
На правах рукописи



Постнова Елена Аркадьевна

ЭКФРАЗИС В ТВОРЧЕСТВЕ В. А. КАВЕРИНА 1960–1970-х гг.

Специальность 10.01.01 – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Пермь – 2012

Работа выполнена на кафедре новейшей русской литературы ФГБОУ ВПО
«Пермский государственный педагогический университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Фоминых Татьяна Николаевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, доцент
Арустамова Анна Альбертовна
ФГБОУ «Пермский государственный
национальный исследовательский универси-
тет», профессор кафедры русской литературы.

кандидат филологических наук
Чудова Ольга Игоревна
АНО ВПО «Пермский институт экономики и
финансов», ст. преподаватель кафедры рекла-
мы и связи с общественностью

Ведущая организация: ФГБОУ ВПО «Волгоградский государствен-
ный педагогический университет»

Защита состоится 12 мая 2012 г. в 14 часов на заседании диссертационного
совета Д 212.189.11 при ФГБОУ «Пермский государственный национальный
исследовательский университет» по адресу: 614990, г. Пермь, ул. Букирева,
д. 15, зал заседаний Ученого совета.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке и на сайте
Пермского государственного национального исследовательского университета.

Автореферат разослан «__» апреля 2012 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
доктор филологических наук,
профессор



С. Л. Мишланова

2012A
10701

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

РОС. НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
С.-Петербург
ОЭ 2012 акт 49

Реферируемая диссертация посвящена изучению экфрасиса в творчестве В. А. Каверина 1960–1970-х гг. Материалом исследования являются авторская эссеистика, повесть «Косой дождь» (1962), роман «Перед зеркалом» (1972), мемуарная трилогия «Освещенные окна» (1976).

Позднее творчество Каверина, ставшее заметным явлением отечественной литературы второй половины XX века, не раз становилось объектом внимания критиков и литературоведов. Однако имеющиеся работы относятся по преимуществу к 1970–1980-м гг. Назрела необходимость прочесть прозу Каверина с учетом современного научного опыта и в аспектах, ранее не привлекавших внимание исследователей. В реферируемой диссертации творчество Каверина 1960–1970-х гг. изучается с точки зрения взаимодействия литературы и живописи; экфрасис исследуется как один из важнейших элементов каверинской поэтики.

Актуальность диссертации обусловливается устойчивым вниманием современного литературоведения к проблемам интермедийности и, в частности, к широкому кругу вопросов, связанных с вербальной репрезентацией живописи.

В реферируемой работе границы понятия «экфрасис», типы и функции экфрасиса в литературном произведении определяются с опорой на основные теоретические труды по избранной проблематике. Указывается, что экфрасис как теоретическая проблема является частью более общей проблематики, относящейся к взаимодействию литературы со смежными видами искусства. Отмечается, что суть экфрасического описания состоит в словесной трансформации визуальной образности. Подчеркивается двойственная природа экфрасиса, выражающаяся в том, что, с одной стороны, воссоздавая реально существующие изображения, экфрасическое описание стремится к точности их воспроизведения, с другой, будучи репрезентацией уже имеющейся художественной целостности, оно приобретает дополнительную символическую глубину, порождает новые образы и смыслы. Вслед за большинством ученых под экфрасисом нами понимается не столько описание артобъекта, сколько его интерпретация, не «пересказ» визуального образа, а его восприятие и толкование. В связи с трактовкой экфрасиса как герменевтического акта отмечается его сходство с комментарием. Указывается, что толкование может включать разнообразную информацию, дозировка которой зависит от параметров экфрасического описания и его роли в литературном произведении.

В работах современных исследователей изучаются теоретические аспекты экфрасиса, конкретные его случаи в творчестве отдельных писателей, литературных школ и направлений. Накопленный учеными опыт требует систематизации и подключения к данной проблематике нового литературного материала. Л. Геллер связывал перспективы изучения этого феномена с осмыслением его места в жанре «романа о художнике», замечая, что «для этого русская литература дает прекрасный материал»¹. Таким материалом, по нашему мнению, является проза Каверина 1960–1970-х гг.

Цель работы – исследовать специфику экфрасиса в творчестве Каверина 1960–1970-х гг. Поставленная цель предполагает решение следующих основных задач:

¹ Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Издательство «МНУ», 2002. – С. 19.

-
- рассмотреть экфрасис в теоретическом освещении;
 - исследовать типы и функции экфрасиса в эссеистике и в художественной прозе Каверина 1960–1970-х гг.;
 - изучить интертекстуальное поле экфрасисов в каждом из рассматриваемых произведений.

Объектом изучения является экфрасис в творчестве Каверина 1960–1970-х гг. Предмет исследования – специфика экфрастических описаний в художественных и эссеистических произведениях Каверина, связанных с темой искусства.

Теоретическую основу диссертации составили труды по взаимодействию литературы со смежными видами искусства (М. Бахтин, Ю. Лотман, Е. Фарыно, А. Флакер, Е. Хализев, Р. Якобсон); вопросы, возникавшие в связи со словесной репрезентацией живописи, решались с опорой на теоретические работы, принадлежащие как отечественным, так и зарубежным исследователям (Н. Бочкарева, Л. Геллер, О. Клинг, Н. Меднис, Н. Морозова, Р. Минх, М. Нике, М. Рубинс, С. Франк, А. Хадынская, М. Цимборска-Лебода, Е. Яценко). Изучение экфрасиса в творчестве Каверина предпринималось с учетом работ А. Арьева, В. Борисовой, А. Криворучко, О. Новиковой, Вл. Новикова, Э. Фесенко, М. Чудаковой, А. Чудакова, Т. Хмельницкой и др.

Научная новизна диссертации состоит в том, что в ней впервые позднее творчество Каверина изучается в плане взаимодействия литературы и живописи; впервые эссеистика и художественная проза писателя 1960–1970-х гг. исследуются в связи с таким художественным феноменом, как экфрасис. Новизна работы обусловлена также обращением к ранее специально не изучавшимся контекстам произведений Каверина.

Специфика художественного материала, задачи работы обусловили сочетание сравнительно-типологического и структурно-семантического методов исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Экфрасис широко представлен в творчестве Каверина 1960–1970-х гг. Частота экфрастических «импульсов» в произведениях Каверина обусловлена его принадлежностью к весьма распространенному типу писателей, в основе эстетических воззрений которых лежало понимание того, что «живопись подобна поэзии».
2. Проза Каверина 1960–1970-х гг. демонстрировала многообразие экфрастических описаний, различавшихся по объему транслируемой визуальной информации, по специфике описываемого визуального источника и т. п. Наряду со словесной репрезентацией реально существующих визуальных объектов в произведениях Каверина имеются описания артефактов, являющихся игрой авторского воображения. Отмеченное разнообразие служит основанием считать экфрасис важнейшим элементом каверинской поэтики.
3. Экфрасисы в прозе Каверина выполняют характерологическую функцию – служат средством создания образов-персонажей. То, какие произведения искусства попадали в поле зрения автора и героев, как воспринимались и интерпретировались ими те или иные визуальные артефакты, характеризует, прежде всего, самих автора и героев.
4. Актуализируя собственно эстетическую проблематику, экфрасисы в прозе Каверина выполняют метаописательную функцию – выражают взгляды автора и

героев не только на тот или иной (описываемый) визуальный артефакт, но и на искусство как таковое.

5. В позднем творчестве Каверина экфрасисы являются аккумулятором культурной памяти, вписывая каверинские произведения в пространство русской и мировой культуры и заметно расширяя их семантическое поле.

6. К экфрастическим описаниям Каверин обращается как в своих многочисленных эссе, так и в повестях и романах. Экфрасисы обеспечивают внутреннюю целостность позднего творчества Каверина, в котором главной является тема искусства.

Теоретическая значимость диссертации связана с осмыслением типов и функций экфрасиса в литературе; теоретическое значение диссертации состоит также в разработке имеющихся представлений о взаимодействии литературы со смежными видами искусства применительно к творчеству Каверина.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы и выводы могут быть использованы в курсах истории русской литературы XX века, в спецкурсах по теории и истории экфрасиса, в исследованиях, посвященных как каверинскому творчеству в целом, так и роли в нем экфрасиса, в частности.

Апробация работы. Основные положения диссертации излагались в докладах на Международных научных конференциях «Иностранные языки и литературы в контексте культуры» (Пермь, ПГУ, 2010, 2011, 2012), «Литературный текст XX века (проблемы поэтики)» (Челябинск, ЮУрГУ, 2011); на Всероссийской научно-практической конференции «Умозрение в красках»: «Строгановские чтения»-IV, «Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи»-VIII (Усолье-Соликамск, 2010); на межвузовских научных конференциях и семинарах «Литература в искусстве, искусство в литературе» (Пермь, ПИИИК, 2010), «Диалоги об искусстве» (Пермь, ПИИИК, 2011), «Встречи и диалоги в смысловом поле культуры: диалектика отношений самобытного и заимствованного» (Омск, ОмГПУ, 2012).

Результаты исследования изложены в 9 публикациях, 3 из них – в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 214 источников. Общий объем работы составляет 169 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит общую характеристику работы, а также аналитический обзор исследований, посвященных экфрасису как теоретической проблеме.

В первой главе «Произведения визуальных искусств в прозе В. А. Каверина 1960–1970-х гг.» писательская эссеистика, повесть «Косой дождь», трилогия «Освещенные окна» изучаются в аспекте взаимодействия литературы и живописи. Исследовательское внимание фокусируется на экфрасисе, который в каждом из рассматриваемых произведений приобретает концептуальное значение.

В параграфе 1.1. «Роль экфрасиса в эссеистике В. А. Каверина» отмечается, что экфрасис является важнейшей составляющей эссеистических произведений писателя. Подчеркивается значимость экфрастических описаний в актуализации

эстетической проблематики. Структурообразующее значение экфрасиса изучается на примере эссе «Малиновый звон» (1965).

Каверинские эссе, свидетельствовавшие о «филологической выучке» автора (А. Чудаков), являлись тем, что М. Эпштейн, имея в виду способность данного жанрового образования «быть всем сразу», называл «интегральной словесностью». В состав эссе входили литературные портреты писателей, художников, театральных деятелей, а также размышления автора о литературе, изобразительном искусстве, синтезе искусств («Гоголь и Мейерхольд», «Малиновый звон», «Эскиз к портрету», «Мир, увиденный впервые», «Об Альбере Марке», «Слова и краски», «Старые письма», «О пользе книжности», «Уроки и соблазны» и др.). В них писатель чаще всего обращался к экфрасису как к средству вербальной «оцифровки» визуальных образов. Свойственная эссе «особая гибкость и быстрота перехода от понятия к образу, свободная смена познавательных установок»² создавали «естественную среду» существования экфрасиса, являвшегося и воссозданием образного строя картины, и ее интерпретацией.

Два наиболее типичных случая использования экфрасиса в эссеистике Каверина (экфрасис как повод для обобщений, имеющих общетеоретический характер, экфрасис как средство наглядности, иллюстрирующее то или иное обобщение) исследуются в диссертации на примере описаний «Танца» А. Матисса («Эскиз к портрету») и офорта Ф. Гойи «Колосс» («Уроки и соблазны»). Внутренний ритм, объединявший фигуры, изображенные на холсте А. Матисса, в сознании писателя ассоциируется с «Опытами соединения слов посредством ритма» К. Вагинова. Помимо ритма, аналогия между «Танцем» и «Опытами...» основывается на сходной образности (фигуры А. Матисса напоминают автору «вавилонских богинь»; перед лирическим героем К. Вагинова проносится «амуров рой», «нереиды легкие резвятся»). Общим для художника и поэта оказывается мотив кружения в танце, у обоих танец – стремительно несущийся хоровод. Зрительные впечатления, навеянные полотнами А. Матисса, служат источником литературных ассоциаций, поддерживаемых метаописательным характером названия вагиновского сборника («Опыты соединения слов посредством ритма»). Экфрасис актуализирует представление о ритме как о важнейшем художественном элементе, подчиняющем образное освоение действительности. Видя сходство между «Танцем» и «Опытами...» в ритмической изощренности, виртуозности, Каверин-эссеист осмысливает ритм как универсальный структурный принцип искусства, задумывается о корреляции ритма и изображения. Автор эссе идет от живописи к литературе и, говоря словами лирического героя К. Вагинова, убеждается в том, что «не в звуках музыка – она / во измененье образов заключена» («Музыка»). Экфрасис служит отправной точкой в размышлениях, приобретающих общетеоретическое значение и выходящих далеко за пределы отдельно взятого полотна.

В очерке «Уроки и соблазны» аналогия с живописью возникает как кульминация авторских раздумий о биографическом романе: автор описывает офорт Ф. Гойи «Колосс», являющийся, по его мнению, образцом изображения в искусстве необыкновенного человека. Согласно Каверину-эссеисту, не забывая о «подвиге» выдающихся людей, писать о них следует «со всем вниманием к их обыденности,

² Эпштейн М. Парадоксы новизны: О литературном развитии XIX–XX веков. – М.: Советский писатель, 1988. – С. 380.

к их ежедневной жизни». Описание «Колосса» визуализирует существенный, с точки зрения писателя, принцип художественного освоения биографического материала. Экфрасис, иллюстрируя авторскую мысль посредством «живописной» аллюзии, делает ее наглядной. Автор идет от общего к частному, в данном случае – от литературы к живописи: от «закона» литературного жанра к его конкретизации с помощью яркого зрительного образа.

«Малиновый звон» представляет интерес в плане структурообразующей роли экфрасиса. В данном эссе, помимо внешнего сюжета, который образует бельгийское путешествие автора, имеется внутренний сюжет. Его формируют авторские рассуждения о природе художественного творчества. Они кульминируют в экфрасисах картины Рембрандта «Ночной дозор» и памятника Ш. де Костеру. «Ночной дозор» описывается в начале очерка, памятник Ш. де Костеру – в конце. Указанные экфрасисы располагаются в абсолютно сильных позициях текста, являясь двумя его смысловыми центрами, в поле притяжения которых попадают все другие экфрастические описания, также варьирующие тему отношений искусства к действительности. Согласно авторской логике, сады замка Бель-Эй, статуя торговки с рыбой, как и «Ночной дозор», – это подлинное искусство, работы К. Менье, как и памятник автору «Легенды об Уленшпигеле», – только «копии», раздражающие или умиляющие, но к подлинному искусству отношения не имеющие. Смысл авторского обращения к экфрасису состоит в том, чтобы аргументировать мысль о самоценности искусства, об уникальности истинного таланта.

Экфрасис обнажает важные для понимания произведения аллюзии. В диссертации рассматриваются две из них: одна связывает «Малиновый звон» с «Образами Италии» (1911–1912, 1924) П. П. Муратова, другая – с книгой В. В. Вейдле о Рембрандте. Упомянув муратовскую книгу в разгар хрущевской «оттепели», Каверин восстанавливал историческую справедливость, «рسانимировал» в общественном сознании имя писателя, на несколько десятилетий неоправданно вычеркнутого из отечественной культуры. Подчеркивая «родственность» Рембрандта путешественникам из России, отмечая особое отношение к нему «негородского» человека Ивана Афанасьевича, Каверин вводил в эссе тему В. В. Вейдле, утверждавшего, что великий голландец особенно «созвучен» русской душе. По наблюдениям современного исследователя, цель предпринятого В. В. Вейдле анализа Рембрандта – дать «своего рода "позитивный" пример решения художником проблемы изображения и выражения, соотношения содержания и формы в искусстве»³. Ту же цель имел в виду и Каверин, в экфрасисе «Ночного дозора» излагая свое видение «человеческого» смысла искусства в целом».

В заключение подчеркивается, что в эссенцистических произведениях Каверина экфрасис являлся «проводником» в мир не только искусства, но и представлений о нем: актуализируя эстетическую проблематику, он «обнажал» свою метаописательную природу.

В параграфе 1.2. «Топоэкфрасис в повести В. А. Каверина "Косой дождь"» изучается специфика каверинского восприятия Италии. Отмечается, что одним из средств художественного решения итальянской темы в данном произведении яв-

³ Дорошечков И. А. Владимир Вейдле. Книга о Рембрандте. К истории неосуществленного замысла // Исследования зарубежного искусства. Новые материалы: сборник научных статей. – СПб., 2000. – С. 76.

ляется топокфрасис. Исследуются связи рассматриваемой повести с «Обрами Италии» Муратова. Подчеркивается, что Каверин писал свою Италию с заметной «оглядкой» на муратовскую книгу, служившую ему источником итальянских тем и образов.

Образ Италии в «Косом дожде» складывается из описаний творений ее художников, скульпторов, архитекторов. В диссертации указывается, что изображенные в произведении итальянские достопримечательности являются частью некоего пространства (городского или природного): Помпеи – античный город, Ватикан – государство в государстве, собор Сан Марко и Дворец дождей – составляющие архитектурного ансамбля площади Сан Марко в Венеции, «Персей» – бронзовая статуя, выставленная под аркой Лоджии деи Ланци на площади Синьории во Флоренции и т. п.

Описание «места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку», принято называть топокфрасисом. Согласно О. Клингу, предложившему данный термин, «понятие топокфрасис применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения»⁴. На наш взгляд, повесть «Косой дождь» – пример именно такого случая.

Итальянские достопримечательности в повести увиденны глазами скульптора Аникина, архитектора Токарского и художницы по тканям Валерии Константиновны. Аникин рассматривает «Персея» Б. Челлини, скульптуры зверей Ватикана, храм Сан Миньато. В зеркале подлинного искусства собственное «отражение» героя ничего, кроме жалости к себе, у него не вызывает. На пути к благополучию он потерял себя как художника. В детстве Аникин не боялся месить руками деревенскую грязь, сегодня он «давно уже ничего не делает руками». Помпеи, собор Сан Марко и Дворец дождей увиденны глазами Токарского. Восприятие архитектурных «чудес» Италии характеризует его как человека, влюбленного в жизнь и знающего ей цену. Оба героя восхищаются творениями своих великих предшественников. Но если «Персей» Б. Челлини или звери Ватикана служат Апкину «укором», то Токарский говорит о поразившем его здании «с таким лицом, как будто он, и никто другой, построил Палаццо дождей». Если Аникин буквально заморожен смертью, то Токарский видит жизнь даже в тех местах, которые чаще всего ассоциируются со смертью: в Помпеях, например, он обращает внимание не на следы природной катастрофы, а на приметы некогда цветущей здесь жизни, подчеркивает красоту и силу человеческого духа.

Предпринятые наблюдения показали, что у каждого из героев была своя Италия, и топокфрасис являлся одним из средств раскрытия образов-персонажей. Из того, что и как увидел каждый из них, складывался собирательный образ страны, также заслуживающий самого пристального внимания. В создании этого образа Каверин мог пользоваться разными источниками, среди которых главным, по нашему мнению, стали «Образы Италии» Муратова.

Каверин не уточнял, откуда именно взялась муратовская книга у его героя Игоря, уговорившего мать провести отпуск в Италии («откуда-то»). Очевидно, что «Образы Италии» – это выбор автора повести, свидетельство его художественных предпочтений. В «Косом дожде» содержатся прямые отсылки к ним. Нами отме-

⁴Клинг О. Топокфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Эпифрагма в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во «МИК», 2002. – С. 97.

чено, в частности, что «воспоминания» героя о Флоренции и Венеции (Игорь воспроизводит муратовскую книгу по памяти) являлись вариацией на тему очерков Муратова «От Сан Миньято» и «Летейские воды». Сравнив соответствующие фрагменты, можно заметить, что герой Каверина дает сокращенный и достаточно вольный пересказ «первоисточников», однако сохраняет их смысл и пафос. Так, обращаясь к очерку «От Сан Миньято», посвященному Данте как одному из великих флорентинцев, Игорь воспроизводит лишь начало и конец цитируемого фрагмента. Вслед за Муратовым герой Каверина зовет Беатриче, разделяя его уверенность в том, что во Флоренции нельзя поверить, что героиня «Дантовой поэмы была лишь идеей любви».

Муратов начинает очерк о Венеции с рассуждений о двух ее ликах («шумном», «праздничном», «праздном» и «сумеречном», «пустынном», внушающем «чувство покоя, какого не бывает в жизни»). Герой Каверина цитирует фрагмент муратовского описания Венеции «летейских вод». Его «воспоминание» о Венеции на ассоциативном уровне совпадает с впечатлениями, вынесенными из путешествия его матерью: Венеция осталась в ее памяти как город, в котором неудобно жить. Представления героев о Венеции как о месте, не пригодном для жизни, варьирует прочно связанную с этим топом тему «таяния жизни», заставляющую вспомнить муратовскую Венецию «летейских вод».

Муратов упоминает черную гондолу, черный платок на плечах венецианки как своего рода «визитные карточки» Венеции, подчеркивая разницу в их восприятии на Пьяцетте и в лабиринте венецианских переулков (в центре — это «живописные подробности», декоративные элементы венецианской повседневности, в узких переулках — атрибуты похоронного обряда). В «Косом дожде» черная гондола, черный платок на плечах венецианки возникают в описании кладбища Венеции. Герои Каверина вспоминают картину Дж. Беллини «Души чистилища», которой посвящена значительная часть муратовского очерка, и сквозь призму этой бессмертной аллегории воспринимают современные реалии.

Восхождение Аникина на площадку собора Сан Миньято, также написанное с опорой на «Образы Италии», демонстрирует иной способ творческой переработки актуализированных Муратовым представлений. Во фьезольских сценах с участием Аникина Каверин апеллирует, на наш взгляд, лишь к фактической стороне муратовского очерка, используя его только как источник информации.

Говоря о муратовском «присутствии» в изучаемой повести, следует иметь в виду и то, что она соотносится с «Обрами Италии» на ассоциативном уровне. Каверин усвоил не только «букву», ему удалось воплотить «дух» муратовской книги. В «Эпilogue» «Образов Италии» Муратов писал о том, что «итальянское путешествие должно быть одним из решительных душевных опытов» всякого человека. Каверин, отправляя своих героев в Италию, делает поездку судьбоносной для каждого из них. Для Муратова Италия — «родной дом нашей души, живая страница нашей жизни», это признание могли сделать вслед за ним и каверинские герои.

В заключение указывается, что топонимы в «Косом дожде» формировали образ места действия и выражали авторское представление о *genius loci*. Они основывались как на переживаниях, связанных с теми или иными памятными местами, так и на знаниях, опора на которые объяснялась профессиональными занятиями героев. Муратовское присутствие в повести свидетельствовало о том, что

«Образы Италии» были для Каверина и «путеводителем», и источником вдохновения, что автор повести оказался в числе тех, кому посчастливилось на себе испытать их обаяние. Обращение Каверина к муратовской книге, получившей широкую известность в начале XX века, не было случайным: оно направлено на восстановление «связи времен», распавшей во времена культа личности.

В параграфе 1.3. «Трилогия "Освещенные окна": герой и время в зеркале экфрасиса» выясняется значение экфрасических описаний в исследовании автором собственной судьбы, неразрывно связанной с российской историей 1910-х – начала 1920-х гг.

Экфрасис похвального листа с изображениями Кузьмы Мишина, Дмитрия Пожарского, основателя династии Романовых Михаила Федоровича «вписывал» имя его юного обладателя в историю Отечества. Описания занавеса Псковского театра с изображением мифологического Пана передавали движение исторического времени. Одно из них относилось к детским впечатлениям героя, другое – к юношеским. Пан на занавесе дореволюционного театра предстал в соответствии со своей мифологической сущностью. На театральном занавесе революционной поры он не был похож на себя. Смеющееся божество, прежде явленное во всей своей красе, уступило место демону «сердитому», «сморщенному». Упраздненным оказался занавес, сместился в глубь сцены, едва ли не за кулисы некогда украшавший его Пан. Отмеченная метаморфоза отражала не столько политическую перестройку, сколько культурную ломку. На смену уходящей эпохе «индлий» шла эпоха «бурь», у которой были другие ценности, другие «божества», ничего общего с героями былых времен не имевшие. Сплюснутый, смещенный с авансцены, Пан символизировал судьбу античного наследия, шире – всей гуманистической культуры в условиях коренного переустройства мира.

Эстетическая и художественная мысль XX века неоднократно обращалась к теме «пасторалей – над бездной» (А. Белый). Дань ей отдал Каверин, осмысливавший исторические катаклизмы века с помощью популярного мифологического образа. С предшественниками (например, с П. П. Муратовым, К. К. Вагиновым, А. Н. Егуновым) его сближали ностальгия по ушедшей в прошлое «индлии», ощущение культурного слома – «заката», «сумерек» восходящей к античности европейской культуры. Общим было также стремление скрыть «мучительность переживаний» с помощью шутки, иронии, превратить «козлиную песнь» в фарс. Изображая, как божество, символизировавшее веселье, злобно взидало из-за кулис (истории) на одурманенных табачным дымом, полусонных матросов и солдат – новых «полуденных бесов», заполонивших собою весь театр (мир), Каверин подключался к известной культурфилософской и литературной традиции. Разница была в остроте переживаний у Муратова, Вагинова, Егунова и в ее отсутствии у Каверина, для которого в 1970-е гг. они утратили актуальность за сроком давности. Поэтому, вероятно, в эссеистике Муратова («Предвидения», 1922), в романе Вагинова («Козлиная песнь», 1926) и в поэме-пьесе Егунова («Беспредметная юность», 1933–1936) эти переживания приобретали концептуальный характер, а в трилогии Каверина они оказывались пусть и памятной, но лишь одной из многих примет революционного времени.

С театральным занавесом ассоциировалась смена исторических эпох в жизни как героя, так и страны. За закрытым занавесом с изображением мифоло-

гического Пана оставалось его идиллическое детство, на фоне революционных катаклизмов идиллические черты приобретала уходящая в прошлое дореволюционная Россия. Оттянутый в глубину сцены занавес являл «городу и миру» тех, кто вышел «строить и мстить», и заставлял задуматься о судьбе вечных ценностей в эпоху «бурь».

На протяжении всей трилогии герой искал ответ на вопрос, каково его призвание, находя «подсказки» в произведениях искусства. Среди них едва ли не важнейшей становится выполненная А. Я. Головиным обложка журнала «Записки мечтателей», которую герой впервые увидел в гостях у А. Белого. Ее экфрасис рассматривается как форма самоидентификации героя. Наши наблюдения показали, что при ближайшем рассмотрении «старинное пальто», в которое облачена фигура на рисунке А. Я. Головина, оказывается ничем иным, как памятной герою плащ-крылаткой, которую он называл неизменной спутницей своей внутренней жизни и рассказывал, как смущал ею случайных прохожих на пустынных улицах родного Пскова. Описываемая героем поза, которую он принимал, чтобы обратить на себя внимание обывателей, также заставляет вспомнить стоящую в глубокой задумчивости фигуру на рисунке А. Я. Головина. Изображенный на журнальной обложке мечтатель визуализировал помыслы героя и, прежде всего, его мечту о литературном поприще. Экфрасис рисунка А. Я. Головина стал способом его самоопределения, указывал на принадлежность к типу мечтателя в том смысле, какой он приобретал в программной статье А. Белого «Записки мечтателей», опубликованной в первом номере журнала.

Отмечая сходство между героями Каверина и А. Я. Головина, нельзя не заметить и весьма существенного различия между ними. Образ мечтателя, созданный А. Я. Головиным, лишен каких бы то ни было комических черт, в то время как каверинский герой, заставлявший прохожих опасливо обходить его, комичен. Комическая подоплека отмеченного «портретирования» объясняется тем, что, рассказывая о пути своего героя в литературу, Каверин писал о том, что по прошествии многих лет не могло не вызывать у него умиление. Писатель рисковал впасть в сентиментальность. Ирония позволяла ему, увидевшему в своем герое, мальчишке, только что окончившем гимназию, «избранника богов» с обложки элитарного литературного журнала, этого риска благополучно избежать. Иронизируя над героем, автор лишал романтического ореола историю его восхождения на литературный Олимп.

Наряду с экфрасисом рисунка А. Я. Головина в диссертации подробно рассматриваются и другие экфрасистические описания, также являющиеся средствами самоидентификации героя. В их число входят экфрасисы приложенного к «Острову сокровищ» фотографического портрета Р. Стивенсона, полотна А. Матисса, В. Ван Гога, П. Гогена, выставленных в Музее западной живописи. Стивенсон изображен с характерным для писателя атрибутом — с пером в руке, сидящим за письменным столом. Автор «Острова сокровищ» явился каверинскому герою, по его собственному признанию, «с восьми лет» увидевшему себя «с пером в руке», не только собирательным образом писателя, но и своего рода «наглядным» примером для подражания. В описании «неповторимых по своей оригинальности холстов» постимпрессионистов писательский интерес фокусируется на вызываемых ими чувствах и мыслях: описание подменяется игрой воображения героя, оказываясь то «воспоминанием об Ассирии» (Матисс), то «попыткой» «разгадать трагическую судьбу» художника (Ван Гог). Давая сводный эк-

фрасис картин Гогена, навеянных экзотикой Таити, автор обращал внимание на «счастье и небоязнь», которые испытал герой, рассматривая их. На холстах Гогена обнаженное женское тело являлось в преображенном виде, поэтому его созерцание пробуждало не чувственность, которая обычно возникает при взгляде на реальную человеческую наготу, а чувство прекрасного. Интуиции героя находят подтверждение в работах искусствоведов, считающих, что нагота – «это не предмет искусства, но его форма»⁵. Если портрет Стивенсона заставил подростка понять, что у художественного произведения есть творец, то знакомство с работами европейских художников рубежа XIX–XX веков стало для него первым шагом «к постижению формы».

Экфрасисы рисунков П. Вильямса, Ю. Тынянова, портретов В. Маяковского, П. Анпокольского, интерьера Кафе поэтов на Тверской, акцентируя разные аспекты взаимодействия искусства и жизни (от превращения «сырой» действительности в художественный образ до стирания границ между «искусством» и «жизнью», перерастающего в их преодоление), варьируют тему эстетических отношений искусства к действительности, актуальную прежде всего для самого автора. Рассказывая, как стал писателем, Каверин делился своими раздумьями о природе творчества; экфрасис делал его мысль «наглядной», а потому более убедительной.

Во второй главе «Экфрасис в романе В. А. Каверина "Перед зеркалом"» рассматривается произведение, наиболее репрезентативное в плане изучаемого художественного феномена. В первом параграфе речь идет о русской и западноевропейской живописи, формирующей историко-культурный фон романа. В двух других – исследовательское внимание фокусируется на живописных работах главной героини – ее интерьерах, натюрмортах, пейзажах, портретах, экфрасисы которых изучаются в характерологическом и металитературном аспектах.

В параграфе 1.1. «Историко-культурный фон романа «Перед зеркалом»: проблема факта и вымысла» рассматриваются живописные аллюзии, их наличие в исследуемом произведении объясняется, с одной стороны, профессиональной принадлежностью героини, с другой – авторским стремлением показать ее творческий путь в широком историко-культурном контексте.

С опорой на признания самого Каверина, а также на имеющиеся исследования (Б. Попой, М. Ломовской) в диссертации указывается, что в основу романа положена история жизни реально существовавшей женщины, чьи письма оказались в распоряжении автора. Прототипом героини произведения – Лизы Тураевой – стала художница-эмигрантка Лидия Андреевна Никанорова (Артемova) (1895–1938). Согласно наблюдениям биографов Никаноровой-Артемовой, Каверин, идя вслед за «человеческими документами», в ряде случаев позволял себе отступать от них. Расхождения романа с жизнью актуализируют проблему реального комментария.

Историко-культурный фон романа «Перед зеркалом» формируется отсылками разного рода, в том числе и литературными, однако живописные здесь заметно преобладают (и в количественном отношении, и в концептуальном). В романе упоминаются такие художники, как Ф. Рокотов, Д. Левицкий, В. Верещагин, И. Левитан, В. Борисов-Мусатов, М. Врубель, Н. Кульбин, Д. Бурлюк, Н. Гончарова, М. Ларионов, В. Татлин, М. Добужинский, Е. Лансере, Г. Курбе, К. Коро, К. Моне, Э. Мане, П. Ренуар, П. Сезанн, Э. Дега, П. Гоген, В. Ван Гог, А. Матисс, В. Кандинский, А. Тулуз-Лотрек, А. Модильяни и др. Речь идет о различных художест-

⁵ Кларк К. Нагота в искусстве / пер. с англ. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – С. 11.

венных направлениях и творческих объединениях (передвижники, мирискусники, импрессионисты, постимпрессионисты; «Бубновый валет», «Ослиный хвост»). Герои посещают различные выставочные центры (Эрмитаж, Третьяковская галерея, галерея С. И. Щукина, Лувр). Упоминания связанных с живописью реалий могут быть разными по объему (точечными или развернутыми), однако среди них нет случайных. Все они прошли тщательный авторский отбор.

В диссертации подробно рассматриваются сцены двух приездов героини в Москву 1910-х гг. Подчеркивается, что в плане соотношения в романе факта и вымысла несомненный интерес представляет изображение диспута, организованного обществом художников «Бубновый валет». Источником данной сцены, на наш взгляд, являются мемуары Б. Лифшица «Полутораглазый стрелец» (1933). По отношению к эпистолярно-прототипу (Лидии Никаноровой) данная сцена оказывается «вымыслом»; ее тесные связи с воспоминаниями одного из современников корректируют представления о «вымышленности», подчеркивают авторскую ориентацию на свидетельство очевидца, то есть на факт.

Нами указываются прямые текстуальные переклички, имеющиеся между романом Каверина и мемуарами Лифшица. Вслед за Лифшицем Каверин передает ажиотаж, вызванный диспутом художников, в «транскрипции» Лифшица излагает содержание выступлений его участников (Н. Кульбин, Д. Бурлюк, Н. Гончарова). Примечательно, что одним из памятных моментов вечера было выступление М. Волошина. Лифшиц даже не упоминает о нем; М. Волошин, способный произвести впечатление не меньшее, чем Н. Гончарова, выпадает из поля зрения и каверинской героини. Отмеченная избирательность автора выдает зависимость его романа от мемуаров Лифшица.

В диссертации подчеркивается: не случайно героиня Каверина утром осматривала галерею Третьякова, а вечером того же дня стала свидетельницей диспута с участием представителей современного искусства. И Третьяковская галерея, и вечер в Политехническом музее нужны были автору, чтобы ввести героиню в мир искусства, которому она собиралась посвятить себя. В течение одного дня ей открылось прошлое (Верещагин), настоящее (Левитан, Борисов-Мусатов) и будущее (Гончарова) русской живописи. На письме, рассказывающем о первом приезде героини в Москву, нет и не могло быть даты. Оно – результат авторского вымысла, его цель – прописать историко-культурный фон, на котором романная судьба героини только и могла приобрести необходимую убедительность.

И у Лифшица, и у Каверина речь идет о реальном событии, допускающем независимое друг от друга происхождение описаний. Однако отмеченные нами параллели и текстуальные совпадения убеждают в том, что Каверин, изображая диспут с участием представителей «Бубнового валаета» и «Ослиного хвоста», опирался на мемуары Лифшица не только как на дополнительный, но, возможно, и как на единственный источник. Трудно представить, чтобы в частных письмах Лидии Никаноровой (даже если они и содержали рассказ об этом событии) его описание было бы столь точным и обстоятельным. Остаются – свидетельства очевидцев и специальная литература, среди которых «Полутораглазый стрелец» оказывается наиболее вероятным «человеческим документом», использованным романистом.

Важнейшей составляющей живописных аллюзий в романе Каверина являются описания полотен выдающихся мастеров. В экфрасисах их работ также мож-

но наблюдать соединение «факта» и «вымысла». В этом отношении интерес представляет сцена второго приезда героини в Москву, во время которого она познакомилась с коллекцией С. И. Щукина. Впечатление, произведенное на Лизу полотнами импрессионистов, собранными известным коллекционером, было «оглушительным». Особенно поразил ее «танцующий под музыку, прозрачный магический мир» А. Матисса. Ее память сохранила «чувство ритма, объединявшего фигуры», окружавшую их прозрачность.

Сравнив потрясение Лизы с чувствами, испытанными в Музее западной живописи семнадцатилетним героем трилогии «Освещенные окна», с «оцепенением», пережитым юным Кавериним перед полотнами импрессионистов и постимпрессионистов (о чем писатель рассказал, к примеру, в рассмотренном нами эссе «Эскиз к портрету»), можно обнаружить между ними весьма заметное сходство, убеждающее в том, что автор, пользуясь своим правом романиста, «дополнял переписку» реальных людей вымышленными подробностями, заменяя правду жизни правдою искусства.

В параграфе 2.2. «Характерологическая функция экфрасиса в романе "Перед зеркалом"» речь идет о живописных работах, принадлежащих главной героине; выясняется роль экфрасических описаний в раскрытии образов-персонажей.

В плане характерологии несомненный интерес представляют интерьеры художницы. Лиза копирует внутреннее убранство храмов, рисует турецкие кофейни, расписывает в стиле Ватто ресторан в Париже. Особый интерес представляют две итоговые ее работы, на которых изображены дверь мастерской и стоящий в углу комнаты стол. Дверь – «грустная», стол – «одиноким», подавленный, забившийся в угол, смирившийся со своей участью, терпеливый и притерпевшийся. Выделенные эпитеты выражают психологическое состояние героини в тот момент, когда рвутся ее надежды на возвращение в Россию, на встречу с любимым, на счастье, которое она ждала всю жизнь, и которое оказалось потерянным именно тогда, когда было как никогда близко. Изображенные на холстах предметы резко выделяются на общем фоне: дверь остается темной, несмотря на «скользящий» «красновато-искрящийся свет», стол, «слепо смотрящий», не «видит» окружающего его разноцветья. Обособленность предметов подчеркивается хроматикой. Париж, еще совсем недавно такой близкий, вдруг становится Лизе чужим. Переживаемое героиней одиночество передается с помощью цветовых контрастов.

В диссертации рассматривается автопортрет, относящийся к парижскому периоду жизни героини, на котором она изобразила себя «в шляпе, в повороте траукара» на фоне, с одной стороны, «стремительно бегущих вверх зеленых и розовых пятен» бури, с другой – «неподвижно-тупой» «серо-солдатской граней кормы цитадели». Обращает внимание на контраст между символизирующими бурю зелеными и розовыми пятнами слева и серо-солдатским цветом тюрьмы, остающейся справа. Подчеркивается, что зеленые и розовые цвета даны в динамике, в то время как серый цвет статичен. Цветовой контраст здесь не случаен. Героиня запечатлена на холсте в момент принятия судьбоносного решения. Ей предстоит решить: остаться со своим нынешним спутником, по-своему любящим ее, тоже художником, стремящимся подчинить ее, в том числе, и творчески, искренне пытающимся сделать ее «своим созданием», «повторением» себя самого, или уйти от него, «остаться одной – и работать» и тем сохранить себя как творческую личность.

Правая сторона фона с серо-солдатской кормой городской крепости ассоциируется с несвободой, с казармой, левая – со следами зелено-розовой бури – символизирует мир, который и пугает, и манит ее. В центре композиции: она сама на жизненном перепутье, наедине со своими думами. Взор Лизы, устремленный «в этот ураган», указывает на направление ее мыслей и предвосхищает решение, к которому она в итоге придет.

Если статичная серо-черная краска в изображении громады цитадели воспринимается вполне оправданной, точно выражающей ощущение неволи, то зеленый и особенно розовый, как цвета врывающегося в мир героини урагана, на первый взгляд кажутся неожиданными. Их выбор объясняется следующим образом: ураган обладает не только разрушительной, но и очистительной силой. Он несет не только гибель, но и способствует возрождению. Зеленый цвет в сочетании с древесной образностью (кустарниками, деревьями) вводит в изображение тему жизни, символизирует подлинную – свободную – жизнь, противостоящую жизни-тюрьме, граничащей с духовной смертью. Что касается розового цвета, то он, как и любой другой, многозначен. В исследуемом экфрасисе актуализируются те его значения, которые связаны с цветом Авроры, утренней зари, восходящего солнца, начала нового дня – новой жизни. Розовый цвет здесь – цвет надежды, мечта о счастье. Буря, врывающаяся в «домик» героини, – не что иное, как любовь, «врывающаяся» ее мир, освобождающая от оков, преобразующая жизнь.

О внутреннем облике героини позволяет судить ее пейзаж «Малярия в Порто-Веккьо». Картина описывается в романе дважды: она увиденна сначала глазами самой Лизы, затем – автора. Данные описания, не повторяя, дополняют друг друга: экфрасис, принадлежащий героине, помимо творческой истории картины, содержит изложение ее концепции, авторский экфрасис, давая возможность «увидеть» холст, рассказывает о его судьбе. В обоих случаях подчеркивается значимость полотна, навеянного корсиканскими впечатлениями героини. Зрелище людских бедствий потрясло Лизу и посеяло в ее душе страх от соприкосновения со стихией смерти, тревогу за Карновского, ранее переболевшего малярией и продолжавшего периодически испытывать приступы этой страшной болезни. Однако, как следует из признания Лизы, работала она над этим пейзажем, не столько думая об эпидемии, сколько вспоминая последнюю встречу с Карновским в Париже, тот «благословенный день», когда она поняла, что всю жизнь любила и будет любить только его одного. Лиза признавалась, что писала она «о малярии, конечно, но в тютчевском понимании этого слова: "Люблю сей божий гнев..."». Упоминание имени Тютчева в контексте рассуждений о своеобразии пейзажа художницы, о специфике ее мироощущения само по себе симптоматично. Известно, что в лирике Тютчева гармонически-светлое восприятие мира соседствовало с предчувствиями близкой гибели всего живого, отсюда интерес поэта к таким состояниям в природе и в человеке, когда они оказываются на грани жизни и смерти, когда «мертвенное» проступает в живом, как, например, в «Mal'aria».

Когда Лиза подчеркивала, что ее «Малярию в Порто-Веккьо» следует воспринимать «в тютчевском понимании», она имела в виду, прежде всего, обобщающий характер своего холста. Как и Тютчев, она не изображает «безобразия смерти»: на ее картине нет подробностей, связанных с протеканием эпидемии, конкретика сведена в ее пейзаже к минимуму и заметно мифологизирована. В ре-

зультате соединения реальности с библейским мифом эпидемия, поразившая небольшой корсиканский городок, предстает как столкновение стихий, как Апокалипсис. Апокалипсические ассоциации подчеркивают вневременной характер изображения, вписывая современность в контекст вечности. «Малярия в Порто-Веккьо» не столько отражает, сколько предсказывает; предвосхищает. Наполненное тревогой, «полотно прочитывается как предчувствие поджидающих Лизу несчастий – «встречи» с Карновским, тяжелой болезни. «Малярия в Порто-Веккьо» как выражение душевного состояния героини – одно из многочисленных «зеркал», отражающих то, что скрывают внешние покровы.

В параграфе 2.3. «Экфрасис как средство актуализации эстетической проблематики в романе "Перед зеркалом"» подчеркивается, что экфрасисы Лизиних работ позволяют судить о ее вкусах, принадлежности к тому или иному художественному направлению, особенностях творческой манеры. Описания Лизиних холстов, уже рассмотренные в характерологическом аспекте, исследуются в плане выражения эстетических предпочтений не только героини, но и автора.

Указывается, в частности, что иптерьеры, выполненные Лизой, передают не только ее настроение или испытанное ею душевное потрясение. Они свидетельствуют о ее художественных исканиях. Усвоив опыт византийской живописи, французского импрессионизма и преодолев их диктат в пору своей творческой и человеческой зрелости, Лиза обретает свой стиль – ей открывается магия реализма, обогащенного опытом, накопленным живописью от древности до авангарда. Реализм, к которому приходит Лиза в итоге своих творческих исканий, предполагает не только склонность к изображению предметного мира, но и присущее художнику восприятие повседневности сквозь призму мифа. С этой точки зрения показателен созданный художницей образ стола. Стол в культуре является локусом смерти / воскресения. Стол на холсте Лизы, хотя и маленькой, и забитый в угол, все равно остается столом и как таковой свидетельствует о ее духовном перерождении: он воспринимается в качестве алтаря, принимающего жертву. Стол в этом значении соотносится с искусством, ему в жертву героиня приносит все: родину, любовь, жизнь. Стол-жертвенник «читается» здесь как знак торжества искусства, его победы над жизнью, стол «рассказывает» вечную, как мир, историю трагической судьбы художника. Важно и то, что стол на холсте – деревянный. Через свою «материальную» субстанцию он соотносится с деревом. Дерево, как известно, принадлежит к числу универсальных культурных символов (мировое древо, древо познания добра и зла). В контексте рассуждений о столе как об «автопортрете» творческой личности древесная символика актуализирует представления не только о жизни / смерти, но и о творчестве как о процессе познания добра и зла, акте постижения диалектики бытия. Мифопоэтическая трактовка «материальной» природы изображенных на полотне вещей позволяет обнаружить его глубинные смыслы.

Экфрасис «Малярии в Порто-Веккьо» непосредственно связан с «решением» в романе ключевого эстетического вопроса, затрагивающего отношения искусства к действительности. Присущее Лизиним письмам стремление «рассказать себя» касается не только содержательного плана ее творчества, но и того, что называется «тайнами ремесла», «художественной мастерской». Примечательно, что Лиза вспоминает о «Малярии в Порто-Веккьо», желая «составить свой инвентарь» – подвести итог сделанному. Данное полотно демонстрировало новое, неизвестное Лизе прежде ощущение цвета. В ее сознании образ охваченного эпидемией про-

странства складывался из цветовых пятен, из их необычного – «острого» – соединения. Художница, говоря ее же словами, стремилась «сперва потерять предмет», чтобы «потом найти его в переливах цвета». «Малярия в Порто-Веккьо» стала для нее программной вещью, «преодолением» или даже «забвением» «"готовых" форм», всего того, чему ее некогда учили. Эта работа вывела ее на собственную стезю, которую она искала «мучительно долго», а нашла «в одно мгновение», бросив случайный взгляд на некогда оставленный ею холст.

Металитературная роль экфрасисов со всей очевидностью проступает в описании работ героини, выполненных в жанре автопортрета и портрета. Примечательна шуточная надпись, сделанная ею на своем раннем автопортрете, в которой она и противопоставляет, и уподобляет себя Ван Гогу. Упоминание великого живописца и одной из знаменитых его работ («Автопортрет с отрезанным ухом» (Институт Курто, Лондон, 1889) на ассоциативном уровне вводит в описание автопортрета тему цвета как проблему, занимавшую начинающую художницу. Искусствоведы связывают с творчеством Ван Гога поиск новых цветовых решений. «Необузданный колорист», в течение всей своей творческой жизни экспериментировавший с цветом, художник и в этом автопортрете стремился овладеть «иным цветом», добиться неожиданных цветовых контрастов, передать «чистоту» цвета, его «вибрацию». Лиза, противопоставляя себя Ван Гогу, невольно и уподобляет себя ему. Ее сближает с ним не только несчастная любовь, но и стремление открыть новые возможности цвета. Содержащийся в сделанной ею надписи намек на один из шедевров Ван Гога «подключает» ее поиски в области цвета к художественным исканиям мировой живописи на рубеже XIX–XX веков. Описание раннего автопортрета дает возможность, таким образом, увидеть не только и не столько внешность начинающей художницы, не только ее внутренний облик (ее веселый нрав, раздвоенность ее души и т. п.), но и то, что в данном случае никому «зрению» недоступно. Автор, «прочитавший» надпись на автопортрете героини, сказал о том, чем был цвет для Тураевой-художницы.

Аналитическая природа экфрасиса раскрывается и в описании портрета корсиканского юноши. Его кульминацией является озарение: неожиданно для себя Лиза, увидев за плечами позировавшего ей человека два крыла, нашла точный образ его ангельской души. Крылья оказались тем «символическим воплощением незримого», которого так настойчиво добивалась художница. Примечательно и то, что образ крыльев возникает в романе не впервые, и то, что прежде он был связан с самой Лизой. Крылатость в данном случае – черта, сближающая художника и модель. Трактовать отмеченное сходство следует отнюдь не буквально: Лиза не похожа на Жозефа ни лицом, ни душой. Отмеченная параллель необходима автору, чтобы эксплицировать собственное понимание искусства.

Исследователи творчества Каверина уже не раз обращали внимание на то, что он вслед за своими великими предшественниками (Гоголем, По, Уайльдом) изображал процесс поглощения жизни искусством. Портрет Жозефа становится последней работой Лизы. В него уходят – словно «перетекают» – ее силы, ее энергия, ее душа. И только в этом смысле портрет юного корсиканца является автопортретом Лизы. Экфрасис портрета Жозефа совпадает с финалом: на нем неожиданно обрывается рассказ о жизни и судьбе героини. Финальная (сильная) позиция подчеркивает значимость данной работы и связанных с нею представлений о том, что за дар, отпущенный свыше, художник кладет на алтарь искусства самого себя.

Подчеркивается, что среди работ Лизы были портреты и реально существовавших лиц, например, «набросок портрета К. Бальмонта». Его описание в романе, представляющее собой сводный экфрасис известных изображений поэта, принадлежавших таким художникам, как М. Дурнов (1901), В. Серов (1905), Н. П. Ульянов (1909), Л. Пастернак (1913) и др., прочитывается как экспликация эстетических предпочтений действующих лиц романа и его автора. Рассказывая о впечатлении, произведенном на нее поэтом, героиня говорит о двух Бальмонтах – лекторе и поэте: лектору, рассуждавшему о поэзии, противопоставляется поэт, читавший свои стихи. Первый – раздражал и отталкивал, второй – околдовывал, зачаровывал и уводил за собой. Отмеченный контраст призван подчеркнуть магическую силу искусства, власть художественного творчества, преображающего человека и окружающую его действительность. Собственно экфрасис сведен к единственному замечанию художницы: «кажется, верно схвачен». Лиза увидела в Бальмонте демиурга, творящего идеальный мир, существующий наравне с миром реальным. Ее «набросок Бальмонта» был посвящен поэту, гармонизирующему жизнь, претворяющему жизнь в искусство. Верно схваченный Бальмонт, согласно ее логике, – творец «сладостной легенды». «Набросок Бальмонта» дает возможность судить об эстетических приоритетах начинающей художницы, отдававшей предпочтение искусству, преображающему мир.

Анализ романа «Перед зеркалом» убеждает в концептуальной значимости откликов его автора на «звон экфрасиса» (Л. Геллер).

В заключении подведены общие итоги работы. Отмечено, что обилие и разнообразие экфрасисов в творчестве Каверина 1960–1970-х гг. позволяет считать данный художественный феномен важнейшим элементом авторской поэтики. Установлено, что в произведениях Каверина экфрасисы выполняют характерологическую и метаописательную функции. Подчеркнуто, что экфрасисы обеспечивают внутреннюю целостность позднего творчества Каверина, в котором главной является тема искусства. Выявлено, что экфрасисы, заметно раздвигая смысловые границы каверинской прозы, обеспечивают ей прочные связи с широким историко-культурным контекстом. Сделан вывод о принадлежности Каверина к особому типу писателей, в мировосприятии которых первостепенное значение имел визуальный модус.

*Публикации в рецензируемых научных изданиях, утвержденных ВАК
Министерства образования и науки РФ:*

1. Постнова Е. А. Пейзаж в романе В. Каверина «Перед зеркалом» // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. 2011. № 1. (Том 1). Филология. С. 50–58.
2. Постнова Е. А. Портрет в романе В. Каверина «Перед зеркалом» // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2011. № 2 (2). С. 109–114.
3. Постнова Е. А. Образ Италии в повести В. А. Каверина «Косой дождь» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. № 4. С. 165–174. (В соавторстве с Г. Н. Фоминых).

Публикации в других изданиях:

4. Постнова Е. А. Экфрасис в романе В. Каверина «Перед зеркалом» // *Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. 115-летию со дня рождения В. В. Вейдле (23 апреля 2010 г.), и всерос. студ. конф. (27 апреля 2010 г.) / общ. ред. и сост. Н. С. Бочкаревой, И. А. Табункиной; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2010. – С. 123–126.*

5. Постнова Е. А. Натюрморт в романе В. Каверина «Перед зеркалом» // *Литература в искусстве, искусство в литературе: сб. науч. ст. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2010. – С. 58–64.*

6. Постнова Е. А. Живописные аллюзии в романе В. Каверина «Перед зеркалом» // *Мировая литература в контексте культуры: сб. материалов VIII междунар. науч. конф. «Иностранные языки и литературы в контексте культуры», посвящ. памяти проф. А. А. Бельского и проф. Н. С. Лейтес (15 апреля 2011 г.), и V всерос. студ. науч. конф. (26 апреля 2011 г.) / общ. ред. и сост. Н. С. Бочкаревой и В. А. Бячковой; Перм. гос. ун-т. – Пермь, 2011. – С. 301–306.*

7. Постнова Е. А. Цвет в экфрасисах В. Каверина (на материале романа «Перед зеркалом») // *Умозрение в красках: материалы Всерос. науч.-практ. конф. («Строгановские чтения»–V, «Лингвистические и эстетические аспекты анализа текста и речи»–VIII) 5–7 ноября 2010 г. Ч. I. / Усолье МУК Усольский историко-архитектурный музей «Палаты Строгановых». – Усолье-Солыкамск, 2011. – С. 114–117.*

8. Постнова Е. А. Факт и вымысел в романе В. А. Каверина «Перед зеркалом» // *Литература в искусстве, искусство в литературе–2011: сб. науч. ст. – Пермь: Перм. гос. ин-т искусства и культуры, 2011. – С. 91–97.*

9. Постнова Е. А. Автопортрет героини в романе В. А. Каверина «Перед зеркалом» // *Литературный текст XX века: проблемы поэтики: материалы IV междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. Н. Л. Лейдермана. – Челябинск, 2011. – С. 325–330.*

2012A

10701