

УДК 821

*Ю.Н. Серго***СЮЖЕТ СУДЬБЫ ЖИВОПИСЦА В ТВОРЧЕСТВЕ Д. РУБИНОЙ**

Статья рассказывает о принципах построения сюжета судьбы героя-живописца в творчестве современной писательницы Д. Рубиной. Автор изображает героя-живописца с помощью приема отражения: «чужой» опыт, воплощенный в живописи предшественника, формирует жизнь персонажа. Авторская оценка выстраивается с помощью ключевых понятий живописи «свет» и «отражение».

Ключевые слова: сюжет, современная литература, роман, позиция автора, образ героя.

Судьба творческой личности является основой сюжета большинства произведений Дины Рубиной. Так, все романы писательницы имеют практически одинаковую сюжетно-композиционную структуру: в центре повествования – герой, обладающий ярким талантом в какой-либо области эстетической деятельности. Талант сам по себе уже является для автора достаточным основанием для того, чтобы приглядеться к его судьбе и выстроить вокруг него повествование о мире. Герой-живописец в разных ипостасях представлен в романах *«На солнечной стороне улицы»* и *«Белая голубка Кордовы»*. В обоих текстах судьба художника связана не только с тайной его собственного творчества, но и с отражением в сознании героя образов живописи прошлого, чужих полотен, с тайной постоянного взаимодействия сюжетов и образов искусства и жизни.

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

«...того ее фрагмента, где человек-конь раскинул руки, опершись на положенный на плечи лук... Она застыла над репродукцией, и весь вечер пребывала в сильном возбуждении, пытаясь вспомнить – где видела это благородное существо в слепящих лучах закатного солнца. И наконец вспомнила, и горный вечер в багровом полыхании заката пахнул на нее слианным запахом полыни, мяты, Melissa и базилика...и еще одного, терпкого смолистого запаха, стоящего над полем и обнимающего всадника с конем...» [5. С. 78].

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

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

– Да это же кентавр! Я и назову так: «Кентавр на конопляном поле»... Здесь еще поработать надо... Запаха, запаха пока не слышно!..» [5. С. 310].

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

Изображение кентавра в сознании героини воплощает слияние двух противоположных сущностей, сопровождающих ее в жизни: низменного, преступного начала, и прекрасного, высоко духовного, земного и божественного, беспомощного и всемогущего.

Другой пример влияния образа живописи на судьбу героини воплощается в сюжете встречи героини с еще одним судьбоносным для нее мужчиной – отчимом дядей Мишей: он предстает отражением старой открытки с портретом Исаака Левитана кисти Валентина Серова: волоокий, высоколобый красавец Левитан, безвольно свесивший прекрасную кисть руки с плетеного кресла, и лежащий в

ташкентской пыли пьяница дядя Миша оказываются необыкновенно похожи: «Он был похож на того человека с открытки, с бархатным волооким взглядом испанского аристократа. Исхудалые кисти раскинутых рук, с обломанными черными ногтями, были так же изумительно вылеплены...» [5. С. 248].

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

В романе «Белая голубка Кордовы» сюжет живописи раскрывает неоднозначную суть главного героя произведения – Захара Кордовина, талантливого живописца-фальсификатора. Описание картины встраивается в текст, становясь средством психологической характеристики персонажа, способом объяснения его внутреннего мира. В начале романа представлен сюжет о том, как Кордовин в качестве эксперта удостоверяет подлинность фальшивого полотна Фалька. Фальшивку виртуозно изготовил сам герой. О том, что представлено на полотне, сначала бесстрастно повествует сам автор: «Картина являла собой пейзаж. На переднем плане – куст, за ним виден серый дачный забор и небольшой участок тропинки, по которой идет смутная в сумерках женщина. На заднем плане – красная крыша дома и купа деревьев...» [4. С. 25]. Авторское слово нарочито «профанно», в нем нет и тени восхищения пейзажем, ведь автор знает о подлинном происхождении полотна. Автор как бы отказывается видеть красоту в «высокохудожественной подделке», при этом давая возможность герою проявить свой талант, предоставляя читателю судить о его эстетической и нравственной сути. Взгляд героя «оживляет» полотно:

«Что мы видим? Потрясающую многослойную живопись – такую подделать непросто: невероятной сложности вся гамма оттенков серого и зеленого... (...) Совершенно фальковская манера заполнять живописное пространство холста. Куст на переднем плане написан широко и очень обобщенно; взгляд зрителя как бы пробегает мимо и упирается в забор... (...) Смотрите, весь пейзаж буквально вибрирует воздухом; красочный слой в некоторых местах холста... вот тут... тут... и тут лежит драгоценными сгустками. (...) Эту общую серовато-голубовато-охристую гамму взрывают два пятна: изумрудно-зеленый куст за забором и красная крыша дома... Кстати, это бывший дом священника, с огромным старым садом, липы вековые, ветхая терраска... – все можно прочесть в воспоминаниях Ангелины Васильевны, вдовы. (...) В углу полотна, на заборе, невесомым, но оживляющим белым мазком обозначена голубка. Сидит – нахохлилась в мелкой мороси дождя» [4. С. 33-35].

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

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

«Второе полотно оказалось пейзажем. Да: хорошим пейзажем. “Un banc dans le Jardin de Luxembourg” – “Скамейка в Люксембургском саду”. Ранняя парижская весна, ясный полдень, прозрачные деревья... Две девушки на скамейке. Тут же, под рукой, корзинка для пикника, полузакрытый голубой зонтик на коленях одной из девушек. Все сине-зеленое, травяное... Легкие дробные, сильно разжиженные мазки. Довольно близко к импрессионизму. Ей-богу, жалко даже... Нина Петрушевская, Петрушевская Нина. Что, собственно, о ней известно? (...) Милая, так в кого из супругов ты хотела бы перевоплотиться?» [4. С. 106-107].

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

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

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

О взаимодействии дискурсов путешествия и паломничества в произведениях Д. Рубиной писала Д.Д. Зиятдинова. Исследовательница отмечает, что важнейшей смысловой составляющей этих дискурсов является авторское восприятие живописных кодов, в частности, Эль Греко и Веласкеса. Обращая наше внимание на новеллу *«Воскресная месса в Толедо»* из рассматриваемого нами сборника, Д.Д. Зиятдинова утверждает, что функция живописных кодов в рамках путешествия-паломничества связана с самопознанием, внутренним движением к своим историческим и духовным корням, с обнаружением «своего» в чужой культуре. [3. С. 92-99].

Итак, живописный код во многих текстах Д. Рубиной, в том числе и в данном произведении, оказывается «вписан» в текст путешествия-самопознания и используется самим автором как механизм «присвоения» творений того или иного художника. Д.Д. Зиятдинова делает свои выводы, основываясь на «испанских» текстах путешествий Д. Рубиной. Позволим себе предположить, что различные варианты механизма «присвоения» оказываются присущи текстам других путешествий писательницы, например, «голландскому».

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

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

«Камера-обскура (от лат. Obscures – темный), стеноп, прототип фотографического фотоаппарата, представляющий собой затемненное помещение или закрытый ящик с малым отверстием в одной из стенок, выполняющим роль объектива» [2. С. 270].

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

Безусловно, прием камеры-обскуры связан с тем, что в новелле *«Школа света»* особым образом актуализированы мотивы света и тьмы, света и тени, мотив отражения, которые особенно важны при анализе экфрастической модели мира. Так, например, анализируя стихотворение И. Бродского *«Рембрандт. Офорты»* в контексте поэзии XX века, Т.Е. Автухович обращает внимание на то, что творчество Рембрандта и его трактовка связаны с определенными ключевыми понятиями: «Резюмируя, можно

выделить ключевые слова “рембрандтовского жизнетекста”: свет, тень, человек, жизнь, судьба, трагедия. Эти слова будут определять направление разработки темы в стихах поэтов» [1. С. 216] Исследовательница также обращает внимание на интерес автора к приемам другого художника, например, внимание к приему отражения в зеркале как способу самопознания и самоопределения в живописи и поэзии:

Стихотворение Бродского создавалось как по существу вспомогательный текст к фильму, его логика предопределялась сценарием, однако переросло этот формат и представляет интерес как пример поэтического проникновения в творческое мышление не только Рембрандта, но любого художника. Стихотворение можно рассматривать и как своего рода эстетическое самоопределение поэта [1. С. 226].

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

Знакомство в шедевре Вермеера состоялось уже после того, как герои лицезрели вид Дельфты вживую, и должно было стать завершающим этапом их путешествия. Таким образом, логика путешествия сталкивает героев с идеей отражения жизни в искусстве: «– Кстати, о Дельфте... – говорил Борис, поднимаясь по лестнице на второй этаж королевского дворца. – Где-то здесь должен висеть Вермееровский “Вид Дельфты”» [6. С. 37] Являясь отражением жизни в искусстве, «Вид Дельфты» одновременно становится тем, что «переворачивает» представление автора-повествователя о том, что такое живопись, «опрокидывая» ее сознание, заставляя следить за преломлением луча света в темной комнате:

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

– Подожди... – сказал Борис, придерживая мои плечи. – Стой так, не оборачивайся. (...) А теперь смотри! – и он с силой развернул меня за плечи в ту сторону, куда распахивались двери в анфиладу нескольких залов, и со стены последнего шло безудержное сияние. Я даже не сразу поняла, что это и есть – картина. Мне почудилось – это вид в окне: в синем просторе тяжело шевелились облака – над шпилями церквей, над багряной черепицей крыш, над башнями, лодками, мостами, над колыханием бликов в воде, над желтой песчаной косой на переднем плане.

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

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

– Это Вермеер.

Мы медленно пошли туда, где продолжалась, длилась на полотне жизнь, более реальная, более наполненная просторным дыханием вечности, чем пейзаж сегодняшней Гааги за окнами дворца [6. С. 37-39].

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

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

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

– На стене... какое совпадение...

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

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

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

– Чем это странная?

– Понимаешь, с одной стороны, очень недурное исполнение. С другой стороны – весьма прилизительные цвета... Как будто художник писал не с картины. А с какой-то случайной репродукции. К тому же она потемнела от времени. Надо бы тому парню сказать, чтобы протер холст луковым соком... [6. С. 44-46].

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

Если в романе «Белая голубка Кордовы» речь идет о полном и безупречном копировании манеры живописи старых мастеров, то в сюжете рассматриваемой нами новеллы ситуация предстает несколько иной: перед нами нарочитая копия, которую ни при каких обстоятельствах нельзя принять за подлинник. И все же именно копия становится подлинным, главным открытием путешествия, тем сюжетом, который улавливает в воздухе «чуткий нос» автора: она написана в темной комнате, в подвале, при свечах, во время войны. Художник-еврей, которого прятала у себя хозяйка квартиры, писал ее с репродукции, теми красками, которые у него были. Свет полотна Вермеера преломляется сквозь темное пространство подвала-камеры, а, главное, сквозь трагическое время, отражаясь в копии, которая хранит в себе душу погибшего художника.

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

Итак, сюжет судьбы живописца в творчестве Д. Рубиной осмысливается через контекст мировой живописи, который помогает автору определить место своего героя в истории и культуре.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Автухович Т.Е. «Шаг в сторону от собственного тела...» Экфрасисы Иосифа Бродского // *Opuscula Slavica Sedlcensia*. Tom X. Siedlce, 2016.
2. Большая советская энциклопедия. Т. 11. М., 1973.
3. Зиятдинова Д. Испания как нация-двойник в построссийском творчестве Д. Рубиной // *Лингвоисторическая парадигма: теоретические и прикладные аспекты*. 2015. № 20. С. 92-99.
4. Рубина Д. Белая голубка Кордовы. М., 2009.
5. Рубина Д. На солнечной стороне улицы, М., 2006.
6. Рубина Д. Холодная весна в Провансе. М., 2005.

Поступила в редакцию 17.10.17

Yu.N. Sergo

THE PLOT OF A PAINTER'S FATE IN THE CREATIVE WORKS OF D. RUBINA

The article tells about the principles of plotting the fate of a hero-painter in the work of the contemporary writer D. Rubina. The author depicts a hero-painter through the use of reflection: "alien" experience, embodied in the painting of the predecessor, forms the life of the character. The author's assessment is built using the key painting concepts "light" and "reflection".

Keywords: plot, contemporary literature, novel, author's standpoint, hero's image.

Серго Юлия Николаевна,
кандидат филологических наук, доцент
ФГБОУ ВО «Удмуртский государственный университет»
426034, Россия, г. Ижевск, ул. Университетская, 1 (корп. 2)
E-mail: julsergo42@gmail.com

Sergo Yu.N.,
Candidate of Philology, Associate Professor
Udmurt State University
Universitetskaya st., 1/2, Izhevsk, Russia, 426034
E-mail: julsergo42@gmail.com