

**СЕМИОТИКА ЗРИТЕЛЬНОГО ОБРАЗА
В СБОРНИКЕ «ХОЛОДНАЯ ВЕСНА В ПРОВАНСЕ» ДИНЫ РУБИНОЙ**

¹*Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия*

²*Международный институт при Ульяновском государственном
техническом университете, г. Ульяновск, Россия*

Аннотация. Статья посвящена изучению роли зрительного образа в идиостиле Д. И. Рубиной. Материалом послужил сборник новелл «Холодная весна в Провансе» (2005), созданный творческим союзом писательницы и ее супруга – художника Б. Б. Карафелова. Новизна исследования видится в том, что авторское решение визуализации текста трактуется нами как важная составляющая идиостиля Д. И. Рубиной. В предлагаемой работе представлены результаты комплексного анализа этого сборника.

Доказывается, что оптический компонент письма Д. И. Рубиной является ведущим приемом в создании многообразной картины мира, воссозданной с помощью зримо-ощутимых образов посредством художественного слова. Множественные портретные описания позволяют обозначить свои мотивные линии, их разнообразие создает повествовательную динамику, также свидетельствуя о соединении элементов смежных искусств, кинематографа (смена ракурсов) и театра (сценическое устройство текста).

Пейзажные, портретные, бытовые зарисовки равнозначны и смыкаются в общее текстовое пространство отдельного рассказа, а потом и целого цикла, поэтому некоторые из них повторяются на типологическом уровне.

Для придания своим малым формам большего оптического эффекта писательница использует телескопическое зрение в подмечании нюансов, бинокулярное – в создании портретных характеристик героев, стереоскопическое – в описании пейзажей. Переключение зрительных планов, смена позиции наблюдения, изменение ракурса, нерасчлененность зрения со звуковыми и тактильными ощущениями наблюдающего, игра оптическими эффектами делают художественное видение Д. И. Рубиной неподражаемым.

Ключевые слова: *визуальность, зрительный образ, экфрасис, портрет, пейзаж, деталь, крупный план, авторская картина мира.*

T. M. Kolyadich¹, O. A. Vasiyarova²

**SEMIOTICS OF THE VISUAL IMAGE IN THE COLLECTION OF SHORT STORIES
«COLD SPRING IN PROVENCE» BY DINA RUBINA**

¹*Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia*

²*International Institute at Ulyanovsk State Technical University,
Ulyanovsk, Russia*

Abstract. The article is devoted to the role of the visual image in Dina Ilyinichna Rubina's individual style. The material for the work is a collection of short stories «Cold Spring in Provence» (2005) created by the artistic union of the writer and her husband, the artist Boris Karafelov. The author's rendering of the text is important for the individual style of D. Rubina. The paper presents the results of the comprehensive analysis of the collection of the discussed collection of stories.

The article proves that the optical component of Dina Rubina's writing is the basic device in creating the diverse worldview recreated with the help of visually perceptible images by means of an artistic word. Numerous portrait descriptions contribute to designating the motive lines, their diversity creates narrative dynamics, also indicating the combination of elements of related arts, cinema (changing angles) and theater (stage arrangement of the text).

Landscape, portrait, household sketches by D. Rubina are equivalent and merge into the common text space of a specific story, and a whole cycle of stories, therefore some of them occur at a typological level.

To give the small forms a greater optical effect, D. Rubin employs a telescopic vision in noticing nuances, a binocular vision in creating portrait characteristics of characters, and stereoscopic vision in describing landscapes. Changing the visual displays, the position of observation, the angle, blurring of vision with sound and tactile sensations of the observer, playing with optical effects makes D. Rubina's artistic vision inimitable.

Keywords: *visuality, visual image, ekphrasis, portrait, landscape, detail, close-up, author's worldview.*

Актуальность исследуемой проблемы. Повествовательная стратегия Д. И. Рубиной, направленная на формирование зрительного образа, диктует необходимость изучения приемов создания оптической картины мира в малой прозе этого автора для разработки литературоведческих подходов к проблеме визуальности в словесном тексте.

Цель исследования – выявить авторскую специфику визуализации с помощью повествовательных приемов, характерных для ее новелл.

Материал и методика исследований. Материалом исследования является сборник новелл «Холодная весна в Провансе» (2005). Для реализации поставленных задач применялся ряд методов: продуктивный, аналитический и синтетический. Основным методом стал комплексный анализ, который позволил осмыслить существование в художественных произведениях разнообразных форм визуальности в аспекте полисемантической и вариативности. Выбор данных методов обусловлен междисциплинарным характером терминов «визуальность», «визуальное», «визуализация», которые применяются в различных областях гуманитарных наук, связанных с преобладанием зрительного типа восприятия.

Результаты исследований и их обсуждение. Одним из современных авторов, активно осуществляющих синтез словесного и живописного рядов, является Д. И. Рубина. Писательница создает в своих произведениях особый зрительный текст, проявляя авторскую стратегию через описания – словесные [4] и живописные. Зрительный образ у нее можно определить как словесную форму наглядного представления действительности.

В 2005 г. у Д. И. Рубиной выходит сборник новелл «Холодная весна в Провансе», в котором создана особая атмосфера видящего глаза: автор то рисует «улыбчивый мир» родного городка, то перебирает туристические открытки с видами Германии: «Все немецкие города, городки и деревни сошли с поздравительных открыток, напечатанных так добросовестно, что за века не истерлась, не слезла типографская краска ни с карминной черепицы, ни с зеленых холмов, ни с быстрых широких ручьев, ни с ярких лугов, на которых пасутся праздничные, аккуратно раскрашенные коровки» [10, с. 166].

Визуальная риторика и поэтика города связаны со структурами художественно воспринимающего мир сознания: «Увитые остролиственным плющом каменные стены античной виллы Руфоло, ее мраморные аркады издали – словно вывязанные тонким крючком; сабельный блеск пальм, черные конусы кипарисов на темно-голубом фоне неба, мощь гигантских пиний, разметающих свои жесткие кроны над праздничной россыпью мандариновых, гранатовых и лимонных плодово-хрупких деревьев, и повсюду с этой немислимой высоты окрест спящая холодная синева Средиземного моря с малахитовыми прожилками глубин – роскошь, избыточная для бедного, давненько лишенного рая человеческого воображения» [8, с. 145].

Д. И. Рубина утверждает, что человеческое воображение не способно нарисовать такие богатые деталями, разукрашенные всеми цветами радуги картины бытия. Только человеческий глаз может рассмотреть детали с разных сторон, под лучами «яркого солнца» или в вечерних сумерках, уловив тончайшие цветовые оттенки. Цветовое неистовство зрительного образа – таким предстает мир путешествий писательницы. Нельзя сказать, что пейзажи Д. И. Рубиной бурные или страстные, в которых авторская рефлексия выводится на первый план, скорее, они спокойные, умиротворенные, настраивающие на созерцательный лад. Так писательница проявляет интерес к явлениям природы оригинальным, даже сенсационным, образом.

Оптика у Д. И. Рубиной настроена едва ли не на мистическую визуальность: «Холокой жеребенка чернеет роща на Маслиничной горе; извилистая, голубая днем вена Вади – Эль-Хот – древнейшей дороги паломников из Иерусалима к Мертвому морю – начинает пульсировать огненным кровотоком несущихся машин и грузовиков. Ряды фонарей, унизывающие змеиные ее кольца, теплеют и наливаются электрическим медом...» [9, с. 85]. Ассоциативные ряды выстраиваются особым образом, что расширяет пространственное мировидение. Присутствуют пересекающие повествование цветовые эпитеты акцентного свойства, усиливающие впечатления.

Путешествия для Д. И. Рубиной – своеобразный материал для создания многообразной картины мира, увиденной зрительно и воссозданной с помощью зримо-ощутимых образов посредством художественного слова. Видение с разных сторон порождает образную систему, множественные персонажи буквально переполняют повествование. Данную особенность отнесем к своеобразию идиостиля автора.

Рассмотрим, как сказанное проявляется в портретных характеристиках. Как известно, жанр портрета свойственен не только словесному, но и живописному искусству, в последнем случае портрет обозначает перенесение облика человека с помощью кисти и красок на холст.

Портрет у Д. И. Рубиной органично вписывается в повествовательную ткань. При этом на первое место автор выдвигает описание или впечатление от внешнего облика персонажа, прежде всего лица, фигуры, одежды: «Я с интересом рассматривала эту женщину, ожесточенно-весело растирающуюся полотенцем. Была во всей ее фигуре плавная мощь, как в морских конях, несущих раковину Нептуна. Узкое, очень подвижное лицо, тонкая талия и сильные бедра, выразительные, как могут быть выразительны только руки. И в диспропорции между плотной силой бедер и неожиданной хрупкостью тонких щиколоток тоже было что-то неуловимое морское. Так в больших розовых раковинах присутствует и строительная мощь кальция, и ломкость закругленных волною завитков» [8, с. 137].

Обязательным элементом в портрете становится стилистика внешней детали. Из всего многообразия мелких черт в портрете человека автор дает одну крупным планом [3].

Любимая часть тела для Д. И. Рубиной, как видим и из этого отрывка, – руки. Но в приведенном женском портрете на передний план выходят бедра. Эта «деталь» человеческого тела у писательницы не прорисовывается подробно. Читатель «видит» сильные бедра, о них становится понятно больше, когда по своей выразительности они встают на одну ступень с руками. Вся полнота образа и значимости этой части человеческого тела показана через сравнение, но не простое, а через самую важную для писательницы деталь в портрете. Скрытая эротичность постоянно присутствует в произведениях Д. И. Рубиной, в нашем случае она аллюзивного свойства, поэтому речь идет об обобщенном мировидении.

В очерке «Вилла „Утешение“» дается и другой женский портрет с таким же крупным элементом во внешней характеристике: «...из кухни вышла высокая тощая старуха с очень странным, морщинистым, будто оскаленным лицом. Через минуту я поняла, откуда это впечатление. У нее была заячья губа, вот оно как...» [8, с. 137]. На сей раз акцентную функцию выполняет деталь, образующая крупный план.

Д. И. Рубина не изображает обычных людей, они ей скучны, все портреты даны в динамике образуемой глаголами движения или рефлексией. Автор стремится передать характеры людей в их многосторонности, развитии и движении. Достаточно одной детали, чтобы сделать образ запоминающимся. Иногда она прорисовывается автором со всеми нюансами, подробно, будто камера медленно проплывала вдоль, улавливая все, даже незначительные моменты, или дана гиперболизированным образом. Таким образом сама деталь как бы становится образом.

Постоянное использование визуальных кодов (театрального, кинематографического, фотографического) также отнесем к особенностям творческой манеры Д. И. Рубиной [5]. Она как бы приглашает своего читателя к просмотру постановки через обращение «Уже дают восход солнца. Билеты у нас – в первом ряду партера» [9, с. 74]. Заметим, что подобная особенность отличает современную словесность, тяготеющую к сценическому устройству. В то же время здесь видится и традиция Ф. М. Достоевского – исследователь его творчества Н. М. Перлина отмечает: «Впечатления или представленного, или разыгранного как на сцене становятся показами...» [7, с. 37].

О своей страсти к «театру жизни» Д. И. Рубина заявляет в новелле «Школа света», где рассказывает о голландцах, которые не занавешивают окна. Отметим, что театральный мотив является мотивом всей ее малой прозы.

Вписываемая в повествовательное поле фотография приобретает не только функцию зрительного сигнала, но и становится художественной деталью, выполняющей психологическую и сюжетную функции. «И вот сколько уже месяцев прошло с моих неожиданных каникул в Сорренто, а эти трое так и сидят в моей памяти, словно ожидая щелчка фотоаппарата, с террасы виллы „Утешение“ вглядываясь в жемчужную даль залива – мечтательно, доверчиво, безмолвно. Безутешно...» [8, с. 157]. Использованные автором инверсия и наречия коннотационного свойства («безмолвно», «безутешно») активно участвуют в повествовании.

Особую роль играет кинематограф: для автора сцены, взятые из кино, так же, как и образ Чарли Чаплина, естественны и знакомы, как и для читателя, который родился и вырос в эпоху информационных технологий. Кино выступает как код сближения писательницы и читателя через понятный и простой визуальный образ голубого экрана телевизора.

Приведем пример описания одного из постоянных образов в творчестве Д. И. Рубиной: «Режиссер – как водится, с косичкой, с бородой и в очках, – похожий на всех режиссеров в мире, и плохих, и хороших, но бессильных изобрести какой-либо неожиданный штрих для своей внешности, а заодно и для своей профессии, – время от времени вскакивал с земли, подбегал к актерам и, жестикулируя, говорил быстро, бурно, но выдыхался, возводил глаза к небу, хватался за голову, опять валился на траву» [10, с. 179]. Перечисление и глаголы действия позволяют создать автору не классический портрет, а яркую зарисовку. Отметим, что образы творческих людей встречаются практически во всех произведениях писательницы.

Описательный характер сборника «Холодная весна в Провансе» явственно проявляется темой творческого союза, проникновения живописи и архитектуры в литературу, где мир не существует сам по себе, а передается через восприятие художника: «Вернувшись из очередного путешествия, мы с Борисом обычно разбегаемся – каждый к своему станку, – чтобы раздвоить, развести, переплавить в разные материи, во плоть в разном материале общие впечатления. Ведь каждый человек, а тем более художник, извлекает из окружающего пространства то, что видит в нем его душа» [9, с. 89]. Неожиданное на первый взгляд сравнение («каждый к своему станку») закономерно отражается пояснительным образом в высказываниях Д. И. Рубиной, подчеркивающей, что она является мастеровым.

Само внимание к художнику, процессу живописи связано с биографией писательницы. Д. И. Рубина – дочь художника, свою манеру живописного начала она унаследовала от отца. Существенное влияние на литературный стиль Рубиной оказала импрессионистическая манера живописи ее мужа – Б. Б. Карафелова: «А Борис в самых привычных пейзажах видит загадочные линии, формы и сущности» [9, с. 89].

Семь очерков сборника прочно скреплены друг с другом единым героем – художником и супругом автора, которому также принадлежат акварели и холсты, используемые в иллюстрировании книги: «Словом, Боря смешной, и поэтому годится не только в попутчики, но и в персонажи» [9, с. 88]. Они становятся своеобразным дополнением, важным компонентом словесных рядов. Кроме того, образ Бориса отнесем к постоянным персонажам [1].

Через образ отражаются эстетические искания автора. В очерке «Школа света» Б. Б. Карафелов становится проводником по миру изобразительного искусства: фактически читает лекцию о голландском художнике Я. Вермеере.

Д. И. Рубина сравнивает два вида искусства, делая акцент на схожем оптическом образе, сближая писателя и художника: «А на нас наваливается сезон работы – изо дня в день, из дня в день: мучительный поиск сочетаний и сочленений слов, изнуряющие пробы сочетаний и сочленений красок; проговаривание, осмысление и – удивление... Ты – раб своего ремесла, именного рабочего клейма, своего умения» [9, с. 88].

Удивление отсылает нас к работам В. Б. Шкловского, который еще в начале XX в. своей важнейшей задачей считал изучение специфики литературы как вида искусства. Деятели того времени в первую очередь интересовала «литературность» как сумма особых свойств словесного художественного текста, своего рода субстанция литературы. Отправным моментом размышлений на этот счет стало утверждение В. Б. Шкловского о художественности как преодолении узнавания – инерционности восприятия. С этой точки зрения понимание произведения (глубинное проникновение в смысл текста) становится возможным благодаря отстранению – преломлению впечатлений от реальности с помощью приемов, задерживающих, фокусирующих на себе читательское внимание [12].

Снова тема художника возникает в «Школе света» в сюжете о молодом еврее-художнике, прятавшемся в годы фашистской оккупации в подвале вместе с несколькими другими людьми. Эта тема вводится очень деликатно:

«– И... эти люди остались живы?»

– Кроме одного, художника... Он был очень молод и очень болен, не помню – чем... прямо там, в подвале, и умер...» [11, с. 115].

Скрытая интрига, выраженная портретной характеристикой, придает этому тексту особенный облик: острый, яркий сюжетный поворот рельефно очерчивает судьбу сразу нескольких персонажей.

Ключевой в смысловом отношении становится реплика «не мог не писать». Она явно неслучайным образом перекликается с процитированным ранее выражением афористического свойства «раб своего ремесла» из очерка «Время соловья», подтверждая наше рассуждение о сложности профессии. В то же время образ художника как бы рефреном проходит через повествования, занимая определяющее место в повести «Холодная весна в Провансе», героем которой – пусть и через цитирование писем – становится Винсент Ван Гог. 50 % экфрастических фрагментов повести – выдержки из писем Ван Гога, содержащие описания и упоминания его картин «Желтые подсолнухи в вазе», «Ночное кафе», «Кресло Гогена», «Красные виноградники», «Едоки картофеля», «Башмаки», «Портрет доктора Гаше».

Также в повесть включены полотна и размышления о художниках П. Гогене, Э. Бернаре, А. Матиссе, П. Сезане, П. Пикассо, А. Мауве и Рембрандте.

Визуализировать пространство в литературном произведении позволяет живопись, встраиваемая в словесное повествование приемом экфрасиса. Именно образы живописи

играют ведущую роль в создании визуального полотна художественного мира сборника «Холодная весна в Провансе». Композиционная структура одноименной повести визуальна. Между повествованием и путешествием рассказчика и письмами великого художника – отбивки автора. Все письма Ван Гога к брату выделены курсивом. В повести «Холодная весна в Провансе» курсив используется как средство разделения двух искусств – изобразительного и литературного; двух временных пластов – настоящего и прошлого; двух функционально-смысловых типов речи – повествования и описания.

Для Д. И. Рубиной свойственно графическое оформление текста. Большая часть экфрасического текста у автора выделена курсивом таким образом, что его легко отчленишь от общего текста. Экфрасис у писательницы имеет визуально-графическую основу. Роль таких выделений в том, чтобы стать визуальным средством выразительности. Проанализировав картины, вводимые автором, можно проникнуть в подсознание героя, понять его поступки и мотивы. Это достигается за счет использования в картинах образов-символов, аллегорий и обращения к цветовой символике.

В последнее время в современном литературоведении значительно вырос интерес к проблеме экфрасиса, причиной этого стало усиление позиций визуальных искусств. Л. Шпицлер в 1953 г. определил экфрасис как поэтическое описание скульптурного или живописного искусства. С этого момента многие ученые стали понимать экфрасис аналогично, то есть как описание артефактов – произведений живописи, графики, архитектуры и скульптуры, в художественном тексте [6]. Экфрасис представляет собой изображение уже существующего, описание сотворенного руками скульптора или художника произведения искусства словесным образом.

В 2002 г. вышел сборник Лозаннского симпозиума «Экфрасис в русской литературе», в который вошла статья Л. Геллера «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе». В ней ученый предлагает считать экфрасисом воспроизведение одного искусства, используя средства другого.

Современные исследователи ссылаются на дефиницию Н. В. Брагинской, которая определяет экфрасис через описание произведений искусств с визуальной нагрузкой. Сегодня он представляет собой часть литературного процесса, открывающего новые принципы интерпретации художественных произведений. Традиционно экфрасис воспринимается как упоминание в литературном тексте произведения другого рода искусства, цель приема – усилить восприятие читателя.

В очерке «Школа света» упоминается несколько разноплановых художников и их картин. Любопытна сцена в Еврейском музее, где лица передаются так: «Небольшие – 30 x 30, на высоких металлических подставках портреты выдающихся евреев всех времен и народов расставлены в алфавитном порядке по группкам... Не бог весть как намалеванные маслом на холсте, но вполне узнаваемые...

– Во кому-то халтурка обломилась! – заметил мой художник» [9].

В этом фрагменте Д. И. Рубиной обозначен некий низовой пласт изобразительного искусства, халтура, выполняемая только из-за материальной заинтересованности, без вдохновения и таланта. А местоимение «мой» подспудно перетягивает автора реплики в единый с повествователем лагерь единомышленников.

Помимо важной для Д. И. Рубиной рефлексии на еврейскую тему, здесь заявлен и уровень мастерства автора портретов, и метод: слово «намалеванные»; дважды подчеркнуто, что портреты сделаны с фотографий, то есть это заведомо вторичное искусство. Характерно, что автор портретов ни разу не назван художником – можно предположить, что описанная халтура в концепт «художник» не вписывается.

Важным сюжетным разворотом произведения, который можно воспринимать как первое приближение к будущему сюжету, становится посещение галереи гаагского дворца Маурицхейс с полотном «Вид Делфта» Я. Вермеера. Эта картина сыграет свою роль в

будущем, которая таким образом проявляется постепенно и поначалу скрыта от читателя. Художественное произведение искусства «Вид Дельфта» Я. Вермеера дается в восприятии супруга-художника: «Видишь, вся живопись, весь цветовой арсенал художника зажат между двумя полюсами, заданными определенной гаммой. Немного пурпура, немного густой зелени, но в основном – это устрично-приглушенное спокойствие тона, устойчивая бюргерская жизнь цвета...» [8, с. 100].

Картина описывается смешением профессиональной речи с живостью разговорного синтаксиса. Эффект устности достигается при помощи вводных слов и однородных членов предложения. Речь художника-просветителя насыщена колоративами.

Подчеркнем, что в зависимости от авторских задач экфрасис делится на монологический и диалогический, подобное разграничение установила Н. В. Брагинская: «К постоянным характеристикам диалогического экфрасиса относятся зрительные императивы и вообще зрительные термины, напоминающие о действенных, зрелищных возможностях реализации схемы; мотив оживающих изображений, ведущий к сфере религиозно-магической. Функция диалогического экфрасиса дидактическая и посвятельная» [2].

Наше исследование доказывает, что Д. И. Рубина в данном произведении выбирает диалогический экфрасис неслучайно, показывая состоявшийся союз двух искусств – литературы и живописи. Роль экспликатора в ее произведениях отводится персонажу-художнику, профессионалу живописного искусства, роль второго героя сводится к вопросам и репликам.

Находясь на родине голландского художника, писательница посмотрела на картину с неожиданной для себя стороны: «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» [8]. Впоследствии образ окна войдет в основу ее авторской концепции искусства как выхода в другой, неизведанный мир, станет концептом и одноименным названием ее нового сборника.

Снова картина Я. Вермеера в очерке «Школа света» появится в гостинице Делфта в виде копии со странным нарушением цвета. Репродукция проявится как первое явное звено внутреннего сюжета, который разовьется примерно в середине текста и станет одной из смысловых кульминаций.

Резюме. Творческая манера Д. И. Рубиной напоминает орнаментальную прозу 1920-х гг., где слово становится самоценным, обретает множество смысловых оттенков. Основным изобразительным средством ее малой прозы становится портрет (словесный и живописный), он позволяет представить разнообразные типы героев, среди которых доминирует художник как реальный, так и вымышленный. При этом автора интересуют личности неординарные, творческие, самобытные.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Серия: Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 3(23). – С. 172–179.
2. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста : сборник статей. – М. : Наука, 1977. – С. 259–283.
3. Галанов Б. Е. Живопись словом. – М. : Советский писатель, 1974. – 344 с.
4. Зиминая Н. Ю. Формирование русской орнаментальной прозы как особой разновидности словесного искусства (об истоках русской орнаментальной прозы) // Вестник Иркутского государственного технического университета. – 2012. – № 3(62). – С. 299–303.
5. Капица Ф. С., Колянич Т. М. Фестиваль писательских техник: три мастера романной интриги – Аксенов, Рубина, Улицкая. – М. : ЛЕНАНД, 2018. – 528 с.
6. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сборник статей. – М. : Новое литературное обозрение, 2013. – 572 с.

7. Перлина Н. М. Тексты – картины и экфрасисы в романе Достоевского «Идиот». – СПб. : Алетейя, 2017. – 288 с.
8. Рубина Д. И. Вилла «Утешение» // Сквозь сеточку шляпы. – М. : Изд-во «Э», 2017. – С. 127–158.
9. Рубина Д. И. Время соловья // Сквозь сеточку шляпы. – М. : Изд-во «Э», 2017. – С. 73–92.
10. Рубина Д. И. Коксинель // Сквозь сеточку шляпы. – М. : Изд-во «Э», 2017. – С. 158–189.
11. Рубина Д. И. Школа света // Сквозь сеточку шляпы. – М. : Изд-во «Э», 2017. – С. 92–127.
12. Шкловский В. Б. О теории прозы. – М. : Федерация, 1929. – 265 с.

Статья поступила в редакцию 05.04.2019

REFERENCES

1. Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. Ekfrasis i illyustraciya v knige «Okna» Diny Rubinoj i Borisa Karafelova // Vestnik Permskogo universiteta. Seriya: Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya. – 2013. – Вып. 3(23). – S. 172–179.
2. Braginskaya N. V. Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoj klassifikacii) // Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskie paralleli: struktura balkanskogo teksta : sbornik sta-tej. – M. : Nauka, 1977. – S. 259–283.
3. Galanov B. E. Zhivopis' slovom. – M. : Sovetskij pisatel', 1974. – 344 s.
4. Zimina N. Yu. Formirovanie russkoj ornamental'noj prozy kak osoboj raznovidnosti slovesnogo iskusstva (ob istokah russkoj ornamental'noj prozy) // Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo tekhnicheskogo universiteta. – 2012. – № 3(62). – S. 299–303.
5. Kapica F. S., Kolyadich T. M. Festival' pisatel'skikh tekhnik: tri mastera romannoj intrigi – Aksenov, Rubina, Ulickaya. – M. : LENAND, 2018. – 528 s.
6. «Nevyrazimo vyrazimoe»: ekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste : sbornik statej. – M. : Novoe literaturnoe obozrenie, 2013. – 572 s.
7. Perlina N. M. Teksty – kartiny i ekfrasisy v romane Dostoevskogo «Idiot». – SPb. : Aleteja, 2017. – 288 s.
8. Rubina D. I. Villa «Uteshenie» // Skvoz' setochku shlyapy. – M. : Izd-vo «E», 2017. – S. 127–158.
9. Rubina D. I. Vremya solov'ya // Skvoz' setochku shlyapy. – M. : Izd-vo «E», 2017. – S. 73–92.
10. Rubina D. I. Koksinel' // Skvoz' setochku shlyapy. – M. : Izd-vo «E», 2017. – S. 158–189.
11. Rubina D. I. Shkola sveta // Skvoz' setochku shlyapy. – M. : Izd-vo «E», 2017. – S. 92–127.
12. Shklovskij V. B. O teorii prozy. – M. : Federacija, 1929. – 265 s.

The article was contributed on April 05, 2019

Сведения об авторах

Колядич Татьяна Михайловна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии Московского педагогического государственного университета, г. Москва, Россия; e-mail: kolyadich53@mail.ru

Васиярова Ольга Александровна – стажер кафедры русской литературы XX–XXI веков Института филологии Московского педагогического государственного университета, г. Москва, Россия; старший преподаватель кафедры «Русский язык как иностранный» Международного института при Ульяновском государственном техническом университете, г. Ульяновск, Россия; e-mail: ov21101986@mail.ru

Author information

Kolyadich, Tatyana Mikhaylovna – Doctor of Philology, Professor of the Department of Russian Literature of the 20th-21st Centuries, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia; e-mail: kolyadich53@mail.ru

Vasiyarova, Olga Aleksandrovna – Graduate Associate, Department of Russian Literature of the 20th-21st Centuries, Institute of Philology, Moscow State Pedagogical University, Moscow, Russia; Senior Lecturer, Department of Russian as a Foreign Language, International Institute, Ulyanovsk State Technical University, Ulyanovsk, Russia; e-mail: ov2110198@mail.ru