

Филологический факультет  
Белградского университета  
Философский факультет  
Загребского университета

Издание осуществлено при финансовой поддержке  
Министерства образования и науки Республики Сербии

Редакторы-составители:  
д-р Корнелия Ичин (Белград), д-р Ясмينا Войводиц (Загреб)

Рецензенты:  
проф. д-р Михаил Вайскопф (Иерусалим)  
проф. д-р Сергей Бирюков (Галле)

Художественное оформление:  
Анна Неделькович

ISBN 978-86-6153-112-5  
Тираж 300 экз.

Издательство филологического факультета в Белграде  
11000 Београд, Студентски трг 3, Република Србија

Подготовлено к печати и отпечатано в типографии «Grafičar»  
31205 Севојно, Горјани бб, Република Србија

## ВИЗУАЛИЗАЦИЈА ЛИТЕРАТУРЕ

БЕЛГРАД  
2012

Зденка Матек Шмит (Задар)

### «Область слепящего света» Дины Рубиной: сфера визуального

Дина Ильинична Рубина (1953, Ташкент) — современная израильская писательница, пишущая исключительно на русском языке («Кажется, теперь я гожусь в „русскоязычные прозаики“, или в „зарубежную литературу на русском языке“, или в „израильские русскоязычные авторы“... Рубина 2011a: 5). Она начала печататься с шестнадцати лет в журнале «Юность». Исследователи причисляют ее к литературе третьей волны эмиграции<sup>1</sup> («В конце 90-го мы репатриировались. Это — рубеж биографический, творческий, личностной». Рубина 2011b: 5).

Экспрессивность и экономичность использования языковых средств, сжатость и немногословность ее прозы позволяют утверждать, что и для Рубиной применима формулировка М. М. Бахтина, относящаяся к Гёте: слово у нее «совместимо с самою четкою зримостью» (Бахтин 1979: 208). С. П. Лавлинский подчеркивает, что «среди таких писателей наиболее часто выделяют Гофмана, Гоголя, Белого, Платонова, Набокова, Кафку, Пруста...» (Лавлинский 2012: 1). О своем творчестве Рубина отзывается: «Я говорю о создании мира романа, — подробного, вещественного, осязательного, обонятельного и визуального. Мне интересно каждый раз оказаться самой и погрузить читателя в иной, новый живой мир» (Блаус 2012: 1).

Культурные круги Рубину сравнивали с послевоенным американским писателем Сэлинджером (ср. Лукшич — Lukšić 2004: 489), вероятно из-за ее стиля, лапидарности ее прозы, ее особой способности к ощущению, восприятию, т. е. сенсительности, а также из-за ее критики банальности. В последнее же время литературоведами обращается внимание на «диалог» писательницы с Чеховым. Таким образом, рассказ «Область слепящего света» нередко рассматривается как реминисценция на чеховскую «Даму с собачкой», в первую очередь, из-за темы, а также и из-за прямой ссылки героини на эту повесть:

«Они стояли на платформе в ожидании электрички. Поодаль прогуливалась пожилая тетка с линялой изжелта болонкой» (Рубина 2005: 14).

« — Чему ты улыбаешься? — спросил он хмуро.  
— А вон, ей... — сказала она, — даме с собачкой» (Там же: 15).

<sup>1</sup> Л. Х. Насрутдинова пишет, что выделяются «три периода в истории русской эмиграции: 1918–1940 годы — первая волна эмиграции, 1941 — середина 1960-х — вторая волна, с середины 1960-х по 1990-й год — третья волна» (Насрутдинова 2007: 3).

«Уже ступив на эскалатор, она помахала своей растрепанной, как болонка, шапкой и что-то проговорила.

— Что?! Н-не слышу?

— Дама с собачкой!...» (Там же: 17).

Поэтому не удивляют прозвучавшие слова о продолжении чеховских традиций в прозе Рубиной. Сама Рубина в одном из интервью призналась: «С течением времени я у Чехова просто уже училась, откровенно, буквально, по его письмам — это настоящие университеты. Он, как известно, всегда аккуратно и честно отвечал на письма. Знакомые литераторы, в том числе и начинающие, забрасывали его рукописями, и он в письмах подвергал их подробнейшему скрупулезному разбору. Я у Чехова очень многому научилась именно по этим письмам, еще до того, как научилась учиться по самой прозе. Значит, от Чехова — некоторые приемы в том, что касается конструкции малой формы, что касается авторского тона, работы над фразой» (Рубина 2011a: 5).

Сходства с Чеховым — в малой форме и в простоте сюжета, в лаконизме выражения и в роли подтекста, в «обыкновенности» его героев, в отголосках утонченной иронии писателя, деликатности, отстраненности и сдержанности его рассказчика. Кажется, что есть ещё одно сходство, обнаруживающееся в отношении к визуальному в тексте, — рассказчик/рассказчица<sup>2</sup> Рубиной, который/которая о себе пишет во множественном числе, представляется как рафинированный/рафинированная и дистанцированный/дистанцированная, одновременно внимательный/внимательная наблюдатель/наблюдательница описываемых событий и ситуаций. Хотя он/она удерживается от комментариев, его/ее наблюдения всегда лично окрашены, так что отпечаток субъективного видения постоянно присутствует. Более того, фигура рассказчика-наблюдателя/рассказчицы-наблюдательницы является существенной, так как именно она управляет восприятием изображенного в целом.

В основу визуальности (от лат. *visualis* — зрительный) литературы заложено зрительное восприятие; общеизвестен факт, что зрение — одно из самых четких чувств и самое пронизательное человеческое чувство, а зрительное впечатление — самое прочное. Как мы уже сказали, повествование ведется от лица рассказчика/рассказчицы, во множественном числе (т. е. от первого лица множественного числа), который/которая в первой части текста наблюдает за героиней, потом за героем, фиксируя каждую их мысль и поступок.

<sup>2</sup> Пол нигде не указан. Обнаруживая свое присутствие, он/она употребляет множественное число: «Воспользуемся же хрипло задыхающейся паузой для краткой биографической справки» (Рубина 2005: 13). Но далее в справке, касающейся героини, уже есть оценка и принадлежит она именно героине: «Она: журналист, автор сценариев двух, никому не известных документальных фильмов, два неудачных брака, детей нет, сыта по горло, оставьте меня в покое...» (Там же, 14). Рассказчик/рассказчица представляет группу, действующую как единое целое: «В нашем возрасте от постельных сцен требуешь наличия по крайней мере приличной постели» (Там же); «[...] мы оставим их, беспомощных владык друг друга, разглядывать крыши Иерусалима [...]» (Там же, 16). Таким образом, точка зрения эффективно используется для направления фокуса на обоих персонажей рассказа.

В рассказе Рубиной *Область слепящего света* феномен визуального занимает особое место, на что указывает само заглавие. Всего на шести страницах рассказа (1521 слов) визуальное проявляется на уровне персонажа (в том числе его портрета и его переживаний), лексики, цветовых обозначений, метафор, сравнений, пейзажа (т. е. экстерьера) и интерьера. О том же самом свидетельствует частотность существительных, прилагательных, наречий и глаголов, касающихся зрительного восприятия (зрения, видения): слово *глаз* упоминается 5 раз, *свет* (включая и заглавие) — 10 раз, *солнце* — 1, *солнечный* — 1, *огненный* — 1, *темно* — 1 раз, *темнота* — 3 раза, *тьма* — 1 раз, к тому же можно добавить *смутный* (силуэт); основу *-слеп-* находим в следующих словах: *слепящий* — 3 раза, *ослепил* — 1 раз, *слепые* (т. е. слепыми руками) — 1 раз, *как слепой* — 1 раз, глагол *смотреть*, включая и гл. *рассматривать* (*рассматривали*), упоминается 4 раза, глагол *глядеть* (*глядя*) — 1 раз, глагол *разглядывать* — 1 раз, *показать* — 2 раза.

С самого начала тьма противопоставлена свету; одна и та же картина резко меняется при изменении освещения, и то, что в темноте имело таинственный, почти мистический ореол, при свете превращается в обыденное, приобретает новый смысл:

«Зажегся свет, объявили перерыв.

Он оказался невысоким неярким человеком средних лет. Все это не имело уже никакого значения, как и ее удивление по поводу его скромной внешности, столь отличной от того трагического полулика, что был предьявлен ей в темноте» (*Рубина* 2005: 11).

При второй и последней встрече любовную пару сопровождает свет солнца:

«Спустя несколько недель она вывалилась в аэропорту Бен-Гурион — в расстегнутой дубленке, с мохнатой шапкой в руке — прямо в солнечный средиземноморский декабрь» (*Там же*, 15).

«Лишь однажды он сказал, стоя у окна за ее спиной и наблюдая, как горная ночь по одной, как свечи, задувает горящие отблеском солнца, черепичные крыши: [...]» (*Там же*, 16).

Яркий солнечный день сменяется угасающим светом заходящего солнца, как будто природа приспосабливается к ходу событий.

*Темнота* обрамляет рассказ, начинает и завершает его, описывая круг. Во втором предложении, перед развитием любовной истории: «В зале было темно — докладчик показывал слайды, слева от светящегося экрана угадывался смутный силуэт и голос бубнил, — запинаящийся высокий голос легкого заики» (*Там же*, 11). Темнота зала в конце текста, в последнем предложении сменяется полной *тьмой* домашнего очага, комнаты в квартире героя, когда окончательно и внезапно в финале рушатся все надежды на «светлое будущее» любовников:

«Она выглянула из кухни во тьму комнаты, где муж по-прежнему стоял, почему-то не зажигая лампы, и сказала:

— Ну, если ты еще не переоделся, так вынеси мусор» (*Там же*, 18).

Идиллия сурово заканчивается, герой возвращен в реальность — в свой неидиллический быт.

Два раза упомянутый в тексте *слепящий свет* (т. е. «область» *слепящего света*), в одном случае, в составе метафоры используется по отношению к холодному, зимнему свету («Вернувшись, минут пять стоял в проеме двери, глядя, как она лежит в бисере пота, в области слепящего зимнего света, бьющего через окна веранды». *Там же*, 14), в другом — по отношению к горячему свету, внезапно появившемуся в галлюцинациях героя («Перед его глазами поплыл огненный шар их коротенькой высотной жизни, легко взмыл, завис в области слепящего света и — вспыхнул над морем ...»). *Там же*, 18). В начале текста в *области света* (на этот раз выпускается причастие *слепящий*) впервые возникает часть лица героя, подобно портретам с полотен абстрактной живописи:

«Показывая что-то на экране, докладчик слегка подался вправо, и в области света неожиданно возникло лицо, вернее половина лица, всегда более выразительная, чем банальный фас: высокая скула, правильная дуга брови и одинокий, нацеленный прямо на нее, молящий о чем-то глаз» (*Там же*, 12).

*Свет, зимний свет, слепящий свет* — налицо нарастающий градационный ряд, который, начавшись «нейтрально», постепенно усиливается, т. е. каждое последующее упоминание света, в сочетании со словом области, усиливает экспрессивное значение слов.

Вернемся к выше приведенному описанию лица героя. Это изображение не укладывается в понятие портрета, оно даже не представляет собой ни обрисовку, а скорее фрагментарное изображение, и то через доминантно визуальные средства. Визуальные информации преобладают, как и в примерах ниже:

«Несколько секунд рассеянное лицо персонажа мистерии качалось и смотрело, смотрело на нее с пристальной мольбой, затем отпрянуло и погасло... Этот мгновенный блиц лунного полулица ослепил ее такой вспышкой любовной жалобы, словно ей вдруг показали из-за ширмы того, кого давно потеряла, и ждать уже зареклась» (*Там же*, 11–12).

«Все это обрушилось на нее сегодня утром, когда она вошла в темный конференц-зал, и из-за ширмы судьбы ей показали карнавальное полулицо с прицельным глазом» (*Там же*, 15).

«[...] отрывистые, сквозь железнодорожный грохот, возгласы, и его глаза с припухшими, словно калмыцкими веками, — одуряюще близкие, когда его бросает к ней на стыках рельс...» (*Там же*, 13).

Все-таки, портрет героя полнее, чем героини. Ее лицо мы видим только в одной сцене, вместе с его лицом, отраженное в зеркалах лифта гостиницы. На обоих их лицах нет характерных, физически обрисованных черт, только видны следы усталости: «[...] затем троекратно отразились в зеркалах скоростного лифта два полубоморочных лица» (*Там же*, 16).

О физической внешности героини мы ничего не узнаем, только о ее одежде, только то, что она при первой встрече в пальто, когда одевается в зале, перед

уходом, шарф остается в рукаве (см. *Там же*, 12), второй раз — «в расстегнутой дубленке, с мохнатой шапкой в руке» (там же, 15) или с «растрепанной, как болонка, шапкой» (*Там же*, 17). С другой стороны герой — «невысокий неяркий человек средних лет» (*Там же*, 12) — преобразается, и в аэропорту, когда он встречает ее, он «незнакомый, молодой, в джинсах и какой-то легкомысленной куртке» (*Там же*, 15). Тем не менее, благодаря использованию художественных деталей (в первую очередь описания их жестов, поступков, размышлений, высказываний) персонажи обретают живое зримое воплощение, и читатель их воспринимает как целостные характеры.

Даже и детали, резко отличающиеся от изображаемой картины, якобы ненужные для рассказа, входят в поле зрения наблюдателя/наблюдательницы, он/она не только их регистрирует, но и фокусирует на них особое внимание. Он/она подчеркивает необычность деталей, тем самым на их фоне выделяет необычность сложившейся ситуации, уточняя контекст происшедшего:

«Они стояли на платформе в ожидании электрички. Поодаль прогуливалась пожилая тетка с линялой изжелта болонкой» (*Там же*, 14).

«Навстречу ему переходили дорогу три армянских священника под большим зонтом. Тот, что был посередине, коротенький и толстый, перешагивал через лужу, придерживая полу сутаны движением женщины, приподнимающей подол платья [...]» (*Там же*, 17).

«Он рассеянно кивнул ей, договаривая что-то маленькому тостяку аспиранту, и вдруг резко оглянулся [...]» (*Там же*, 12).

«Он стоял отдельно от пестро-цыганской толпы встречающих [...]» (*Там же*, 15).

Находим и случаи (авто)дистанцированного взгляда, в которых наблюдатель удаляется от воспринимаемого объекта, здесь — от самого себя, как будто рассматривая себя со стороны, чужими глазами:

«Заказал еще сто граммов коньяку и, совершенно счастливый, сидел минут сорок на высоком неудобном стуле, пока его не потеснила очередь. «Как молодой...» — подумал он. Поднялся и вышел» (*Там же*, 17).

К этому можно добавить и уже приведенный пример, когда героиня себя видит/характеризует как «даму с собачкой».

Особый случай — встреча (взгляда) с самим собой, мотив «зеркального Я» (см. Ужаревич — *Užarević* 2003: 81), который бывает при зеркальном удвоении субъекта:

«В огромном холе роскошного отеля они получили у портье ключи от номера, затем троекратно отразились в зеркалах скоростного лифта два полубморочных лица, [...]» (*Рубина* 2005: 16).

Дистанция между наблюдающим и объектом наблюдения нарушена, наступает «близкое» зрение (см. *Ямпольский* 2001: 6). Встреча с самим собой есть предпосылка для формирования сознания и самосознания, целостного восприятия (см. Ужаревич — *Užarević* 2003: 81). Можно сказать, что новое

(само)видение подразумевает и новое (само)узнавание. Это вполне применимо и к примерам, приведенным выше, к примерам дистанцированного зрения.

Особенно интересен случай восприятия без объекта. В реальной действительности не существует то, что персонаж видит и ощущает. Из-за психической нагрузки, при сильном напряжении героя его восприятие нарушается, и у него, как репрезентация внутренних переживаний, внезапно появляются зрительные галлюцинации, как будто раскрывается его ментальное зрение: «Перед его глазами поплыл огненный шар их коротенькой высотной жизни, легко взмыл, завис в области слепящего света и — вспыхнул над морем...» (*Рубина* 2005: 18).

В тексте находим и понятия, исконно связанные со зрением, которые метафорически переносят свойства с одного предмета на другой: *слепые руки*, *вспышка любовной жалобы*, *неяркий человек*, *поднебесный номер*. Со зрительным образом неразделимо связано определенное настроение, например душевное смятение персонажей:

«Она отшатнулась и слепыми руками стала ощупывать ручки кресла, будто надеялась ухватить смысл того, что с ней сейчас стряслось. И несколько минут пыталась унять потаенную дрожь колен, бормоча — «да что это!... да что ж это, а?!», — пока не поняла, что бессильна, что уже не имеет значения: кто он, чем занят, свободен или нет, и куда исчезнет после того, как в зале зажжется свет» (*Там же*, 12).

«И когда она приблизилась, медленно опустил руки ей на плечи, ощупывая их, как слепой» (*Там же*, 15).

Колорит, цветовые обозначения определяют общую тональность рассказа — преобладают приглушенные холодные цвета (исключения составляют солнечный свет и свет ослепительного огненного шара, см. выше). Мрак квартиры рассеивает слабватый и пастельный свет лампы: «В квартире было темно, только на кухне горел торшер зеленоватым подводным светом» (*Там же*, 18).

*Смутный силуэт*, *лунное полулицо*, *бисер пота* — тоже вписываются в приглушенный, тусклый колорит.

На примере рассказа «Область слепящего света» Д. Рубиной мы попытались продемонстрировать, как феномен визуального (поэтика зримости) проявляется в ее малой прозе.

«Четкое зрение» или «культура глаза» (оба бахтиновские словосочетания) писательницы, пронзительность зрительного впечатления ее необычного рассказчика/необычной рассказчицы, который/которая прибегает к множественному числу, вносят важный смысл в мир произведения, тем самым — и в наш реальный мир, и дают возможность лучше познать его: «Все, что существенно, может быть и должно быть зримо; все незримое несущественно» (*Бахтин* 1979: 206).

**ЛИТЕРАТУРА**

- Бахтин М.* Эстетика словесного творчества. М. 1986.
- Блаус С.* Я говорю жизни да... Израильские города Online. 6 февраля 2009.  
Электронный ресурс: <http://ru.local.co.il/EventPage.asp?nav=3,50,7,7,26403>  
(2012-1-15).
- Лавлинский С.* О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе. Электронный ресурс: <http://ec-dejavu.ru/v/Visuality.html> (2011-12-1).
- Насрутдинова Л.* Литература русского зарубежья: учебно-методическое пособие для студентов-филологов. Казань, 2007.
- Рубина Д.* Область слепящего света // Несколько торопливых слов о любви. М. 2005.
- Рубина Д.* Ни жеста. Ни слова... Интервью для журнала «Вопросы литературы». № 5–6, 1999 год. Электронный ресурс: <http://www.dinarubina.com/interview/nizhestanislova.html> (2011a-11-30).
- Рубина Д.* Биография. Электронный ресурс: <http://www.dinarubina.com/biography.html> (2011b-11-25).
- Ямпольский М.* О близком (Очерки немиметического зрения). М. 2001.
- Lukšić I.* Treći val. Književnost ruske dijaspore potkraj XX. stoljeća. Zagreb, 2004.
- Užarević J.* Treće oči, ili o granicama vizualnosti // Vizualnost. Zagrebački pojmovnik kulture 20. stoljeća. Zagreb, 2003.



делением Хайдеггера, обрисовать как «перп  
княжства мо  
сербского х  
ажется по  
е занима  
егах. В контексте распространения общества  
размером выступает 60-е годы прошлого

# ЛИТЕРАТУРА В ВИЗУАЛЬНОМ