



- <sup>8</sup> Переворот 1762 года : сочинения и переписка участников и современников. М., 1908. С. 104.
- <sup>9</sup> Записки княгини Е. Р. Дашковой. М., 1990. С. 61. Репринт. воспр. изд. : Записки княгини Е. Р. Дашковой. Лондон, 1859. Цитаты свидетельствуют о том, что Соснора использовал именно издание Вольной русской типографии.
- <sup>10</sup> Данилевский Г. Указ. соч. Т. 10. С. 5.
- <sup>11</sup> Там же. Т. 9. С. 227.
- <sup>12</sup> Цит. по: Мильников А. Петр III : повествование в документах и версиях. М., 2009. С. 380–415.
- <sup>13</sup> Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 22, 34.
- <sup>14</sup> Там же. С. 22.
- <sup>15</sup> Цит. по: Мильников А. Петр III... С. 382.
- <sup>16</sup> Болотов А. Записки Андрея Тимофеевича Болотова : 1738–1794 : в 4 т. Т. 2 : Ч. VIII–XIV. 1760–1771. СПб., 1871. Стлб. 205. В «Спасительнице отечества» нет видимых реминисценций из Записок Болотова, но они активно используются в эссе «Державин до Державина» (1968 г.).
- <sup>17</sup> Там же.
- <sup>18</sup> Елистратова А. Лоренс Стерн. С. 13.
- <sup>19</sup> См.: Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 33.
- <sup>20</sup> Идея о смехе как способе борьбы с «серьезностью» могла приобрести для Сосноры особую значимость в контексте идей М. М. Бахтина. Вышедшая в 1965 г. его книга «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» заинтересовала широкие круги советской интеллигенции не столько своей концепцией средневековой культуры, сколько философией «карнавала» – смеха, противостоящего сфере официальной (государственной) серьезности, «готовой, победившей правды» (подразумевалось – скрывающей ложь). Рабле постоянно фигурирует в «Тристраме Шенди» как «дорогой», образцовый для автора писатель.
- <sup>21</sup> «Афоризм Сократа» перекликается с греческим эпиграфом к первому тому «Тристрама», который означает «Людей страшат не дела, а лишь мнения об этих делах» и взят из Эпиктета. В издании 1892 г. эпиграфов нет, но они есть в уже существовавшем ко времени написания «Спасительницы отечества» переводе А. А. Франковского (См.: Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена / пер. и примеч. А. А. Франковского. М.; Л., 1949. С. 1, 647). Таким образом, в эссе, возможно, есть еще одна принципиально важная стерновская реминисценция.
- <sup>22</sup> Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. Сентиментальное путешествие по Франции и Италии. С. 604–607.
- <sup>23</sup> Там же. С. 607.
- <sup>24</sup> Там же.
- <sup>25</sup> См.: Овсянников В. Прогулки с Соснорой. СПб., 2013. С. 199.
- <sup>26</sup> См.: Шкловский В. Художественная проза. Размышления и разборы. М., 1961.
- <sup>27</sup> См.: Записки императрицы Екатерины Второй. М., 1989. С. 241. Репринт. воспр. изд. : Записки императрицы Екатерины Второй : пер. с подлинника, изданного Имп. АН. СПб., 1907.
- <sup>28</sup> В издании 1892 г. – глава СXXXIII : авторское деление на книги в нем не соблюдается и нумерация глав сквозная.
- <sup>29</sup> Записки княгини Е. Р. Дашковой. С. 62.
- <sup>30</sup> Там же.
- <sup>31</sup> Записки императрицы Екатерины Второй. С. 203.
- <sup>32</sup> Атарова К. Лоренс Стерн и его «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии». М., 1988. С. 68.
- <sup>33</sup> Шкловский В. «Тристрам Шенди» Стерна и теория романа // Стерн Л. Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена. СПб., 2000. С. 821–822.

УДК 821.161.109-31+821.133.109-31+929 [Рубина+Гавальда]

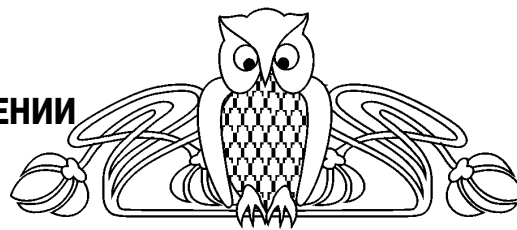
## ТИП ЖЕНЩИНЫ-ХУДОЖНИЦЫ В ИЗОБРАЖЕНИИ Д. РУБИНОЙ И А. ГАВАЛЬДА

Г. С. Зуева

Педагогический институт имени В. Г. Белинского Пензенского государственного университета  
E-mail: gz90@yandex.ru

Цели данной работы – проанализировать рисунки главных героинь романов Д. Рубиной («На солнечной стороне улицы») и А. Гавальда («Просто вместе»), найти в картинах отражение черт характера Веры и Камиллы. Задача – истолковать рисунки с точки зрения психологии, определить черты типа женщины-художницы в современной литературе.

**Ключевые слова:** современная русская литература, современная французская литература, Дина Рубина, Анна Гавальда.



**The Type of Woman Artist as Portrayed by D. Rubina and A. Gavalda**

G. S. Zueva

The aims of this work are to analyze the pictures of the heroines in the novels by D. Rubina («On the Sunny Side of the Street») and A. Gavalda («Just Together»); to discover how Vera and Kamilla's character traits are represented in the pictures. The task is to interpret the pictures from the perspective of psychology, to identify the features of the type of woman artist in modern literature.

**Key words:** modern Russian literature, modern French literature, Dina Rubina, Anna Gavalda.



Как сказал один из современных классиков – в наши дни художник просто не имеет права не возрастить в себе маленькой личной трагедии, – это не в моде. Добавлю от себя: и никогда в моде не было...

Д. Рубина. Больно только когда смеюсь

### Сказка и реальность

Тема творческой личности актуальна в том числе и для современной литературы. Особенно ярко представлен в романах писательниц конца XX – начала XXI в. тип героя-художника, причем как в мужской (Д. Рубина «Белая голубка Кордовы»), так и в женской ипостаси (Д. Рубина «На солнечной стороне улицы», А. Гавальда «Просто вместе»).

Очень интересен тип женщины-художницы. Она – нечто большее, чем женщина. В ней больше загадок, ее личность сформирована сложнее и причудливее, чем личности многих других. Она еще более впечатлительна, чем другие женщины. Примером тому служат характеры и судьбы героинь романов Д. Рубиной и А. Гавальда – Веры Щегловой и Камиллы Фок соответственно.

В рецензии на роман Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и в интервью А. Гавальда по поводу романа «Просто вместе» оба произведения названы «сказкой», «золушкиной схемой»<sup>1</sup> в том числе потому, что имеют счастливый финал. Однако действие происходит в реальных городах (Ташкенте и Париже), жизненные перипетии героев на протяжении романов вполне реальны.

Оба произведения находятся на грани реализма и романтизма. Однозначно определить направление сложно, потому что обе писательницы строят в своих романах мир, где изображение реального города сочетается с изображением полностью вымышленных персонажей. Рубина в одном интервью высказывает следующую позицию: «Нет такой вещи, как реализм, есть талант писателя, который строит некий мир»<sup>2</sup>. В ее романе главная героиня Вера – вымышленный образ, не имеющий конкретного, реального прототипа<sup>3</sup>. То же самое говорит о своей героине Камилле и Гавальда<sup>4</sup>.

Однако в литературе даже вымышленные герои не появляются из ниоткуда. Часто это собирательные образы, а из собирательных образов иногда рождается литературный тип. Все, что есть в произведениях Рубиной и Гавальда реалистического, действительно работает на отражение «не просто фактов, событий, людей и вещей, а на взаимоотношение человека и среды»<sup>5</sup>. В становлении Веры и Камиллы как личностей кроется вовсе не «сказка», а реальная, жизненная основа. Данный пласт обоих романов состоит из многих деталей, но нас интересует самое сложное и самое главное для художника – то, что заложено на подсознательном уровне, – рисунки Веры и Камиллы. Несмотря на реальность, ставшую поводом для

написания картин, все они преломляются через духовный мир героинь, поэтому в каждом из них отражаются два мира – внутренний и внешний. Двоемирие – черта романтизма. Следовательно, образы Веры и Камиллы сочетают в себе романтические и реалистические черты.

Рассмотрев рисунки, мы сможем доказать, что обе героини – яркие представительницы типа женщины-художницы в современной литературе, и данный тип не может создаваться по канонам одного направления, он представляет собой результат сочетания романтизма с реализмом. Ответить на вопрос о том, что свойственно такой женщине, можно, проследив, как ее личность отражается в рисунках.

### Маски, кентавр и святой

Обратимся сначала к роману Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы». Действие разворачивается в советском Ташкенте, где живут совершенно разные люди: узбеки, а также эмигранты со всей страны. Они страдают, творят, предаются, и судьбы их переплетаются<sup>6</sup>. В центре внимания Рубиной – художница Вера Щеглова. В детстве она была сиротой при живой матери, которая занималась сбытом наркотиков. Впрочем, судьба Екатерины, матери Веры, объясняет причины ее стремления к наживе и озлобленность на весь мир. При том, что у Веры тоже было тяжелое детство, ей озлобленность совсем не свойственна. Возможно, поэтому Екатерина не состоялась как актриса, а Вера обрела и творческое процветание, и счастье в жизни.

В одном интервью Рубина делилась таким наблюдением: «Я не уверена, что “воспитанием” можно вырастить личность. Иногда, наоборот, личность вырастает вопреки, растет наперекор злу – и диву даешься: ведь это уже человек»<sup>7</sup>. У «брошенных» детей, по мнению писательницы, есть преимущества перед другими: «Они видят самых разных людей, и дышат чуть другим воздухом, и слышат другие разговоры»<sup>8</sup>. Жизненный опыт у них больше и богаче. Это незаурядные дети.

Так росла и Вера. В 12 лет ее личность уже сформировалась. Она осталась такой на всю жизнь: погруженной в себя, независимой и «всегда настороже». Эти качества передавались в ее картинах, которые она называла своей семьей. Только им и больше никому она могла поведать самое сокровенное.

Все картины Веры, описанные в романе, можно условно разделить на три тематические группы:

- 1) ташкентские люди и места;
- 2) жизнь самой Веры;
- 3) картины с одним героем.

Подтверждает такое деление логика написания картин Веры: «Сначала на холстах ее возникала городская среда, которая порождала мельтешение воздуха, фигур, вибрировала оттенками солнечных пятен в глубокой тени... Лица же



появлялись сами, всплывая из колодца *ее памяти*... Иногда, завершив работу, она с интересом опознавала – кому принадлежит *лицо персонажа*» (курсив наш. – Г. З.)<sup>9</sup>.

1. Лица людей всегда привлекали художницу и «мучили» ее. Особенно интересные «просили» воплощения в другую жизнь». Вера начала вставлять их в картины, и так они обрели не обыденную, а одухотворенную жизнь.

Такова картина «**Танцы в ОДО**»: танцующие люди настолько прекрасны, что слышится музыка. Впрочем, «звучат» все картины Веры. Умение вкладывать в изобразительное искусство музыку передала своей героине сама Рубина, 17 лет своей жизни посвятившая музыке и глубоко убежденная во взаимозависимости всех искусств. Поэтому не удивительно и даже естественно, что в ее романе реализм пересекается с романтизмом.

Внимательно глядя на лица людей в картине Веры, можно увидеть, что они *застывшие*, их можно описать совсем простой фразой: «выглядывающие из-за плеча, повернутые в профиль, с закушенной сигаретой, оскаленные в азартном усилении». Люди на этой картине, как актеры во время немой сцены.

То же самое показывает и полотно «**Аския**» (узбекское – «состязание в острословии»). Узбекские мужчины изображены Верой смеющимся, «закинув головы и раскрыв рты», но простраченным выглядит «абсолютно застывшим» (повторяющийся, знаковый эпитет Рубиной). Люди словно созерцают «иные пространства». В подтверждение Вера рисует на заднем плане «кавалкаду полувсадников на полулошадях», процессию существ с головами птиц и животных<sup>10</sup>. Получается, что в пылу «состязания в острословии» каждый из его участников – другой, не такой, как в обычной жизни, в нем открывается иная сущность, которую сложно объяснить – отсюда и мифические существа.

«Весь мир – театр». Своими картинами Вера подтверждает мысль Шекспира, с которым согласна и сама Рубина: «Искусство – всегда карнавал, всегда театр, перевертыш... если, конечно, это искусство»<sup>11</sup>. Герой-искусствовед, муж Веры – Дитер сравнивает ее картины с хором греческих масок, которые «не живут, а как бы разыгрывают жизнь»<sup>12</sup>. Возможно, на Веру повлияла история матери, которая, так и не став актрисой на сцене, была ею по жизни, чем и заслужила прозвище Артистка. В противовес матери, Вера отрекается от актерского мира, он вызывает у нее негативные ассоциации, которые она переносит на чуждый, непонятный ей мир людей. С детства ею овладевал «панический ужас перед толпой чужих людей, которым нет дела до ее маленькой жизни»<sup>13</sup>. Как и многие художники XX – начала XXI в., Вера ощущает себя один на один с миром, который сделался для нее неприятным<sup>14</sup>. Это объясняет, почему на ее картинах у людей «застывшие» маски вместо лиц.

Не случайна для Веры также идея «иных пространств». Тотальное невежество и нелюбовь, в которых она выросла, не сломили ее, а развили в ней «властную силу». Эта сила была нужна ей для того, чтобы искать ответ на вопрос: «Кто она?». Познание себя для художника едва ли не более важно, чем для обычного человека. Художник способен выступить в ипостаси другого – выйти за пределы себя. Потребность выходить за пределы себя – это и есть сам художник, это жизнь в его особом мире<sup>15</sup>.

В картине «Аския» большое значение имеет цвет. Мы видим «контраст звучных тонов и грязно-серого цветового “гула”, который вносит в картину напряжение и драматизм»<sup>16</sup>. Естественно, «цветовые смеси и отзвуки, которым трудно дать определение» изображают мифологических существ, «очень подвижных и даже шумных», а «тотальное безмолвие первого ряда персонажей» выражено грязно-серым «гулом». Такое цветовое решение говорит о том, что предпочтительнее для Веры. По теории Ф. Шиллера, искусство как игра – «средство возрождения утраченной в реальности той гармонии и целостности, которые должны быть присущи человеческой личности»<sup>17</sup>. Вера находит свою гармонию в мире неизведанного, таинственного. Она предпочитает выражать то, что еще не выражено.

Относительно изображения людей и цветовой символики можно задуматься, рассматривая также серию картин «**Сквер Революции**». Для Веры это сакральное место в Ташкенте<sup>18</sup>. Опять же, она изображает здесь «*странных людей*», но колорит другой: люди «погружены в *солнечные тени от столетних чинар*»<sup>19</sup>. Солнечный желтый цвет, преобладает «в массе красочного слоя».

И. В. Гете в своей теории цвета связывает желтый цвет с природой светлого начала. Он символизирует стремление к человеку, к интуитивному преодолению межличностной напряженности, к непринужденности в общении. Он разгоняет меланхолию, внушает веру и оптимизм. Получается, что Вера хочет быть ближе к другим людям. В действительности она всегда, начиная со своего бродяжьего детства, «благоговела перед жизнью вообще – перед любым ее проявлением»<sup>20</sup>.

В рецензии на роман сказано, что эта книга словно «гимн Солнцу». Ташкент – город Солнца в изображении Веры. Это город ее детства. Именно там произошло знакомство ее души «со всем этим нелепым, странным и удивительным миром»<sup>21</sup>.

В романе «На солнечной стороне улицы» упоминается о многих картинах Веры. Сюжеты большинства из них были почерпнуты ею в детстве. Она постоянно держала их в памяти: лагманщик на базаре, ворон, предсказывающий судьбу, отец большого семейства Саркисян и другие герои – все они живут на ее картинах, не позволяя превратить советский Ташкент в цивилизацию, унесенную ветром.



2. С одной стороны, творчество есть то, что связывает художника с другими людьми, но с другой – художник может говорить свободно только наедине с собой<sup>22</sup>. Для Веры мир навсегда остался непознанным и странным. В этом можно убедиться, посмотрев картины второй группы, непосредственно связанные с жизнью самой Веры.

Полувсадники на полулошадях появились на картинах Веры задолго до написания «Аский». **Кентавры** – неизменный атрибут ее самых ранних рисунков, вызываемых навязчивым, повторяющимся сном: «Высокая, как заросли, – выше человека – трава, рядами растущая на покатоном склоне холма, и с желтой повязкой на голове всадник въезжает в эти заросли, и зелеными волнами пробирается внутри до кромки поля... А солнце уже катится вниз багровым шаром, выплескивая алый марганцевый свет на небо и вершины гор»<sup>23</sup>. Даже когда Вера выяснила причину появления таких снов, она не перестала рисовать кентавров, потому что это была не просто галлюцинация. Не случайно она увидела тогда именно кентавра: он имел для нее символическое значение.

Из греческой мифологии мы знаем, что кентавры были спутниками Диониса. Известно, что этот бог покровительствовал не только виноделию. Он был прекрасным, могучим богом, дающим людям *силы и радость*<sup>24</sup>. Кентавры помогали ему и другим героям мифов своей необыкновенной мудростью. Так, кентавр Хирон обучал Асклепия, Геракла, Тесея, Ясона и Ахиллеса искусствам. Однако образы кентавров двойственны: их нравы отличались гордостью и необузданной дикостью.

Художник говорит с людьми на языке своего искусства. Его влечет к творчеству стремление сказать людям что-то большее и значительное о жизни<sup>25</sup>. Следовательно, художник – всегда мудрец, который всю мудрость мира познает через искусство. А художественное познание, по мнению исследователя Н. Б. Берхина, дает наилучший познавательный эффект, так как не искажает подлинной картины мира<sup>26</sup>. Даже самые нереальные из фантастических образов, пишет психолог О. А. Кривцун, создаются художником из элементов самой действительности<sup>27</sup>.

Необузданность нрава так же свойственна художникам, как и мудрость. Вера не терпела никакого давления на свою личность: «Навязать ей ничего невозможно». Своеобразная дикарка – она была такой не только в жизни, но и в творчестве. Иначе не назвал бы друг Стас ее манеру письма «легким налетом безумия»<sup>28</sup>.

Не случайно и то, что кентавр, согласно древней мифологии и астрологии, является атрибутом именно Стрельца – *очистительного огненного знака*. Творчество для художника – процесс очищения, катарсиса<sup>29</sup>. Сама Рубина считает: «Творчество – это такое чистилище, чтобы сказать не ад. Вы ежедневно окунаете себя в эту геенну огненную, и с вас слезают и отшелушиваются

все язвы и струпья, и вы потихоньку выползаете оттуда, еле живой»<sup>30</sup>.

Язвы имеются в виду, конечно, жизненные – душевные раны. А у Веры Щегловой их было предостаточно. Получается, что кентавры на ее картинах – своеобразные символы ее души, ее характера, сочетающего мудрость с необузданной дикостью. Это символ творческой личности, которая творит, чтобы освободиться от оков суровой реальности.

В картине с кентавром потрясающе психологичный колорит. Преобладает зеленый цвет. Наш глаз, по Гете, находит в нем действительное удовлетворение<sup>31</sup>. А багряный – цвет одежды римского бога войны Марса. Он несет в себе разрушительно-творческое или творчески-разрушительное начало в зависимости от конкретной ситуации. Также он возвращает нас к богу Дионису, который тоже появлялся в красных одеждах, освобождая людей от мирских забот, снимая с них путы размеренного быта<sup>32</sup>. Таким образом, сочетание в одной картине зеленого с багряным говорит о том, что Вера находила в творчестве полное удовлетворение, оно помогало ей расслабиться, но достижение катарсиса отнимало у нее много энергии. Хотя результат стоил таких мучений: «Иногда, перед началом большой работы, она лежала, замерев, без еды, целые сутки... А наутро взлетала – легкая, еще более похудевшая, – принималась натягивать холст на подрамник»<sup>33</sup>.

3. Несмотря на то, что Вера любила использовать в картинах мифологические образы, гораздо чаще темой ее полотен становились реальные люди из ее ближайшего окружения. Однако при создании портретов Вера вкладывала в них нечто волшебное-фантастическое, безусловно, свойственное душе персонажа.

Это подтверждает триптих «**Житие святого дяди Миши – бедоносца**». Отчим Веры, дядя Миша, был одним из трех мужчин, сформировавших ее мировоззрение. Он был очень мудрым человеком: будучи беспризорником, пережил войну, потом, взятый на воспитание интеллигентной женщиной, прекрасно выучил литературу, заговорил на грамотном и красивом языке, поступил на химический факультет. Но он никогда не забывал, что сделала советская власть с его родителями, и был арестован за антисоветскую агитацию. От отчаяния Миша Лифшиц превратился в алкоголика. Он помогал Вере на пути к искусству: учил ее отличать оригинал от подделки и давал ей совет «поменьше высказываться», чтобы девочка не пошла по его стопам. Он был прозван «бедоносцем» потому, что нес непомерно тяжелый крест, сколоченный для целого поколения<sup>34</sup>.

На триптихе был изображен «триединый дядя Миша – беспризорник – лагерник – алкаш, скорчившись и укрывая голову руками, в солнечной лавине воспаряет над чинарами Сквера Революции...» Рисуя Мишу, Вера всегда одинаково рисовала его взгляд – «отрешенный, смотрящий



сквозь прозрачные воды времени, словно уже видал такое, что по самую завязку насытило его любопытство к этому прекрасному миру»<sup>35</sup>.

Картина не случайно названа «Житие...». Вера изобразила на ней настоящего *святого* – мученика – бедоносца. В доказательство можно вспомнить, что один из архетипов желтого цвета («солнечной лавины» на картине) – архангел Михаил, ведущий борьбу с силами тьмы. В Библии он связан с несущим свет началом<sup>36</sup>.

Взгляд и поза Миши свидетельствуют о том, сколько ему пришлось испытать в жизни. Вера тонко уловила тайну его души потому, что сама много страдала, хотя и не так, как Миша. Она увидела в нем зеркальное отражение собственного страдания и собственного одиночества.

Все картины Веры характеризуют ее как натуру, углубленную в себя. Сопереживая герою, художник сопереживает самому себе, своим самым острым и насущным эмоциям. Переживание «очищается», и художник обретает успокоение<sup>37</sup>. Вот почему Веру так сильно влечет «одиночество персонажа: его переживание мира, бесконечно борющееся с недружелюбным излучением холодной Вселенной». Она подсознательно понимает таких людей, как себя саму, видит в них свою главную черту – постоянное одиночество. Поэтому в своих картинах ей удается не только одухотворить персонажа, но и показать всю красоту его души, оценить недооцененного человека по достоинству, возвеличить подлинно сильный и прекрасный характер. «Она словно послана в этот мир для единственной цели, – пишет Рубина, – стать свидетелем, оценщиком изначальных нравственных ценностей, оценщиком непредвзятым, взыскательным, беспощадным»<sup>38</sup>.

### Воплощенное одиночество

У Веры из романа Рубиной «На солнечной стороне улицы» есть много общих черт с героиней романа Гавальда «Просто вместе» Камиллой Фок.

Сходства можно увидеть даже в портретах. Кроме того, что обе художницы носят короткую стрижку и обе выглядят чрезмерно худыми, у них похожий взгляд: у Веры – оценивающий, а у Камиллы – «жесткий». Они обе заняты созерцанием жизни, наблюдением за нею – заняты в одинаковой степени, несмотря на то, что у Веры со временем появилось мировое имя, а у Камиллы нет.

Так же, как и Веру, Камиллу часто называли странной. Она тоже не ладила со своей матерью. Рисование было для нее возможностью уйти от серых рабочих буден и своих личных невзгод.

Если Вера «рисовала – как дышит – не отрывая карандаша от бумаги»<sup>39</sup>, то Камилла, рисуя, «чувствовала себя спокойной и живой – просто-напросто живой...»<sup>40</sup>

1. Удивительно, что у русской и французской художниц одинаковая манера письма – они стремятся к **безотрывному рисованию**. Первым

рисунком у обеих был кот. Камилла в детстве считала, что «рисунок должен быть выполнен *в одну линию*, не отрывая карандаша от бумаги»<sup>41</sup>. Вера изобразила «*в неотрывной линии контур* спины [кота], завершенной изгибом хвоста»<sup>42</sup>. Причем она так упорно отказывалась оторвать карандаш, что не нарисовала коту глаз и усов. Камилла все-таки оторвала для этой цели карандаш, поняв, что иначе *невозможно* нарисовать детали.

«Невозможно» здесь ключевое слово, и в романе «Просто вместе» оно фигурирует<sup>43</sup>. Рубина вкладывает в уста видевших рисунок Веры слово «совпадение»<sup>44</sup>, но семантически оно очень близко слову «невозможное». Мы наблюдаем единодушный намек писательниц на стремление обеих героинь к достижению невозможного. Иначе говоря, стремление к совершенству, что является яркой чертой романтического героя.

2. Тематически творчество художниц тоже сближается. Камилла так же часто рисовала парижан, как Вера – ташкентцев. Только ее рисунки имеют иную цель. Если Вера хотела сохранить в памяти город детства и эмоции, связанные с ним и его жителями, то Камилла рисовала тех, чья жизнь ей отчасти хотелось бы жить. Например, об этом говорит ее рисунок: «Пресыщенные лица местной **золотой молодежи**. Юнцы обнимали за талии прелестных, напоминающих кукол Барби подружек, хвалясь друг перед другом чеками»<sup>45</sup>. Рисуя счастливых и довольных людей, сама Камилла «умирала от одиночества». Ей хотелось жить так же, как эти люди, но не потому, что они богаты, а она бедна. Камилла им завидовала по другой причине: они свободно выражают эмоции, а ей не с кем поделиться. Они вместе, а она одна. У настоящего художника, утверждает Н. Б. Берхин, изображение явлений действительности одновременно выступает и как искреннее самовыражение личности<sup>46</sup>. Камилла выразила свои эмоции в желаемом свете – с точностью до наоборот по отношению к реальности.

По мнению и Рубиной, и Гавальда, все люди одиноки. Но художники чувствуют одиночество особенно сильно, причем не только свое, но и чужое: «Человек в любых обстоятельствах страшно одинок. С любым чувством он вступает в схватку один на один. И никогда не побеждает. Никогда. Собственно, в этом и заключается механизм бессмертия искусства»<sup>47</sup>.

3. Камиллу тоже интересует «одиночество персонажа» и, главным образом, его индивидуальность, поэтому она очень часто рисует **портреты**. Во всех ракурсах изображены ею Филибер, Франк и его бабушка Полетта. На каждом рисунке Камилла подчеркивает их настроение и черты характера. Она «спешила запечатлеть улыбку, веселое изумление **Филибера**, который перелистывал страницы истории Франции», как другие развлекательный журнал. Рисовала уставшего после работы **Франка**, играющего на плейстейшн и «настоящий мемориал веселости, нежности



**Полетты**, угрызениям совести и воспоминаниям, избороздившим морщинами ее лицо»<sup>48</sup>.

О любом художнике можно немало сказать, анализируя его модели. Глядя на рисунки Камиллы, можно сказать, что она умела в каждом человеке увидеть красоту и подчеркнуть ее. Причем своими рисунками *она каждого убеждала в том, что он красив*: «Люди никогда себя не узнают...» – говорила художница<sup>49</sup>, они всегда восхищаются собственными портретами, с трудом веря, что это они.

Ван Гог писал, что модель является не конечной целью, а *средством придать форму и силу мысли и вдохновению*<sup>50</sup>. Как и Вера Щеглова, Камилла часто подключала фантазию при написании портретов. Она их одухотворяла – изображала состояние души, а не тела. Практически все портреты у нее одиночны. Ее интересует внутренний мир одинокого человека.

Рассмотрим два контрастных портрета.

Первый изображает похожего на позировавшего ей **старика** «веселого человечка, бегущего вдоль рисового поля. Она одела своего героя в каскетку с надписью “Nike”, спортивную куртку, добавила брызги воды, рассыпающиеся из-под босых ног, и преследующих его мальчишек»<sup>51</sup>. На самом деле перед Камиллой в кафе сидел 92-летний парализованный старец. Он заплакал от счастья, когда увидел рисунок. Художница точно передала его мечту вернуться в то время, его воспоминания.

На другом портрете в обнаженном виде изображен наркоман **Венсан**. Он сидит в позе Луи-Франсуа Бертена с картины Энгра – как *расслабленный, сытый, богатый и торжествующий*. Камилла специально не дорисовала его фигуру – *остановилась на лодыжках*: «Тебя ведь мало что держит на этой земле»<sup>52</sup>.

Таким образом, портретные рисунки Камиллы говорят о ее способности видеть человека насквозь: не только его характер и манеры, но и помыслы, мечты, воспоминания... его *душу*.

4. Свою собственную личность передать в одном рисунке она затрудняется, потому что Камилле свойственно впадать в крайности: «Если я влюбляюсь, теряю рассудок, а когда работаю – довожу себя до изнеможения»<sup>53</sup>. Самохарактеристика героини подтверждается в романе двумя **карикатурами**, где она изобразила саму себя: на первой – «косматая беззубая ведьма со злобной ухмылкой на лице», а на второй – «красавица в стиле 50-х с рукой на крутом бедре и губками бантиком»<sup>54</sup>. Она осознает свою необычайно острую противоречивость – неотъемлемое свойство истинного художника. В доказательство приведем авторскую характеристику: «Эту девушку понять не так-то просто, но хватка у нее бульдожья. А что, если ее врожденное благородство именно сейчас и проявляется? В этот самый момент [в процессе работы], когда зрачки у нее сузились, и взгляд стал совершенно безжалостным...»<sup>55</sup> Двойственность

натуры – одна из главных причин одиночества и Камиллы, и Веры.

5. Продолжает тему одиночества художницы другой рисунок – по-настоящему психологичный пейзаж: «Она рисовала **Луару**. Медленную, широкую, спокойную и невозмутимую. Со спокойными песчаными отмелями, пристанями, старыми лодками и бакланом на берегу. На бумаге появились блеклые камыши и голубое небо. Зимнее небо – свинцовое, высокое торжественное, сверкающее в разрывах между двух пухлых растрепанных облаков»<sup>56</sup>.

Первое, что бросается в глаза – пустота. На рисунке нет людей. Есть только природа – величественная, «торжественная» в своем спокойствии. На рисунке голубой цвет связан с воздухом, ветром и облаками. Он символизирует мечтания, фантазии, потерю реальности вплоть до существования в «воздушных замках»<sup>57</sup>. Героиня обращается к природе, чтобы забыться и помечтать.

Камилла не использует ярких цветов, и рисунок проникается меланхолическим настроением. Этот пейзаж – олицетворенная грусть и тоска, потому что в нем много голубого цвета (небо и река). Художник, по мнению искусствоведа Е. Ковтун, всегда очеловечивает природу, находя в ней отзвуки своему чувству. Воспроизводя реально существующий пейзаж, он неизбежно накладывает на него печать личного взгляда. В пейзаже незримо присутствует сам художник<sup>58</sup>. Поэтому мы можем смело утверждать, что данный рисунок отражает состояние души Камиллы: ей нужен покой.

Одиночество художника – не случайная, а структурная черта его личности, необходимое условие свободы. Камилла страдала оттого, что ее мать и друзья – Филибер и особенно Франк, считали ее слишком странной, даже немного чертовой: «Ты ведь комок нервов... – выговаривает ей Франк. – Ты же вся скукожилась внутри себя... Филу уверяет, что ты так хорошо рисуешь именно потому, что ты такая... Черт бы побрал это искусство – ты платишь за него слишком дорогую цену»<sup>59</sup>. Вот почему, рисуя близкий себе по духу пейзаж, Камилла не стала рисовать людей.

Высокое небо на рисунке говорит о стремлении к счастью. В душе ей хочется взлететь, поэтому на рисунке есть *птица* – символ души в фольклоре разных народов. Согласно Юнгу, птицы благодаря связи с воздушной стихией считаются посланцами высшего мира<sup>60</sup>.

Правда, пока баклан сидит на берегу. Однако в романе это будет длиться недолго. Вскоре Камилла, Франк и Филибер откроют ресторан, рисунки главной героини станут его украшением, и она обретет долгожданное *счастье творца*. Д. Рубина писала, что это – счастье создания собственной вселенной – неважно, что эта вселенная собой представляет<sup>61</sup>. Камилла соберет свои картины в ресторане, и это место будет ее храмом. Таким же, каким для Веры Щегловой была ее комната



в Ташкенте, где она создавала и хранила свою «семью» из картин.

Автор художественного произведения никогда не вводит в сюжет что-либо неважное, лишнее. По нашему мнению, литературоведам нельзя упускать из поля зрения рисунки героя-художника – это очень важная составляющая образа, в которую писатель вкладывает психологический подтекст. На примерах рисунков Веры Щегловой и Камиллы Фок мы в этом убедились. Это деталь, а в произведении должен быть «драгоценный вес детали – иначе вам никто не поверит», – пишет Рубина<sup>62</sup>.

Таким образом, и в русском, и во французском романе изображены очень похожие друг на друга художницы.

По причине тяжелого детства Вера и Камилла рано сформировались как личности. Их обеих называют «странными»: окружающие не понимают их до конца. По натуре они обе настоящие одиночки, живущие в мире своих идей и мыслей. Героини одинаково стремятся к совершенству.

Художницы умеют видеть красоту в любых проявлениях жизни и в каждом из людей, даже в маргиналах, помогая им начать жизнь сначала (Вера помогла Мише, Камилла – Венсану). Рисуя, они открывают для себя тайны не только души персонажа, но и своей собственной. Все рисунки Веры и Камиллы основаны на реальности, но в них есть место фантазии. Поэтому неслучайно обеих художниц в романах другие герои называют «феей» или «ведьмой». Люди не могут объяснить, добрая или злая магия живет в их рисунках, потому что и та, и другая в них тесно переплетаются. Вера и Камилла – противоречивые натуры.

Обе героини начали рисовать, возрождаясь духовно – это спасало их от жизненных невзгод и повернуло к счастью.

Если отбросить ментальные различия русской и французской художниц, то можно прийти к выводу, что Вера Щеглова и Камилла Фок представляют *тип женщины-художницы* в современной литературе. И Д. Рубина, и А. Гавальда создают в своих произведениях именно такой образ женщины, в индивидуальных чертах и поведении которой воплощены свойства, присущие определенной общественной группе – художникам.

## Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Терещенко М.* Анна Гавальда : «Я всегда предпочитала маргиналов». URL: <http://www.gzt.ru/culture/2005/12/08/220139.html> (дата обращения: 10.09.2014); *Юдсон М.* Вера в Ра, или Новый Динабург. URL: <http://www.dinarubina.com/critique/yudson2007.html> (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>2</sup> *Кашкова Л.* Дина Рубина : «То, чего не выносит душа, чрезвычайно вредно для личности». URL: <http://www.dinarubina.com/interview/odnako2012.html> (дата обращения: 10.09.2014).

- <sup>3</sup> См.: *Стародубец А.* Дина Рубина : «Стремлюсь за пределы своего стиля». URL: <http://www.ug.ru/archive/26128> (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>4</sup> См.: *Терещенко М.* Указ. соч.
- <sup>5</sup> Словарь литературоведческих терминов. URL: <http://www.gramma.ru/LIT/?id=3.0&page> (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>6</sup> См.: *Юдсон М.* Указ. соч.
- <sup>7</sup> *Рубина Д.* Больно только когда смеюсь. М., 2011. С. 205.
- <sup>8</sup> Там же. С. 206.
- <sup>9</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы : роман. М., 2011. С. 277.
- <sup>10</sup> Там же. С. 305.
- <sup>11</sup> *Найдис И.* Дина Рубина : «Жизнь не равна литературе». URL: <http://www.dinarubina.com/interview/migdal2002.html> (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>12</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 303.
- <sup>13</sup> Там же. С. 125.
- <sup>14</sup> См.: *Кривцун О.* Психология искусства : учеб. пособие. М., 2009. С. 79.
- <sup>15</sup> Там же. С. 123, 60.
- <sup>16</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 305.
- <sup>17</sup> *Берхин Н.* Специфика искусства (Психологический аспект). М., 1984. С. 11.
- <sup>18</sup> См.: *Юдсон М.* Указ. соч.
- <sup>19</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 292.
- <sup>20</sup> Там же. С. 151.
- <sup>21</sup> *Рубина Д.* Больно только когда смеюсь. С. 203.
- <sup>22</sup> Там же. С. 57.
- <sup>23</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 70.
- <sup>24</sup> См.: *Нейхардт А.* Легенды и сказания Древней Греции и Древнего Рима. М., 1988. С. 38, 79.
- <sup>25</sup> См.: *Ковтун Е.* Как смотреть картину. Л., 1960. С. 6.
- <sup>26</sup> См.: *Берхин Н.* Указ. соч. С. 6.
- <sup>27</sup> См.: *Кривцун О.* Указ. соч. С. 32.
- <sup>28</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 291, 71.
- <sup>29</sup> См.: *Берхин Н.* Указ. соч. С. 11.
- <sup>30</sup> *Кашкова Л.* Указ. соч.
- <sup>31</sup> См.: *Гете И.* К учению о цвете. Хроматика. URL: <http://psyfactor.org/lib/gete.htm> (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>32</sup> См.: *Обухов Я.* Символика цвета. URL: [http://www.zipsites.ru/books/simvolika\\_tsveta/](http://www.zipsites.ru/books/simvolika_tsveta/) (дата обращения: 10.09.2014).
- <sup>33</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 55.
- <sup>34</sup> Там же. С. 225, 230.
- <sup>35</sup> Там же. С. 320, 222.
- <sup>36</sup> См.: *Обухов Я.* Указ. соч.
- <sup>37</sup> См.: *Берхин Н.* Указ. соч. С. 43–44.
- <sup>38</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 293, 291.
- <sup>39</sup> Там же. С. 291.
- <sup>40</sup> *Гавальда А.* Просто вместе : роман : пер. с фр. М., 2008. С. 96.
- <sup>41</sup> Там же. С. 62.
- <sup>42</sup> *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 142.
- <sup>43</sup> См.: *Гавальда А.* Указ. соч. С. 62.
- <sup>44</sup> См.: *Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. С. 142.
- <sup>45</sup> *Гавальда А.* Указ. соч. С. 219.
- <sup>46</sup> *Берхин Н.* Указ. соч. С. 51.
- <sup>47</sup> *Рубина Д.* Больно только когда смеюсь. С. 336.



<sup>48</sup> Гавальда А. Указ. соч. С. 152, 276, 529.

<sup>49</sup> Там же. С. 276.

<sup>50</sup> См.: Ван Гог. Письма. М., 1966. С. 146.

<sup>51</sup> Гавальда А. Указ. соч. С. 65–66.

<sup>52</sup> Там же. С. 438.

<sup>53</sup> Там же. С. 213.

<sup>54</sup> Там же. С. 185.

<sup>55</sup> Там же. С. 437.

<sup>56</sup> Там же. С. 381.

<sup>57</sup> См.: Обухов Я. Указ. соч.

<sup>58</sup> См.: Ковтун Е. Указ. соч. С. 6, 8.

<sup>59</sup> Гавальда А. Указ. соч. С. 546.

<sup>60</sup> См.: Энциклопедия символов и знаков. URL: <http://sigils.ru/> (дата обращения: 10.09.2014).

<sup>61</sup> См.: Рубина Д. Больно только когда смеюсь. С. 363.

<sup>62</sup> Там же. С. 358.

УДК 821.161.1.09-31Пелевин

## ДИАЛОГ С ЧИТАТЕЛЕМ В ПРОЗЕ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА: АВТОРСКИЕ СТРАТЕГИИ И РИСКИ (сборник «Ананасная вода для прекрасной дамы»)

А. А. Суворов

Саратовский государственный университет  
E-mail: [Suvorov@list.ru](mailto:Suvorov@list.ru)

В статье рассмотрены категории «внутритекстового читателя» и «внутритекстового автора» как активные компоненты поэтики художественного текста на материале прозы Виктора Пелевина. Одна из главных задач работы, посвященной проблеме читателя, – приблизиться к пониманию авторской стратегии современного русского писателя.

**Ключевые слова:** автор, имплицитный читатель, риск, интерактив, Пелевин, авторская стратегия.

**Dialog with a Reader in Victor Pelevin's Prose Works:  
Author's Strategies and Risks (the Collection  
«The Pineapple Water for the Beautiful Lady»)**

A. A. Suvorov

The article is a literary analysis of the categories of «in-text author» and «in-text reader» as active components of the literary text poetics on the material of Victor Pelevin's prose works. One of the main goals of this research focused on the reader problem is to get closer to the understanding of the modern Russian writer's author's strategy.

**Key words:** author, implicit reader, risk, interactive, Pelevin, author's strategy.

Художественный текст содержит – в редуцированной или более изощренной форме – активные компоненты поэтики, обеспечивающие внутреннюю «готовность» к взаимодействию с читателем. Литературоведение эти многофункциональные компоненты именуется «системами читательской направленности» (В. В. Прооров<sup>1</sup>). Семиотика при анализе внутритекстового диалога «автор – читатель» оперирует термином «авторская стратегия» (У. Эко<sup>2</sup>). Для филологического исследования крайне важны именно те составляющие текста, которые связывают два начала: создающее и воспринимающее. Устройство произведения словесности, в особенности такого, которое активно воздействует на читателя (имеет устойчивый издательский успех, провоци-



рует дискуссии, остается актуальным для многих поколений читателей и исследователей), волновало человечество с древнейших времен. Аристотелевские «Поэтика» и «Риторика» – в широком смысле – посвящены внутреннему устройству и принципам «работы» зафиксированного и озвученного текста. Гуманитарное знание к началу XXI в. обогатилось целым научным циклом, изучающим интерактивные возможности художественного произведения: кроме традиционных филологических дисциплин, непосредственное отношение к этой области имеют семиотика, лингвopsихология, коммуникативистика, теория журналистики и многие другие. Объединяет перечисленные научные направления **проблемный комплекс**, обнаруживающий себя при анализе интерактивного взаимодействия автора художественного произведения и трудноуловимой производной его фантазии – **внутритекстового читателя** (образ предполагаемого читателя – согласно В. В. Проорову или *М-читатель* – по У. Эко). Смысловые цепочки этого диалога по своей природе вариативны, т. е. могут строиться по различным сценариям; здесь «игру» обуславливает бесчисленное множество параметров, от которых и зависит вероятный коммуникативный успех (дешифровка смыслов адресатом сообщения). Где есть много возможностей, там есть и риск. Настоящая публикация посвящена системе интерактивных взаимоотношений «автор – читатель» (рассматриваемых в первую очередь как имплицитные категории) и рискам, осложняющим этот диалог.

Невозможно рассматривать читательскую направленность литературного произведения в отрыве от главной формы ее существования – художественного образа. Именно художественный образ, будучи сплавом компонентов речевой природы (индивидуальный стиль) и элементов поэтики текста (многоуровневая внутренняя структура произведения), способен влиять на воспринимающего текст. Однако воздействие автора