

DOI: 10.15643/libartrus-2017.5.7

Трансформация живописного экфрасиса в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова «Окна»

© Г. С. Зуева*, Г. Е. Горланов

Пензенский государственный университет
Россия, Пензенская область, 440026 г. Пенза, ул. Красная, 40.

*Email: gz90@yandex.ru

Данная статья ставит целью интерпретировать взаимосвязи текста и картин в книге Д. Рубиной и Б. Карафелова «Окна». Авторы статьи проводят анализ живописного экфрасиса в новеллах сборника, а также иконографический анализ картин, сопровождающих и дополняющих новеллы по смыслу. Выбранная тема актуальна: она позволяет по-новому подойти к решению проблемы соотношения слова и образа. Главной целью работы является поиск новых средств выражения характера литературного героя. В связи с этим авторы статьи сопоставляют образы в текстах Д. Рубиной и картинах Б. Карафелова, анализируют симбиотическую связь живописного экфрасиса и репродукций картин. Большинство новелл сборника «Окна» отличаются автобиографичностью, что делает их репрезентативными в плане передачи авторской позиции через живописный экфрасис. В ходе анализа текстов и картин был сделан вывод о продуктивности синтеза слова и живописи для развития одной темы в нескольких художественных плоскостях.

Ключевые слова: экфрасис, русская литература, Дина Рубина, современная литература, литература и живопись.

По определению словаря терминов и понятий «Поэтика», **экфрасис** – это «риторическая фигура, означающая описание визуальных объектов (реальных или вымышленных), особенно визуальных произведений искусства» [8, с. 302–303]. Подобные тексты Н. В. Брагинская называет диалогическими, где основой является «беседа, включенная в художественное произведение, связанная с изображением и содержащая его описание» [3, с. 6]. М. Рубинс видит цель экфрасиса в том, чтобы «создать у читателя визуальный образ какого-либо двух- или трехмерного художественного предмета... Экфрасис может... например, содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителя на его произведение, стиле и даже комментировать, насколько поэту успешно удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами» [12, с. 17].

В прозе Д. Рубиной исследователи характеризуют образ окна как «экфрастическую раму». Смотря в нее, «читатель получает возможность не только представить персонажей, которые „глядят в мир“ из рамы картины-окна, но и увидеть изображенное глазами создателя картины» [9, с. 153–154]. Для Д. Рубиной открытые окна означают возможность выхода за пределы ограниченного пространства. Эта идея появилась в ее творчестве задолго до создания «Окон». Например, она хорошо просматривается в рассказе «**Астральный полет души на уроке физики**» (первая публикация – 1999): «А душа моя вылетела в простор сырого весеннего воздуха, совершила два плавных разворота над школьной спортплощадкой с распростертыми на ней лакированными лужами, поднялась повыше и засмеялась: по карнизу окна учительской гулял упитанный сизарь, похожий на нашего завуча, а в сером весеннем небе лежали

*длинные пышные облака... Больше ничего не было, потому что я вдруг очнулась... собрала в портфель свои пожитки и пошла к дверям... Во дворе я села на скамеечку... и подняла глаза: на третьем этаже, по карнизу окна учительской, все еще разгуливал сизарь» [10, с. 145–146]. Автобиографичность и употребление форм первого лица сближают данный рассказ с новеллами из сборника «**Окна**» (2011).*

В предисловии к книге Д. Рубина конкретизирует ее концепцию: для художника картины – те же окна, через которые его персонажи смотрят в мир, а художник направляет их. Именно этим обусловлена «мозаичность» композиции, которая роднит литературный стиль Д. Рубиной с импрессионистической манерой живописи Б. Карафелова. Почти все новеллы сборника автобиографичны, однако в первых двух («Дорога домой» и «Бабка») присутствие авторского «я» особенно ощутимо.

«**Дорога домой**» – это история о взрослении, обретении самостоятельности в выборе жизненного пути. Центральной идеей является мысль о Вселенной как об огромном окне – единственном, которое человек не способен открыть. Дважды в новелле повторяются ряд предложений, в которых сосредоточена эта мысль: «Что человек одинок, что он несчастен всегда, даже если очень счастлив в данную минуту. Что для побега он способен открыть любое окно, кроме главного – недостижимого окна-просвета в другие миры» [11, с. 16–17]. В первый раз автор пишет эти фразы в утвердительной форме, а в конце новеллы превращает их в ряд риторических вопросов. Таким образом, Д. Рубина приглашает читателя к диалогу.

В новелле присутствуют образы, отождествляемые с энергией света, противостоящей одиночеству человека во Вселенной: звезды в ночном небе. Как символ света во мраке звезда соотносится с огоньком в окне дома – символом надежды, пребывания в безопасности. А. С. Вартанов приводит в одной из своих работ высказывание Ван Гога об изучении цвета и его возможностей. Художник говорил, что можно «выразить надежду звездой», и к этому приему живописцы прибегают часто [4, с. 24].

Новеллу «Дорога домой» сопровождают две картины: «Птицы над озером» и «Зимнее море». Девушки, изображенные на первой картине, и мужчины на второй напоминают близнецов, однако персонажи пребывают как будто не вместе, а сами по себе. Преобладание синезеленых тонов связано с изображением воды и говорит о спокойствии, умиротворении, но в то же время указывает на холодность, отстраненность. С одной стороны, как отмечает Л. И. Костякова, «широкое окно, выходящее в заречный простор, – символ связи с жизнью, надежды на жизнь, веры в нее» [6, с. 149]. С другой стороны, воду и небо сближает мотив одиночества персонажей, смотрящих на них. Таким образом, в тексте данной новеллы живописный экфрасис заменен иллюстрациями, отражающими идейное содержание повествования.

Вторая новелла («**Бабка**») посвящена теме семьи и дома. Рассказывая о своей бабушке Рахили, Д. Рубина рисует ее утонченной и артистичной. Однако романтический образ Д. Рубина «разбавляет» реалистическими подробностями и создает его в драматическом ключе, в частности, описанием рук:

«Первое, что я видела и чувствовала, просыпаясь, – эти руки: тяжелые квадратные кисти, грубые пальцы» [11, с. 24].

А в молодости они были такими: «Но что поражает меня до сих пор... ее нервные руки... однажды узнанные мною в портрете Чечилии Галлерани, знаменитой „Даме с горностаем“ Леонардо да Винчи» [11, с. 19]. С помощью живописного экфрасиса Д. Рубина показывает красоту своей героини.

Данная новелла сопровождается картинами «Размышления», «Час петуха», «Дождь идет», «Созревание», «Ущербная луна» и «Ноктюрн». В них преобладают синие, зеленые, красные тона: действие происходит вечером. Светящаяся луна, видимая из окон, дополняет символику холодных цветов и настраивает зрителя на спокойный, созерцающий лад. Блики красного цвета можно соотнести с закатом солнца. Солнечную символику имеет красный в картинах «Дождь идет» и «Созревание». На первой окно закрыто, но светлые краски и улыбка на лице персонажа говорят о том, что люди за окном чувствуют себя в безопасности. Вторая картина тоже являет нам закрытое окно, задернутое ярко-красной занавеской, за которой в помещении стоит обнаженная фигура подростка, а со стороны улицы – люди в масках. Красный цвет здесь передает настроение тревожности, сигнализирует об опасности, но закрытое окно играет роль преграды, оберегающей незащитного героя от мира, полного угроз.

Картины передают основные мотивы текста: воспоминания о доме, ностальгические размышления о семье и о себе в прошлом, поиск состояния защищенности, и в то же время – светлое чувство возрождения в памяти автора всех своих героев, как реальных, так и вымышленных.

Третья новелла сборника («**Снег в Венеции**») анализируется Н. С. Бочкаревой и К. В. Загородневой с точки зрения мотива карнавала и маскарада [2, с. 172–181]. Ученые сопоставляют ее с повестью Д. Рубиной «Высокая вода венецианцев». Эти произведения объединяет экфрасис венецианских картин и композиция «рассказ в рассказе», смыслообразующим звеном которой являются диалоги героев перед картиной, а сама картина становится зеркалом, отражающим душу героя.

В новелле присутствуют экфрасисы картин итальянских художников, приведенные по принципу контраста. П. Веронезе «Пир в доме Левия»: *«везде – праздник, свет, огромные окна или арки в голубое небо. ...его привлекал внешний мир, выход в него, отсюда и окна»*. Экфрасис-антитеза – «Пьета» Тициана: *«Да, это не пир. Вот уж где мрачный тупик – глухая ниша в стене, темный камень, полное отсутствие окон и арок; ни воздуха, ни света, ни надежды... Да: невероятная пластическая мощь. В сравнении с ней даже персонажи Веронезе кажутся фанерными»* [11, с. 74–75]. Несмотря на противоположные смыслы экфрасисов (окно – отсутствие окна, свет – тьма, воздух – отсутствие воздуха, выход в мир – уход из мира), обоих живописцев герой новеллы признает способными показать жизнь и смерть во всем их величии.

Сюжеты новелл «В Сан-Серге туман...» и «Самоубийца», в отличие от других, не основаны на биографии Д. Рубиной. Тематически они сближены обращением к проблеме психологического бегства героя от самого себя.

Герои новеллы «**В Сан-Серге туман...**» Михаил и Леонид путешествуют, пытаются излечиться от глубокой тоски. Настроение Михаила на протяжении повествования меняется от состояния тоски до катарсиса. Мотив окна все время сопровождает героя. Первым появляется описание окна над столом, за которым сидела его жена Лида. Михаил видит в нем воплощение «покоя и порядка», ностальгически грустит, всю ночь вглядываясь «в желтовато-серый квадрат окна» [11, с. 105]. Цвета передают его состояние, близкое к депрессии: серый «гасит» солнечную жизнеутверждающую энергию желтого. На прогулке фонтан (окно-водоем) на время вернул героя к жизни: он любовался «жемчужно-розовым глянцем» и увидел в воде радугу – символ преображения [7].

В следующем эпизоде, однако, оба героя снова возвращаются к воспоминаниям о прошлом, чему способствует природа в горах: *«...весь Сан-Серг тонет в сиреневой дымке... Улицу то заволакивало холодным дымом, то его серая кулиса разъезжалась»* [11, с. 114]. Психологизм

пейзажа отражается в картинах «Окно Рембрандта» и «Кукольный мастер». В них используются преимущественно темные холодные (темно-синий, фиолетовый) и серые тона. Желтый цвет добавлен бликами, которые имеют, скорее, тусклый оттенок, чем солнечный. Также важно отметить, что персонажи данных картин сидят спиной к окну, и в данном контексте это выражает их желание отгородиться от мира.

Совсем иной характер у картин «Бах. Сочинение Си-минор», «На балконе», «Поцелуй на морозе» и «Бокал ледяного вина». Их яркие, насыщенные краски как бы отсылают читателя к витражам, описанным в тексте: *«Их золотой жар, алый пламень, зеленый огонь переплелись в такое безупречное по цвету и композиции сияние, что эпизоды евангельской притчи... звучали с поистине апостольской страстью. Картины, пылавшие в этих окнах, заставляли... обратиться вовнутрь, в самую глубину существа. Смотри в себя!»* [11, с. 124]. Колорит витражей и картин соответствует тональности текста, в котором Д. Рубина связывает искусство (витражи и музыку Баха) с мотивом катарсиса, обращая взор своего героя «к этим окнам, где горечь пурпура вызывает к покою и благодати лазури» [11, с. 126].

Тема одиночества и борьбы человека с самим собой находит продолжение в новелле «**Самоубийца**». По принципу антитезы приводятся два описания – большого зарешеченного окна службы телефона доверия, в которое смотрит главная героиня, и окно в доме ее друга, где горел свет и мелькали силуэты людей. Во время разговора с самоубийцей Ада замечает, что «предел жизни – вот он, на подоконнике» [11, с. 158]. Психологическое состояние героини тоже было тяжелым. Излечивая душевные раны других, Ада помогала и самой себе переживать одиночество. Возможно, именно поэтому ей удалось отговорить самоубийцу от задуманного шага. После разговора с ним она увидела, как *«небо за решеткой стало бледнеть, будто кто-то усердный протирал его и полировал до прозрачности. Еще не голубое, но голубиное, сине-сизое, оно ширилось и набухало за решеткой, билось об нее крылами в надежде пробиться в день»* [11, с. 166]. Символика окна (ночного и утреннего) в данной новелле сводится к значению границы между жизнью и смертью. Данная идея отражена и в картинах, сопровождающих текст: «Суд и милосердие», «Знаки памяти», «Воспоминания» и «Одиночество».

К ночному окну апеллирует картина «Суд и милосердие». На ней изображены два ангела: один, в белых одеждах, взлетает вверх, а второй – в красном – летит вниз. Оба смотрят на человека, который отвернулся от окна с задумчивым видом и не видит ангелов. На картине «Знаки памяти» человек сидит, отвернувшись от окна с рамой, напоминающей клетку, но и за ним прорисовываются два призрачных образа, скрывающихся под масками. В картине «Одиночество» показано, как человек отпускает из своей жизни других людей, чьи души эфемерно парят за окном, напоминая ангелов. Таким образом, и в картинах, и в тексте ведущим является мотив окна как границы, за которой заканчивается земная жизнь.

Остальные четыре новеллы книги «Окна» являются автобиографическими.

В новелле «**Любовь – штука деликатная**» автор рассказывает о своей собаке – Шерлоке, обращая особое внимание на то, как она выбирала его среди других: «Наши дни бегут, а я вспоминаю, как из-под ладони глядела сквозь окошко в двери террасы на крошечные комочки новорожденных щенков... пытаюсь угадать: который мой? Мой-то который? И сладится ли у нас, полюбим ли друг друга...» [11, с. 150]. Несмотря на то, что в тексте больше не проводится параллель с темой поиска родственной души, эта история не только о собаке. Рефреном в названии и в начале, а затем и в последних строках новеллы повторяется фраза: «Любовь – штука деликатная». Автор говорит о любви на примере глубокой привязанности. В рассказе о своих

собаках Кондрате и Шерлоке Д. Рубина проводит мысль о том, что настоящая любовь и привязанность появляются в сердце человека почти сразу и никогда не выходят из памяти: «Я... так и не разучилась, подходя к дому, поднимать голову к окну, где семнадцать лет красовалась лохматая морда... Неужели в мою жизнь вернется это окно, одушевленное преданным ожиданием...» [11, с. 130].

На картинах «Вечер на море», «Городская площадь», «Двор в Козихинском» и «Прогулка по Карловым Варам», сопровождающих текст, центральными образами являются влюбленные пары. Картина «Сумерки» изображает вечер в кругу семьи, и только на ней намечено очертание фигурки спящей собаки в правом нижнем углу. Идейное содержание новеллы расширяется за счет картин, на первый взгляд не имеющих отношения к теме, – они приоткрывают более широкий разворот темы любви. Если в тексте Д. Рубина лишь намекает читателю на важность чувства «своего», то изображение любящих людей на картинах выводит эту мысль в совершенно иную плоскость: счастье с любимым человеком тоже должно чувствоваться сразу.

Новеллы «Рената» и «Кошки в Иерусалиме» посвящены друзьям писательницы, их главные герои – реальные люди из ее окружения. Впрочем, текст **«Ренаты»** не ограничивается рассказом о поэтессе и филологе Ренате Мухе. На примере этой женщины писательница рассуждает о судьбе творческого человека: не случайно в самом начале новеллы описывается окно-проем в гримуборной. Композиция произведения кольцевая, и в конце Д. Рубина снова вспоминает очертания профиля своей героини «в раме странного окна-проема из артистической» [11, с. 186]. В этой новелле, как и во многих других произведениях писательницы, подчеркивается способность таланта оставаться в памяти других. Отсюда – традиционные для Д. Рубиной мотивы ностальгически светлой грусти и театрально-карнавального восприятия жизни. По мнению Т. М. Колядич и А. В. Власовой, карнавал и театр в произведениях писательницы «обуславливают живописность, особую зрительность изображаемого» [5, с. 290].

В картинах, сопровождающих новеллу «Рената» («В мастерской художника», «Моцарт. Сочинение Ре-мажор» и «Пьеса для альты») живописцы и музыканты изображены в момент творческого процесса, поглотившего внимание и самого главного героя картины, и других персонажей, наблюдающих за его работой. Эфемерность красок дополняется присутствием зеркал, окон и фигур ангелов, парящих в воздухе. Искусство изображается как жизненная сила, передающаяся от художника к зрителям. В новелле говорится о словесном творчестве, а картины отражают ту же идею, только относительно живописи и музыки.

Новелла **«Кошки в Иерусалиме»** посвящена Алексею Осипову, другу Д. Рубиной. Судя по тексту, именно он вдохновил писательницу на создание сюжетной линии романа «Белая голубка Кордовы». Автор описывает старую часть Иерусалима, избрав форму диалога со своим героем. Осипов рассказывает о старинных артефактах, обнаруженных им в местных лавках: «Ну так вот, пробегая оным переулком, краем глаза вижу в запыленном окне неизвестной мне лавки... будто специально ее выставили для понимающего человека, – папка гравюр моего обожаемого Жака Калло...» [11, с. 208–209]. Напрашивается аналогия с историей обнаружения Захаром Кордовиным старинного портрета в толедском кафе (роман «Белая голубка Кордовы»).

Затем от лица Осипова рассказывается еще об одной части Иерусалима – Армянском квартале. Подчеркивается его особая атмосфера закрытости и таинственности: «Сколько родственных связей, сколько ценностей, принятых на хранение „в минуты роковые“! ...Возьмите

их Школу Святых переводчиков. Там десятки древних манускриптов» [11, с. 217]. С данной частью новеллы тематически соотносятся картины «Комментатор святых текстов» и «Спор о природе света», которые изображают ученых, погруженных в работу с книгами.

Еще одна линия повествования также сопряжена с работой писателя в поисках сюжета. Д. Рубина рассказывает о собственных наблюдениях за людьми из окна иерусалимских кафе. По мнению автора, они самые светлые и открытые: «Я вошла в угловое, со всех сторон открытое кафе, где в стеклянной витрине представлены в поддонах все цвета, включая пурпурно-малиновый и даже темно-синий» [11, с. 227–228]. С этим описанием соотносится картина «За столиком кафе» – последняя из сопровождающих новеллу, а «Улица Иерусалима», предваряющая текст, отражает многообразность содержания, и только на ней присутствует вынесенный в название образ кошки.

В последней новелле сборника («**Долгий летний день в синеве и лазури**») Д. Рубина подводит итог всей книги, в заключительной фразе выражая видение своего места в искусстве: «И *лента*, наконец, та *лента*, которую и я внесла русскими буквами» [11, с. 273]. Весь текст новеллы является отражением творческой манеры автора. Она рассказывает о своем путешествии на Крит, описывает характеры гидов и местных жителей, словами-цветообозначениями рисует пейзажи острова. Ведущей краской выступает синяя. Ярко-синий, красно-синий, лазурь, глубокая синева, кобальт, сапфир, оттенки зеленого (изумруд, малахит, желто-зеленый), а также «теплые» (оранжевый и бронзовый) – все эти цвета Д. Рубина наделяет энергией, которая проникает гораздо дальше страниц текста: отражается в картинах-иллюстрациях и в воображении читателя.

Слово и картину Д. Рубина сопоставляет метафорически: «Как обычно, первыми подворачивались слова случайные, мутноватые, как осколки старого стекла... Точнее, как старая картина, что лет пятьдесят валялась где-то на чердаке у дальних родственников умершего художника. Но я знала: стоит смыть с холста нарост давней пыли, как проявятся более свежие краски. То же и на бумаге: ...снимая с неуклюжей фразы слой за слоем, дойдешь до такой прозрачности смысла, что имена предметов и существ станут почти невидимы, а сквозь них воссияет море...» [11, с. 260]. Метафора в живописи, как отмечает М. А. Сапаров, склонна «сводить, сталкивать, сцеплять друг с другом впечатления, не совпадающие по времени» [13, с. 73], и это свойство ярко проявляется в композиции сборника «Окна».

Таким образом, книга Д. Рубиной и Б. Карафелова представляет собой сложно организованное художественное произведение. Расширение его смысловых границ происходит за счет автобиографической основы, многоаспектной символики образа окна, ретроспекции и подтекста, пониманию которого способствует содержание картин. Работая с данным сборником трудно сказать, что первично: текст или картины. Экфрасис и иллюстрация сосуществуют в симбиозе. Трансформация живописного экфрасиса происходит за счет символической взаимосвязи образа окна с образом картины. При этом диалогическая составляющая усиливается: литературное произведение обогащается, как писал М. М. Бахтин «внешней пространственной формой» [1, с. 83]. Благодаря экфрасису, выраженному в тексте как словесными, так и живописными образами, читатель может проследить развитие одной темы в нескольких плоскостях.

Литература

1. Бахтин М. М. *Эстетика словесного творчества*. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Бочкарева Н. С., Загороднева К. В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // *Вестник Пермского университета*. 2013. Вып. 3(23). С. 172–181.

3. Брагинская Н. В. Генезис и структура диалога перед изображением и «Картины» Филострата Старшего: автореф. дис. ... д-ра ист. наук. М., **1992**. 33 с.
4. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства // *Литература и живопись*. Л.: Наука, **1982**. С. 5–31.
5. Колядич Т. М., Власова А. В. Д. И. Рубина // *Русская проза конца XX века: учеб. пособие*. М.: Академия, **2005**. С. 289–305.
6. Костякова Л. Н. Концепт окно в произведениях Б. А. Пильняка // *Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2. Филология и искусствоведение*. **2009**. №2. С.148–154.
7. Краткая энциклопедия символов. URL: <http://www.symbolarium.ru/>.
8. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / Под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Издательство Кулагиной, **2008**. 358 с.
9. Прохорова Т. Г., Фаттахова Р. Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // *Вестник Томского государственного университета. Филология*. **2015**. №6(38). С. 147–156.
10. Рубина Д. *Астральный полет души на уроке физики: рассказы*. М.: Эксмо, **2011**. 288 с.
11. Рубина Д. *Окна*. М.: Эксмо, **2012**. 276 с.
12. Рубинс М. *Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция*. СПб.: Академический проект, **2003**. 354 с.
13. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) // *Литература и живопись*. Л.: Наука, **1982**. С. 66–93.

Поступила в редакцию 17.08.2017 г.

После доработки – 18.10.2017 г.

DOI: 10.15643/libartrus-2017.5.7

Transforming of pictorial ecphrasis in D. Rubina and B. Karafelov's book "Okna"

© G. S. Zueva*, G. E. Gorlanov

*Penza State University
40 Krasnaya Street, 440026 Penza, Russia.*

**Email: gz90@yandex.ru*

The work is aimed at interpreting text and paintings in D. Rubina and B. Karafelov's book "Okna". The authors of the article conduct an analysis of episodes with pictorial ecphrasis in the stories from the book and an iconographic analysis of paintings inside the stories. The chosen topic is actual, because it provides an alternative way to solve a problem of word and image relations in the text. The article is aimed at the search for new methods to reflect a protagonist's character. In this context, the authors of the article compare images in D. Rubina's texts with B. Karafelov's paintings, analyze the symbiotical connection of pictorial ecphrasis and reproductions of paintings. The most of the stories are autobiographical what makes them representative in terms of transferring the narrator's position through the pictorial ecphrasis. In that book, paintings are not just illustrations and not visualization of ecphrasis. Pictures were introduced into the text of novels for presenting main motives and enriching stories by new images and meanings, which could not be represented by text. Colors of paintings are accentuated by color-designation words and are converged to tonality of text. Thereby a reader can interact with a writer and a painter simultaneously. After analyzing of text and pictures, the authors of the article made a conclusion about efficiency of word and picture synthesis for disclosure of the same themes in multiple artistic planes.

Keywords: ecphrasis, Russian literature, Dina Rubina, modern literature, literature and art.

Published in Russian. Do not hesitate to contact us at edit@libartrus.com if you need translation of the article.

Please, cite the article: Zueva G. S., Gorlanov G. E. Transforming of pictorial ecphrasis in D. Rubina and B. Karafelov's book "Okna" // *Liberal Arts in Russia*. 2017. Vol. 6. No. 5. Pp. 417–424.

References

1. Bakhtin M. M. *Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity]*. Moscow: Iskusstvo, 1979.
2. Bochkareva N. S., Zagorodneva K. V. *Vestnik Permskogo universiteta*. 2013. No. 3(23). Pp. 172–181.
3. Braginskaya N. V. Genezis i struktura dialoga pered izobrazheniem i «Kartiny» Filostrata Starshego: avtoref. dis. ... d-ra ist. nauk. Moscow, 1992.
4. Vartanov A. S. *Literatura i zhivopis'*. Leningrad: Nauka, 1982. Pp. 5–31.
5. Kolyadich T. M., Vlasova A. V. *Russkaya proza kontsa XX veka: ucheb. posobie*. Moscow: Akademiya, 2005. Pp. 289–305.
6. Kostyakova L. N. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2. Filologiya i iskusstvovedenie*. 2009. No. 2. Pp. 148–154.
7. *Kratkaya entsiklopediya simbolov*. URL: <http://www.symbolarium.ru/>.
8. *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatii [Poetics: dictionary of topical terms and concepts]*. Ed. N. D. Tamarchenko. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoi, 2008.
9. Prokhorova T. G., Fattakhova R. R. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*. 2015. No. 6(38). Pp. 147–156.
10. Rubina D. *Astral'nyi polet dushi na uroke fiziki: rasskazy [Astral flight of the soul in physics lesson: stories]*. Moscow: Eksmo, 2011.
11. Rubina D. *Okna [Windows]*. Moscow: Eksmo, 2012.
12. Rubins M. *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeiskaya traditsiya [The plastic joy of beauty: Ecphrasis in the works of acmeists and the European tradition]*. Saint Petersburg: Akademicheskii proekt, 2003.
13. Saporov M. A. *Literatura i zhivopis'*. Leningrad: Nauka, 1982. Pp. 66–93.

Received 17.08.2017.

Revised 18.10.2017.