В.В. СОРОКИНА
Доктор филологических наук, профессор кафедры «История и теория декоративного искусства и дизайна» МГХПА им. С.Г. Строганова
e-mail: vvsoroko@gmail.com

V.V. SOROKINA
Dr. of Philology, professor of the department of «History and theory of decorative art and design» of the Stroganov Moscow State Academy of Design and Applied Arts
e-mail: vvsoroko@gmail.com

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-219-232

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ФУНКЦИИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА В СОВРЕМЕННОЙ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

ARTISTIC FUNCTIONS OF A WORK OF ART IN CONTEMPORARY EUROPEAN LITERATURE

В отличие от классических примеров включения в литературный материал образов изобразительного искусства, в произведениях современной литературы все заметнее становится использование визуального искусства как элемента игры. Писатели придумывают судьбы художественных произведений, вовлекая читателя в лабиринты своего воображения. Существуют различные формы включения в художественный текст объектов визуального искусства, выполняющих сюжетообразующую, символическую и даже фантастическую функции.

In contrast to the classic examples of inclusion fine art images in literary texts contemporary writers use objects of visual art as an element of a game. They involve the reader in the labyrinths of their imagination combining real historical facts with fiction. There is a certain number of various forms incorporating visual art objects into a literary text that perform plot-forming, symbolic and even fantastic functions.

Ключевые слова: изобразительное искусство, современная художественная литература, Рембрандт ван Рейн, Я. Вермеер, И. Босх, К. Фабрициус, Дж. Хеллер, Т. Шевалье, А. Королёв, А. Иличевский, Д. Тартт, Ю. Буйда, В. Орлов, Д. Смит, Дж. Бёртон, Б. Шлинк, Дж. Барнс.

Keywords: fine art, contemporary European literature, Rembradt van Rijn, J. Vermeer, H. Bosch, K. Fabricius, J. Heller, T. Chevalier, A.Koroljov, A. Ilichevskij, D. Tartt, Ju. Bujda, V. Orlov, D. Smith, J. Burton, B. Schlink, J Barnes.

Ведущее положение литературы в системе искусств, благодаря ее универсальности и гибкости, выразительным возможностям, позволяет ей «вбирать в себя элементы художественного содержания любого искусства» [3, с. 188]. Этими особенностями, в основном, определяется взаимодействие визуальных и словесных видов искусства, являющееся неотъемлемой частью литературно-художественного процесса на протяжении всей культурной истории человечества.

Создание живописных портретов писателей и романов о художниках, изображение читающего персонажа в картине и появление произведения искусства в качестве предметно-бытовой детали в прозе и поэзии свойственны всем национальным пространствам и временам. Однако было бы упрощением считать этот феномен устоявшимся и неразвивающимся от эпохи к эпохе. Очевидно, что каждая пространственно-временная категория обладает только ей присущей индивидуальностью, а следовательно, и художественные цели каждой могут быть разными.

Новейшая история литературы и искусства свидетельствует, что динамика взаимодействия разных видов творчества усиливается, приводит к созданию синтетических произведений, а интермедиальность становится одним из типических явлений времени. В таких условиях использование писателями образов произведений искусства в своих работах учащается, а художественные функции их увеличиваются, по сравнению с классическими примерами, значительно расширяя выбор приемов и выстраивая новые художественные связи.

Классическое использование предметов изобразительного искусства (как, например, в «Портрете» Н. Гоголя, «Неведомом шедевре» О. Бальзака, «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда) предполагает обязатель-

ное их участие в сюжете произведения. Они используются авторами, как правило, для более полного выражения идейного содержания произведения, несут дополнительную эстетическую нагрузку. Эта традиция развивалась до середины XX в. вполне устойчиво. Например, еще в 1950–60-х гг. разговор персонажей со старинным портретом был одним из важнейших лейтмотивов португальской прозы: «Писатели… вступают в диалог с традицией, представляющей национальное прошлое как миф. Подвергая его пересмотру, пародийному переосмыслению или воссоздавая его в неожиданном ракурсе, они пристально вглядываются в лица предков, стараясь угадать в них черты, способные объяснить современность» [7, с. 87].

В произведениях современной литературы все заметнее усиливается игровой элемент в использовании предметов визуального искусства. Писатели придумывают и домысливают, порой в фантастическом ключе, судьбы художественных произведений, вовлекая читателя в лабиринты своего воображения. И уже не сами произведения искусства, а вызванные ими ассоциации и придуманные истории становятся предметом изображения.

Одним из писателей, отказавшихся от традиционного обращения к произведениям искусства в аллегорическом, символическом, познавательном, эстетическом смыслах, стал американец Джозеф Хеллер. В романе «Вообрази себе картину» (1988) [14] автор не просто изображает процесс создания художественного полотна, что вполне традиционно. Выстраивая повествовательный план своего произведения, автор отталкивается от истории о спровоцированной очень дорогим приобретением музеем Метрополитен выставке картины Рембранта «Аристотель с бюстом Гомера», ставшей событием культурной жизни конца 1970-х гг. Таким образом картина приобрела широкую известность, что и стало удачным поводом для литературной игры. Изображенные на картине философ и поэт оживают и начинают самостоятельно мыслить и вступать в диалог с их создателем. Благодаря приему смещения пространственных и временных координат, писательское воображение свободно представляет разные эпохи, переплетает несколько сюжетных линий, развивая тему взаимодействия всех явлений мирового устройства. «Картина всей своей фактурой, цветовой гаммой, конфигурацией линий создает метафорический ансамбль, репрезентирующий содержание более высокого уровня, независимо от предмета изображения» [10, с. 205–206].

Поводом для написания романа «Девушка с жемчужной серьгой» (1999) Т. Шевалье [15] также послужила живописная знаменитость — одноименная картина Яна Вермеера. Известность картины и мода на голландского художника дали ход построению совершенно другой игры с читателем, обычно желающим знать больше об уже известном. Автор, опираясь только на игру своего воображения, «выращивает» из факта существования картины Вермеера предысторию ее создания. Сюжет здесь выстроен последовательно, а литературная интрига перенесена с образа живописца на модель — девушку из семьи художника-ремесленника. Очевидно, что принцип псевдоисторической реконструкции событий применим только к хорошо известным массовому сознанию читателя произведениям и рассчитан, прежде всего, на коммерческий успех.

Если писатель обращается к картине малоизвестного широкой читающей публике автора, как например, в случае с «забытым гением» К. Фабрициусом, который как раз оказался в тени Рембрандта и Вермеера, то естественно предположить, что ее художественная функция не будет сведена только к фантазийной игре. В романе Д. Тартт «Щегол» (2015) одноименная картина голландского художника несет главную сюжетообразующую нагрузку. Автор выбирает произведение искусства, которое по своему происхождению и возрасту может претендовать на исключительную ценность, не осознанную еще массовым зрителем. Эти обстоятельства позволили Д. Тартт допустить вымысел о пропаже картины с нью-йоркской выставки «Портретная живопись и натюрморты: работы северных мастеров золотого века», которая действительно имела место в 2001 г., не лишая читателя возможности прочитать «правдивую» историю. Более того, вымышленный взрыв в художественной галерее, благодаря которому мальчик в почти бессознательном состоянии выносит картину, ради которой мать и привела его на выставку, действительно был, но в 1654 г. в Дельфте. Он и унес жизнь художника, оставив «Щегла» без своего создателя.

В романе несколько сюжетных линий, но все они объединяются картиной. Важный сюжетообразующий фактор не единственный и даже не основной. Благодаря символическому образу привязанной птицы, авантюрная форма романа наполняется философским содержанием. Герой так же, как и щегол, становится привязанным к обстоятельствам, ему чуждым. Поиск картины полицией и необъяснимое желание

держать ее при себе приводят героя к раздвоению личности, к разлому мира вокруг себя.

На протяжении всей интриги с картиной центральный персонаж воспринимает ее сначала только как некий сверток, случайно у него оказавшийся, а потом ставший еще и ценным залогом в сомнительных коммерческих предприятиях. Только к концу романа Тео Деккер «встретился» со «Щеглом», и это перевернуло, осветило жизнь героя. «С картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью. Краеугольным камнем, на котором держался целый собор» [13, с. 599]. Очевидно, что картина в этом произведении выполняет, помимо сюжетообразующей и эстетической, еще и этическую функцию. Благодаря «встрече» с прекрасным, герой многое пересматривает в своей жизни. Способность переживать произведение искусства приобретается персонажем с опытом и свидетельствует о его нравственной зрелости.

В произведениях Т. Шевалье и Д. Тартт вызванный предметом искусства сюжетный ход сохраняет пространственно-временное единство. Разница лишь в том, что Т. Шевалье относит повествование ко времени написания картины, а у Д. Тартт события начала XXI в. провоцируются произведением XVII в.

Картина — частый, но не единственный жанр художественного творчества, вызывающий у современных писателей желание пофантазировать и поиграть с читателем. Условие остается прежнее — известность произведения искусства. Массовый интерес к голландскому искусству XVII в., сохраняющийся со времен увлечения Европой бидермайером, проявляется, в частности, в культе дома. Смысловой и визуальной составляющей этого понятия является кукольный дом — наиболее дорогостоящий и уникальный атрибут обеспеченного голландского семейного быта XVII в. В этом живописном, скрупулезно выделанном творении не только воспроизводился подлинный интерьер дома, но и через него реализовывалась идея совершенства бюргерской жизни. «Своего рода идеализация пространства не мешает воспроизводить интерьеры гораздо более точными, нежели мы можем видеть на живописных полотнах» [6, с. 112].

Автор романа «Миниатюрист» (2013) Дж. Бёртон соединяет реальность самого знаменитого голландского кукольного домика Петронеллы Ортман, хранящегося в амстердамском Государственном музее, с вымышленной историей замужества его обладательницы. Писательни-

ца придает мистический смысл всему, происходящему в доме молодой женщины, выданной замуж за богатого, но странного купца. Таинственный миниатюрист периодически пополняет коллекцию Петронеллы разными предметами интерьера, и пространство кукольного домика постепенно «обживается».

Дж. Бертон в своем романе предоставляет возможность произведениям декоративно-прикладного искусства сыграть аллегорическую роль. Женившись по настоянию сестры, Йоханнес делает молодой жене дорогой подарок, в котором скрыта идея замещения нормальных брачных отношений, чего Петронелла, в силу малой опытности, понять сначала не может. Постепенное «разворачивание» приносимых странным посыльным свертков и заполнение комнат-ячеек миниатюрными шедеврами раскрывает перед героиней смысл происходящего, напоминает о несбывшемся и предсказывает невозможное. Лютня размером «не больше указательного пальца» — традиционный символ коммуникации между персонажами в голландской живописи — символизирует отсутствие взаимопонимания в семье мужа. «Оловянная обручальная чаша диаметром не больше хлебного зерна, которая украшена вокруг горлышка изображением мужчины и женщины со сплетенными руками» [2, с. 85] явно указывает на «игрушечный», не настоящий брак Петронеллы. Два деревянных кресла, на ручках которых «вырезаны львы, размером с божью коровку, спинки обиты зеленым бархатом с медными гвоздями, на резных подлокотниках среди листьев аканта извиваются морские чудовища» [2, с. 86], напоминают о семейном уюте благополучного дома. «Колыбелька. Дубовая, с замысловатой цветочной резьбой, кружевом и жестяными полозьями» и «две борзые размером не больше мотылька, покрытые шелковистой шерстью. Головы величиной с горошину. Между ними — кость, покрашенный желтым пряный бутон гвоздики» [2, с. 86] выводят молодую женщину из душевного равновесия. Она начинает осознавать, что эта «бытовая» красота в ее жизни недостижима, что таинственный миниатюрист своим искусным творчеством создает параллельную идеальную жизнь, которая противопоставлена уродствам человеческого существования: муж, как не сразу выяснилось, содомит, незамужняя золовка тайно рожает девочку от чернокожего слуги и умирает.

Идеальное убранство кукольного домика контрастирует с пугающими героиню натюрмортами, «украшающими» стены ее нового жилища: подвешенный заяц, гора устриц на блюде с китайским орнамен-

том, разлитое вино и чаша перезрелых фруктов. «…она задирает голову, рассматривая глянцевую плитку на стенах и потолок, на котором нарисован ложный стеклянный купол, возносящийся к ненастоящему небу» [2, с. 43]. «В открытых раковинах устриц есть что-то неприятное. Мать в их старом доме украшала стены пейзажами и библейскими сценами» [2, с. 22], Жизнь в доме мужа противопоставляется традиционной, привычной жизни в доме родителей. «Сколько же их тут! Корабли с похожими на распятье мачтами, уходящими в небо, летние пейзажи, увядшие цветы, похожие на коричневые корнеплоды черепа глазницами вверх, виолы с порванными струнами…» [2, с. 47]. Соотношение фальшивого и подлинного в жизни героини демонстрируется через описание предметно-бытового мира, разобраться в этом ей помогают произведения искусства.

В романе мастера «магического реализма» В. Орлова «Бубновый валет» (2000) роль мистического арт-объекта выполняет «фарфоровая солонка № 57» в виде головы Бонапарта с птицей. В ней были обнаружены крестик и оберег, которые потом пропали. Фарфоровые изделия были частью фонда Музея газеты, где работал герой.

Происходящие с героем фантастические приключения, встречи с таинственными пришельцами неизвестно откуда автор увязывает с полученным его героем Василием Куделиным подарком, наделенным свойством делать своих обладателей людьми избранными. Осознание этого побудило героя к написанию записок, а автора — к изданию их. «Я отъял голову фарфоровой птице, подержал в руках нательный крестик и костяную фигурку. Откуда они? Я взял лист бумаги и вывел на нем: “Жизнеописания двадцатого столетия как источник новейшей истории”. Собрал солонку и поставил ее на бумагу. Вытащил еще один лист и принялся рассказывать на нем историю, какую кто-то, возможно, закончил читать сегодня» [9, с. 532].

В романе Ю. Буйды «Ермо» (1996) рассказывается «подлинная» история вымышленного русского писателя-эмигранта Джорджа Ермо (Георгия Ермо-Николаева). В структуре всего текста главное место отведено проблеме соотношения подлинного и вымышленного, приводятся не только названия «ненаписанных» им произведений, но и в круг его общения включаются имена известных писателей — В. Набокова, И. Бунина. В подробностях сочиняется писательская биография. Игра с читателем — главное развлечение автора. Чтобы читатель не вышел из этой игры раньше срока, писатель использует не только имена реальных

писателей и исторических деятелей, якобы связанных с Джорджем Ермо в его повседневной жизни. «Подлинность» его подтверждается и произведениями искусства, среди которых особенно выделяется образ чаши. Впервые герой увидел эту чашу Дандоло еще в родительском доме: «Кресло, шахматный столик, в центре которого стояла чаша, и высокое старинное зеркало, в котором чаша отражалась… Сто лет — или триста — она отражалась в этом зеркале. Серебряный потир без украшений, лишь ободок с полустертой надписью на неизвестном языке» [4, с. 72].

Далее рассказывается история об одном из предков писателя, бывшем в XII в. послом в Венеции и вывезшим потир из константинопольского Софийского собора. Образ сакральной чаши проходит через весь роман Ю. Буйды, становится выдающейся приметой писателя-эмигранта, обретшего все-таки свой дом, символом которого она и являлась. Среди других семейных реликвий (портретов предков, тетушкиного гардероба, гравюр) выделялся также и перстень с «еленевым» камнем. По семейному преданию, этот окаменевший глаз «еленя» (единорога) должен передаваться из поколения в поколение по мужской линии семьи. Окружающие персонажей подлинные произведения искусства противопоставляются «неподлинности» ненастоящей жизни их обладателей в эмиграции. Отраженность реальной жизни — ее «неподлинность» — выражается не только в идее эмигрантства. Автор развивает игру с воображением читателя, предлагая ему любоваться лишь зеркальными отражениями предметов прикладного искусства.

Чаша Дандоло, как ее запомнил герой еще в детстве, была расположена на шахматном столике, несомненно, связанном с метафорической идеей иной реальности, как это, в частности, происходит в романах В. Набокова, известного любителя шахмат. По мере развития сюжета роль чаши Дандоло в создании характера центрального персонажа усиливается. Писатель Джордж Ермо становится не просто вымышленным явлением в конкретно-историческом плане: встречи с чашей необходимы персонажу для приведения в порядок своего прошлого, гармонизации своего духа, что в конечном случае привело его к переделке собственного дома.

Тема чаши, отраженной в зеркале, постоянно переплетаясь с другими сюжетными коллизиями, способствует созданию автором идеи вневременного и внепространственного писателя, находящегося как бы «между» временами и народами.

Как видно из приведенных примеров, подлинность произведения искусства, включаемого писателями в свои произведения, играет важную идейно-философскую роль в решении вопроса о подлинности и ложности, бытии и игры.

Однако этим не исчерпываются функции произведения искусства в художественном тексте. В романе Анатолия Королёва «Быть Босхом» (2004) молодой офицер, сосланный в дисциплинарный батальон, начинает писать роман о голландском художнике, творчество которого для героя созвучно его нынешнему положению. Постепенно жизнь его раздваивается: днем он лейтенант для заключенных солдат, ночью — подмастерье Босха. За основу романа «Корабль дураков» автор-герой берет структуру одноименной картины голландского художника.

Анатолий К. из романа «Быть Босхом» отправляется в свое «плавание» по морю армейских ужасов, пороков, болезней так же, как и герои картины самого Босха. Автор последовательно воспроизводит в тексте романа живописность художника. Королёвский «дисбат» становится в романе современной копией босховского «корабля»: «Дисбат — это два квадрата, придвинутых вплотную друг к другу так, что у двух половин — одна общая разделительная стена. В правом квадрате — три казармы, в каждой по роте заключенных солдат. Плюс корпус столовой. Зона окружена двойным забором с вышками охраны по углам квадрата. По ночам прожектора освещают лагерь ослепительным светом новогоднего салюта. В левом квадрате — ночью здесь темнота, — штаб, лазарет, казарма с ротой охраны, солдатская баня и губа, гауптвахта… Гауптвахта исполнена самыми мрачными красками Босха» [7, с. 34]. «Кораблем спасения» должен стать и «дисбат», однако, как и у Босха, происходящее в этом армейском подразделении скорее свидетельствует о глубоком разложении его обитателей.

Служащие «дисбата» также вполне соотносимы с персонажами Босха. На картине художника изображены распевающие песни монах и монашка, а на столе лежат вишни (символ сладострастия). Остальные — жертвы чревоугодия: давящийся обыватель, какой-то полусумасшедший с ножом лезет за жареной уткой, привязанной к мачте, и только шут-горбун, отвернувшийся от всех, не вовлечен в греховное веселье.

Под стать им «корабль спасения» у Королёва: «Сотрудники ГБ оказались элитой, компанией ницшеанцев и гедонистов в духе бессмертного Тримальхиона, пожирателя соловьиных язычков из романа

Петрония». Начальник гауптвахты — старшина литовец Стонас, в котором «странно сочетаются грубость солдафона и акварельная нега Чюрлёниса» [7, с. 21], а также командир «дисбата» — полковник Охальчук, полковник Череп.

Кошмары Босха проецируются автором на современную действительность, усиливая художественное воздействие на читателя, призванного сопоставлять эту действительность с уродливым миром знаменитого голландца. Прием моральной аллегории Босха становится приемом характеристики персонажей у Королёва. В этом романе автор имеет дело не только с конкретным произведением художника: отдельные эпизоды книги соотносимы с сюжетами из «Сада земных наслаждений». Писателя привлекает идея творчества Босха, в котором эстетическое начало неразрывно связано с этическими представлениями художника.

Формированию образа прекрасного в душе человека под воздействием произведения искусства посвящен и роман А. Иличевского «Матисс» (2006). Писатель включает в контекст своего произведения о выдающемся ученом, решившем поменять свою судьбу и превратиться в бродягу, альбом французского художника. Картины Матисса, особенно те, где он рисует пейзаж в окне, становятся для героя и его приятелей символом невозможного света, недостающего им в повседневной жизни: «Из альбомов с репродукциями Надя выбрала Матисса. Она перелистала его наугад и натолкнулась на “Отрытое окно”. Днями напролет она неотрывно смотрела на эту картину. Вид из окна на море и парусники, изображенный художником, она открывала как икону. Альбом в ее представлении был свят, как храм» [5, с. 49].

При обширном количестве предметов визуального искусства, ждущих своего осмысления в словесных жанрах, писатели, тем не менее, выдумывают не только истории арт-объектов, но и их самих. Несуществующая картина художника XVII в. Сары де Вос стала предметом детективного расследования в романе Д. Смита «Последняя картина Сары де Вос» (2016). Известно, что Сара де Вос действительно была художником и женой художника, первой женщиной, членом голландской гильдии Святого Луки, однако ее картины не сохранились. Д. Смит восполняет живописную утрату созданием своей словесной картины художника и называет ее «На опушке леса». Далее он указывает размеры и время создания картины, помещает это описание в раму, предваряя им

романное действие. Такой пример художественной трансформации несуществующего визуального произведения в словесное описание встречается редко.

Перед читателем опять голландская живопись Золотого века — хорошо изученное и разрекламированное искусство. Эта вымышленная картина пропадает из дома Мартина ван Гроота, голландца, в семье которого картина хранилась со времени ее якобы написания. Далее судьба картины раздваивается, так как копия, сделанная австралийской аспиранткой Колумбийского университета Элли Шипли, пишущей диссертацию о Золотом веке голландской живописи, начинает существовать независимо от оригинала и попадает даже на выставку в Сиднейский музей.

Неприязненное отношение героини к созданию копии картины по фотографии постепенно сменяется ее втянутостью в композицию и стиль написания. Работа над копией преображает внутренний мир Элли и увлекает ее в мир голландской живописи с большей силой. «Атмосфера картины, даже на фотографии, была лучистая, приглушенная. Она каким-то образом совмещала молитвенный, религиозный свет монастырского портрета и характерность итальянской аллегории» [11, с. 46].

Образ несуществующей картины приобретает в романе свойства картины-знака, символизирующего относительность всего существующего и подлинного. Параллельно современной истории, разворачивающейся между Нью-Йорком и Сиднеем, в Амстердаме XVII-го в. Сара рисует миниатюрные цветы для каталога компании, продающей за границу луковицы и семена, т.е. занимается ремеслом, а не искусством. Благодаря творческому вымыслу и игре на читательской доверчивости (или невежестве) автор развивает мысль о возможности существования в современном мировом пространстве подлинных объектов искусства и вообще о необходимости их, если тиражирование разных видов практически уничтожило понятие подлинности.

Как уже стало очевидным, большинство произведений современной литературы, где художественные произведения становятся полноправными персонажами, имеет детективное начало — кражи, таинственные исчезновения, подмены становятся сюжетной основой, что усиливает элемент игровой втянутости коммерческого потребителя литературной продукции.

Не исключение и роман Б. Шлинка «Женщина на лестнице» (2014), в котором на поиски пропажи отправляется не полиция, а ад-

вокат, и ищет он не картину, а модель, лет сорок назад ушедшую от заказчика картины (ее мужа) к исполнителю — тогда малоизвестному художнику, а теперь мировой знаменитости. Детективность сюжета усложняется еще и таинственными, на первый взгляд, деформациями на полотне, реставрировать которые собственник и приглашает художника, своего счастливого соперника.

Представляя интересы художника, которому приходится каждый раз реставрировать картину за свой счет, адвокат, от лица которого ведется повествование, сам влюбляется в модель и помогает ей вместе с картиной бежать от обоих претендентов на обладание ими обеими. Но и адвоката она обманывает, скрываясь долгие годы, пока он случайно не находит Ирену Гутлах в Австралии. От нее он узнает, что картина отдана в аренду музею, чтобы не достаться ни мужу, ни любовнику.

Запутанность сюжета и подробности поиска, тем не менее, не заслоняют образ картины — воплощение идеи несвободы человека, заключенного в раму, сложные отношения обладания телом и собственностью портрета. Автор показывает, как с годами свободолюбивая женщина изменяется, но, несмотря на смертельную болезнь, ей все же удается исчезнуть от претендентов на обладание ею, так и остается непонятным: то ли случайно Ирена перевертывается с лодки и тонет, то ли опять скрывается.

Важное значение для авторского понимания свободы и обладания человеком или произведением искусства является «Примечание», в котором Б. Шлинк подчеркивает, что нет ничего общего между картиной современного знаменитого немецкого художника Герхарда Рихтера «Эмма. Обнаженная на лестнице» (1966) и портретом Ирены. «Открытка с репродукцией этой картины действительно уже много лет стоит на моем письменном столе вместе с другими репродукциями и фотографиями, сменяющими друг друга» [16, с. 221]. Читатель опять попадает в водоворот подлинного и мнимого.

Примеров использования произведений визуального искусства в литературе огромное множество. В данной работе представлены лишь некоторые образцы, где произведения искусства занимают центральное положение в художественном тексте и которые выполняют важные художественные функции.

Очевидно, что предметы живописного и пластического искусства проецируются писателями на действительность и служат ключом

к ее познанию. Они являются теперь не только декорацией событий и предметом обстановки. Привлечение выдающихся произведений искусства не сводится к воссозданию колорита эпохи. В них отражаются души персонажей и мысли автора. Благодаря им, авторами создается иная реальность, в которой возможны ситуации, не типичные для современной действительности.

Несмотря на вербальную (литературную) основу художественной культуры в целом, словесное искусство испытывают потребность во взаимодействии с другими, не универсальными видами искусства — живописью, музыкой, обращаясь, прежде всего, к общности семиотических понятий.

Вместо послесловия

Взаимодействие словесного и визуального искусства в современном культурном пространстве продолжает развиваться. Поиск новых форм продолжается. Так, в 2019 г. один из самых именитых современных английских романистов Джулиан Барнс издает книгу «Портрет мужчины в красном», поводом для написания которой стала картина Джона Сингера Сарджента «Доктор Поцци у себя дома» (1881). Искушенный читатель, знакомый с «Портретом Дориана Грея» О. Уальда и «Женщиной в белом» У. Коллинза, несомненно, в предвкушении замысловатой интриги обратится к написанному. Однако его ожидает не вымышленная предыстория персонажа, не биография художника, не фантастические превращения и символические намеки, а прелестные зарисовки «Прекрасной эпохи» (1870–1920), одним из ярких представителей которой был знаменитый французский врач Самюэль Поцци. И хотя автор настаивает на «романном» жанре своего произведения, все же это скорее очерк европейской художественной культуры в период между франко-прусской и Первой мировой войнами. В нем представлены имена выдающихся ученых, писателей, композиторов, политиков, маршанов, артистов, художников и просто современников. В данном случае настоящая картина, хранящаяся в фонде Арманда Хаммера (США), стала поводом для написания увлекательного культурно-исторического жизнеописания, а это уже другая история.

Список литературы:

1. *Барнс Дж.* Портрет мужчины в красном. — Москва: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2020. — 352 с.

2. *Бёртон Дж.* Миниатюрист. — Москва: Издательство «Э», 2016. — 448 с.

3. *Борев Ю.* Эстетика. — Москва: Высшая школа, 2002. — 511 с.

4. *Буйда Ю.* Ермо. — Москва: Эксмо, 2013. — 288 с.

5. *Иличевский А.* Матисс. — Москва: Время, 2007. — 349 с.

6. Искусство жить. Интерьер бюргерского дома в Голландии эпохи расцвета. ГМИИ имени А.С. Пушкина. — Москва, 2016. — 207 с.

7. *Королёв А.* Быть Босхом. — Москва: Гелиос, 2004. — 320 с.

8. *Огнева Е.В.* Портреты предков как собеседники и судьи в португальской прозе середины XX века // Литература и искусство. Век двадцатый / ред. О.Ю. Панова, И.Ю. Попова, В.М. Толмачёв. — Москва, 2020. — С. 79–87.

9. *Орлов В.* Бубновый валет. — Москва: Астол Аст, 2003. — 544 с.

10. *Пожидаева В.Г.* Эффект экфрасиса в романе Дж. Хеллера «Вообрази себе картину» // Вестник Омского университета. — 2012. — № 3. — С. 205–207.

11. *Смит Д.* Последняя картина Сары де Вос. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2020. — 416 с.

12. *Столбова Н.В., Железняк В.Н.* Опыт искусства в романе Д. Тартт «Щегол» // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. — 2017. — № 4. — С. 74–81.

13. *Тартт Д.* Щегол. — Москва: АСТ: CORPUS, 2015. — 827 с.

14. *Хеллер Дж.* Вообрази себе картину. — Москва: АСТ Астрель, 2011. — 423 с.

15. *Шевалье Т.* Девушка с жемчужной серьгой. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2018. — 320 с.

16. *Шлинк Б.* Женщина на лестнице. — Санкт-Петербург: Азбука-Аттикус, 2019. — 224 с.