссе, написанных в разное время и иллюстрированных произведениями художника, «романом о живописи... и романом о мыслях, вступающих в спор между собой, или вытекающих одна из другой, или вдруг наступающих какой-то давний момент собственного развития...» [там же: 196]. Встречи, беседы, грезы, «наносы уходящего времени», «пласты глав, скобок, отступлений» определяют и структуру «Окон».

Фактически у книги два автора. Над замыслом «Окон» Дина Рубина, по ее собственным словам, работала вместе со своим мужем – художником Борисом Карафеловым [Рубина 2011]. Аль-

² Глава подготовлена по материалам статьи: Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3 (23). С. 172–181.

бомный формат и обложка подчеркивают живописную составляющую книги. Наша цель – проанализировать взаимоотношения экфрасиса и иллюстрации в книге «Окна». И экфрасис, и иллюстрация как варианты взаимодействия словесного и изобразительных искусств характеризуются «доминированием текста» [Sagaric 2009: 287–289], но различаются *материальным* (иллюстрация) и *нематериальным* (экфрасис) присутствием картины. Однако с картинами Б.Карафелова дело обстоит сложнее. Создаваясь как самостоятельные картины, они получают статус иллюстрации только в книге.

Сам замысел книги «Окна», раскрытый в предисловии «От автора», указывает на ее экфрастический характер: она возникла непосредственно в результате разглядывания Диной Рубиной картин Бориса Карафелова:

«Это был портрет нашей дочери, сидящей на широком подоконнике в чудесном доме в Галилее, где когда-то мы любили отдыхать.

И тут, в пустой комнате, в молочно-белом облаке верхнего света, он вновь со мной “заговорил” с мольберта. Я сказала:

– Ева на окне, под окном, среди окон» [Рубина 2012б: 6].

Объект этого экфрасиса – картина «В горах Галилеи» (2008) – в качестве иллюстрации предваряет предисловие, становясь своеобразной визуальной аллегорией, требующей вербального истолкования.

Диалог писателя и художника выражен в *беседе зрителя с картиной*: «визуальная реплика» получает вербальный ответ-толкование зрителя-писателя («...он вновь со мной “заговорил” с мольберта. Я сказала...»). Следующая реплика расширяет диалог до *беседы перед картиной* двух зрителей – писателя и художника:

«Мой муж, распутывая узлы, оглянулся на портрет и сказал:

– Да у меня чуть не в каждой картине – окно...» [там же: 6].

Оскар Уайлд в предисловии к роману «The Picture of Dorian Gray» парадоксально заметил, что искусство отражает не природу, а зрителя (*It is the spectator, and not life, that art really mirrors* [Wilde 1979: 78]). Экфрасис, в свою очередь, это «образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10], поэтому новое видение одних и тех же картин рождает новые образы: «...я смотрела на них [картины] новыми удивленными глазами: а ведь

и правда – сколько их у него, этих картин, где в разных окнах сидят, стоят, выглядывают или проходят мимо разные люди. Да и сами картины были окнами, откуда глядели в мир множество персонажей, в том числе и сам художник, и мы, его домашние» [Рубина 2012б: 6]. Экфрасис – это всегда встреча взглядов, всегда диалог, в который часто вступает и музыка.

Предисловие к «Окнам» завершает необычный («визуальный») взгляд на музыку через описание оркестра, причем не из зрительного зала, а сверху (положение над сценой, меняющее пространственную перспективу и позволяющее видеть «лицо дирижера, профили оркестрантов, пюпитры с раскрытыми нотами...»):

«...Подо мной плавно покачивалась библейская волна вишневой арфы на полном плече роскошной арфистки. Один из контрабасистов, похожий на персонажа с гравюры Домье, склонился к инструменту так предупредительно и даже угодливо, словно прислуживал ему за столом: чего изволите? Другой, щипая струну, мерно качал головой в такт движению руки – как мул, что поднимается по крутой тропинке в гору.

А дирижер... тот дирижировал ртом: округлял губы на *крендендо*, издавал беззвучный вопль на *фортиссимо*, растягивал их в мучительной гримасе блаженства на *диминуэндо*, захлопывал рот на резком коротком аккорде...

И при этом пружинисто приплясывал на подиуме, как царь Давид перед Господом, отпихивая локтями кого-то невидимого, кто так и норовил подобраться с изощренно злодейскими, захватническими намерениями...

Я парила над сценой и чуть не расплавилась от счастья – потому что внизу, на пюпитрах, двойными окошками в мою прошлую жизнь белели раскрытые листы оркестровых партий, полные грациным граем нот...» [там же: 10–11].

В этой развернутой визуальной метафоре («...буквально сидела в музыке по самую макушку...»), которую можно назвать «музыкальным экфрасисом», эксплицирован библейский интертекст, подчеркивающий мотив творения – рождения «новой книги».

Сам процесс создания этой разрозненной «межсезонной» книги вольно или невольно отразился в процессе создания новой

мастерской Бориса («вырастив комнату из балкона»). Книгу и мастерскую сближает сложная архитектоника окон-отражений:

«Пространство получилось небольшим, но из-за двух высоких окон – в стене и в потолке – удивительно радостным и *вкусным* для глаз: прямо-таки перенасыщенным взбитыми сливками густого света.

Вертикальное окно вверху, журавлем взмывая к гребню крыши, отбрасывало на пол косою прямоугольник солнца. И в этом лучезарном окне, посреди белой комнаты, стоял мольберт.

Борис внес первую связку холстов, ослабил узел на веревке, и одна картина стала медленно выпадать углом. Я ее подняла и поставила на мольберт» [там же: 6].

Вертикальная динамика косых линий в мастерской усложняет «длинную анфиладу оконных отражений» [там же: 7] на картинах художника. Дина Рубина многогранно разворачивает традиционную поэтическую метафору окна-зеркала, используя «эффект бесконечной цепи отражений, создаваемый при помощи расположенных друг против друга зеркал и встречающийся чаще всего в интерьерах эпохи барокко» [Рубинс 2003: 291].

Каждая книга писательницы вбирает в себя предыдущие и последующие, всю ее жизнь («заколотые» и «открытые» окна): «...мои мечты, мои страхи, моя семья, мои книги; все мои герои – уже рожденные и те, кому только предстоит родиться» [Рубина 2012б: 8]. Если у нее самой «ни одной двери, только окна», то у мужа «во дворе старой Винницы – полуразваленный домишко, вросший в землю по самое окно, через которое можно было запросто шагнуть в комнату, не слишком высоко подняв ногу...» [там же: 9].

Особого исследования заслуживает экфрасис городов (или «топоэкфрасис» [Клинг 2002]), увиденных через оконные проемы:

«...окна квартир, ресторанов, отелей, стрельчатые окошки французских и немецких замков; двойные, разделенные колонной красноватого мрамора, аркады флорентийских палаццо; синие – против сглаза – ставни окон на улочках древнего Цфата; мавританские полосатые арки над окнами средневековой Кордовы и узкие, истекающие струйкой света бойницы башни Хиральда в Севилье: поднимаешься в ней, и сквозь невероятную толщину стен видишь фрагменты белого города в черных проемах...»

А еще – зарешеченные окна Армянского квартала в Иерусалиме; огромные и глубокие окна-сцены Амстердама и закрытые ставнями, таинственно непроницаемые окна-тайны Венеции.

Не говоря уже о распахнутых в нашу память окнах Москвы, Винницы, Ташкента...» [Рубина 2012б: 9].

Короткие зарисовки Амстердама и Дельфта ассоциативно отсылают к голландской живописи, но не указывают на конкретные произведения или конкретных художников. Картины самого Бориса Карафелова вызывают у Дины Рубиной собственные воспоминания, поэтому изображения в вербальном и визуальном «окнах» не совпадают, но перекрещиваются, так как писатель и художник смотрят в них «с разных сторон».

В заключительном рассказе «Долгий летний день в синеве и лазури» попытка «перевести» в слова визуальные впечатления от Крита выражается через цвет: «...время от времени поднимая голову и сквозь оранжевую тень от шляпы вглядываясь в ярчайшую, до рези в глазах, синеву горизонта: пыталась подобрать слова, которыми надо все это рассказать». Колыбель человека, «древнее, щедрое, трогательное Средиземноморье» воплощается в «смутных византийских лицах критянок, их венецианских глазах, вобравших цвет моря и неба; синих, синих окнах их дома...». В этом контексте ассоциацию с византийской мозаикой и венецианским стеклом вызывает метафора поиска слов: «...первыми подворачивались слова случайные, мутноватые, как осколки старого стекла, что выносят на берег волны» [там же: 260, 274].

Другая развернутая метафора процесса писания связана с живописью: «... 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, в застиранных лохмотьях фразы слой за слоем, дойдешь до такой прозрачности смысла, что имена предметов и существ станут почти невидимы, а сквозь них воссияет море, жужжание бронзовых мух, черная собака, бегущая по кромке прибоа... И я вычеркивала, писала поверх слов, опять вычеркивала, злясь на свое бессилие» [там же: 260]. Мотив палимпсеста связывает древнюю традицию с современной культурой, писание на восковых дощечках с масляной живописью, позволяющей накладывать

краску слоями. Метафорические отношения слова и изображения обнаруживают парадоксальные отношения между содержанием и формой, «прозрачностью» смысла и «невидимостью» имен, за которыми «воссияют» образы.

Однако не греческий, а «итальянский текст» отбивает ритм, заданный хронотопом прозы Рубиной в Европе» [Шафранская 2008: 91], причем особое место в нем принадлежит Венеции. Загадочному городу посвящен третий из девяти рассказов книги, отделяющий, словно театральным занавесом, детство от зрелости. Здесь особенно отчетливо звучит тема творческого содружества писателя и художника, мужа и жены: «В то время мы с Борисом уже задумали эту странную совместную книгу, где оконные переплеты в его картинах плавно входили бы в переплет книжный, а крестовина подрамника служила бы образом надежной крестовины окна-сюжета». В Венеции они вместе собирают самую богатую коллекцию окон-сцен, в которых отражается ежегодный театр, карнавал, маскарад: «Каждый в этом городе одновременно и зритель, и актер, вне зависимости от того, по какую сторону рампы находится» [Рубина 2012б: 58, 90].

«Снег в Венеции» пародирует не только венецианский текст русской и мировой литературы (неслучайно карнавальное созвучие названия со знаменитой новеллой Томаса Манна «Смерть в Венеции» (1911) и ее последующими отголосками), но и известную повесть самой Дины Рубиной «Высокая вода венецианцев» (2000). Пародийное противопоставление двух венецианских текстов Дины Рубиной подчеркивается сходством и различием их экфрастической структуры. В центре венецианского топоэкфрасиса обнаруживаются картины, многогранно отражающие сюжет, содержащие в себе его загадку, разворачивающие его в «обратной перспективе» хронотопа культуры. Для героини повести значимым становится посещение церкви Сан-Джорджо Маджоре, для героев рассказа – только зала Академии. Не ставя специальной задачей сравнение двух произведений, обратимся к экфрасису живописных полотен и живописным иллюстрациям в последнем рассказе.

«Снег в Венеции» состоит из трех глав, формально соответствующих не столько трем дням, проведенным супругами в Венеции, сколько драматургии «рассказа в рассказе», причудливым

переплетениям сюжета творения (творческого содружества писателя и художника) и сюжета творимого (авантюрного приключения карнавалов Отелло и Дездемоны, соединяющего трагедию Шекспира с комедией дель арте). Творимый сюжет состоит из пяти эпизодов-встреч, и третий (центральный) эпизод происходит в галерее Академии.

В повести «Высокая вода венецианцев» героиня тоже посещает Академию, но, «перенасыщенная в юности этим высококалорийным продуктом», вскользь отмечает в письме картины Беллини и Карпаччо. Рисунок заключенного на стене тюрьмы Поцци привлекает ее сходством с умершим братом-художником. Собственные волосы напоминают ей живопись Тициана, а двойнику брата – итальянскому художнику Антонио – «Юдифь» Джорджоне [Рубина 2005: 64, 71, 37, 111]. Мистический характер сюжета подчеркивается этой странной реминисценцией. Известно, что картина Джорджоне находится в Эрмитаже [Шапиро 1989: 47–48], куда героиня часто ходила с братом, а итальянский юноша учился в Англии и не был в России.

Основной живописный экфрасис в повести – полотно Тинторетто «Тайная вечеря» в церкви Сан Джорджо Маджоре (50–53). «Величие и страсть» выражаются в «Прелюдии» Баха и в движении рук на полотне: «...руки на картинах венецианцев – возьми Тициана, Веронезе, Тинторетто или Джорджоне – не менее выразительны, чем лица. Они восклицают, умоляют, спрашивают, гневаются и ликуют... <...> ...лица в тени, вполоборота, в профиль, опущены или заслонены, словно персонажи уклоняются от встречи с тобой. А руки так потрясающе одухотворены, так живы, так дерзки, так коварны. Картина шевелилась от движения множества изображенных на ней рук» [Рубина 2005: 51–52]. Этот образ вызывает ассоциацию с волосами-змеями Медузы Горгоны, которые получают развитие в описании волос героини («...растрепавшиеся после примерки множества мертвых личин медно-каштановые, дышащие пряди волос»), хотя сама она сравнивает себя с ветхозаветным героем («...она, конечно, потеряет свои прекрасные волосы, как Самсон, и так же останется беззащитной») [там же: 92, 99].

На переднем плане картины Тинторетто изображены буквально выходящие «за рамку» сюжета Тайной вечери не столько

евангельские, сколько античные (точнее – ренессансные) фигуры мужчины и женщины, между которыми находится собака. Кажется, что эти фигуры появляются и на заднем плане картины. Возникает ощущение, что именно они «оживают» в повести Дины Рубиной в образах главной героини и художника Антонио (и, конечно, собаки, которая их связывает). Но этот «секрет» открывается только для тех читателей, кто видел картину, так как в экфрасисе он совершенно не отражен, если не считать экфрасисом всю повесть.

В повести героиня, справившись с путеводителем, собирается увидеть две картины Тинторетто, но говорит только о «Тайной вечери», хотя в клиросе церкви Сан Джорджо Маджоре кроме нее хранится «Сбор манны» Тинторетто, а в капелле умерших – его же «Снятие с креста». Кроме того, в церкви находится «Святой Георгий, поражающий дракона» кисти Карпаччо [Три жемчужины Италии 1998: 133]. В рассказе герои собираются посмотреть в Академии только две картины, но вынуждены увидеть и третью. Пробегаая другие залы («Карпаччо – на фиг, Беллини – на фиг, Джорджоне и Бассано – свободны навек...»), они останавливаются, вероятно, в десятом зале, где хранится грандиозное полотно «Пир в доме Левия» Паоло Веронезе (а также цикл Тинторетто «Чудо св. Марка» [там же: 135]).

Экфрасис картины Веронезе подготавливается всем предшествующим повествованием (даже упоминанием имени художника в первой главе), поэтому на этот раз для понимания картины героине не понадобились объяснения мужа-художника: «...передо мной развернулась аркада с пиршеством такого размаха, что дух захватывало; сквозь высокие арки мраморной колоннады празднично сияли вдали небо Венеции, розовый камень ее церковей и колоколен, округлые чалмы ее куполов, балконы и балюстрады ее палаццо. А за длинным столом и вокруг него пребывали в кипучем движении знатные патриции и горожане, купцы, карлики и арапча-та, и целая гурьба беспокойных расторопных слуг» [Рубина 2012б: 73]. В первом предложении пейзаж Венеции предстает «сквозь высокие арки мраморной колоннады» (вариант арочного окна и пространственной вертикали), а во втором праздничная толпа организована вокруг длинного стола (пространственная горизонталь).

Ненужность пояснений обусловлена зеркальностью конструкции: на картине изображена та самая Венеция, которую ге-

рой только что видели за стенами Академии. В дальнейшем это впечатление подтверждается и усиливается: «Будто карнавальная толпа хлынула сюда с пьядцы Сан-Марко и застыла в детской игре “замри!”. Во всяком случае, персонажи на картине были одеты в те же костюмы, что и утренняя группа американских туристов на кампо Санта-Мария Формоза. Движение каждого началось минуту назад и в любую минуту было готово продолжиться» [там же: 73]. Гармония предыдущего описания, создающего эффект естественности жизни в ее «кипучем движении», нарушается условностью карнавала и пересечением границы, отделяющей искусство от жизни. Сразу обнаруживается статичность изображения и искусственность костюмов, особенно очевидная при упоминании об американских туристах.

Однако саму Дину Рубину это не смущает, она с увлечением включается в игру, проявляя поистине детский азарт, желание все потрогать и попробовать, любопытство к бытовым деталям: «Казалось, можно войти в картину, усесться за стол, налить себе вина, побродить среди колонн, потрепать за щечку девочку на переднем плане. Можно было без конца рассматривать и открывать все новые бытовые детали – например, как идет носом кровь у одного из персонажей...» [там же: 73].

Диалог писателя-зрителя с картиной переходит в беседу перед картиной писателя и художника (на этот раз не автора картины). Художник «с явным удовольствием» отмечает яркую цветовую гамму и отсутствие «исторической основы евангелий»: «Какая сила, а? какая легкость цветовых сочетаний ... Краски прямо звенят, кипят! И ведь ему в сущности плевать на историческую основу евангелий: разве это древняя Иудея? Какой там Левий, при чем тут времена Иисуса! Его интересуют только Венеция и венецианцы – их жизнь, быт, одежда». Замечания его спутницы, сначала более оригинальные, заканчиваются совсем банально: «Некоторая цветовая э-э-э... отвaga в одежде присутствует: тона, прямо скажем, витражные... Такая книжка-раскраска в детском саду. Вон, Иисус – хитон розовый, плащ на плечах темно-зеленый. Воображаю кого-то из моих знакомых в подобном прикиде в общественном городском транспорте, например». История с инквизицией получает романтическую окраску через упоминание о «поэтах и безумцах», а завершается экфрасис картины возвращением к окнам-аркам: «Веронезе

всегда стремился вовне, его привлекал внешний мир, выход в него, отсюда и окна, и все эти сквозистые арки...»

По контрасту, который подчеркивается расположением картины, представляется «Пьета» Тициана: «Классический сюжет – оплакивание Христа. Сцена, как и полагается, мрачная: мертвое тело, окаменевшая в своей скорби Мария, вопящая в пустоту Мария Магдалина и коленопреклоненный старик Никодим, в котором Тициан, говорят, изобразил себя самого». В этом абзаце, передающем сюжет картины, автор-повествователь отказывается от маски наивной девчонки и превращается в зрелого человека, искусственного искусством (хотя искусствоведческая составляющая комментариев известных картин в книге «Окна» не выходит за рамки популярной информации).

По мнению исследователей, на названных полотнах Веронезе и Тициана присутствуют автопортреты (Веронезе, вероятно, изобразил себя в фигуре гостя), что согласуется с присутствием Дины Рубиной в книге «Окна». Контраст двух картин подчеркивается цветовой гаммой и пространственным решением: «Да, это не пир. Вот уж где мрачный тупик – глухая ниша в стене, темный камень, полное отсутствие окон и арок; ни воздуха, ни света, ни надежды. Все сумрачно в этой последней картине Тициана» [там же: 74].

Диалог с картиной опять незаметно переходит в диалог перед картиной. Видение героини-писателя рождает новые образы-ассоциации («похожа на надгробную плиту», «какой-то бурый сумрак», «будто все под водой»). Благодаря точным репликам «ученика» (писательницы) и комментариям «экзегета» (художника) картина Тициана получает объем, раскрывается в истории создания, «мощной осязательной пластике», «невероятной пластической мощи» [там же: 74–75]. Экфрасис картины «Пьета» Тициана завершается традиционным образом «Венеции, уходящей под воду», символом смерти.

Пространные рассуждения художника неожиданно прерываются звонкой и грубой репликой, привлечшей внимание героев-творцов к третьей картине. На ней изображено «очередное поклонение волхвов»: «в красноватой полутьме пещеры – благообразный старик Иосиф, слишком миловидная и ухоженная для хлева Дева Мария над колыбелью с Младенцем, а также овцы, козочка, ослик...». Эта картина остается для читателя анонимной, так как

не она, а стоящая перед ней пара привлекает внимание героев: «Неясно было – что, собственно, они нашли именно в данной картине, являвшей типовую мизансцену этого евангельского эпизода».

Две реплики «юной девы» обрамляют экфрасис картины:

«– А ему было п-п-плевать, что Господь т-т-т-трахнул его жену?»»

«– И он ей п-п-поверил?! <...> П-поверил, что у них н-н-не было настоящего секса?!»

Беседа поддерживается раздраженным и неразборчивым бормотанием «плечистого супруга».

Таким образом, картина становится зеркалом, отражающим того, кто в нее смотрится. Противопоставление представителей творческой интеллигенции и загадочных авантюристов стирается, когда Дина присоединяется к «резонному вопросу девушки», который и ее «когда-то мучил».

Борис, в свою очередь, вспоминает реакцию «совершенного работяги» на картину Брюллова «Последний день Помпеи» в Русском музее в конце 70-х гг. XX в.: «Он стоял и как-то ошалело разглядывал всю эту багровую вакханалию Везувия, всю, так сказать, роскошь сюжета – понятно, что живописные и композиционные глупости его не волновали. И вот на какой-нибудь двадцатой минуте этого остолбенения он вдруг широко развел руками и всей грудью выдохнул великую фразу: “Усе попадало!!!”» [там же: 76]. Дина переносит романтическое противопоставление изящного искусства и мужика в сниженный регистр, сочиняя очередную «историю из жизни».

Отголоски гибели Помпеи еще прозвучат в третьей главе рассказа, а «великую фразу» сам художник повторит под занавес сцены «средневековых страстей», которая развернется перед его взором на одном из окон-балконов Венеции: «Такого романтического углового балкона – с высоким двойным окном, осененным ажурными, в форме бутонов, розетками, – в нашей коллекции еще не было. Их легкость и хрупкое изящество так были гармоничны с белизной обнаженных женских рук. Странно, что отсюда девушка вовсе не казалась смуглой: темный кирпич стены служил контрастом к телу» [там же: 92].

Экфрастичность подобных описаний в рассказе подчеркивается метафорическими сравнениями («утренняя акварель на го-

ризонте», «все – в сепии ... рассветный пепельный дагерротип и др.). Из рисунков мужа-художника упоминаются в первой главе портреты пары на пароме, которые Борис «набрасывал карандашом в дорожном блокноте». Это упоминание создает экфрастическую раму для вербальных портретов персонажей:

«Необычная пара: он – высокий, смуглый, атлетического сложения пожилой господин в длинном пальто, с абсолютно лысой, а может быть, тщательно выбритой головой брюзгливого римского патриция. А она – красавица из красавиц. Я даже себе удивилась: как могла пропустить такое лицо!

Юная, лет не больше двадцати, тоже высокая и смуглая, в расстегнутом светлом плаще, который она то и дело нервно запахивала. Редкой, прямо-таки музейной красоты лицо, из тех, что глянешь – и лишь руками разведешь: нет слов! Как обычно, дело было не в классических чертах, что сами по себе погоды еще не делают, а в их соотношениях, в теплом тоне кожи, в каких-то милых голубоватых тенях у переносицы, в ежесекундных изменениях выражения глаз. А сами-то глаза, ярко-крыжовенного цвета, глядели из-под бровей поистине соболиных: густые разлетные дуги, прекрасное изумление во лбу, это все и определяло: неожиданный контраст смуглой кожи с весенней свежестью глаз, да еще роскошная грива темно-каштановых кудрей, спутанных маетой ночного рейса» [там же: 61, 68, 60–61].

Косвенные культурологические реминисценции («голова брюзгливого римского патриция»; «музейной красоты лицо») подчеркивают экфрастичность портретных описаний. Она выражается в искусствоведческой лексике («не в классических чертах ... а в их соотношениях»), акцентирующей особенности колорита («в теплом тоне кожи»), и оживляется в эмоционально-оценочных эпитетах («милых голубоватых тенях у переносицы»; «прекрасное изумление во лбу»), природных сравнениях и метафорах («глаза, ярко-крыжовенного цвета, глядели из-под бровей поистине соболиных»; «неожиданный контраст смуглой кожи с весенней свежестью глаз»), вариативной динамике образов («ежесекундных изменениях выражения глаз», «густые разлетные дуги», «роскошная грива темно-каштановых кудрей, спутанных маетой ночного рейса»). Это подчеркнуто «зримое», избыточно «живописное» описа-

ние не имеет в книге визуальных аналогов и не нуждается в них, так как апеллирует к воображению и эрудиции читателя.

В качестве иллюстраций рассказ «Снег в Венеции» сопровождается семью репродукциями картин Бориса Карафелова, написанных в разное время и находящихся в разных отношениях с текстом. В самом рассказе герой-художник заявляет: «Вот и придумай для них сюжет <...> Мое дело маленькое: ты придумай, а я тебе картинку с ними напишу» [там же: 76]. Но только две из семи картин созданы художником в 2011 г.: третья («Венецианский дождь на карнавале») и шестая («Окно карнавала») – иллюстрации.

В соответствии с сюжетом рассказа на картине «Венецианский дождь на карнавале» можно узнать Бориса и Дину, а в «Окне карнавала» – персонажей созданной (или подсмотренной) ими авантюрной истории. Однако лица-маски позволяют увидеть и в персонажах рассказа отражение их создателей. Не случайно на третьей иллюстрации над головой предполагаемой Дины отражается еще одно женское лицо в высоком и изящном венецианском окне-зеркале, а на шестой – в грубом квадрате окна-сцены открывается занавес и появляются персонажи в масках. «Окно карнавала» обрамляют маска смерти и ангел-хранитель в противоположных углах: сюжет «рассказа в рассказе» выражен здесь не буквально, а символически.

Маска карнавала (точнее – женщина в костюме и маске) изображена и на первой иллюстрации «Страж Гранд-канала» (2004). Вероятно, это предваряющий рассказ портрет самой рассказчицы Дины Рубиной (или ее «двойника» – дочери Евы). Скульптурный лев над каналом перекликается с львом на штандарте в картине «Венецианский дождь на карнавале», а роза на парпете – с букетом на подоконнике в картине «Доброе утро, сеньор почтальон» (2007). На этой, второй иллюстрации в проеме окна изображены обе женщины (мать и дочь) дома и без масок. На противоположной странице книги речь идет как раз о помощи Евы в бронировании гостиницы. Картина не столько визуализирует этот эпизод, сколько дополняет его, будучи созданной раньше (скорее всего, в Иерусалиме, но она может служить и иллюстрацией эпизода посещения Диной и Евой Венеции). На четвертой иллюстрации «Весеннее утро» (2008) взгляд из комнаты позволя-

ет увидеть со спины лежащую на кровати девушку и дома (вероятно, тоже Иерусалим) за окном.

Третья иерусалимская картина «Разговор» (1999) в пространстве книги соотносится с беседой Дины и Бориса в Академии, но обнаруживает несомненную связь с одноименной картиной Анри Матисса 1911 г. Сюжетное сходство выявляет и различия: во-первых, женщина и мужчина меняются местами, во-вторых, у Бориса Карафелова в оконном стекле отражается профиль женщины, увиденной с разных точек зрения, что создает эффект двойного присутствия. Живописная вакханалия Карафелова противопоставляется изящному лаконизму Матисса. При этом шахматы отсылают к другому произведению Матисса («Семья художника», 1911), а колорит напоминает ранний период творчества французского художника, в 1905 г. возглавившего группу фовистов («диких»). Очевидные аллюзии к Матиссу в центральной иллюстрации подчеркивают уже отмечаемую нами ранее жанровую близость книг Дины Рубиной «Окна: роман» и Луи Арагона «Анри Матисс: роман».

Последняя иллюстрация «Дон-Джованни. Финал» (2010) изображает в оконном проеме кукольных персонажей оперы Моцарта, а за окном, вероятно, Прагу, где состоялось первое представление оперы и где для туристов под музыкальную запись предлагают посмотреть ее кукольное представление. Несомненная связь этой картины с романом Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010). Используемая в качестве иллюстрации в книге «Окна», картина становится автоцитатой и одновременно источником еще одной откровенно пародийной вариации любовного треугольника («Отелло», «Дон Жуан» и др.), одним из персонажей которого является смерть.

Таким образом, картины Бориса Карафелова не столько ограничивают, сколько расширяют внешнее и внутреннее пространство рассказов Дины Рубиной. Они и предшествуют тексту, выступая в качестве экфрастического объекта, и продолжают его, выполняя функцию книжной иллюстрации. Анфилада окон, масок, двойников, отражений ассоциативно связывает иллюстрации и текст. Ассоциативная (пластическая, живописная, музыкальная, литературная и т.д.) многослойность картин аналогична интертекстуальности и интермедальности рассказов. С одной стороны,

весь текст книги позиционируется как экфрасис произведений Бориса Карафелова. С другой стороны, вербализация впечатлений (сравнение, метафора, метонимия, смена точки зрения и объекта, миз-ан-абим, диалог с изображением и перед ним и др.) как бы раскручивает в обратном направлении процесс создания картин: от карандашных зарисовок, акварелей и дагерротипов к живописному наследию прошлых веков (Веронезе, Тициану, Брюллову, Матиссу и др.).

Задания для самостоятельной работы

1. Внимательно прочитав данную главу и представленный в ней анализ рассказа «Снег в Венеции», обратитесь к другим рассказам из книги «Окна» Д.Рубиной и Б.Карафелова. Проанализируйте их с точки зрения взаимодействия литературы и живописи, слова и рисунка, писателя и художника. Что является доминирующим в выбранной вами новелле: картина или текст?

2. Поразмышляйте над смыслом заглавия книги «Окна» и ее структурой. Как, на ваш взгляд, визуальное оформление обложки соотносится с содержанием книги в целом? Прокомментируйте следующие слова Д.Рубиной, опираясь на рассмотренные иллюстрации к книге и предисловие к ней: «живопись Бориса – многослойная, “долгоиграющая”... Он очень долго работает над каждой картиной – много месяцев. К сожалению, эта живопись не поддается фотопередаче. Мы сейчас пытаемся делать фотографии картин для будущего альбома, и это – очень плохо получается: много слоев на холсте, очень много воздуха, очень много лессировок – целые пласты; его картины надо рассматривать только при дневном свете. От того, как падает свет, – зависит жизнь красок на холсте...» [Рубина 2012а].

3. Дайте определению понятию *внесезонная, меж-романная* книга в контексте творчества Дины Рубиной и с опорой на фрагменты представленной ниже статьи. Какую роль, на ваш взгляд, играют эти книги в ее писательской судьбе? Поделитесь своими

впечатлениями о любой из этих книг. Подготовьте презентацию на данную тему, используя фрагменты статьи [Загороднева, Бочкарева 2013] и иллюстрации Б.Карафелова.

4. Опираясь на приведенный выше анализ повести «Высокая вода венецианцев», сравните два экфрасиса картин Тинторетто. Первый принадлежит Дине Рубиной, а второй взят из книги «Вереница этюдов» (1906) русского прозаика начала XX в. Александра Галунова, в которой автор «в форме краткой прозаической миниатюры» стремится «выразить впечатления от художественного произведения (или о творческой манере того или иного художника)» [Орлицкий 2008: 19].

«...руки на картинах венецианцев – возьми Тициана, Веронезе, Тинторетто или Джорджоне – не менее выразительны, чем лица. Они восклицают, умоляют, спрашивают, гnevаются и ликуют... <...> ...лица в тени, вполоборота, в профиль, опущены или заслонены, словно персонажи уклоняются от встречи с тобой. А руки так потрясающе одухотворены, так живы, так дерзки, так коварны. Картина шевелилась от движения множества изображенных на ней рук» [Рубина 2005: 51–52].

«Пожирающий его душу огонь он [Тинторетто] вышвыривает, придавая своим персонажам невозможные положения, развевая их одежды. Любит он, чтобы руки говорили, – и они у него кричат: тонкие, они напряжены у него до крайности, им душно, беспокойно: если заказчики не позволяли ему выкинуть его мятежную душу в своих лицах, часто слабых и робких, то он устремлялся в руки их и тут разряжался: словно он призывал руки каким-то странным образом отомстить личности за ее ничтожество» [Галунов 1906: 159–160].

5. Посмотрите документальный фильм-элегию «День–Рафаэль» (реж. Андрей Хржановский, 2011), в основе которого уникальные съемки Б.Ахмадулиной, сделанные во время путешествия в Италию. Поразмышляйте над жанром фильма. Какую роль в нем играет стихотворение «День–Рафаэль» (1982)? Можно ли назвать его экфрасическим и почему?

День–Рафаэль

Чабуа Амирэджиби

Пришелец День, не стой на розовом холме!
Не дай, чтобы заря твоим чертам грубила.
Зачем ты снизошел к оврагам и ко мне?
Я узнаю тебя. Ты родом из Урбино.

День–Божество, ступай в Италию свою.
У нас еще зима. У нас народ балует.
Завистник и горбун, я на тебя смотрю,
и край твоих одежд мой тайный гнев целует.

Ах, мало оспы щек и гнилости в груди,
еще и кисть глупа и краски непослушны.
День–Совершенство, сгинь! Прочь от греха уйди!
Здесь за корсаж ножи всегда кладут пастушки.

Но ласково глядел Богоподобный День.
И брату брат сказал: «Брат досточтимый, здравствуй!»
Престольный праздник трех окрестных деревень
впервые за века не завершился дракой.

Неузнанным ушел День–Свет, День–Рафаэль.
Но мертвый дуб расцвел средь ровных долины.
И благостный закат над нами розовел.
И странники всю ночь крестились на руины.

Примечание: Творческий союз Беллы Ахмадулиной и Бориса Мессерера, запечатленный в стихотворениях–посвящениях, книгах–воспоминаниях, телевизионных передачах, фильмах, на картинах художника напоминает диалог Дины Рубиной и Бориса Карافелова. См. об этом нашу статью [Загороднева 2014].

Темы творческих работ

1. «Венецианский текст» в творчестве Дины Рубиной.
2. Тема творческой личности в трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха».
3. Образ художницы в романе Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы».
4. Магия деревянной куклы в романе Дины Рубиной «Синдром Петрушки». Экранизация романа (реж. Елена Хазанова, 2015).
5. Диалог живописца, скульптора и режиссера в романе Дины Рубиной «На Верхней Масловке».
6. Роль визуальных искусств в фильме «На Верхней Масловке» (реж. Константин Худяков, 2004).

Литература

1. Арагон, Л. Анри Матисс: роман / пер. с фр. Л.Зониной. – М.: Прогресс, 1981. – Т. 1. – 240 с.
2. Галунов, А. Вереница этюдов / А. Галунов. – М.: Т-во «Печатня С.П.Яковлева», 1906. – 205 с.
3. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
4. Загороднева, К. В., Бочкарева, Н. С. «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника / К. В. Загороднева, Н. С. Бочкарева // Литература в искусстве, искусство в литературе. – Пермь, 2013. – С. 36–46.
5. Загороднева, К. В. Некоторые размышления о стратегиях творческого поведения: Белла Ахмадулина и Борис Мессерер / К. В. Загороднева // Литература в искусстве, искусство в литературе. – Пермь, 2014. – С. 32–38.
6. Клинг, О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) / О. Клинг // Экфрасис в русской литературе: труды Лозан. симп. / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 97–110.
7. Орлицкий, Ю. Б. Между искусством и наукой: к вопросу о статусе искусствоведческого экфрасиса А. Галунова и И. Дани-

ловой / Ю. Б. Орлицкий // Материалы междунар. науч. семинара; Институт рус. яз. им. Виноградова. – М., 2008. – С. 19.

8. Рубина, Д. Больно только когда смеюсь / Д. Рубин ; худож. Б. Карафелов. – М.: Эксмо, 2008. – 336 с.

9. Рубина, Д. Высокая вода венецианцев // Рубина Д. Мистер-тарабука: повесть и рассказы. – М.: Эксмо, 2005. – С. 5–115.

10. Рубина, Д. Венеция! [Электронный ресурс] / Д. Рубина. – 2011. – 4 марта. – Режим доступа: https://www.facebook.com/note.php?note_id=129472793747932 (дата обращения: 29.06.2013).

11. Рубина, Д. Интервью [Электронный ресурс] / Д. Рубина // Городской калейдоскоп. – 2012. – 07 июля. – Режим доступа: <http://spbcaledoscope.ru/dina-rubina.html> (дата обращения: 29.06.2013).

12. Рубина, Д. Окна: роман / Д. Рубина ; живопись Б. Карафелова. – М.: Эксмо, 2012б. – 276 с.

13. Рубина, Д. Окна: авторский сборник. Анонс [Электронный ресурс] / Д. Рубина; иллюстратор Б. Карафелов. – М.: Эксмо, 2012в. – Режим доступа: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/7624892> (дата обращения: 29.06.2013).

14. Рубина, Д. Окна: сборник рассказов [Электронный ресурс] / Д. Рубина // Рубина Д. Библиография. – М.: Эксмо, 2012 г – Режим доступа: <http://www.dinarubina.com/bibliography.html> (дата обращения: 29.06.2013).

15. Рубина, Д. Отворите окно / Д. Рубина; художник Ю. Габзалилов. – Ташкент: Изд-во лит-ры и искусства, 1987. – 253 с.

16. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – СПб.: Академический проект, 2003. – 354 с.

17. Три жемчужины Италии: Рим и Ватикан, Флоренция, Венеция: пер. с итал. / Рабатти, Доминдже. – Флоренция: Бонеки «Иль Туризмо», 1998. – 143 с.

18. Шапиро, Ю. Г. Эрмитаж: путеводитель по выставкам и залам / Ю. Г. Шапиро. – Л.: Искусство, 1989. – 231 с.

19. Шафранская, Э. Ф. Мифопоэтика иноэтнокультурного текста в русской прозе XX–XXI вв.: дис. ... д-ра филол. Наук / Э. Ф. Шафранская. – М., 2008. – 421 с.

20.Цивьян, Т. В. Интерьер петербургского пространства в «Пиковой даме» Пушкина // Язык: тема и вариации. Избранное / Т. В. Цивьян. – М., 2008. – Т. 2. – С.263–271.

21.Sarapic, V. Picture, text, and imagetext: Textual polylogy / V Sarapic // Semiotica. – 2009. – 174–1/4. – P. 277–308.

22. Wilde, O. The Picture of Dorian Gray // Wilde O. Selections. – Moscow: Progress Publishers, 1979. – Vol. 1. – P. 77–347.

Глава 3. Роман о картине в современной английской прозе³

Автор романа «Корабль дураков» (*The Ship of Fools*, 2001) молодой английский писатель Грегори Норминтон (род. в 1976) в одном из интервью утверждал: «Когда “Корабль дураков” был издан, от умных критиков я узнал, что моя книга принадлежит к вымершему (или же вымирающему) жанру: роману о картине <...> пока я писал роман, ни Перес-Реверте, ни Салли Викерс мне не были известны» (цит. по: [Иткин 2003]). В 2006 г. он уже объяснял свое сознательное пристрастие к названному жанру: ««Я рассматриваю три своих первых романа как своеобразную трилогию. Центром повествования в каждом из них является картина, либо реально существующая, либо существующая в моем воображении» (цит. по: [Дедухина 2006]). Если такой жанр действительно существует в современной литературе, то каковы его генезис и поэтика?

В английской литературе XIX столетия «роман о картине» связывают с «Портретом Дориана Грея» (1891) О.Уайльда. При переходе от романтизма к символизму в европейской литературе складывается *роман о «художнике наоборот»* (по названию романа французского писателя Ж.К.Гюисманса «Наоборот» (1884)) [Бочкарева 2000]. Его главным героем становится не профессиональный художник, а интеллектуал (дилетант), *интерпретирующий уже созданные творения или «творящий жизнь» по законам искусства*. Кроме произведений Гюисманса и Уайльда, к этому типу романа можно отнести «Венеру в мехах» (1870) австрийского писателя Л.Захер-Мазоха, где картина Тициана, помещенная в широкий круг эстетических, мифологических и исторических ассоциаций, «оживает» в образе жены героя. «Венера в мехах» как роман о картине не случайно сближается с *романтической новеллой*, в которой образ картины (или статуи) становится жанрообразующим («Золотое руно» Т.Готье, «Венера Ильская» П.Мериме,

³ Глава подготовлена по материалам статьи: Бочкарева Н.С. Роман о картине в современной английской литературе // Метаморфозы жанра. Владимир, 2010. С. 87–91.

«Овальный портрет» Э.По, «Пророческие портреты» Н.Готорна и др.). В романе американского писателя Н.Готорна «Мраморный фавн» (1860) наряду со статуей Праксителя центральное место занимает портрет «Беатриче Ченчи» кисти Гвидо Рени. Готье, Готорн и Захер-Мазох оказали влияние на английскую литературу во многом благодаря О.Уайльду и Г.Джеймсу (о роли изобразительных искусств в произведениях Г.Джеймса см.: [Meuers 1975; Tinter 1986; Torgovnik 1985; Душина 2010]).

В литературном произведении с образом картины связан *мотив оживления* (по Лессингу, предмет изобразительных искусств – тела, которые в литературе опосредованно изображаются через действия, т.е. «оживают» в сюжете произведения) [Бочкарева 1996]. Кроме того, образ картины как «образ образа» предполагает *вторичную образность*, многозначность и глубину образа-символа. Экфрасис картины может стать жанрообразующим признаком *романа о художнике* и *романа культуры*, получивших распространение в литературе XIX–XX вв. [Бочкарева 2000]. Кроме того, роман о картине типологически соотносим с *романом о романе*, сформировавшимся как особый жанр в XX столетии [Сусллова 2006; Сусллова 2013]. При доминировании одной жанровой модели в произведении могут присутствовать элементы других жанров.

В современных русскоязычных работах большое внимание уделяется творчеству Питера Акройда (род. в 1949) и его роману «Чаттертон» (*Chatterton*, 1987) как роману-саморефлексии [Струков 2000]. Основу жанровой модели здесь составляет роман о художнике. Параллельно показанные судьбы трех поэтов (Томас Чаттертон, Джордж Мередит, Чарльз Вичвуд) напоминают роман А. де Виньи «Стелло» (1832), в центре которого тоже история Чаттертона. В сюжете романа Акройда принимают участие писатели, живописцы, библиотекарь, искусствовед. При этом романисты Скроуп и Флинт не столько творят, сколько рассуждают об искусстве, а поэт Чарльз отвлекается от сочинения собственных стихов на интерпретацию творческой судьбы Чаттертона. Кроме романа-расследования как варианта романа культуры Акройд использует элементы романа о романе (самопорождающийся роман [Kellman 1980]): Филипп в конце произведения приходит к решению написать роман, который мы только что прочли. Элементы

исторического, биографического, детективного и сатирического жанров расширяют рефлексивное поле романа. Однако основной сюжет романа «Чаттертон» концентрируется вокруг двух картин: это идентификация вымышленного портрета-подделки (1802) и история создания картины Генри Уоллеса «Смерть Чаттертона» (1856). Большое место в романе занимает экфрасис произведений искусства, выставленных в галерее Тейт и в частной галерее вымышленных персонажей.

В романе Майкла Фрейна (род. в 1933) «Одержимый» (*Headlong*, 1999) сюжет закручивается вокруг творчества нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего, а название является реминисценцией к картине «Падения Икара», помещенной на обложке книги. Оно характеризует и поведение главного героя – Мартина Клея – философа, интерпретатора и историка искусства. В центре повествования – расследование вымышленной (утраченной) картины, представленное в форме исповеди героя. Черты исторического и биографического романа о художнике соединяются с элементами сатирического и психологического романа. На всех уровнях художественной системы интерпретируется картина Луки Джордано «Похищение Елены», реально существующие и воображаемые картины Брейгеля из цикла «Времена года». Проблема интерпретации в иконологии (учение Э.Пановского) лежит в основе романного конфликта.

От лица главной героини – служанки Греты – написан и роман Трейси Шевалье (род. в 1962) «Девушка с жемчужной сережкой» (*Girl With a Pearl Earring*, 1999). Элементы исторического и биографического романа о голландском художнике Яне Вермере Дельфтском трансформируются здесь в «женский» психологический роман о бедной девушке, которая становится объектом и субъектом художественной интерпретации [Гасумова, Бочкарева 2008]. Ее глазами читатель видит знаменитые картины «Вид Дельфта», «Женщина с жемчужным ожерельем», «Женщина с кувшином воды», «Женщина за письмом», «Женщина с лютней», а полотно «Девушка с жемчужной сережкой» оживает в образе самой героини. Конфликт эстетического и женского в сюжете романа тоже связан с его синтетической жанровой природой.

Картина нидерландского художника Иеронима Босха «Корабль дураков» не только создает рамочное обрамление одно-

именного романа Г.Норминтона, но и оживает в его персонажах. Основу романа культуры в данном случае составляет смеховая традиция Ренессанса, что, на наш взгляд, и определило его заслуженный успех. Другие картины Босха («Грепанация черепа», «Сад земных наслаждений») и Брейгеля («Безумная Грета» «Вавилонская башня» «Сенокос»), наряду с литературными произведениями Чосера, Рабле и др. писателей, образуют интертекстуальное поле романа [Бочкарева 2009]. Романная саморефлексия (источники – Стерн, Борхес) выражается в мотиве рассказывания и образе автора, благодаря которому «затонувший корабль» («законченный роман») может возродиться до бесконечности как «самопорождающийся роман».

Таким образом, типологическая общность всех четырех романов заключается в *субъективной интерпретации живописного произведения*, хотя сама эта интерпретация носит различный характер, во многом обусловленный присутствием других жанровых моделей. Центральное место в сюжете и образной системе романов занимает реально существующая и/или воображаемая картина, что отразилось в их названии и оформлении книжной обложки [Ackroyd 1987; Frayn 1999; Chevalier 1999; Norminton 2001]. Используется мотив оживления картины. В основе конфликта лежит противоречие между вечностью искусства и временностью жизни. Хронотоп культуры создается преимущественно произведениями визуальных искусств через интертекст и интермедийность. Стиль характеризуется подчеркнутой живописной образностью, символизацией и экфрастичностью.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман английской писательницы Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой». Какую роль играют образы визуальных искусств в романе? Как сосуществуют художественное и женское видение мира в романе? Каким образом эмоциональное состояние героини откликается на описание живописных полотен? Проанализируйте экфрастические фрагменты на языке оригинала, сопоставив их с переводом.

«What I always remembered about being in the front hall for the first time were the paintings. I stopped inside the door, clutching my bundle, and stared. I had seen paintings before, but never so many in one room. I counted eleven. The largest painting was of two man, almost naked, wrestling each other. I did not recognize it as a story from the Bible, and wondered if it was a Catholic subject. Other paintings were of more familiar things – piles of fruit, landscapes, ships on the sea, portraits» [Chevalier 2005: 16-17]

«У меня в памяти навсегда осталось первое впечатление, которое на меня произвела прихожая: какое множество картин. Я остановилась в дверях, вцепившись в свой узелок и изумленно вытаращив глаза. Картины мне приходилось видеть и раньше – но не в таком количестве и не в одной комнате. На самой большой картине были изображены двое почти обнаженных борющихся мужчин. Я не помнила такой истории в Библии и подумала, что это, наверное, католический сюжет. Другие картины были на более знакомые темы: натюрморты с фруктами, пейзажи, корабли на море, портреты» [Шевалье 2007: 24].

«Because it was the first painting of his I was to see, I always remembered it better than the others, even those I saw grow from the first layer of underpaint to the final highlights. A woman stood in front of a table, turned towards a mirror on the wall so that she was in profile. She wore a mantle of rich yellow satin trimmed with white ermine, and a fashionable five-pointed red ribbon in her hair. A window lit her from the left, falling across her face and tracing the delicate curve of her forehead and nose. She was tying a string of pearls around her neck, holding the ribbons up, her hands suspended in the air. Entranced with herself in the mirror, she did not seem to be aware that anyone was looking at her. Behind her on a bright white wall was an old map, in the dark foreground the table with the letter on it, the powder-brush and the other things I had dusted around» [Chevalier 2005: 35-36].

«Это была первая из увиденных мной его картин, и я запомнила ее лучше остальных, даже тех, которые на моих глазах прошли путь от грунтовки до завершающих мазков. Перед столом стояла дама, повернувшись к зеркалу, в профиль к художнику. На ней была отделанная горностаем атласная накидка густого желто-

го цвета, а в волосах – красная лента, завязанная модным пятиконечным бантом. Свет, падавший из окна слева, высвечивал тонкие очертания ее выпуклого лба и носа. Она примеряла нитку жемчуга, держа ее за краешки. Ее так поглощало ее собственное отражение в зеркале, что она словно и не подозревала, что на нее кто-нибудь смотрит. Позади нее на ярко освещенной стене висела старая географическая карта, а на темном фоне стола виднелось письмо, пуховка и прочие предметы, под которыми я только что вытирала пыль» [Шевалье 2007: 48–49].

«I had never seen a painting made from the beginning. I thought that you painted what you saw, using the colors you saw. He began the painting of the baker's daughter with a layer of pale grey on the white canvas. Then he made reddish-brown marks all over it to indicate where the girl and the table and pitcher and window and map would go. After that I thought he would begin to paint what he saw – girl's face, a blue skirt, a yellow and black bodice, a brown map, a silver pitcher and basin, a white wall. Instead he painted patches of color – black where her skirt would be, ocher for the bodice and the map on the wall, red for the pitcher and the basin it sat in, another grey for the wall. They were the wrong colors – none was the color of the thing itself» [Chevalier 2005: 100].

«Я никогда раньше не видела, как начинается работа над картиной. Я думала, что художник просто рисует то, что видит, используя краски, которые перед ним. Он начал рисовать дочь булочника, покрыв белый холст светло-серой грунтовкой. Потом отметил коричневыми мазками, где будет девушка, где стол, где графин и где окно и карта. А я думала, что после этого он начнет рисовать то, что видит, – лицо девушки, синюю юбку, желто-черную жилетку, коричневую карту, серебристый кувшин и поднос под ним, белую стену. Вместо этого он стал рисовать цветные пятна – черное, где будет ее юбка, желтое, где будут ее жилетка и карта, красное, где будут кувшин и поднос, и опять серое там, где будет стена. Это были совсем не те цвета, в которые были окрашены все эти предметы на самом деле» [Шевалье 2007: 125].

«It was just of me, of my head and shoulders, with no tables or curtains, no windows or powder-brushes to soften and distract. He had

...painted me with my eyes wide, the light falling across my face but the left side of me in shadow. I was wearing blue and yellow and brown. The cloth wound round my head made me look not like myself, but like Griet from another town, even from another country altogether. The background was black, making me appear very much alone, although I was clearly looking at someone. I seemed to be waiting for something I did not think would happen» [Chevalier 2005: 191].

«Портрет не был похож ни на одну из его прежних картин. На нем была только я – голова и плечи, – и не было ни стола, ни штор, ни окон, ни пуховок – ничего, что могло бы отвлечь внимание. Глаза у меня были широко раскрыты. Лицо освещено, кроме левой скулы, которая оставалась в тени. На мне было коричневое платье и желтый с голубым головной убор, который делал меня непохожей на себя. Это как будто была какая-то другая Грета – из другого города или даже и другой страны. Фон картины был черный, и оттого я выглядела какой-то одинокой, хотя я явно на кого-то смотрела. Казалось, я чего-то жду, зная, что этого не случиться» [Шевалье 2007: 235].

2. Посмотрите фильм британского режиссера Питера Уэббера «Девушка с жемчужной сережкой» (2003). Расскажите об особенностях экранизации романа Трейси Шевалье и актрисе Скарлетт Йоханссон, сыгравшей главную роль.

3. Апеллируя к обложке книги «Холодная весна в Провансе» и главе «Школа света» [Рубина 2012], проанализируйте отношение современной писательницы к творчеству голландского художника XVII в. Почему портрет Д. Рубиной в широкополой шляпе на фоне зеркала и отраженной в зеркале картины Вермеера Дельфтского «Девушка с жемчужной сережкой» символичен?

4. Прочитайте роман Майкла Фрейна «Одержимый». Выделите в нем основные черты, характерные для романа о картине. Приведите примеры романа о картине из русской классики. Насколько этот жанр характерен для отечественной литературы?

5. Обратитесь к учебному пособию под редакцией Карен Хьюитт [Роман Майкла Фрейна «Одержимый» 2006]. Какие ос-

новые темы обсуждаются в нем? На чем акцентируют внимание авторы пособия? Какое место уделяется в нем экфрасису картин Питера Брейгеля Старшего?

Темы творческих работ

1. Роль картины Иеронима Босха «Корабль дураков» в структуре романа Грегори Норминтона «Корабль дураков».

2. Экфрасис картин Питера Брейгеля Старшего в романе Майкла Фрейна «Одержимый».

3. Жанровый синтез в романе Дж.Бэнвилла «Афина».

4. Функции экфрасиса в романе М.Брэдбери «В Эрмитаж» (с использованием статьи [Бочкарева 2013]).

5. Картина Жерико «Плот Медузы» в романе Дж.Барнса «История мира в 10½ главах».

6. Экфрасис картин Матисса в рассказе А.С.Байетт «Китайский омар».

Литература

1. Бочкарева, Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX в.). Дис. ... канд. филол. Наук / Н. С. Бочкарева. – М., 1996.

2. Бочкарева, Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика / Н. С. Бочкарева. – Пермь, 2000.

3. Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81–92.

4. Бочкарева, Н. С. Экфрастический дискурс в романе М.Брэдбери «В Эрмитаж» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. Вып. 1 (21). – С. 140–145.

5. Гасумова, И., Бочкарева, Н. С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» / И. Гасумова, Н. С. Бочкарева // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь, 2008. – С.150–154.

6. Дедюхина, Е. В ответе за весь мир: интервью с Грегори Норминтоном [Электронный ресурс] / Е. Дедюхина // «Книжная витрина». – 2006. – Режим доступа: <https://www.proza.ru/2010/09/14/198>

7. Душинина, Е. В. Визуальные искусства и проза Генри Джеймса: дис. ... канд. филол. н. / Е. В. Душинина. – Иваново, 2010. – 205 с.

8. Иткин, В. Грегори Норминтон: «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности». Интервью [Электронный ресурс] / В. Иткин // «Книжная витрина». – 2003. – Режим доступа: <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7658>

9. Роман Майкла Фрейна «Одержимый»: комментарии / науч. ред. Карен Хьюитт при участии К. Блэр, Е. Доценко, М. Козыревой, М. Курасовой, О. Сидоровой, Н. Эйдельман и др.; Перм. ун-т. – Пермь, 2006. – 70 с.

10. Рубина, Д. Холодная весна в Провансе. – М.: Эксмо, 2012. – 336 с.

11. Струков, В. В. Художественное своеобразие романов П. Акройда / В. В. Струков. – Воронеж, 2000.

12. Сулова, И. В. Портрет художника в контексте эпохи: двойная перспектива (роман М. Уэльбека «Карта и территория») / И. В. Сулова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 3(23). – С. 164–171.

13. Сулова, И. В. Типология «романа о романе» в русской и французской литературах 20-х годов XX века. Автореф. дис. ... канд. филол. наук / И. В. Сулова. – Екатеринбург, 2006.

14. Шевалье, Т. Девушка с жемчужной сережкой / пер. с англ. Р. Бобровой. – М., 2007.

15. Ackroyd, P. Chatterton / P. Ackroyd. – L.: Hamish Hamilton, 1987.

16. Chevalier, T. Girl with the pearl earring / T. Chevalier. – L.: Harper Collins, 1999.

17. Frayn, M. Headlong / V. Frayan. – L.: Faber and Faber, 1999.

18. Kellman, S. The Self-Begetting Novel / S. Kellman. – N.Y.: Columbia Univ. Press, 1980.

19. Meyers, J. *Painting and the Novel* / J. Meyers. – Manchester Univ. Press, 1975.
20. Norminton, G. *The Ship of Fools* / G. Norminton. – L.: Hodder and Stoughton, 2001.
21. Rowe, A. *The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch* / A. Rowe. – N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002.
22. Tinter, A.R. *The Museum World of Henry James* / A. R. Tinter. – Michigan, 1986.
23. Torgovnik, M. *The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, Woolf* / M. Torgovnik. – Princeton, 1985.
24. Wilde, O. *The Picture of Dorian Gray // Wilde O. Selections.* – Moscow: Progress Publishers, 1979. – Vol. 1. – P. 77–347.

Глава 4. Роман о художнике в американской литературе: Курт Воннегут и Чак Паланик⁴

Влияние признанного классика американской литературы второй половины XX столетия Курта Воннегута (1922-2007) на современного культового американского писателя Чака Паланика (род. в 1962) отмечалось как раз в связи с выходом в свет романа «Дневник» (*Diary*, 2003). В рецензии подчеркивалось, что «жесткость» манеры Паланика, склонного к шокирующим читателя сюрпризам, никогда еще не звучала так близко к манере позднего Воннегута, «превращающего зловещую историю в источник волнующего вдохновения» [Maslin 2003]. Исследователи «Дневника» в основном сосредоточились на поэтике «ужасного» (horror) и «готического» (gothic) в американской литературной традиции [Ashbaugh 2009], а также на гендерной проблематике [Jacobsen 2013] и эскапизме (отшельничестве) художника (писателя) [Farquharson 2009; Sondergard 2012]. Задача нашего сравнительно-типологического исследования – выявить общее и особенное в жанровой модели романа о художнике на материале произведений Воннегута «Синяя борода» (*Bluebeard*, 1987) и Паланика «Дневник».

Роман о художнике как «роман творения» [Бочкарева 2000] восходит к автобиографии творца (поэта, живописца, музыканта и других), осознающего процесс и результат собственной творческой деятельности («Новая жизнь» Данте, «Жизнь Бенвенуто Челлини», например). Исследуемые произведения Воннегута и Паланика написаны от первого лица и представляют собой мистифицированную автобиографию, точнее – дневник героя-художника.

В *предисловии* к «Синей бороде» Воннегута, написанном от лица автора романа, подчеркивается вымышленный характер «автобиографии»: «This is a novel and a hoax autobiography at that» [Vonnegut 2011: 222]. Далее от лица героя Рабо Карабекина, завершившего свое жизнеописание и возвратившегося к началу написанного, утверждается, что «биография оказалась еще и дневником минувшего беспокойного лета»: «I promised you an au-

⁴ Глава подготовлена по материалам монографии: Искусство романа на рубеже XX-XXI столетий / под ред. В.А.Пестерева. Волгоград: Изд-во ВолГУ, 2015. 254 с.

tobiography, but something went wrong in the kitchen. It turns out to be a diary of this past troubled summer, too!» [Ibid: 224].

Эпизод «Дневника» Паланика представляет собой письмо, адресованное автору романа, от вымышленного автора рукописи – Норы Адамс, за которой тянется цепочка подобных создателей дневника – Моры Кинкейд, Констанс Бертон и главной героини романа – Мисти Мэри Кляйнман. Примечательно, что Нора Адамс почти всю рукопись «написала этим летом» («Most of it I wrote this summer»): дневник пишется с 21 июня до 3 сентября, а письмо датировано 10 сентября [Palahniuk 2003: 316]. Настойчивое упоминание о «минувшем лете» в обоих произведениях указывает, на наш взгляд, на традицию Германа Гессе и его повесть «Последнее лето Клингзора» (1919), изображающую процесс творчества как бытие художника, а его результат – как автопортрет.

Точная фиксация личной жизни художника в форме дневника подчеркивает ее связь с историческим временем. В романе Воннегута история XX столетия отражается в биографии героя: его родители чудом спаслись во время «резни, когда Турецкая империя уничтожила около миллиона своих армянских подданных» [Vonnegut 2011: 225], а сам Рабо, будучи американским подданным, потерял левый глаз во второй мировой войне, во время бомбежки Дрездена американской армией. Мифологический контекст – странствия Одиссея (циклоп, Цирцея и другие) – подчеркивает самоиронию героя-повествователя. В романе Паланика история вытесняется актуальной для автора проблемой утопического мышления – террористической попыткой спасти остров путем самоуничтожения его обитателей. Мифологический хронотоп предполагает мистическую повторяемость судьбы художника – палача и жертвы одновременно.

В обоих романах экскурсы в историю живописи носят субъективный характер, а суждения о сущности и функциях искусства противоречивы и обуславливают неразрешимость эстетического конфликта. Воннегут в предисловии предупреждает, что его роман – не «серьезная история абстрактного экспрессионизма», первого значительного направления в истории Америки, а субъективный взгляд автора и его «реакция на непомерные цены, которые в уходящем столетии платили за произведения искусства» – детскую мазню и прочие ребяческие забавы [Vonnegut 2011: 222].

В романе Паланика коммерсализация искусства, убивающая художника, зрителя и само искусство, получает гротескное выражение в «творениях» учениц колледжа и трагической судьбе Мисти [См. подробнее: Бочкарева 2010].

В центре рассматриваемых романов – творчество героя-художника, способного уже с детских лет изобразить с фантастической точностью детали реального (Рабо) и воображаемого (Мисти) миров. Одаренный рисовальщик, Рабо Карабекян сначала проходит школу художника-иллюстратора Дэна Грегори (урожденного Грегорьяна), а затем увлекается абстрактным экспрессионизмом. Противопоставление «реализма» и «абстракционизма» определяет основной конфликт в романе. В «Дневнике» Паланика противопоставляются традиционное (классическое) и современное (концептуальное) искусство. Мисти Кляйнман, как великие художники прошлого, рисует пейзажи маслом на холсте, в то время как ее сокурсницы пытаются «быть выше репрезентативного искусства» (81) и следуют современной моде, сделавшей «дерьмо – эстетическим клише» [Паланик 2006: 81, 102].

Рабо Карабекян переживает противопоставление «реализма» и «абстракционизма» как конфликт «плоти» (meat) и «души» (soul). Душу он представляет «в виде светящейся внутри тела неоновой трубочки» [там же: 387]. Рисуя абстрактные полотна, он видит за полосами краски души людей или животных. Учителя Рабо утверждали, что в его фотографически точных рисунках нет души, что они холодны и мертвы. Вероятно, поэтому герой обратился к абстрактному искусству, обнаружив в нем «благоговейный восторг человека перед Вселенной» [там же: 410]. Однако за собственными абстрактными композициями он «всегда видел какую-нибудь историю из жизни» [там же: 357]. Все его абстрактные работы погибли из-за непредсказуемых реакций между грунтовкой холстов и акриловыми красками Сатин Дура-Люкс, символически подчеркивая конфликт между реальной жизнью и абстрактным искусством – «грустный перечень самоубийств абстрактных экспрессионистов» [там же: 410]. На холстах, с которых осыпались краски абстрактной композиции, Рабо пишет свое главное монументальное «реалистическое» полотно, примирившее его душу с ее вместилищем – плотью. Название этого полот-

на – «Настала очередь женщин» (*Now It's the Women's Turn*) – как будто передает эстафету героине романа Паланика.

Мисти Кляйнман в своем творчестве вдохновлялась мечтами об идеале: с детства она рисовала воображаемый остров и чем ярче представляла его, тем меньше ей нравился реальный мир. Чтобы сделать свой воображаемый мир более реальным, Мисти пошла в художественный колледж. Здесь она обсуждала со своим будущим мужем отличие настоящего искусства от современных подделок. Но именно Питер ее обманул, заманив «подделкой» (блестящими украшениями) на «утопический остров», где она сначала была оторвана от живописи, а потом создала монументальное полотно – фреску-убийцу, символически выразившую насилие над художником. Центральной темой дискуссий в романе становится соотношение страдания и вдохновения. Главный тезис «теории самовыражения» Питера – «You'll need to suffer to make any real art <...> It's so every day I feel new pain» («Нужно страдать, чтобы создать настоящее искусство <...> Чтобы каждый день снова чувствовать боль» [там же: 62, 63]). Тема страдания лейтмотивом проходит через весь роман: «Maybe people have to really suffer before they can risk doing what they love» («Может быть, люди должны пережить трагедию, чтобы начать делать то, что любят» [там же: 83]). Героиня публикует свой дневник, чтобы спасти будущих художников, предостеречь их от разочарований.

Проблема необходимости страдания для создания настоящего искусства ставится и в романе Воннегута. Учитель в школе живописи объясняет Рабо, почему ему бесполезно учиться: «... если говорить о технике, ты все умеешь, буквально все», а «для большого художника очень важно, даже совершенно необходимо как-то примириться с тем, что на полотне он может не все, и сумеет найти свои средства выражения. Мне кажется, нас привлекает в серьезной живописи тот дефект, который можно назвать “личностью” (personality), а можно даже – “болью” (pain)» [Воннегут 1993: 343]. Сам Рабо, переживший войну, смерть близких и множество разочарований, утверждает: «Даже в изображении вазы с грушами на клетчатой скатерти ощущается быстротечность жизни, если нанесено оно на холст кистью большого художника <...> на действительно великих полотнах всегда присутствуют рождение (birth) и смерть (death)» [там же: 279]. Свое последнее

творение, спрятанное в амбаре и отразившее страдание и смерть, он называет «самым бессодержательным и все-таки самым исчерпывающим человеческим посланием» [там же: 349].

Таким образом, итоговым произведением художников в обоих романах становится монументальное полотно, гигантская фреска. В ней интегрировалось и все предшествующее творчество героя, и весь его жизненный опыт. Рабо еще в юности по заданию Грегори решает сложную задачу панорамного изображения мастерской художника. «И вода, капавшая из люка в потолок, – говорит Рабо, – не только как настоящая вызывала ощущение сырости, мало того: в каждой капельке, если посмотреть через лупу, отражалась вся эта проклятая студия!» [там же: 320]. Дневник Мисти с самого начала обращен к мужу, лежащему в коме, а также к самой себе, к дочери и свекрови – все они отражаются в одном автопортрете: «Давай глянем в зеркало. Рассмотрим твоё лицо <...> Это три слоя твоей кожи. Это три женщины твоей жизни. Эпидерма, дерма и жир. Твоя жена, твоя дочь и твоя мать. Если ты читаешь это, добро пожаловать обратно в реальность». Это ответ Мисти на утверждение Питера: «...что бы ты ни рисовала, это твой автопортрет <...> угол, под которым ты смотришь, освещение, композиция, техника – это все ты. Даже причина, по которой ты выбираешь сюжет, – это ты. Ты – каждый колер и мазок кисти <...> Все – автопортрет. Все – дневник» [Паланик 2006: 8-11, 168].

Прообраз итогового полотна Рабо Карабекяна возникает в его диалоге с Цирцеей Берман во второй главе романа. Здесь художник, со слов родителей, рассказывает о чудесном спасении его матери после турецкой резни: «...она оказалась прямо в мясорубке, лежала, притворившись мертвой, под трупами, кровь везде, стоны. ... Прямо перед собой, всего в нескольких дюймах, она видела лицо мертвой старухи без единого зуба. Рот у старухи был открыт, и из него на землю вывалилось целое состояние – неоправленные драгоценные камни» [Воннегут 1993: 238]. Под впечатлением от этого рассказа Цирцея описывает картину, которую хотела бы увидеть: «На земле масса трупов пораскидано в самых разных позах. Прямо перед нами прелестное лицо девушки лет так шестнадцати-семнадцати. Она придавлена трупом убитого мужчины, но жива и уставилась в открытый рот мертвой старухи,

лицо которой совсем рядом, в нескольких дюймах. А из этого беззубого рта вываливаются бриллианты, изумруды и рубины» [там же: 239]. Цирцея противопоставляет эту воображаемую картину знаменитой абстрактной композиции Джексона Поллока: «На такой картине можно новую религию построить, и притом очень нужную. – И кивнула в сторону Поллока: – А вот эта картина годится только для рекламы пилюль каких-нибудь от похмелья или, не знаю, от морской болезни» [там же: 240].

Сам Рабо несколько раз описывает похожую на родительский рассказ панорамную сцену, свидетелем и участником которой пришлось быть ему самому. В первый раз он обращается к читателю: «Война закончилась 8 мая 1945 года. Русские еще не успели захватить наш лагерь военнопленных. Меня вместе с сотнями офицеров из Великобритании, Франции, Бельгии, Югославии, России, из Италии, которая перешла на сторону бывших врагов, из Канады, Новой Зеландии, Южной Африки и Австралии, словом, отовсюду отправили этапом из лагеря на еще не захваченную территорию. Однажды ночью наши охранники исчезли, и мы проснулись на краю огромной зеленой долины, где теперь проходит граница между Восточной Германией и Чехословакией. Внизу, в долине, было тысяч десять людей – выжившие в лагерях смерти, угнанные в Германию на работы, сумасшедшие, выпущенные из лечебниц, уголовники, выпущенные из тюрем, пленные офицеры и солдаты всех армий, воевавших против Германии. Какое зрелище! Запоминается на всю жизнь! Но и это еще не все: в долине этой были и последние остатки гитлеровской армии, в изодранной в лохмотья форме, но с орудиями убийства, в полном боевом порядке! Незабываемо!» [там же: 355–356].

Второй раз он описывает этот же эпизод почти дословно Мерили, с которой встречается в Италии. «Просыпаемся с солнцем – говорит Художник, – и видим, что мы на краю долины, недалеко от развалин средневековой каменной часовни, а охрана исчезла. И в долине, на не тронутой войной земле тысячи, тысячи людей, которых, как и нас, под охраной привели сюда и бросили. Там были не только военнопленные. Были и узники концентрационных лагерей, которых сюда пригнали, и люди с заводов, где они трудились, как рабы, и выпущенные из тюрем уголовники, и сумасшедшие из лечебниц. Преследовалась цель удалить нас по-

дальше от городов, где мы могли устроить Бог вещь что. Были здесь и штатские, бежавшие от русских, от американцев и англичан. ... А еще были здесь сотни немцев, по-прежнему вооруженных до зубов, но теперь притихших, ожидавших, кому бы сдать» [там же: 374]. Мерили комментирует рассказ единственной фразой: *The Peaceable Kingdom* («Обитель мира»).

Эта фраза отсылает к повторенной более 60 раз картине странствующего квакерского священника, художника-примитивиста первой половины XIX в. Эдварда Хикса *The Peaceable Kingdom*, на которой он соединяет библейское представление о будущем рае (Isaiah 11: 6-9) и события американской истории (переговоры Уильяма Пенна с индейцами) (см. [Mather 1983; Weekly 1999; Ohlman 2010]). В романе Воннегута ирония по поводу будущего рая на земле носит трагикомический характер и переносится на историю искусства. В доме-музее стареющего художника викторианские картинки, изображающие «обреченных на страдания маленьких девочек на качелях», соседствуют с «ранними работами абстрактных экспрессионистов» [Воннегут 1993: 402]. По словам Мерили, эти художники сделали «самое невозможное, что можно сделать с полотном»: «американцы берут на себя смелость написать: “конец”» [там же: 375]. Однако последнее полотно Рабо Карабекяна возвращается к «реализму» – к изображительности.

Финальный экфрасис этого гиперреалистического полотна – «восемь футов высотой и шестьдесят четыре длиной», то есть «восемь натянутых на рамы и загрунтованных холстов размером восемь на восемь футов, поставленных впритык друг к другу» [там же: 395–396], – предваряется историей холстов, с которых осыпалась абстрактная композиция «Виндзорская синяя № 17». Сначала Рабо хотел оставить холсты белыми, дав им замысловатое название (проект концептуализма), но после смерти жены заперся в амбаре, чтобы создавать свою последнюю монументальную картину в течение шести месяцев (ровно столько он в юности рисовал уничтоженную мастером под предлогом отсутствия «души» панораму мастерской). Продавцу в магазине, где покупал краски и кисти («Я купил все, что только может пожелать художник, кроме того ингредиента, который ему нужно внести самому,

– души, души, души)), старый Рабо сказал «всего одно слово: “Возрождаюсь”» [там же: 400].

Открывшаяся в амбаре картина дана в восприятии Цирцеи Берман, что подчеркивает ее связь с воображаемой картиной чудесного спасения матери художника. Описание напоминает аттракцион. Сначала вид сбоку: «Очень большая ограда, невероятно высокая и длинная, а каждый кусочек ее инкрустирован великолепными драгоценностями» (этот эксперимент напоминает знаменитую картину Гольбейна «Послы», на которой только при взгляде сбоку обнаруживается присутствие черепа на переднем плане). Затем вид с середины: «Мы стояли на краю красивой зеленой весенней долины. По точному счету, здесь, на краю или в самой долине, вместе с нами было пять тысяч двести девятнадцать человек. Самая крупная фигура была величиной с сигарету, самая маленькая – с мушиное пятнышко. На краю долины около нас находились развалины средневековой часовни, внизу тут и там виднелись крестьянские домики. Картина была так реалистична, что напоминала фотографию». На вопрос Цирцеи «Где мы?» Рабо отвечает: «Мы там, где находился я, когда встало солнце в день окончания второй мировой войны в Европе» [там же: 402]. Символика восхода солнца вновь указывает на идею «возрождения» и «спасения».

В самом низу, прямо над полом, Рабо указал носком ботинка на самого себя – самую крупную фигурку с целую сигарету величиной и стоявшую спиной к камере (немецкий живописец-романтик Каспар Давид Фридрих почти всегда изображал со спины своих персонажей – созерцателей величественных картин природы). Шов между четвертым и пятым полотнами (то есть ровно посередине) шел по его спине, «разделяя волосы на голове – его можно было принять за душу Рабо Карабекяна» [там же: 403–404]. И далее почти на десяти страницах герои разглядывают каждый участок огромного полотна, каждого персонажа, обсуждая его «военную судьбу»: от умирающего «стрелка с канадского самолета», которому художник говорит: «Не бойся», до «цыганской королевы», во рту которой «бриллианты и рубины», и абстрактных экспрессионистов – Джексона Поллока и Терри Китчена (фамилия вымышленного персонажа – Kitchen – созвучна слову kitsch).

Восхищаясь картиной Рабо, Цирцея называет ее «экспозицией в музее естественной истории». Сам художник уверяет восторженных зрителей: «Никакая это не живопись! Туристский аттракцион, только и всего! Всемирная выставка! Диснейленд!» [там же: 405, 403]. Самоирония повествователя не дает однозначного ответа на вопрос, что именно следует назвать «китчем» (вымышленную историю абстрактного экспрессионизма или реальную историю гиперреалистической панорамы). Интересно, что сам Воннегут рисовал, предпочитая цветные фломастеры маслу и акварели. Называя своими вдохновителями Пауля Клее и Жоржа Брака, он создавал кубистические портреты, используя абстрактные геометрические формы, и считал самой интересной из всех форм лицо человека [Reed 1999]. Автопортрет *One Eyed Jack* непосредственно указывает на автобиографизм образа Рабо Карабекяна. Несмотря на многочисленные уверения автора в предпочтении рисования литературному творчеству, обсуждаемые в книге рисунков, подготовленных к изданию дочерью писателя [Vonnegut 2014], не следует забывать о присущей ему иронии, выраженной, в частности, в сравнении собственных рисунков с почтовыми марками: «My drawings are as rare as exotic postage stamps» [Vonnegut 1980]. Обращаясь к манере Пауля Клее и Хуана Миро («современных изобретателей иероглифа» [Neumeier 1964]), писатель и в визуальном творчестве приближается к литературе, предпочитая живописи графику.

В романе Воннегута и на финальной картине Рабо главным, на наш взгляд, остается живой интерес автора и героя к человеку и его истории: «В среднем на каждом квадратном футе картины четко выписаны десять уцелевших во второй мировой войне. Даже самые удаленные, не больше мушиного пятнышка фигуры, если посмотреть через линзы, которые я специально разложил в амбаре, окажутся узниками концлагерей, или угнанными в Германию рабами, военнопленными из разных стран, немецкими солдатами различных родов войск, местными крестьянами с семьями, сумасшедшими, выпущенными из лечебниц, и так далее, и так далее» [Воннегут 1993: 403]. Для каждой фигурки Рабо сочинил историю и рассказывал зрителям, но потом предложил им самим сочинять истории персонажей.

По словам Чака Паланика, «весь наш мир состоит из людей, рассказывающих истории», «и любая длинная история, любой роман – не более чем комбинация коротких рассказов» [Паланик 2011]. Все романы Паланика рассказывают о спасении от одиночества, от страха смерти, от ненависти к самому себе и к окружающим. Все они написаны от первого лица, точнее – от лица героя, который одновременно преступник и жертва. Так, роман «Уцелевший» (*Survivor*, 1999) – исповедь захватившего самолет террориста, который надеется, что история его жизни не разобьется на миллионы кровавых кусков и не сгорит вместе с тысячей тонн полыхающего металла [Паланик 2009]. Героиню романа «Дневник» Мисти Кляйнман насильно делают террористкой, хотя единственным ее оружием остаются кисти и краски. Террористический акт совершает ее двенадцатилетняя дочь Табби, но гигантская фреска, вместившая все страдания героини, делает очарованных зрителей жертвами. Опубликованная история героини может разорвать круг преступлений.

Собственные представления о природе творчества Паланик вкладывает в уста Питера, мужа Мисти: «...задача художника – быть внимательным, копить, организовывать, хранить, каталогизировать и, наконец, писать отчет. Документировать. Готовить к показу. Задача художника – просто не забывать» [Паланик 2006: 175]. Сравните со словами отца Питера, убившего собственного сына – «Наше благословение в том, что мы умели забывать» [там же: 296]. Работа Мисти над финальной фреской сопровождается ее воспоминаниями о муже, его характеристикой творческого процесса. «Задача художника – создавать порядок из хаоса. – утверждает Мисти, – Ты копишь подробности, и ищешь закономерности, и приводишь в систему. Извлекаешь смысл из бессмысленных фактов. Собираешь все из кусочков в систему, как головоломку. Коллаж. Монтаж. Сборка» [там же: 170]. Эти идеи отражаются в отношении к работе и самой Мисти, она сначала делает эскизы, фрагменты будущего полотна: «...картины не закончены. Они несовершенны. Людям нельзя на них смотреть, еще нельзя. А некоторые картинки даже не начаты. Мисти не может их продать, ибо они нужны ей как эскизы для чего-то большего. Картинки – части целого, которое ей самой еще не ясно. Они – подсказки» [там же: 180]. В результате окажется, что людям нель-

зя будет смотреть на финальную картину, а Мисти так и не увидит целиком своего творения, что спасет ей жизнь. Этот парадокс отражает проблему жизни и смерти в искусстве: творчество и жизнь – это стремление к совершенству, достижение совершенства означает конец искусства и смерть художника.

Как и Рабо Карабекян, Мисти от природы наделена чудесным даром рисовальщика. Но окружающие видят в этом лишь технику: «Какой у Вас компьютер? Так нельзя нарисовать вручную. Вы ведь не пользуетесь только циркулем и линейкой? И транспортиром? Вы рисуете идеальные, правильные углы. Вы чертите по трафарету, с помощью лекала?» [там же: 178]. В диалоге Энджела и Мисти подчеркивается возникающее противоречие: «Все круги идеальны. Каждый подсолнух, каждая купальня для птиц. Все изгибы абсолютно правильны. Вы рисуете идеальные фигуры. Это невозможно. <...> Вы не можете допустить даже мысли о том, что я, возможно, от природы талантлива» [там же: 183]. Мисти одинаково хорошо рисует и с открытыми, и с закрытыми глазами. Подсознательно чувствуя тайну творчества, она вслед за учителями колледжа пытается заменить искусство анатомией человека и химическим составом красок: «Чем больше ты узнаешь об искусстве, тем больше оно напоминает черную магию или кулинарию». Питер называет финальную картину Мисти «работой Дьявола», но она сама, как и Чак Паланик, пытается «придать смысл кошмару» (*to make sense of a nightmare*), чему «не учат в художественном колледже» [там же: 242, 282].

Перед читателем фреска Мисти складывается постепенно из фрагментов. Она рисует красками и акварелью, «черпая темы в своем воображении» – «большие дома, венчания в церкви, пикники на берегу» [там же: 164]. Гораздо подробнее, чем у Воннегута, перечисляются ингредиенты для создания картины, которые покупает Мисти в магазине: кисточки, краски, бумагу. Ее сумка «набита скомканными катышками прусской лазури (*azure blue*) и «Виндзорской зеленой» (*Windsor green*)» (сравните с картиной Рабо «*Windsor Blue Number Seventeen*»). Работая в ресторане, Мисти покрывает эскизами обрывки счетов, клочки туалетной бумаги, салфетки и подставки. Она «круглые сутки рисует пейзажи, которых никогда не видела»: «крона дерева или причудливый абрис холма», «утес, за ним водопад из нависшей расселины, неглу-

бокий овраг, утонувший в тени, заполненный мшистыми валунами и стволами толстых деревьев, обвитых лозой» [там же: 174, 173]. Вариативные повторы и перечисления организуют ритм описания и подчеркивают фрагментарность экфрасиса: «Абрис холма. Горный ручей. Пещера у речки. Усик плюща. Детали всплывают в голове Мисти, и она просто не может позволить им ускользнуть ... зарисовки цветов и листьев, которых не видела никогда ... абстрактные формы, похожие с виду на скалы и горные вершины над горизонтом ... ветвистые тени деревьев, заросли кустов. Вроде вереска. Птицы» [там же: 173]. Из кусочков на наших глазах создается панорамная пейзажная картина.

Кроме того, пейзажи Мисти переданы в восприятии Энджела, который «поднимает к свету одну акварель за другой» («странный пустой горизонт», «залитые солнцем поля», «сосновые заросли», «дом или целая деревня»): «Лицо Энджела непроницаемо, лишь глаза движутся, скачут по каждому листу (*only Angel's eyes move, jumping back and forth on every sheet of paper*)» [там же: 175]. Экфрасис как «запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений» [Геллер 2002: 10] буквально реализуется через «движение глаз». Лаконичность и простота описания подчеркивает безупречность композиции, рисунка и колорита: «Он поднимает к свету картинку – домик на склоне прибрежного холма, океан и деревья – сине-зеленые, но разных оттенков. Единственный теплый штрих – ярко-желтая точка, лампа в окошке». Впечатление так же лаконично выражается через процесс созерцания: «Смотрел бы и смотрел целую вечность» [Паланик 2006: 179]. Магические слова повествователя «Синдром Стендаля» как будто переводят разговор в другую плоскость: Энджел предлагает за акварели баснословные деньги, предвывая финал романа, когда деньги и искусство становятся причиной гибели людей.

В следующей сцене экфрасис возвращает к процессу создания картины: «Кисточкой № 12 из верблюжьей шерсти Мисти кладет идеально синюю полосу над идеальными деревьями на склонах идеальных гор. Кисточкой № 2 из соболя кладет идеальный солнечный блик на гребень каждой идеальной волны. ... Кисточкой № 4 из беличьей шерсти она рисует тени в лесу. ... Она рисует нейлоновой кисточкой № 12 идеальные цветы на идеаль-

ном лугу ... Кисточкой № 4 из соболя она проводит серо-белую полосу поперек луга» [там же: 186–187]. С этого момента пейзаж начинает меняться, в природный ландшафт вторгается цивилизация: «Мостит дорожку в траве. Потом роет яму. Заливает фундамент. Перед ней на бумаге кисть убивает деревья и сносит их прочь. Набрав коричневой краски, Мисти вгрызается в склон холма на лугу. ... Кисть, как плуг, подрезает траву. Цветы уничтожены. Из ямы встают белоснежные стены...» [там же: 187]. Вытесняя природу, на картине постепенно возводится грандиозное сооружение с башнями, куполом, лестницами и террасами, статуями на крыше и бассейном на одной из террас. Это история острова и дома, о котором мечтала Мисти и в котором поселилась после свадьбы. Об архитектуре с фасадами в стиле «греческого Ренессанса» ей подробно рассказывал свекор. Но деньги заканчиваются, здания разрушаются, требуя новых вложений. «Картина закончена. Идеальна. Прекрасна. ... Она черпает кистью № 12 “черную слоновую кость” и щедрым росчерком уничтожает все» [там же: 189]. Процесс создания картины заканчивается ее уничтожением, как постепенно уничтожаются природа и архитектура.

Мисти приковывают к кровати, и она пишет картины с закрытыми глазами. На одной из них Мисти воображает смерть собственной дочери: «Это рисунок волн океана, близко от берега. В воде что-то плавает. В воде лицом вниз плавает человек, юная девушка с черными волосами, распустившимися вокруг нее по волнам» [там же: 221]. На другой – только «пустой квадрат неба, синие, белые мазки, что-то явно незавершенное, но занимающее все пространство холста» [там же: 250]. На этой последней (со-той) картине отразилась попытка спасения художницы, которая закончилась неудачей. Мисти сравнивается не только с великими живописцами, но и с великими аскетами. Поскольку эта теория излагается доктором, постепенно убивающим героиню пилюлями с мышьяком, в нее не хочется верить.

Наконец, «картины подогнаны тютелька в тютельку, бумага и холст, так что получается длинная фреска. Коллаж», «миллион мазков краски, сложившихся единственно верным способом». Но и здесь видны только фрагменты: «Одна деталь – вроде ветка дерева, хотя скорее всего рука. Другая напоминает кусок лица, а может быть, облака. Это массовая сцена, или пейзаж, или натюр-

морт из цветов и фруктов» [там же: 282, 301, 282]. Занавес, интерьер, огромное количество приглашенных указывают на сходство показа картины с грандиозным шоу, которое закончится трагедией.

Таким образом, в финале обоих романов («Синяя борода» и «Дневник») герой-художник завершает огромное полотно, напоминающее одновременно монументальную фреску и «экспозицию в музее естественной истории». Вымышленная картина вбирает в себя не только жизненный и творческий путь от природы одаренного рисовальщика («Все – автопортрет. Все – дневник»), но и историю, частью которой герой является. Оба художника (Рабо и Мисти) стремятся «придать смысл кошмару», участниками которого они стали, и освободиться от его власти. Финальные картины обоих художников противопоставляются «современному» искусству (абстракционизму и концептуализму), но, возвращая к традиционному «реализму», отражают тенденции постсовременности.

Оба полотна создаются по фрагментам, но предполагают существование целого, частью которого они являются. Романы Воннегута и Паланика написаны от лица героя-художника, ироническая позиция которого близка авторской. Они не дают окончательного ответа на поставленные вопросы, но открыто обозначают свою точку зрения в предисловии (Воннегут) и послесловии (Паланик). Писатели относятся к разным поколениям, поэтому отражают разные исторические и культурные периоды (события и мировоззрение). Общей остается характерная особенно для рубежа XX–XXI веков трагикомическая связь искусства с деньгами и властью.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман современного американского писателя Джозефа Хеллера «Вообрази себе картину» (1988). Какие черты романа о картине можно в нем обнаружить? Чем, на ваш взгляд, принципиально отличается роман о картине от романа о художнике? Проанализируйте реминисценции живописи Рембрандта в романе Хеллера.

2. Посмотрите фильм британского кинорежиссера Питера Гринуэя «Ночной дозор» (2007), посвященный истории создания знаменитой картины Рембрандта. Какие новые оттенки смысла придает фильм картине Рембрандта?

3. Отталкиваясь от поэмы американского искусствоведа и поэта Джона Эшбери (род. в 1927) «Автопортрет в выпуклом зеркале», посвященной итальянскому художнику эпохи Возрождения, предшественнику маньеризма, Франческо Пармиджанино, поразмышляйте над мистической функцией зеркала, а также над словами О.Уайльда: «искусство отражает не природу, а зрителя» (*It is the spectator, and not life, that art really mirrors*) [Wilde 1979: 78].

4. Проанализируйте данный фрагмент поэмы «Автопортрет в выпуклом зеркале» Дж.Эшбери. Какими поэтическими средствами переводчик Ян Пробштейн создает экфрасис картины Пармиджанино? Сравните с картиной и с оригиналом стихотворения.

Как изобразил Пармиджанино: правая рука
Больше головы, в жесте выброшенная в лицо зрителю,
Она легко ускользает назад, как бы защищая
То, что сама возвещает. Пара освинцованных рам,
Старые балки, мех, заложенный в складку муслин
Согласуются в ритме с лицом, наплывающим
И ускользающим, как и рука, с тою лишь разницей, что
Лицо безмятежно хранит отрешенность. Вазари пишет:
«Однажды Франческо решил написать автопортрет,
Глядясь в выпуклое зеркало, какими
Пользуются цирюльники... Для этого он заказал
Столяру выточить шар из дерева, затем, распилив
Кругляш надвое, сделал его размером с зеркало и
С великим искусством скопировал то, что увидел в зеркале», —
В основном свое отражение, но с портрета оно удалено.

Self-Portrait In A Convex Mirror

by John Ashbery

As Parmigianino did it, the right hand
Bigger than the head, thrust at the viewer
And swerving easily away, as though to protect
What it advertises. A few leaded panes, old beams,
Fur, pleated muslin, a coral ring run together
In a movement supporting the face, which swims
Toward and away like the hand
Except that it is in repose. It is what is
Sequestered. Vasari says, "Francesco one day set himself
To take his own portrait, looking at himself from that purpose
In a convex mirror, such as is used by barbers . . .
He accordingly caused a ball of wood to be made
By a turner, and having divided it in half and
Brought it to the size of the mirror, he set himself
With great art to copy all that he saw in the glass,"
Chiefly his reflection, of which the portrait
Is the reflection, of which the portrait
Is the reflection once removed.

5. Посмотрите передачу, посвященную современному искусству, из цикла «Воображаемый музей» Михаила Шемякина. Как оценивает известный скульптор современное состояние искусства? Что подразумевается в современном мире под искусством? Как соотносятся размышления М.Шемякина с концепцией современного искусства, представленные ниже цитаты из романа Ч. Паланика «Дневник»?

6. Поразмышляйте над темой творчества как безумия, болезни как причины творческого гения, опираясь на приведенные ниже цитаты из романа Ч.Паланика «Дневник»:

«Микеланджело страдал маниакально-депрессивным психозом и изображал себя на своих полотнах мучеником, с которого сдирают кожу. Анри Матисс завязал с юриспруденцией из-за аппендицита. Роберт Шуман начал сочинять только после того, как его правую руку парализовало, что покончило с его карьерой концертирующего пианиста» [Паланик 2006: 84]. Паганини «мучили туберкулез, сифилис, челюстной остеомиелит, диарея,

геморрой и камни в почках <...> Ртутью, которую доктора пропи-сали ему от сифилиса, он отравился настолько, что у него выпали все зубы. Его кожа стала пепельно-белой. Паганини был ходячим мертвецом, но, играя на скрипке, он становился бессмертным. Он страдал от синдрома Эхлерса-Данлоса, врожденного заболе-вания, от которого его суставы стали такими гибкими, что он мог отогнуть большой палец назад настолько, что тот прикасался к запястью <...> то, что терзало Паганини, сделало его гением» [там же: 156].

Темы творческих работ

1. Образ художника Рабо Карабекяна в романе К. Воннегута «Синяя борода». Смысл заглавия.
2. Экфрасис в романе Ч.Паланика «Дневник».
3. Тема искусства и образ художника в произведении С.Дали «Дневник одного гения».
4. Картина «Аристотель, размышляющий над бюстом Гомера» в структуре романа Дж. Хеллера «Вообрази себе картину».
5. Роль *визуального* в романе «Мосты округа Мэдисон» (1992) Р. Дж. Уоллера. Образ героя-фотографа. Одноименная экранизация Клинта Иствуда (1995).
6. Живопись в творчестве британского художника и кино-режиссера Питера Гринуэя.
7. Экфрастический дискурс в романе Дэна Брауна «Код да Винчи».

Литература

1. Бочкарева, Н. С. Парадокс художника в романе Чака Паланика «Дневник» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 4(10). – С. 202–210.
2. Бочкарева, Н. С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика / Н. С. Бочкарева. – Пермь, 2000. – 252 с.
3. Воннегут, К. Синяя борода // Воннегут К. Романы / / пер. с англ. Л. Дубинской, А. Зверева. – М., 1993. – С. 221-414.

4. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.

5. Паланик, Ч. Дневник / пер. с англ. Д. С. Борисова. – М., 2006.

6. Паланик, Ч. Уцелевший / пер. с англ. Т. Ю. Покидаевой. – М., 2009. – С. 2.

7. Паланик, Ч. Фантастичнее вымысла / пер. с англ. А. Бушуева, Т. Бушуевой. – М., 2011. – С. 11–12.

8. Хеллер, Дж. Вообрази себе картину / Дж. Хеллер // Иностранная литература. – 1998. – № 2.

9. Ashbaugh, H. Chuck Palahniuk's Diary: American Horror, Gothic, and Beyond / H. Ashbaugh // Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk / ed. by Jeffrey A. Sartain. – Cambridge, 2009. – Ch.9. – P.124–145.

10. Farquharson, K. The anchoress and the graffiti: Diary and "The Yellow Wallpaper" / K. Farquharson // Sacred and Immoral: On the Writings of Chuck Palahniuk / ed. by Jeffrey A. Sartain. – Cambridge, 2009. – Ch.8. – P.116–123.

11. Jacobsen, K. Chuck Palahniuk: Beyond the Body: A Representation of Gender in Fight Club, Invisible Monsters and Diary: A Thesis / K. Jacobsen. – University of Oslo, 2013.

12. Maslin, J. Two People in Comas, But One's Still Awake / J. Maslin // The New York Times. – 2003. – 4 Sept. – P. 8.

13. Mather, E. P., Miller, D. C. Edward Hicks: His Peaceable Kingdom and Other Painting / E. P. Mather, D. C. Miller. – Newark, Delaware, 1983.

14. Neumeyer, A. The Search for Meaning in Modern Art / Translated from the German, Die Kunst in unserer Zeit: Versuch einer Deutung (Stuttgart: Henry Goverts Verlag, 1961), by Ruth Angress. Foreword by Sir Herbert Read. – Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs. New Jersey, 1964. – P.131.

15. Ohlman, D. Animals and the Peaceable Kingdom. 2010. – <http://restoringeden.org/resources/Ohlman/AnimalsPeaceableKingdom/view>

16. Palahniuk, Ch. Diary: a Novel / Ch. Palahniuk. – N.Y., 2003.

17. Reed, P. Kurt Vonnegut's Fantastic Faces / P. Reed // Journal of the Fantastic in the Arts. Vol. 10. № 1. – Atlantic University, 1999.

18. Sondergard, S. L. Chuck Palahniuk and the Semiotics of Personal Doom: The Novelist as Escape Artist / S. L. Chuk // Reading Chuck Palahniuk: American Monsters and Literary Mayhem / ed. by Cynthia Kuhn and Lance Rubin. – New York, 2012 (First publ. in 2009). – P.9–23.
19. Tally, R. T. Kurt Vonnegut and the American Novel: A Postmodern Iconography / R. T. Tally. – London & New York, 2011.
20. Vonnegut, K. Another Dimension / K. Vonnegut // The Reading Eagle. – 1980. – 22 october.
21. Vonnegut, K. Bluebeard / K. Vonnegut. – N.Y., 2011.
22. Vonnegut, Nanette. Kurt Vonnegut Drawings / with an Essay by Peter Reed. – The Monacelli Press, 2014.
23. Weekly, C. The Kingdom of Edward Hicks / C. Weekly. – New York, 1999.

Глава 5. Драматургия и изобразительное искусство⁵

В драме, как в новелле или романе, экфрасис может выполнять различные функции. Например, в комедии О. Уайльда «Идеальный муж» (1895) представлен вариант «экфрастической экспозиции»: через аллюзии к произведениям изобразительных искусств дается первая (авторская) и, пожалуй, самая точная и глубокая, во многом ироническая, характеристика действующих лиц. Венчающий описание восьмиугольного зала «французский гобелен XVIII века, изображающий “Торжество любви” по рисункам Буше» [Уайльд 1993: 440], характеризует леди Чилтерн через сравнение с античной богиней любви Венерой. Открывающий действие диалог миссис Марчмонт и леди Бэзилдон предваряется описанием их внешности и манер, которое заканчивается фразой: «Ватто охотно написал бы их портреты» [там же: 440]. Именно эта аллюзия к французскому художнику раскрывается в диалоге двух женщин, играющих словами и чувствами. Кроме того, упоминание Буше и Ватто соответствует описанию интерьера.

Лорд Кавершем «напоминает портрет кисти Лоуренса» [там же: 441], а «Ван Дейк не отказался бы написать портрет» [там же: 443] Роберта Чилтерна. Упоминание об известных произведениях искусства и здесь завершают портретную характеристику героев. Мейбл Чилтерн «здравомыслящим людям» «не напоминает никаких произведений искусства, но, если разобраться, она похожа на танагрскую статуэтку, хотя такой комплимент вряд ли пришелся бы ей по вкусу» [там же: 441].

Танагрскую статуэтку напоминает и Сибила Вейн в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея». Исследователи из Владимира рассматривают экфрасис как основное средство создания образа Сибилы. При этом экфрасис они понимают «расширительно: как

⁵ Глава подготовлена по материалам статьи: Бочкарева Н.С. Поэтика экфрастической драмы // Литература и театр: модели взаимодействия: сб. научных статей по итогам IV Международной практической конференции-фестиваля «АРТсессия» / отв. ред. Н.Э.Сейбель. Челябинск: ООО «Энциклопедия», 2011. С. 11–19.

описание предмета, персонажа, интерьерера, пейзажа, который изображается как артефакт» [Мещерякова 2011: 294].

Их аргументы кажутся убедительными по отношению к поэтике Оскара Уайльда и применимы к комедии «Идеальный муж». Здесь экфрасис как *представление* произведения искусства венчает экфрасис как *описание* персонажа, изображаемого как произведение искусства. Так, описание миссис Чивли заканчивается словами: «В целом она – произведение искусства, но со следами влияния слишком многих школ» [Уайльд 1993: 442].

В комедии «Идеальный муж» экфрасис появляется только в ремарках, характеризуя образы персонажей и обстановку. В романе «Портрет Дориана Грея» его можно считать жанрообразующим. В этом отношении, думается, интересно рассмотреть и пьесу «Саломея» (1891) О. Уайльда, выводящую на специфику экфрасиса в символистской драме.

Экфрастический дискурс часто соединяется с историческим и биографическим, что требует от авторов литературных произведений изучения исторических источников, биографии и творчества художника. Главным героем часто становится сам художник – создатель произведения искусства, а другие персонажи выступают «прототипами» в процессе создания или восприятия этого произведения. Присутствие образов визуальных искусств в литературном произведении, как правило, сопровождается обращением к поэзии и/или музыке.

Эти и другие особенности поэтики «экфрастической драмы» [Зелинский 2002: 204] нашли отражение в произведениях «Живое творение» британского драматурга, почетного члена нескольких колледжей Оксфорда и Кембриджа Френсиса Уорнера (род. в 1937) и «Микеланджело: Четырнадцать эскизов к фреске “Страшный суд”» русского посла в Италии, переводчика итальянской поэзии, автора книг о Рафаэле, Тициане, Караваджо, Александра Борисовича Махова (род. в 1930). Драма Ф. Уорнера, опубликованная в 1985 г. и поставленная в Оксфорде, возможно, была известна А.Б.Махову. Во всяком случае, его драма «Микеланджело», впервые опубликованная в 1993 г., имеет много параллелей с драмой Уорнера, о чем мы писали ранее [Балезина, Бочкарева 2008]. Поэтому сейчас коротко обозначим общие черты их поэтики.

Действие обеих драм происходит в Италии в эпоху Возрождения (конец XV – начало XVI вв.). Сюжет связан с историческими событиями и историческими персонажами.

В «Живом творении» правление Лоренцо и Джулиано Медичи символизирует расцвет Флоренции, а приход Савонаролы – ее упадок. Но «драматургической скрепой» (выражение Я.Зелинского) в драме Ф.Уорнера становится судьба художника Сандро Боттичелли и его картин – «живых творений». В действии принимают участие и другие деятели искусства и культуры: живописец Доменико Гирландайо, поэт Анджело Полициано, философ Марсилио Фичино, по-разному интерпретирующих творения Боттичелли.

В драме А.Б.Махова флорентийский архитектор, скульптор, живописец и поэт Микеланджело Буонарроти находится в изгнании, на службе у Папы Римского в Ватикане, где создает фреску «Страшный суд» и участвует в заговоре с целью освобождения Флоренции от тирании новой власти. Героями произведения являются также поэтесса Виттория Колонна, художник и биограф Джорджо Вазари, живописец Тициан Вечеллио и другие художники.

Лейтмотивом обеих пьес становится творчество главного героя, связывающее все события и персонажей. Если Микеланджело принимает непосредственное участие в политических событиях, то Боттичелли выступает как очевидец, аллегорически отразивший события истории в своем творчестве.

Картины Боттичелли появляются в кульминационные моменты действия: после победы Джулиано Медичи на турнире («Марс и Венера»), после смерти Джулиано и Симонетты Веспуччи («Весна»), после удачных переговоров Лоренцо Медичи («Паллада и Кентавр»), в момент объединения Флоренции («Рождение Венеры»). В драме «Микеланджело» показана история создания фрески «Страшный суд». Первый показ ее предварительного варианта Папе Павлу III становится переломным моментом действия. Упоминание о других произведениях Микеланджело также отражают важные этапы сюжетного развития – влюбляясь в Витторию, он рисует ее портрет, а его собственный автопортрет является кульминацией конфликта художника с обществом.

Если в «Живом творении» момент создания картин опущен, они предстают перед нами «постфактум» и аллегорически иллюстрируют прошедшие события, предвещая последующие, то в драме Махова важен сам процесс создания картины – фреска рождается на наших глазах, замысел Микеланджело может меняться под действием происходящего.

В творениях обоих художников изображены персонажи соответствующей драмы. Например, читатель узнает со слов самого Боттичелли, что на картине «Весна» Джулиано Медичи представлен в образе Меркурия в крылатых сандалиях, обратившего созерцательный взор в небо, к Богу и как бы разгоняющего облака над Флоренцией; его возлюбленная Симонетта Веспуччи – в образе Флоры, в которую превращается Хлорис, символизируя переход от зимы к весне, надежду на возрождение; а сам художник представлен в образе весеннего ветра Зефира, совершающего это превращение. Микеланджело в драме Махова также населяет свою фреску «Страшный суд» персонажами драмы, он вершит над ними суд, изображая в муках и корчах, грозя неизбежной карой. Льстивые, двуличные придворные показаны нагишом в аду, например, папский секретарь Бьяджо да Чезена, всячески поносивший самого Микеланджело и его работы, изображен предводителем грешников в образе царя Миноса с ослиными ушами, чьи ноги обвивает огромная змея. Себя самого он изображает в виде искаженного лика на коже св. Варфоломея, которую живьем содрали с него мучители.

Присутствие персонажей одновременно в их «реальной» жизни и на картине создает «эффект зеркала», в котором находит отражение принцип двоемирия. На картинах Боттичелли лица античных богов и героев напоминают представителей Флоренции в окружении символов власти Медичи. На фреске Микеланджело в лицах христианской истории отражаются обитатели Ватикана.

Обе драмы заканчиваются «резкой сменой позиции субъекта» – пуантом, который выполняет функцию катарсиса в классической драме [Тамарченко 2001: 8]. Последние сцены обеих драм переносят нас на годы вперед, к последним мгновениям жизни героев. Боттичелли мучают душевные терзания, погруженный в религиозные размышления, он отрицает искусство, рвет тетради

со своими эскизами. Микеланджело, разочарованный и в жизни, и в творчестве, пытается разбить молотом свои скульптуры.

В последней сцене «Живого творения» появляются две картины Боттичелли на евангельские сюжеты – «Магдалина у подножия Креста» и «Мистическое рождество». Перед смертью Сандро признается, что не понимает своих современников, что даже «вифлеемское дитя» больше не может принести ему надежды на спасение. Последней работой Микеланджело, которая предстает перед читателями пьесы Махова, является скульптура «Пьета». Мастер теряет сознание, но сильные руки друзей и слуг подхватывают его, повторяя композицию скульптуры, выражающую боль и отчаяние, оплакивание Спасителя. Таким образом, оба драматурга так или иначе соотносят образ художника с образом Иисуса Христа.

В пьесе Уорнера картины Боттичелли сопровождаются стихами Полициано. Увидев картину «Марс и Венера», Полициано посвящает ей прекрасные строки [Warner 1985: 23]. После похорон Симонетты Веспуччи поэт пишет «Стансы на турнир», а живописец – «Рождение Венеры», словно иллюстрирующую стихотворение. Лоренцо Медичи называет такое содружество муз «дуэтом двух родственных искусств, Живописи и Поэзии» [Warner 1985: 53]. А.Б.Махов, неоднократно переводивший стихотворения Микеланджело, вставил некоторые из них в свою драму, чтобы непосредственно отразить состояние главного героя. Иногда стихи звучат из уст самого Микеланджело, иногда – из уст его друзей и врагов.

Важнейшая проблема переноса экфрастической драмы на театральную сцену состоит в том, как представить произведение искусства, совершить «обратный перевод» экфрасиса с вербального на визуальный язык. В оксфордской постановке пьесы Ф.Уорнера использовались видеопроекции картин Боттичелли, которые одновременно видели и актеры, и зрители. Если картина непосредственно отражает внешний облик и одежду персонажей, возможен прием «живых картин», используемый в эпоху Возрождения (см., например, фильм Д.Джармена «Караваджо»).

Ситуация особенно усложняется, если речь идет о вымышленной картине. Я.Зелинский указывает на два возможных варианта: показать зрителям аналогичную картину или только обрат-

ную сторону холста, заставив работать воображение. Учитывая близость театра и кино, можно вспомнить многочисленные экранизации романа О.Уайльда «Портрет Дориана Грея», в которых по-разному решалась проблема визуализации портрета и происходящих с ним изменений.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте пьесу А.Б.Махова «Микеланджело». Четырнадцать эскизов к фреске “Страшный суд”. Какими средствами писатель создает экфрасисы картин Микеланджело? Как представлен образ скульптора в пьесе? Какие черты экфрастической драмы можно здесь выделить?

2. Прочитайте сонет Микеланджело в переводе А.Эфроса. Сравнивая словесную и живописную образность, поразмышляйте над сонетом. Какие скульптуры Микеланджело, на ваш взгляд, могли бы служить иллюстрацией к нему? Как прослеживается в этом стихотворении диалог скульптора и поэта в одном лице?

Когда скалу мой жесткий молоток
В обличия людей преображает, –
Без мастера, который направляет
Его удар, он делу б не помог,

Но Божий молот из себя извлек
Размах, что миру прелесть сообщает;
Все молоты тот молот предвещает,
И в нем одном – им всем живой урок.

Чем выше взмах руки над наковальной,
Тем тяжелей удар: так занесен
И надо мной он к высям поднебесным;
Мне глыбою коснеть первоначальной,
Пока кузнец господень, – только он! –
Не пособит ударом полновесным

3. Прочитайте пьесу английского драматурга Ноэля Коурда «Обнаженная со скрипкой» (*Nude with Violin*, 1954). Можно ли назвать ее экфрастической? По каким словесным описаниям у читателя возникает визуальный образ картины «Обнаженная со скрипкой»? Какое место циклы «Обнаженная на пляже», «Обнаженная в кресле» и «Обнаженная на красной подушке» Пикассо занимают в пьесе Коурда и как они переосмысляются в пьесе Коурда?

4. Прочитайте пьесу современного российского драматурга Марка Розовского «Черный квадрат». Поразмышляйте под вопросами: почему выбран жанр *монодрама*, какую роль играет картина «Черный квадрат» Малевича в структуре пьесы, как образ героя соотносится с изображенным на картине?

Темы творческих работ

1. Роль картины и образ художника в пьесе В.Азерникова «Портрет жены художника».

2. Портрет жены художника в одноименном фильме А.Панкратова. Интерпретация образа жены художника.

3. Прием *оживших полотен* в фильме Дерекса Джармена «Караваджо».

4. Переосмысление образа художника Поля Гогена в пьесе Аркадия Ставицкого «Добрый день, господин Гоген». К вопросу об экфрастической драме.

5. Драматургическое начало романа о художнике С. Мозма «Луна и грош». Экранизация романа Робертом Маллиганом.

6. Роль вымышленных картин в телеспектакле В. Плучека «Обнаженная со скрипкой» по одноименной пьесе Н. Коурда.

Литература

1. Балезина, М. Л., Бочкарева, Н. С. Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» / М. Л. Балезина, Н. С. Бочкарева // *Мировая литература в контексте культуры: сб. ст.* – Пермь, 2008. – С. 148–150.
2. Брагинская, Н. В. Жанр филостратовых «Картин» / Н. В. Брагинская // *Из истории античной культуры.* – М., 1976. – С. 143–169.
3. Зелинский, Я. «Беатрикс Ченчи» как экфрастическая драма / пер. с нем. И.Рубановой // *Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозаннского симпозиума.* – М.: МИК, 2002. – С. 199–210.
4. Махов, А. Б. Микеланджело. Четырнадцать эскизов к фреске «Страшный суд». Изд. второе, испр. / А. Б. Махов. – М.: Лествица, 1995.
5. Мещерякова, А. В., Половинкина, О. И. Экфрастические основы образа Сибилы Вейн в романе О.Уайльда «Портрет Дориана Грея» / А. В. Мещерякова, О. И. Половинкина // *Мировая литература в контексте культуры: сб. ст.* – Пермь, 2011. – С. 293–297.
6. Микеланджело. Стихотворения, письма / Пер. с ит. А. Эфроса. – СПб., 1999. – 248 с.
7. Рубинс, М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб.: Академический проект, 2003.
8. Сидорова, А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук / А. Г. Сидорова. – Барнаул, 2006.
9. Тамарченко, Н. Д. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / А. Г. Тамарченко // *Известия АН РФ. Сер. литературы и языка.* – 2001. – Т.60. – № 6.
10. Уайльд, О. Идеальный муж / пер. с англ. О.Холмской // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М.: Республика, 1993. – Т.1. – С. 439–513.
11. Ханжина, Е. П. Экфрастический сонет // Ханжина Е. П. *Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль.* – Пермь, 1998. – С.67–77.

12. Эсалнек, А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения / А. Я. Эсалнек. – М., 1985.

13. Warner, F. Living Creation / F. Warner. – Oxford: Oxford Theatre texts; Buckinghamshire: Colin Smythe Ltd, 1985.

Глава 6. Экфрасис в литературе и кинематографе⁶

В 1997 г. режиссер Филип Сэвилл (Philip Savill) экранизировал роман Джулиана Барнса «Метроленд» (1980), сохранив его название. Роли главных героев исполнили: Кристофер (Крис) – Christian Bale, Тони (друг Криса) – Lee Ross, Анник (французская подружка Криса) – Elsa Zilberstein, Мэрион (английская жена Криса) – Emily Watson. Большинство критиков высказали неудовлетворение от экранизации, которая выглядит скучной по сравнению с остроумным романом [Guignery 2006: 15]. Сам Барнс, отказавшись по этическим соображениям от каких-либо оценок фильма, подчеркнул, что кино – совсем другой вид искусства, поэтому оно неизбежно разрушает книгу и создает произведение заново [Barnes 2002: 8].

Обозреватель Дэвид Гриттен называет экранизацию «увечной» (*lame adaptation*), поскольку режиссер практически выбросил самую сильную и забавную часть романа, сделав подростков не особо умными, а Тони превратил из «фланера» (*flâneur*) во «флиртующего приспособленца» (*philandering opportunist*), лишив его ощущения себя как «другого», что составляло его идентичность в романе [Gritten 2002]. По словам критика Мэтью Тонтона, в фильме все сводится к кризису среднего возраста и усталости Криса от семейной жизни, а ирония и неопределенность финала, которые придают книге глубину и являются отличительными чертами стиля Барнса, в экранизации практически отсутствуют [Taunton 2011: 20-21]. Во многом эти замечания обусловлены ретроспективным построением фильма (события первой и второй частей романа даются только в воспоминаниях) и объективным взглядом камеры, беспощадно вытесняющим субъективные размышления героя-повествователя. Кроме того, авторы фильма сосредоточились на проблеме сексуальных отношений, а в романе

⁶ Глава подготовлена по материалам статьи: Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе Дж.Барнса «Метроленд» и в одноименной экранизации Ф.Сэвилла // Проблемы национального глазами Старого и Нового света: сб. науч. ст.: в 2 ч. Ч. 2 / под ред. Ю.В.Стулова. Минск: МГЛУ, 2015. С. 146–151.

главное внимание уделяется отношениям искусства к жизни и жизни к искусству.

Эта проблематика получает отражение, в частности, в поэтике экфрасиса. В современном литературоведении и смежных науках не только различаются подходы к этому ставшему популярным понятию (в риторике – описательная речь, в семиотике – перевод с одного языка на другой и т.д.), но даже значение слова «экфрасис» (дословно – ‘выход за пределы говорения’) трактуется по-разному: создание зримого образа, переход от динамики повествования к статике описания, отступления от основной сюжетной канвы текста [Рубинс 2003: 14; Бочкарева 2009: 81 и др.]. Под экфрасисом также понимают «введение в литературный текст живописного произведения, которое служит ключом к его прочтению. Экфрасисы напоминают о мифе, легенде или истории для того, чтобы расширить значение текста и заострить способность читателя к интерпретации» [Rowe 2002: 5]. Другие исследователи расширяют как объект экфрасиса, так и его функции (не только содержательные, но и формальные), распространяя его «первичный, риторико-литературный смысл ... на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [Геллер 2002: 13].

Экфрастический дискурс в романе Дж.Барнса «Метроленд» уже в экспозиции составляют полотна «старых» мастеров в Лондонской Национальной Галерее. Прямо называются полотна нидерландских (фламандских) художников: первое – «Потрет Арнольфини» Яна Ван Эйка и последнее – «Конный портрет Чарльза I» Антониса Ван Дейка, с достаточной уверенностью идентифицируется алтарная картина итальянца Карло Кривели как «Мадонна с ласточкой». Не пользующийся вниманием посетителей «банально жизнерадостный Франс Хальс» (голландский художник) при выявлении возможных прототипов обнаруживает несколько вариантов, среди которых не только «Семейный портрет в пейзаже», но и портреты женщины с веером или мужчины с черепом, позволяющие говорить о подтекстном гротеске.

Единственным произведением «новой» живописи в экспозиции является неназванный «маленький пейзаж» французского художника-импрессиониста Клода Моне, в котором, на наш взгляд, содержится один из важных ключей к роману [см. подробнее: Бочкарева 2012]. В финале первой части (*Метроленд, 1963*)

также упоминается «самый серый» из «Руанских соборов» Моне, символизируя отношение Криса не столько к Франции, сколько к Англии.

Героев-подростков, проводивших экспериментальные наблюдения с биноклем и блокнотом, привлекают не столько картины, сколько их воздействие на зрителей. Барнс создает сложную систему взаимоотношений между реальными полотнами, которые читатель (особенно англичанин) может увидеть сам, и словесной тканью, воссоздающей действия героев и их размышления над жизнью и искусством, живым и мертвым, истинным и ложным. Именно эти размышления и составляют основное содержание романа.

Подробнее описаны во второй части (*Париж, 1968*) рисунки и полотна Гюстава Моро. Символическое значение получают эскизы к полотну «Женихи» на сюжет «Одиссеи» и картина «Фраккийская женщина с головой Орфея», которую Мэрион принимает за «Саломею». Проводятся аналогии между французскими символистами и английскими прерафаэлитами, в которых противопоставляются Гюстав Моро – Одилону Редону, а Хольман Хант – Эдварду Берн-Джонсу.

В третьей части (*Метроленд II, 1977*) при обсуждении иллюстрированной книги об итальянских художниках Возрождения, которую Крис готовит в издательстве, и его продолжающихся посещений Национальной галереи ассоциативно противопоставляются, с одной стороны, Пьеро, Кривелли и Беллини, с другой – Микеланджело, Леонардо, Боттичелли и Мазаччо. В пристрастиях героя, композиции романа и экфрастических описаниях, на наш взгляд, сближается творчество Карло Кривелли и Гюстава Моро, их экзотическое изящество.

В первой части романа неожиданно соединяются скульптуры Донателло и расплавленные часы Дали, противопоставляются Тициан и музей Гюссо, упоминаются «Авиньонские девицы» Пикассо, а также Клод Моне, Жорж Сера, Франсиско Гойя. В третьей части не только открыто противопоставляются «новые» художники Жорж Сера и Анри Руссо «старым» Пьеро, Кривелли и Беллини, отражая изменившиеся вкусы героев, но и внутри итальянских мастеров Возрождения происходит дифференциация,

обнаруживающая принципиальные различия во взглядах Криса и Тони.

Во второй части сам Кристофер создает в Париже словесные и карандашные зарисовки (среди последних упоминаются иллюстрации к будущему сборнику стихотворений в прозе «Парижский сплин» – прямая отсылка к Бодлеру, портрет Анник и вид из окна мансарды). Стиль этих рисунков напоминает панорамные описания пейзажей Килберна и Иствика в первой и третьей частях романа, которые позволяют говорить об экфрасисе задуманной героем иллюстрированной книги по истории Метроленда.

В фильме образ Метроленда создается через мотив дороги (рельсы из вагона поезда, станции метро, аккуратные домики вдоль шоссе из окна машины). Экфрасис будущей книги Криса, посвященной истории железнодорожного транспорта в Лондоне, составляют рисунки и фотографии в ящике письменного стола с эскизом обложки – *SEASON TICKET TO PARADISE*.

Главным хобби героя в фильме становится искусство фотографии. Эту находку режиссера или сценариста можно считать удачной, поскольку в кинотексте фотография, во-первых, непосредственно «останавливает кадр» как застывшее мгновение, воспоминание; во-вторых, соответствует «принципу случайности», руководствуясь которым герой Барнса ведет свои наблюдения; в-третьих, позволяет подготовить документальный иллюстративный материал для будущей книги Криса. Кроме того, процесс фотографирования внешне выглядит более динамичным, чем, например, рисование, что соответствует внешней динамике фильма по сравнению с внутренней динамикой литературы. Однако фотография, в отличие от рисунка, «есть, по всей видимости, сообщение без кода», «располагая свободой в выборе сюжета, построения кадра, угла зрения, [она] не в силах проникнуть внутрь объекта», «это “непроницаемый” антропологический феномен...» [Барт 1989: 309, 311].

В романе Барнса упоминаются только «чужие» фотографии. В первой части это виды красивых мест вдоль линии метро, развешенные в вагоне поезда: «Above the seats were sepia photographs of the line's beauty spots – Sandy Lodge Golf Course, Pinner Hill, Moor Park, Chorleywood». Цвет сепии, упоминаемый в описании, придает фотографии обаяние старинного артефакта, сближает с

рисунками и картинами. В третьей части иронически упоминаются семейные фотографии в разговоре Криса с бывшим одноклассником: «‘Photographs?’ I asked, pretty bored. ‘What do you mean, photographs?’ ‘Wife and kids – don’t you carry them around?’ ‘I only see them every day and all weekend – why the hell should I carry their photos around?». О том, что сам Крис фотографирует жену или дочь, у Барнса не упоминается.

Более подробно во второй части романа описывается фото в газете, изображающее студента, бегущего от полиции во время волнений в Париже 1968 г., о чем читатель узнает из письма Кристофера, адресованного Тони: «‘You may have seen a rather well-structured photograph’, I wrote, ‘of a group of police chasing a student into the river. The student is turning sideways towards the camera. A touch of Lartigue about it. At least he got some exercise. *Mens seina in corpore seino*’». Иронически подчеркнутое внимание к мастерству фотографии впоследствии противопоставляется трагической судьбе студента, обнаруживая скрещение разных точек зрения.

В фильме разгон демонстрантов и отстраненное отношение к нему Криса дано через экфрасис телевизионных новостей (в другом контексте используется экфрасис газетных заголовков). Объясняя свое нежелание фотографировать драматические события, эстетствующий герой заявляет в парижском кафе, что он художник, а не журналист.

Основной фото-экфрасис в фильме составляют лирические пейзажи Парижа и эротические портреты Анник. В парижской мансарде влюбленного героя виды города постепенно вытесняются фотографиями французской подружки, которые затем (забытые в книге «Воспитание чувств» Флобера) переезжают в Англию, чтобы напомнить тридцатилетнему Крису о пережитых в юности впечатлениях.

В подростковых воспоминаниях героя фильма ключевым становится фотографирование поезда на станции метро, предваряющее кульминационный разговор со случайным попутчиком об истории Метроленда. Подобный разговор есть и в романе, но авторы фильма дважды сталкивают Криса именно с этим «мудрым» попутчиком, в конце концов превращая его в мираж, не запечатленный на фотографии, но существующий только в воображении героя.

Кроме того, в фильме Кристофер в зрелом возрасте фотографирует свою семью с другом детства, который так внезапно нарушил их покой. Семейные фотографии и эстампы в доме Криса в Иствуде противопоставляются музейным картинам в тяжелых золоченых рамах в доме подружки Тони (этот дом вообще не упоминается в романе). Иронизируя над героями Барнса, авторы фильма изменяют общественный статус произведений искусства, перенося их из музея на вечеринку.

Картины в основном на античные сюжеты проходят на заднем плане, а внимание Криса с самого начала привлекает женский портрет в «новой» (импрессионистской) манере. Кажется, этот чувственный портрет, символизирующий ожидание героем свободной любви, противопоставляется изображению чопорной дамы в кринолине на эстампе в доме Криса, который у зрителя невольно ассоциируется с Мэрион, отказавшейся идти на вечеринку. Впрочем, женский портрет, который разглядывает Крис на вечеринке, тоже напоминает Мэрион, поскольку появляется в следующем кадре.

Восточные мотивы, присутствующие на портрете в мотиве драгоценностей (зеленая диадема на голове рыжеволосой девушки, платье с накидкой в той же цветовой гамме), усиливаются в красной комнате с гобеленом, намекающим на знаменитую «Даму с единорогом» из музея аббатства Ключи. Обстановка соответствует назначению этой комнаты, обыгрывая мотивы невинности и соблазна.

Похожие мотивы присутствуют на репродукции картины Гюстава Моро «Галатей», прикрепленной к двери шкафа в парижской мансарде Криса. Это все, что остается в фильме от музея-квартиры художника, часто копирующего в своих полотнах старинные гобелены.

Эпизод парижской встречи Кристофера с Мэрион и ее друзьями переносится во дворик, где герой пытается сфотографировать скульптурную группу. Последняя служит украшением дворика и, будучи статичным произведением классического искусства, противопоставляется подвижной игре англичан, при этом ее сюжет парадоксально напоминает «прыжки» Мэрион. Стремясь сделать фотографию более живописной, или «оживить» статую,

Крис привлекает к ней голубей. В качестве фона скульптура присутствует в фильме также в интерьере комнат.

Таким образом, анализ экфрастического дискурса в фильме и в книге позволяет уточнить само понятие экфрасиса, в котором актуализируется антитеза статики и динамики. С одной стороны, экфрасис картины, скульптуры, здания позволяет перенести их из времени – в вечность и обратно, наполнить образ символическим смыслом. С другой стороны, фотография, как и рисунок, дает возможность зафиксировать мгновение, перенести его из настоящего в прошлое, в воспоминание. В отличие от романа, в фильме произведения классического искусства (живописи, скульптуры, архитектуры) появляются на заднем плане и служат не основными объектами, а декоративным фоном, украшением комнаты, дома, двора или улицы. На первый план в фильме выходит фотография как искусство более современное, но даже здесь она, на наш взгляд, не несет такой богатой смысловой нагрузки, как картина или скульптура.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте роман Дж.Барнса «Метроленд» и статьи о нем [Бочкарева 2012; Бочкарева 2014]. Как создаются на языке литературы образы живописных произведений? Что представляет собой символика света и цвета в романе?

2. Поразмышляйте над экранизацией романа Дж.Барнса «Метроленд». Как реализуется экфрастический дискурс в романе по сравнению с фильмом?

3. Посмотрите фильм о мексиканской художнице Фриде Кало (2002, реж. Джули Тэймор). Как соотносятся биография художницы и ее творчество в фильме? Насколько точно, на ваш взгляд, актерская игра (в главных ролях Сальма Хайек и Альфред Молина) передает характер взаимоотношений между Фридой и Диего?

4. Обратитесь к видеоверсии спектакля Валерия Фокина «Еще Ван Гог». Какое значение имеет желтый цвет в спектакле? В

чем смысл заглавия? Поразмышляйте над образом главного героя в исполнении Евгения Миронова.

5. Посмотрите художественный фильм Дж.Мэйбери «Любовь – это дьявол. Штрихи к портрету Фрэнсиса Бэкона» (1998). Поразмышляйте над образом английского художника в исполнении Дерека Джекоби. Акцентируйте внимание на сценах «художник перед холстом», которые определяют ключевые моменты фильма. Какое место занимает в фильме живопись?

6. Обратитесь к документальному фильму Д.Хинтона «Художник-экспрессионист Фрэнсис Бэкон» (1988). Обратите внимание на композицию фильма и на экфрастический дискурс, представленный в нем. Сравните документальный фильм и художественный, акцентируя внимание на живописи в кино. Сопоставьте экранный образ Фрэнсиса Бэкона с литературным, апеллируя к эссе французского поэта Мишеля Лейриси «Большая игра Фрэнсиса Бэкона» и к поэме польского писателя Тадеуша Ружевича «Фрэнсис Бэкон, или Диего Веласкес в кресле дантиста».

Темы творческих работ

1. Искусство и художник в фильме Дерека Дхармена «Караваджо». Прием «оживших картин».

2. Искусство и художник в фильме Олега Тепцова «Господин оформитель». Эстетика *Серебряного* века.

3. Интерпретация картин в документальной прозе Ж.-М.Леклезю «Диего и Фрида».

4. Образ художника в фильме П.Гринуэя «Контракт рисовальщика». Детективный элемент и разоблачение творца.

5. Эстетика арт-нуво и арт-деко в романе Р.Элли «Последнее танго в Париже» и в одноименном фильме Б.Бертолуччи.

Литература

1. Барнс, Дж. Метроленд / пер. с англ. Т. Покидаевой. – М.: АСТ: Ермак, 2003.
2. Барт, Р. Риторика образа / пер. с фр. Г. К. Косикова // Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – С.297–318.
3. Бочкарева, Н. С. Загадка пейзажа Клода Моне в романе Джулиана Барнса «Метроленд» / Н. С. Бочкарева // Литература в искусстве, искусство в литературе – 2014 / под ред. А. С. Черноусовой, С. А. Звоновой. – Пермь: Изд-во ПГАИК, 2014. – С. 32–38.
4. Бочкарева, Н. С. Символика цвета в романе Джулиана Барнса «Метроленд» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. Вып. 2 (18). – С.181–185.
5. Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Г. Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып.6. – С.81–92.
6. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М.: МИК, 2002. – С. 5–22.
7. Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. – СПб: Академический проект, 2003. – 354 с.
8. Рубинс, М. Стиль ар-деко и его литературные репрезентации (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») / М. Рубинс // «Невыразимо выразимое» / под ред. Д. В. Токарева. – М.: НЛЮ, 2013. – С.508–532.
9. Barnes, Julian. Metroland / J. Barnes. – N.Y.: Vintage International, 1992.
10. Barnes, Julian. You Ask the Questions: Julian Barnes / J. Barnes // Independent. – 16.01.2002. – P.8.
11. Gritten, David. Definite Traces of Intelligent Life / D. Gritten // Electronic Telegraph. – 1184. – 22.08.1998.
12. Guignery, Vanessa. The Fiction of Julian Barnes / V. Guignery. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006.
13. Rowe, Anna. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch / A. Rowe. – N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002.

14. Taunton, M. The *Flâneur* and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's *Metroland* / M. Taunton // *Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives* / ed. by S. Groes and P. Childs. – L.; N.Y.: Continuum, 2011. – P.11–23.

Учебное издание

**Бочкарева Нина Станиславна
Загороднева Кристина Владимировна**

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО

Учебное пособие

Технический редактор: Н. В. Злобина

Подписано в печать 1.11.2016. Тираж 100 экз.
Формат А5. Гарнитура Times New Roman
Усл. печ. л. 5,81. Номер заказа 31/2016

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного института культуры
614000, Пермь, ул. Советская, 102, оф. 101