

УДК 821.161.09 “1992/...”: 75

ЭКФРАСИС И ИЛЛЮСТРАЦИЯ В КНИГЕ «ОКНА» ДИНЫ РУБИНОЙ И БОРИСА КАРАФЕЛОВА¹

Нина Станиславна Бочкарёва

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

Кристина Владимировна Загороднева

к. филол. н., научный сотрудник

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. zagor-kris@yandex.ru

Исследуется многослойное взаимодействие литературы и живописи в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова «Окна» (2012). С одной стороны, весь текст позиционируется авторами как экфрасис картин художника. С другой стороны, 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.). Анфилада окон, масок, двойников, отражений ассоциативно связывает иллюстрации и текст. Написанные в разное время и в разных местах картины-иллюстрации не ограничивают текст, но расширяют его, что показывается на примере рассказа «Снег в Венеции».

Ключевые слова: экфрасис; иллюстрация; жанр; книга; рассказ; роман; Дина Рубина; Борис Карафелов; вербализация визуальных впечатлений.

Жанр книги Дины Рубиной и Бориса Карафелова «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»² 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 настигающих 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]. Альбомный формат и обложка подчеркивают живописную составляющую книги³. В предыдущей статье мы исследовали книгу «Окна» в контексте других «меж-романных» книг Дины Рубиной [Загороднева, Бочкарева 2013]. Цель новой статьи – проанализировать взаимоотношения экфрасиса и иллюстрации.

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. Иллюстрация относится к *паратекстуальной* трансценденции [ibid.: 283] и связана с содержанием вербального текста более или менее свободно. Экфрасис, как разновидность *интертекстуальных* отношений, является репрезентацией вербальными средствами особого визуального опыта (в частности, *рецепции* и *интерпретации* произведений искусства⁴).

Сам замысел книги «Окна», раскрытый в предисловии «От автора»⁵, указывает на ее экфрасический 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» (с. 6)⁶.

Объект этого экфрасиса – картина «В горах Галилеи» (2008) – в качестве иллюстрации предваряет предисловие, становясь своеобразной визуальной аллегорией, требующей вербального истолкования⁷.

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*⁸ двух зрителей – писателя и художника:

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

– Да у меня чуть не в каждой картине – окно...» (с. 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» (с. 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 вишневого 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 *крещендо*, 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 норovil 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...» (с. 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 архитектура 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 косой 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» (с. 6).

Вертикальная динамика косых линий в мастерской усложняет «длинную анфиладу оконных отражений» (с. 7) на картинах художника. Используя «эффект бесконечной цепи отражений, создаваемый при помощи расположенных друг против друга зеркал и встречающийся чаще всего в интерьерах эпохи барокко»⁹, Дина Рубина многогранно разворачивает традиционную поэтическую метафору окна-зеркала. 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» (с. 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...» (с. 9).

Особого исследования заслуживает экфрасис городов (или «топоекфрасис» [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 глаза – 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...» (с. 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» (с. 260). Колыбель человека, «древнее, щедрое, трогательное Средиземноморье» воплощается в «смутных византийских лицах критян, их венецианских глазах, вобравших цвет моря и неба; синих, синих окнах их дома...» (с. 274). 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» (с. 260).

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 прибоя... И я вычеркивала, писала поверх слов, опять вычеркивала, злясь на свое бессилие» (с. 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 Венеции¹⁰. Загадочному городу посвящен третий из девяти¹¹ рассказов книги, отделяющий, словно театральный занавес, 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» (с. 58). В Венеции они вместе собирают самую богатую коллекцию окон-сцен, в которых отражается ежегодный театр¹², карнавал, маскарад: «Каждый в этом городе одновременно и зритель, и актер, вне зависимости от того, по какую сторону раппы находится» (с. 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)¹³. 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 карнавальных 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 (64)¹⁴. Рисунок заключенного на стене тюрьмы Поцци привлекает ее сходством с умершим братом-художником (71). Собственные волосы напоминают ей живопись Тициана (37), а двойнику брата – итальянскому художнику Антонио – «Юдифь» Джорджоне (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, гnevаются и ликуют... <...> ...лица в

тени, вполборота, в профиль, опущены или заклонены, 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» (51–52). Этот образ вызывает ассоциацию с волосами-змеями Медузы Горгоны, которые получают развитие в описании волос героини («...растрепавшиеся после примерки множества мертвых личин меднокаштановые, дышащие пряди волос» – 92), хотя сама она сравнивает себя с ветхозаветным героем («...она, конечно, потеряет свои прекрасные волосы, как Самсон, и так же останется беззащитной» – 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 героиня собирается посмотреть в Академии только две картины, но вынуждена увидеть и третью. Пробегая 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 церкви и колоколен, округлые чалмы ее куполов, балконы и балюстрады ее палат. А за длинным столом и вокруг него пребывали в кипучем движении знатные патриции и горожане, купцы, карлики и арапча, и целая гурьба беспокойных расторопных слуг» (с. 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 герои только что видели за стенами Академии. В дальнейшем это впечатление подтверждается и усиливается: «Будто карнавальная толпа хлынула сюда с пьяды 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» (с. 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...» (с. 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»¹⁵: «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 со-

всем банально: «Некоторая цветовая э-э-э... отвага 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-акрам: «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» (с. 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» (с. 74–75). Экфрасис картины «Пьета» Тициана завершается традиционным образом «Венеции, уходящей под воду», символом смерти.

Пространные рассуждения художника неожиданно прерываются звонкой и грубой репликой, привлекающей внимание героев-творцов к третьей картине. На ней изображено «очередное покло-

нение волхвов»: «в красноватой полутьме пещеры – благообразный старик Иосиф, слишком милостивая 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 экфрастическую картину:

«– 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!!!”» (с. 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» (с. 92).

Экфрастичность подобных описаний в рассказе подчеркивается метафорическими сравнениями («утренняя акварель на горизонте» (с. 61),

«все – в сепии ... рассветный пепельный дагерротип» (с. 68) 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» (с. 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» описание 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» (с. 76). Но только две из семи картин созданы художником в 2011 г.: третья («Венецианский дож на карнавале») и шестая («Окно карнавала») – иллюстрации.

В соответствии с сюжетом рассказа на картине «Венецианский дож 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 переключается с львом на штандарте в картине «Венецианский дож на карнавале», а роза на парапете – с букетом на подоконнике в картине «Доброе утро, синьор 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 позволяет 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. Несомненна связь этой картины с романом Дины Рубиной «Синдром Петрушки» (2010). Использованная 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.).

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

² «Да это же книга, подумала я. Это – тоже книга. <...> И принялась я перебирать ее и перетряхивать – эту свою нечаянную, необязательную, меж-романную, внесезонную книжку...» [Рубина 2008: 5, 6].

³ Хотя вверху крупными буквами набрано «Дина Рубина ОКНА», внизу помещен еще один заголовок «Живопись Бориса Карафелова», а в центре лесенкой расположены три фрагмента картин художника. Поэтому книгу можно рассматривать и как альбом живописи с текстами. По словам Дины, «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].

⁴ По поводу экфрастического объекта в современной науке нет единого мнения. Одни с традиционной опорой на Гомера и Филострата склонны ограничивать его изобразительными искусствами [Heffernan 2004: 4], другие, ссылаясь на византийскую практику, рассматривают архитектурный экфрасис [Годованец 2010], третьи активно используют понятие «музыкальный экфрасис» [Bruhn 2000]. В спорах о природе экфрасиса можно выделить риторический (экфрасис как описание) и семиотический (экфрасис как репрезентация) подходы. Экфрасис рассматривают как «род словесно-творческой “оцифровки” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д., противоположный же процесс лучше будет назвать “иллюстрацией”» [Зенкин 2002]. В художественной литературе экфрасис, на наш взгляд, это не столько «оцифровка» или «перевод», сколько оригинальный «образ образа», реализующийся на всех уровнях художественного целого.

⁵ Это предисловие можно назвать «экфрастической экспозицией», истоки которой восходят к античному греческому роману Лонга «Дафнис и Хлоя», а различные модификации исследовались нами на англоязычном материале [Бочкарева 2012а; Бочкарева 2012б].

⁶ Здесь и в дальнейшем ссылки на книгу «Окна» даются по изданию [Рубина 2012б] с указанием страниц в круглых скобках.

⁷ Аллегорические картины, отражающие замысел книги, помещались на фронтисписах трактатов и истолковывались в предисловиях

(см.: Р. Бертон «Анатомия меланхолии», 1632; Дж. Вико «Основания новой науки об общей природе наций», 1725).

⁸ О диалоге перед изображением см.: [Брагинская 1977].

⁹ Это одно из этимологических определений понятия «миз-ан-абим» (геральдической или зеркальной конструкции): «<...> Как литературоведческий термин он обозначает прием, при котором привычные элементы обнаруживают дополнительные значения или функции и благодаря этому формируют аналогичный ряд с другими элементами, обладающими сходными значениями или функциями. Все элементы такого ряда являются как бы “отражением” друг друга, обнаруживая таким образом скрытые ранее смыслы» [Рубинс 2003: 291].

¹⁰ Краткую библиографию русской венецианы см.: [Фоминых 2013]. Сама Дина Рубина признается: «Я скучаю, когда мне несколько лет подряд не удастся побывать в Венеции, не увидеть – образ, просто Образ странного, чарующего города. Помните “Набережную неисцелимых” Бродского? – драгоценная вещь, драгоценное ожерелье... из бликов воды и света. Какое-то удивительное кружево из света, теней, бликов воды, из ободренных стен красного кирпича, – я и сейчас очень много думаю о Венеции... Я бы, пожалуй, даже еще что-то о ней написала; я бы сейчас немножко Венецию проявила, как, знаете, снимок раньше проявляли» [Рубина 2012а].

¹¹ Девять рассказов можно разделить на три части по три рассказа в каждой. Вторая часть начинается и заканчивается собственно рассказами, в которых нет автора как героини (это единственные такие рассказы во всем сборнике), а в центре второй части располагается история любви автора к собаке. Центральным в третьей части является рассказ о кошках в Иерусалиме.

¹² «Во многих текстах [Дины Рубиной] повторяется слово “карнавал”, оно становится своеобразным кодом, образующим свою цепочку определений <...> Театральность обуславливает живописность, особую зрительность изображаемого <...> Косвенным образом театральности изображаемого способствует музыкальность» [Колядич, Власова 2005: 301–303].

¹³ О мотиве зеркальности, двойничества в повести Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев» и о снижении образа Венеции в современной литературе см.: [Соболева 2010: 82, 100].

¹⁴ В этом и следующем абзацах в круглых скобках указаны страницы повести «Высокая вода венецианцев» по изданию: [Рубина 2005].

¹⁵ Первоначально полотно Веронезе называлось «Тайная вечеря» и было написано в 1573 г.

для монастыря св. Иоанна и Павла взамен сгоревшей за два года до этого «Тайной вечери» Тициана, но после заседания инквизиции он указал в названии другой евангельский эпизод – пир в доме мытаря Левия (Лук. 5: 29). Известны также созданные ранее полотна живописца на сюжеты других евангельских трапез: «Брак в Кане» (1562–1563, Париж, Лувр) и «Пир у Симона Фарисея» (1570, Милан, галерея Брера).

Список литературы

Арагон Л. Анри Матисс: роман / пер. с фр. Л. Зониной. М.: Прогресс, 1981. Т. 1. 240 с.

Бочкарева Н. С. Функции экфрасиса в романе Р. Чандлера «Глубокий сон» // *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь, 2012а. Вып. 1(7). С. 226–232.

Бочкарева Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2012б. Вып. 3(19). С. 161–170.

Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (К проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста*. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

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

Годованец А. Ю. Опыт анализа византийского экфрасиса // *Годованец А. Ю. Свет в архитектурном пространстве византийской купольной базилики VI века. Св. София Константинопольская: автореф. дис. ... канд. искусствоведения*. М., 2010. URL: http://proflibrary.ru/themes/izobrazitelnoe_dekorativno_prikkladnoe/godovanec_aleksandr_jur_evich_90945 (дата обращения: 20.05.2013).

Загороднева К. В., Бочкарева Н. С. «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника // *Литература в искусстве, искусство в литературе*. Пермь, 2013. С. 36–46.

Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // *НЛО*, 2002, № 57. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html> (дата обращения: 14.02.2012).

Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозан. симп. / под ред. Л. Геллера*. М.: Изд-во «МИК», 2002. С. 97–110.

Колядич Т. М., Власова А. В. Д. И. Рубина // *Русская проза конца XX века: учеб. пособие*. М.: Академия, 2005. С. 289–305.

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

Рубина Д. Высокая вода венецианцев // *Рубина Д. Мастер-гарабука: повесть и рассказы*. М.: Эксмо, 2005. С. 5–115.

Рубина Д. Заметки. 04. 03. 2011. URL: https://www.facebook.com/note.php?note_id=129472793747932 (дата обращения: 29.06.2013).

Рубина Д. Интервью // *Городской калейдоскоп*. 07. 07. 2012а. URL: <http://spbcaldscope.ru/dina-rubina.html> (дата обращения: 29.06.2013).

Рубина Д. Окна: роман. Живопись Б. Карафелова. М.: Эксмо, 2012б. 276 с.

Рубина Д. Окна: авторский сборник. Иллюстратор Б. Карафелов. Анонс. М.: Эксмо, 2012в. URL: <http://www.ozon.ru/context/detail/id/7624892> (дата обращения: 29.06.2013).

Рубина Д. Окна: сборник рассказов. М.: Эксмо, 2012г // *Рубина Д. Библиография*. URL: <http://www.dinarubina.com/bibliography.html> (дата обращения: 29.06.2013).

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

Соболева О. В. Венецианский текст в современной русской литературе (1996–2009): дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2010. 166 с.

Три жемчужины Италии: Рим и Ватикан, Флоренция, Венеция: пер. с итал. Флоренция: Бонекки «Иль Туризм», 1998. 143 с.

Фоминых Т. Н. Венеция в стихах В. В. Вейдле // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2013. Вып. 2(22). С. 126–131.

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

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

Bruhn S. Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting. Hillsdale; N.Y.: Pendragon Press, 2000. 189 p.

Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago, L.: University Chicago Press, 2004. 249 p.

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

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

ЕКPHRASIS AND ILLUSTRATION IN THE BOOK *WINDOWS*
BY DINA RUBINA AND BORIS KARAFELOV

Nina S. Bochkareva

Professor of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University

Kristina V. Zagorodneva

Research Fellow
Perm State National Research University

Multilayer interaction between literature and painting in the book *Windows* (2012) by Dina Rubina and Boris Karafelov is researched in the article. On the one hand the whole text is presented as ekphrasis of the painter's pictures. On the other hand verbalization of visual impressions reverses the creation of pictures: from draws, water-colours, daguerreotypes to famous pictures of the old masters (Veronese, Titian, Brullov, Matisse and others). The suite of windows, masks, doubles and reflections connects the text with the illustrations. Painted in different time and places the pictures-illustrations do not limit the text but extend it, for example, in the story *Snow in Venice*.

Key words: ekphrasis; illustration; genre; book; story; novel; Dina Rubina; Boris Karafelov; verbalization of visual impressions.