

УДК 821.161.1

А.А. СТЕПАНОВА,
*кандидат филологических наук,
доцент кафедры английской филологии и перевода
Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля*

ГОРОД КАК МЕТАФОРА ГРЕЗЯЩЕГО СОЗНАНИЯ В РОМАНЕ В. КАВЕРИНА «ПЕРЕД ЗЕРКАЛОМ»

В статье исследуется специфика образа города в романе В. Каверина «Перед зеркалом» в контексте поэтики пространства Г. Башляра. Анализируется своеобразие поэтики жанра эпистолярного романа как романа культуры. Рассматривается эстетика словесного и живописного как жанрообразующий элемент импрессионистского романа в творчестве В. Каверина.

Ключевые слова: образ города, художник, роман культуры, импрессионистский роман, цвет, свет, палитра, творчество.

Тема искусства, художественного творчества и самоопределения творческой личности, затронутая в романе «Перед зеркалом», для В. Каверина не является новой, скорее – традиционной. Она берет свое начало в раннем сборнике новелл писателя «Мастера и подмастерья» (1923), являя, по мысли И. Панченко, идею драматической сущности творческого сознания, высокой жертвенности, присущей природе подлинного художника, человека искусства [1, с. 47], получает свое развитие в романе «Художник неизвестен» (1929–31) и позднее становится в его творчестве сквозной, выступая на первый план в романе «Исполнение желаний» (1936), повестях «Косой дождь» (1962), «Силуэт на стекле» (1987) и др.

В 1965 г. в руки В. Каверина попадают письма русской художницы [2, с. 20], которые впоследствии будут положены писателем в основу романа «Перед зеркалом». Создание романа, с одной стороны, открывало новый период творчества Каверина, связанный с обращением к истории культуры. В этом смысле роман представлял собой взгляд на искусство первой трети XX в., являясь в то же время попыткой осмысления специфики искусства современного, в ситуации, когда, как отмечал Михаил Кузмин, «искусство, соответствующее известной исторической эпохе, следует искать за много лет раньше данной эпохи. Всегда – предшественник, очень редко – современник» [3, с. 23]. С другой стороны, обращение к теме искусства вылилось в идею создания импрессионистского романа, что обогатило эстетическую палитру творческого метода Каверина, являющую открытую систему, по мнению О. Костанди, «систему переходного порядка, изначально явленную как пересечение идейно-стилистических систем футуризма и символизма» [4, с. 170], включающую преломление эстетических принципов романтизма и неоромантизма, реализма и авангарда, представляющую амальгамной по своей сути, и в то же время создающую «ощущение непрерывности культурной традиции, стремление к ее сохранению» [5, с. 266]. В. Днепроп отмечает, что рождение романа о живописи было непосредственно связано с рождением импрессионизма. Обернуться живописью, – полагает исследователь, – одно из превращений художественного слова, занявшее в романе... первой половины XX в. особое и важное место. Но рядом с живописью словом становится в нем слово о живописи, рядом с проникновением живописности в словесное изображение становится искусство живописи как предмет изображения [6, с. 257–258]. Роман В. Каверина «Перед зеркалом», связыва-

ющий литературу с живописью, музыкой, искусство слова с искусством цвета и звука, воспроизводит преображенное содержание культуры первой половины XX в. и в этом смысле приобретает черты «романа культуры», характеризующегося, по определению В. Днепрова, явленностью «чувственно пережитых, преображенных и тем самым как бы преодоленных абстрактно-логических смыслов всеобщего содержания человеческой реальности» [7, с. 186].

В романе В. Каверина актуализируется тема живописи, проблема становления личности художника, в процессе реализации которой весьма важным становится момент постижения мира как «изобразительного» пространства, задающегося в импрессионистской и постимпрессионистской манере – через цвет, музыку, световую вибрацию, – то, что Б. Виппер называл «разложением видимого мира на мозаику красочных пятен» [8, с. 29].

В романе «Перед зеркалом» модель постигаемого пространства выстраивается в образах городов, являющих этапы творческого становления Лизы Тураевой и представленных ею в письмах в виде живописной палитры, где сущность каждого города явлена в образе определенного цвета – снежный, белый Петербург, рыжевато-красная Казань, зеленовато-лиловая Ялта, золотисто-фиолетовая Византия, голубой, кобальтовый Босфор в Чибукли, розовый корсиканский Бонифачо и т. д. Цвет в романе в этом смысле выступает как способ постижения пространства, форма мироощущения героини, для которой в искусстве – смысл жизни: «Без живописи я не слышу музыки, – пишет Лиза, – не понимаю книг. Она нужна мне, как Синяя птица в пьесе Метерлинка нужна внучке, умирающей от желания счастья» [9, с. 220]. Понимание мира Лизой происходит «не путем прямого, непосредственного постижения, а через живопись, через цвет, его движение, композицию и т. д.» (362). В этой связи, как нам представляется, в тексте романа вырисовывается образно-эстетическая корреляция: мир постигается Лизой через город, город – через цвет: «Мир сам по себе – картина, и тот, кто обладает редким даром живописного видения этого мира, и есть художник» (328). Цветовое отображение и преображение мира задается импрессионистически, когда художник, по выражению Л. Андреева, «действует «как ребенок», воспроизводя не объекты, а поглощающую их атмосферу, мерцание, движение, феерию цвета, соотнося на полотне чистые цвета солнечного спектра вместо смеси цветов на палитре», стирая контуры, линии, объемы и, тем самым, «превращая полотно в световую вибрацию, которая в конечном счете совершенно поглощает объект» [10, с. 13, 66]: «Лиза представила себе Византию – светящиеся бело-восковые овалы вокруг красных язычков свечей, стены храма в теплом блеске мозаик. Тяжелые золотые одежды покачиваются на священниках торжественно и пусто. Везде эмали – фиолетовые, оранжевые, черные, зеленые – и на этих одеждах, и в убранстве икон, с которых глаза святых смотрят пристально и неподвижно» (236); «...Босфор. Выпуклая, льющаяся вязь серебристо-жемчужных и розово-зеленых мазков... Все движется, деревья сливаются в беспорядочном беге, между ними в тесных проходах – стоянки лодок, блики воды. Моне? Я всплакнула сегодня над твоим письмом, хотя и рада, конечно, если ты счастлив... И снова Моне. Мельканье разноцветной толпы под косыми, размазанными лучами солнца, бегущие пятна синих и лиловых теней» (306–307) и т. п.

По ходу развития действия в романе, отображающего процесс поисков Лизой Тураевой своего стиля в живописи, палитра меняется. Цвета в образах городов становятся ярче, определеннее, сливаются с музыкой, являя в восприятии города не беглое, мимолетное впечатление, а ясное видение цельного образа, обнаруживая, тем самым, признаки постимпрессионизма: «Теперь ее Византия пела: желтый, как осенняя листва, пел настойчивый желтый цвет, беспокойный красный звучал, как альт, синий – низкий звук виолончели – вторил ему задумчиво и осторожно» (237); музыкальный аккорд Матисса, «который состоял из зеленого и голубого фона, дополненного телесным цветом фигур», и являл «танцующий под музыку, прозрачный магический мир» (259) и т. п.

Важно подчеркнуть, что у Каверина импрессионистический принцип задается не только художественной речью и композицией, но и жанровой формой произведения. «Перед зеркалом» – роман в письмах, представляющий некую разновидность исповедальной прозы, наиболее емко отображающей внутренний мир героини – духовный и чувственный, создающей цельное впечатление о нем. Ю. Тынянов отмечал, что форма эпистолярного

романа проявилась еще в XVIII в., «в письмах были найдены самые податливые, самые легкие и нужные явления, выдвигавшие новые принципы конструкции с необычайной силой: недоговоренность, фрагментарность, намеки...» [11, с. 265]. В повествовательной структуре романа Каверина момент недоговоренности, фрагментарности реализуется в образе цвета, который, в свою очередь, задает структурно-семантическую установку образу города.

В представленной палитре городов особое место занимает образ Парижа, являющийся сквозным в нарративной структуре произведения и скрепляющий в единый сюжетный узел ключевые темы романа – тему искусства, самоопределения личности художника и любви.

Образ Парижа возникает на первых страницах романа и предстает как город, с которым изначально связаны надежды Лизы на обретение своего «Я» в искусстве, места в мире живописи и в конечном итоге – смысла жизни. Именно с представлением о Париже как о культурной столице Европы соотнесен в романе процесс становления концепции жизнестворчества героини.

Образ Парижа в романе выстраивается по феноменологическому принципу поэтической образности, обнаруживая в структуре образа города два основных концепта – духа и души. Дух города в данном случае, являющий трансцендентный уровень образа, заключен в представлении о Париже как о столице искусств, которое, как указывает Анна Мартен-Фюжье, сформировалось во второй половине XIX в. Именно в этот период, по мысли исследовательницы, светский Париж берет на себя исполнение культурной миссии и претендует на звание авангарда цивилизации [12, с. 408]. Это представление получит дальнейшее развитие в европейском и русском культурном сознании и найдет свое отражение во многих литературных произведениях, посвященных теме искусства, в частности, в романе Э. Золя «Творчество» (1886) и Дневнике Марии Башкирцевой (1885), с которыми В. Каверин соотносит свою концепцию художника-импрессиониста.

В романе духовная сущность Парижа как столицы искусств реализуется в подробных описаниях и анализе салонов живописи, театральных представлений и концертов, вечеров поэзии, которые посещает Лиза и которые находят живой и уже профессиональный отклик в ее письмах к Карновскому. В переписке воссоздается целая культурная эпоха, воскрешающая образы Брака и Пикассо, Матисса и Гогена, Кандинского, Модильяни и Шагала, поэзии Ларисы Нестроевой и музыки Скрябина и т. д.

Душа города, выступающая как имманентный уровень образа, обусловливается внутренним восприятием Парижа, его ощущением, рождающим образ индивидуального видения, преломляющемся в мифе о Париже как о празднике, который всегда с тобой. Париж в восприятии Лизы Тураевой лишен этой, присущей мифу, возвышенно-романтической заданности, он дождлив и неприветлив, и высокое искусство в этом городе давно превратилось в ремесло. Его образ не соответствует той красочной палитре, какой Лизе видится мир. Мотив отчужденности Парижа стилистически реализуется в отсутствии цвета – описания Парижа в романе лишены красочности, в них преобладают сумеречно-серые тона: «Почему-то я вижу тебя рядом со мной на *Place de la Concorde*, в дождь, когда в мокрых панелях отражаются электрические огни, а контуры дворцов как будто вырезаны из черной бумаги» (328); «Когда я возвращаюсь домой в бессолнечные, чуть туманные вечера, начинает казаться, что Париж построен импрессионистами. И все же мне захотелось писать его совсем иначе, чем они, не празднично, а в скромной, сдержанной гамме» (332); «В Париже погода ужасная, вечный дождь» (367) и т. п.

Подобные тона в образе Парижа находим ранее в Дневнике Марии Башкирцевой: «Сероватая тишина прекрасного города» [13, с. 335]; «Я опять в этом беспощадном, безжалостном Париже» [13, с. 292]; «Пасмурно и сыро, я живу только в дурном воздухе мастерской. Город, Булонский лес – это смерть» [13, с. 241] и т. п.

Важно подчеркнуть, что для создания образа Парижа и характера судьбы Лизы Тураевой В. Каверин использует прием «зеркала», организующий всю художественную структуру романа, начиная с заглавия. Символический смысл образа зеркала, которое «расширяет пространство и делает его видимым..., забирает частицы души и как бы хранит двойника» [14, с. 230], делает зеркало формой пространственного отображения в романе города и ха-

рактера, создавая эффект многомерности образа. В этом смысле роман «Перед зеркалом» как роман культуры, по мысли В. Днепров, способен быть не только зеркалом, прямо изображающим жизнь, но и системой отражающихся друг в друге зеркал [6, с. 214].

Н. Гашева отмечает, что образ «зеркала» впервые возник в творчестве романтиков. Как никто до них, романтики проникли в субъективный мир личности, в глубины человеческого «я». Но это «я» оказалось не только сложным, но и болезненным, страдающим одиночеством. Образ «зеркала», раздвигающего, размножающего и искажающего человеческое лицо, возникает в теме «двойника» у Тика, Гофмана, «тени» – у Шамиссо, в образах «двойников» – у Ф.М. Достоевского [15, с. 167]. Эффект двойников реализуется у Каверина в образе Парижа и характере Лизы Тураевой, но не только в значении зыбкости, двойственности постигаемого мира и изменчивости внутреннего «я» личности художника. Образ зеркала создает эффект «движущегося сюжета», показывая внутренний мир творчества в процессе становления, позволяя осмыслить связь человека и пространства – «отношения» Лизы и Парижа.

Париж в романе предстает как трехмерный пространственный образ, явленный в становлении, в движении. В тексте эта трехмерность задается композиционно – роман условно делится на три части, являющие периоды жизни Лизы Тураевой: до Парижа (главы 1–5), в Париже (глава 6), и после Парижа (главы 7–9), когда Лиза живет в Бонифачо и в Париж приезжает время от времени.

В первом измерении образ Парижа явлен в символическом значении города-мечты, возникающем в воображении Лизы и в этом смысле, по определению Г. Башляра, представляющем образ как «феномен *грезящего сознания*» [16, с. 10]. Сначала неясный, возникающий на первых страницах романа («*Париж – это жизнь. Может быть, поехать учиться в Париж?*»), образ города-мечты обретает в грезящем сознании Лизы яркую, почти осязаемую плоть после посещения в Москве выставки импрессионистов и знакомства с творчеством Матисса. С этой минуты в сознании Лизы Париж и Матисс олицетворяют друг друга, отражаясь друг в друге, как в зеркале: «*Она закрыла глаза, и голые танцующие фигуры – дикие, свободные, как будто, кроме них, никого нет на земле и никто им не нужен – стали кружиться перед ее глазами. Матисс! Радостно вздохнув, она вспомнила чувство ритма, объединявшего эти фигуры. Их окружала прозрачность. Казалось, что они были написаны на стекле. От них невозможно было оторваться... Сквозь мысли и воспоминания она старалась понять что-то очень важное – и поняла наконец, облегченно вздохнув. Самое важное был Париж, похожий на повисший в воздухе разноцветный шар. От него шли прозрачные стрелы света. Он покойно дышал на головокружительной высоте над пиками готических зданий*» (266). Концептуальная важность образа Парижа в этом измерении заключается в том, что именно греза, мечта заставляет Лизу принять судьбоносное решение и обосновать его: «*Я еду в Париж, потому что в Париже живет Матисс, у которого я хочу учиться*» (261). В этом смысле Париж-мечта предстает как «сублимирующий образ», представляющий, по определению Г. Башляра, «образ непережитого, образ, не подготовленный жизнью, а созданный поэтом. То есть речь идет о переживании непережитого» [16, с. 18].

Подобная емкость смысловой концентрации образа Парижа как города-мечты задается введением в структуру эпистолярного романа образа автора, выступающего и как художник, рисующий портреты персонажей, являющие «психологические снимки с натуры» в разные периоды жизни и задающий характер переживания пространства в образе Парижа, и как историк, наполняющий всеобщим культурным смыслом образы Лизы и Карновского – традиционные для творчества Каверина образы художника и ученого. Э. Фесенко отмечает, что в романе В. Каверина эпистолярная речь героев вытесняется повествованием и авторским анализом. Писатель считает, что монолог героя в этих случаях становится монологом автора. Прямая речь героев растворяется, дается иногда цитатно, а иногда в виде реплик, порой неотличимых стилистически от речи автора. Поэтому, как писал В. Каверин, в книге наблюдаются три формы: 1) письма как таковые; 2) письма, превращенные в сцены; 3) комментарии автора [17, с. 69].

Именно комментарии автора задают тональность и двух других тем в романе, подчеркивая, что в этом первом «измерении жизни» Лизы грезой является и ее представление о собственной живописи, и любовь к Карновскому: «*Потом приехала мачеха... – и вот*

тогда-то отец по ее настоянию сжег Костины письма. Станным образом все это связалось с (семейным – А.С.) обедом на Госпитальной, с чувством искусственности, насилия, несвободы. Свобода была там, в не оставляющем ее воспоминании о щукинской галерее» (265); «С чувством беспомощности, растерянности, изумления тащилась она из одной комнаты (щукинской галереи – А.С.) в другую. Иван Иванович умно рассказывал о темной палитре Курбе и серебристой – Коро, долго объяснял, откуда у Ренуара «фарфоровая легкость мазка», – она слушала и ничего не понимала... гром оглушал ее в каждой комнате – Сезанн, Дега, Гоген, Ван Гог. Потом наступил Матисс, как наступает тишина или ночь... Она ушла с таким чувством, как будто в ее жизни произошло событие, всего смысла которого она еще не могла понять» (259). Эта неопределенность, мечтательность подчеркиваются в данном автором во второй главе портрете Лизы, написанном в символическом стиле «прекрасной незнакомки»: «Ее лицо с чуть намеченным провалом щек было полно раскрывшейся женской прелести. Оно прислушивалось. Оно куда-то рвалось...» (222).

Важно подчеркнуть, что греза о Париже в данной ситуации являет зеркальное отражение двойственного существования героини, «когда желаемое выдается за действительное, когда настоящее просто «проживается», а «живется» только будущим» [17, с. 69], когда отраженный в зеркале «двойник» живет и ощущает мир по-своему: «Перед картиной, которая мне нравится, я как бы раздваиваюсь – Знакомо ли Вам это чувство? Чтобы глубоко почувствовать настроение картины, мне надо взглянуть на нее глазами моего двойника» (191). Образ зеркала в этом случае выводит на первый план измерение, в котором время и пространство романа преломляются в единой точке – образе Парижа как мечты, где на данном уровне повествования задается начало творческих поисков художницы, самоидентификации личности, обретения смысла жизни.

Второе измерение образа Парижа открывается на границе разрыва мечты и действительности. Здесь Париж предстает как образ-антигреза, знаменующий момент столкновения Лизы с реальностью. Светящийся розовый шар сменяется серо-пасмурными тонами, безмятежное, спокойное парение – толчеей и суетой. Париж ощущается как хмурый, дождливый, вовсе не романтический город, где «на парижском рынке живопись – такой же товар, как, скажем, картофельная мука или мясо» (335). Разрыв между грезой и реальностью столь велик, что приводит к болезненному разочарованию. Это город, где «художник очень часто до конца дней нищенствует в ожидании славы» (336): «Чем оказался для меня долгожданный Париж, – пишет Лиза, – случайной работой, полуголодной жизнью, росписью ночных кабаре в русском и японском стиле?» (358), и далее: «Париж, в котором приобретаешь весь мир и теряешь душу, стал страшен для меня» (390).

Смятенность Лизино сознания композиционно передается в некоей «смятенности стиля» в описаниях Парижа, где импрессионистические зарисовки («Слабый газовый уличный свет или синева-розовый – вечернего неба установился в комнате» (354) сменяются символистскими, в которых возникают ассоциации с адом («Адски интересен Париж», «Публика в духоте, тесноте и шуме... Этот ад меня ошеломляет» (323), и постимпрессионистскими («Праздничная одежда – красная, белая, зеленая, синяя. Огромные факелы, разноцветные фонари освещают эти странные фигуры. Игра светотени, пение – все необыкновенно: и празднично и грустно») (427).

Образ реального Парижа предстает как перевернутое зеркальное отражение города-грезы. И в этом отражении Париж троится, множится, распадается на осколки изображений. В романе возникает три взгляда на Париж, три ракурса, композиционно реализованных в приеме трех точек зрения, – образ Парижа глазами Лизы, в котором доминируют сумеречные тона, Карновского, для которого в облике Парижа проступает Вавилон, и автора, делающего акцент на «сдержанности, вещественности, обыкновенности Парижа» (432). С разных точек зрения выкристаллизовывается образ реального города, с которым столкнулась героиня и в котором, как в зеркале, отразились муки ее творческих исканий, духовная рефлексия, боль, любовь, – словом, все то, чем в этот период была Лиза. В этом смысле образ Парижа являет образ города-зеркала. В романе возникает ситуация, когда, по мысли Г. Башляра, образ является одновременно и становлением словесного выражения, и становлением нашей сущности [16, с. 13].

В этом измерении образа дух Парижа достигает своей максимальной концентрации. Город становится для Лизы школой живописи и любви. В мироощущении героини происходит, по выражению В. Топорова, процесс «допущения города до себя и себя до города» [18, с. 14]. Приняв в себя город, Лиза впитывает дух Парижа, становится его частью – изучает искусство салонов, ведет присущий художникам образ жизни, делает выставки и т. д. В своем стремлении найти свое «я» в искусстве, отстаивать свое право быть в живописи личностью, а не подельником («Ей нужна была мысль о вечном в искусстве, об источниках духа» (281), «Цель искусства в сопричастности души с высшей жизнью» (312), Лиза переживает в себе Париж, сама становится его духом, воплощением представления о Париже как о столице искусства в самом высоком смысле этого слова.

В городе-зеркале процесс внутренней саморефлексии Лизы направлен уже не столько на поиски собственного стиля, сколько на осознание искусства как смысла жизни. В Париже вызревает концепция жизнотворчества Лизы как пресуществления себя в искусстве: «У меня нет ничего, кроме живописи, и мне смертельно хочется отдать ее не за мясо и зелень, а за право сказать себе, что я не могу иначе» (331); «Краска бесшумно ложится на холст, но ведь в этих простых движениях – шум жерновов, перемалывающих жизнь» (388).

Образ города-зеркала акцентирует в романе тему любви «как формы осознания себя и формы связи с миром» [15, с. 157]. Тема любви – святой, растворяющей, в этом измерении достигает своего кульминационного звучания. В зеркале Парижа преломляются отражения Лизы и Карновского как «двойников» друг друга. Именно в зеркале Парижа, где, как говорит Лиза, «угол падения не равен углу отражения» (352) Лиза и Карновский становятся отражением друг друга, постигая суть любви и познавая себя: «Переписка с Константином Павловичем, – подытоживает автор, – была для нее зеркалом, в которое она смотрелась всю жизнь с шестнадцати лет» (418).

В этом измерении города-зеркала, где, выражаясь словами Г. Башляра, «слово творит сущность», наиболее емко реализуется поэтологический потенциал образа, определяющего организацию художественного строя произведения, с одной стороны, и рождающего новые образы-«двойники» – с другой. Образ Парижа «становится новой сущностью нашего языка, он выражает наше Я и вместе с тем преображает нас в то, что он выражает» [16, с. 13]. Так на уровне словесного строя достигается эффект зеркального преломления.

Третье измерение образа Парижа являет город в иной ипостаси – как постимпрессионистический образ, представленный Лизой уже после отъезда из Парижа. Условно его можно обозначить как образ «пост-Парижа», возникший в результате пережитого опыта через ретроспективный угол зрения, как опыт преодоленного знания. В своей феноменологической концепции творчества Г. Башляр указывал на необходимость того, «чтобы знание сопровождалось равным забвением знания. Эта неискушенность – не невежество, а трудный акт преодоления знания. Именно такой ценой произведение в каждый миг становится в своем роде чистым началом, а творчество, тем самым, оказывается осуществлением свободы» [16, с. 20]. Этот же взгляд на творчество складывается и у Лизы – уже после Парижа, в Бонифачо: «Ты скажешь, что я сошла с ума, стараясь сперва потерять предмет, а потом найти его в переходах цвета?» (362).

Этот образ «пост-Парижа» «как акта преодоленного знания» возникает в картине Лизы «Перед зеркалом»: «Старинное, в раме красного дерева, зеркало было как бы вздыблено в отчаянье – вздыблено и повернуто к небу. Оно стояло в саду, в мозаике разноцветных солнечных пятен, но оно было полно пустотой. Нужно было взлететь, чтобы в него поглядеться. Лишь две плоскости, розовая и серая, отражались в нем, странно связываясь с темно-серебристым фоном стекла» (348)¹. Нам представляется, что сочетание на картине розовой и серой плоскостей являют цветовое разрешение образа «пережитого» Парижа – в слиянии цвета мечты и цвета реальности. Образ Парижа видится здесь как

¹Приблизительно в это же время (1930-е гг.) свою картину «Перед зеркалом» создает З. Серебрякова. Напомним, на картине изображена отраженная в зеркале молодая улыбающаяся женщина, расчесывающая волосы. Картина передает ощущение гармонии, счастья жизни, молодости и красоты.

зеркало, в котором отражается внутренняя суть художника. Чтобы увидеть, найти ее, нужно «подняться» над Парижем, «взлететь», как пишет автор, т. е. преодолеть Париж в себе.

Важно подчеркнуть, что зеркало на картине отражает и пережитый опыт любви, которая для Лизы отныне становится неотделимой от искусства, более того, суть искусства и жизни постигается через любовь: *«Любовь, – пишет Лиза, – очищает душу, возвращая ее к самому главному – к самопознанию, к способности внутреннего взгляда, без которого смысл жизни уходит между пальцами, как песок... С тех пор, как я поняла что пишу свое, каждый новый холст... внутренне был связан с нашей любовью, потому что искусство не только не мешает любви, а, напротив, стремится выразить ее образ»* (409).

Анри Бергсон отмечал, что движение, данное в пространстве любого числа измерений, может быть представлено в виде формы в пространстве, имеющем одним измерением больше [19, с. 135]. В этом смысле запечатленные Лизой на картине жизнь и искусство, слившиеся в образе Парижа, являют ту движущуюся (от мечты – к реальности) форму, которая делает живопись четвертым измерением пространства.

Это измерение и есть тот «иконописный угол зрения», который удалось найти Лизе в живописи и который приближает искусство к трансцендентному, оказывая «то незримое, едва уловимое внушение, гипнотическое действие, которое исходит от него» [20, с. 218].

Концепция жизнотворчества Лизы Тураевой оказалась реализованной именно потому, что ей удалось преодолеть в себе Париж, сделав его не мерилем своего творчества, а точкой отсчета, очередным этапом в бесконечном процессе развития художника.

Образ Парижа в романе, представленный в тройном зеркальном преломлении, являет образ в становлении, в движении – от образа «непережитого», сублимирующего, через реальность, опыт переживания города в себе – к творению «своего Парижа», воплощенного в живописи, но не только на полотне, но и в утверждении своего «я» в искусстве, своего стиля, обретении своего духа живописи, духа искусства и в конечном итоге – духа Парижа.

Список использованной литературы

1. Панченко И.Г. Образный мир раннего Вениамина Каверина / И.Г. Панченко, Е.М. Долбер // Вопросы литературы. Метод. Силь. – К.: КГПИ, 1975. – С. 36–57.
2. Каверин В. Старые письма / В. Каверин // Литературная Россия. – 1973. – № 3 (531). – С. 20–21.
3. Кузмин М.А. Условность. Статьи об искусстве / М.А. Кузмин. – Петроград: Полярная звезда, 1923. – 190 с.
4. Костанди О. Стилистические принципы ранней прозы В. Каверина / О. Костанди // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы. Ученые записки Тартуского университета. – Вып. 748. – Тарту: Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1987. – С. 166–181.
5. Чудакова М.О. В свете памяти (В. Каверин. Избранные произведения в двух томах) / М.О. Чудакова // Новый мир. – 1978. – № 3. – С. 266–268.
6. Днепров В.Д. С единой точки зрения / В.Д. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1989. – 372 с.
7. Днепров В.Д. Черты романа XX века / В.Д. Днепров. – Л.: Советский писатель, 1965. – 548 с.
8. Виппер Б. Клод Моне / Б. Виппер // Французская живопись второй половины XIX века и современная ей художественная культура. – М.: Наука, 1972. – С. 20–29.
9. Каверин В.А. Перед зеркалом / В.А. Каверин // Каверин В.А. Пурпурный палимпсест. – М.: Аграф, 1997. – С. 171–434.
10. Андреев Л.Г. Импрессионизм: Вдеть. Чувствовать. Выразить / Л.Г. Андреев. – М.: Гелеос, 2005. – 320 с.
11. Тынянов Ю.Н. Литературный факт / Ю.Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 576 с. – С. 255–270.
12. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж» / А. Мартен-Фюжье. – М.: Издательство имени Сабашниковых, 1998. – 480 с.
13. Башкирцева М. Дневник / М. Башкирцева. – М.: Захаров, 1999. – 446 с.
14. Шейнина Е.А. Энциклопедия символов / Е.А. Шейнина. – М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Торсинг», 2003. – 591 с.

15. Гашева Н.В. Концепция творческой личности и способы ее художественного воплощения в романах В. Каверина «Перед зеркалом», С. Фицджеральда «Ночь нежна», и Р. Сильвестра «Вторая древнейшая профессия» / Н.В. Гашева, О.А. Лаевская // Проблемы типологии литературного процесса. – Пермь: ПГУ, 1985. – С. 155–168.

16. Башляр Г. Поэтика пространства / Г. Башляр // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. – М.: РОССПЭН, 2004. – 376 с. – С. 7–212.

17. Фесенко Э.Я. Эпистолярный жанр в творчестве В. Каверина / Э.Я. Фесенко // Вопросы филологии. – 2003. – № 1. – С. 66–71.

18. Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы / В.Н. Топоров // Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы: Избранные труды. – СПб.: Искусство-СПБ, 2003. – 616 с. – С. 7–118.

19. Бергсон А. Длительность и одновременность / А. Бергсон. – М.: Добросвет, КДУ, 2006. – 160 с.

20. Можнягун С. Перекошенное существование и перекошенное искусство / С. Можнягун // Октябрь. – 1971. – № 9. – С. 216–220.

Статтю присвячено дослідженню специфіки образу міста в романі В. Каверіна «Перед дзеркалом» у контексті поетики простору Г. Башляра. Аналізується своєрідність поетики жанру епістолярного роману як роману культури. Розглядається естетика словесного та живописного як жанроутворюючий елемент імпресіоністського роману в творчості В. Каверіна.

Ключові слова: образ міста, художник, роман культури, імпресіоністський роман, колір, палітра, творчість.

In article the specific character of an image of city in the novel by V. Kaverin «In Front of the Mirror» in a context of poetics of space by G. Bachelard is investigated. The originality of poetics of a genre of the epistolary novel as novel of culture is analyzed. The aesthetics verbal and picturesque as genre element of the impressionistic novel in creative work of V. Kaverin is considered.

Key words: image of the city, the artist, the novel of culture, the impressionistic novel, color, light, a palette, creative work.

Надійшло до редакції 7.09.2012 р.