



оригинальная статья

Иносказательные изображения в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...»

Синегубова Капиталина Валерьевна

Кемеровский государственный университет, Россия, Кемерово

<https://orcid.org/0000-0002-3917-1304>sinegubova@nextmail.ru

Поступила в редакцию 20.01.2022. Принята после рецензирования 28.02.2022. Принята в печать 25.04.2022.

Аннотация: Рассмотрены стратегии визуального изображения и статус визуальных образов, которые присутствуют в романе М. Петросян «Дом, в котором...», написанном с использованием метода магического реализма. Рассредоточенные по тексту, они тем не менее играют важную роль для понимания художественного мира романа. Герои произведения в разных ситуациях создают сходные рисунки – изображения животных или фантастических существ, каждое из которых становится знаком человека, как правило, самого художника. Характер создания этих рисунков позволяет сопоставить сам процесс с магическим ритуалом. Рисунки, особенно настенные, становятся особым способом коммуникации между героями и Домом, имеющим мистическую природу. Присутствие рисунков, которые, с одной стороны, изображают кого-то или что-то, а с другой – сами являются предметом изображения, усложняет структуру романа и требует осмысления. Иносказательная природа рисунков констатирует единство смыслового целого в изображении Дома, связывая разных героев единым способом высказывания через создание визуальных образов. Особо выделены изображения, реализованные и задуманные Курильщиком – героем, который лишь частично принадлежит Дому. Рисунки Курильщика наглядно демонстрируют его чужеродность в мире Дома, но именно его картины, метафорически изображающие Дом и предлагающие его художественное осмысление, становятся еще одним ключом к прочтению мистической природы этого пространства и помогают сформулировать концепцию времени, особым образом протекающего в Доме.

Ключевые слова: магический реализм, экфрасис, визуальный образ, визуальное в литературе, иносказание, иносказательное изображение, рисунок, зооморфные образы

Цитирование: Синегубова К. В. Иносказательные изображения в романе Мариам Петросян «Дом, в котором...». Вестник Кемеровского государственного университета. 2022. Т. 24. № 5. С. 654–661. <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-5-654-661>

full article

Allegorical Images in *The Gray House* by Mariam Petrosyan

Kapitalina V. Sinegubova

Kemerovo State University, Russia, Kemerovo

<https://orcid.org/0000-0002-3917-1304>sinegubova@nextmail.ru

Received 20 Jan 2022. Accepted after peer review 28 Feb 2022. Accepted for publication 25 Apr 2022.

Abstract: This article discusses the strategies of visual representation and the status of visual images in Mariam Petrosyan's novel *The Gray House*, originally published in Russian as *The House in Which...* The novel is an excellent example of magical realism in contemporary literature. Dispersed throughout the text, visual images have an important role in understanding the fictional world. The characters of the novel sketch animals or fantastic creatures, which become their signatures. The pattern is similar to that of a magical ritual. These drawings and graffiti help the characters to communicate with the mystical House, where they all live. The drawings represent someone or something, while being themselves the subject of representation, which complicates the structure of the novel and requires readers' reflection. The allegorical nature of the drawings creates the semantic continuity of the House because the characters share the same way of self-expression. The images created by Smoker are special because this character belongs to the House only partially. Smoker's drawings clearly demonstrate his alienness in the world of the House, but they provide a metaphorical understanding of the House and offer its artistic interpretation. They serve as an alternative key to deciphering the mystical nature of the space. Smoker's drawings reveal the concept of time distorted by the House.

Keywords: magical realism, ekphrasis, visual image, visual in literature, allegory, allegorical image, drawing, zoomorphic images

Citation: Sinegubova K. V. Allegorical Images in *The Gray House* by Mariam Petrosyan. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2022, 24(5): 654–661. (In Russ.) <https://doi.org/10.21603/2078-8975-2022-24-5-654-661>

Введение

Роман М. Петросян «Дом, в котором ...» занимает значимое место в современном литературном процессе [1]. Роман исследовался в различных аспектах, в том числе некоторые авторы отмечали разного рода табу и запреты, которые действуют в художественном мире романа и которые в научном осмыслении обычно связываются с обрядом инициации [2; 3] и, шире, с методом магического реализма [4].

Феномен магического реализма был описан в монографии А. А. Гугнина [5], в настоящее время существуют исследования магического реализма как художественного метода в произведениях зарубежной [6; 7] и отечественной литературы [8–10]. В романе М. Петросян «магический реализм игнорирует все бинарные оппозиции, в которые должны были бы заключаться магическое и реальное, и взамен образует странную симбиотическую связь магического и реального» [11, с. 70]. Это приводит к усложнению структуры романа и заставляет обращаться к отдельным составляющим изображенного в романе мира для понимания целого. В этом ключе представляется важным один из запретов, который еще не был рассмотрен в научной традиции, – запрет на изображение людей. Хотя А. В. Биякаева называет расписывание и разрисовывание стен в ряду культовых действий обитателей Дома [12, с. 64], в качестве примеров приводятся только буква «Р» (знак героя по имени Ральф) и те изображения, которые, на наш взгляд, культовыми не являются.

Как часть художественного мира романа упомянутые в нем рисунки отсылают нас к теме визуального в литературе, которая активно исследуется в современном литературоведении. Понятие визуального применительно к литературе закреплено в словаре «Поэтика» как «одно из наиболее значимых свойств художественной образности, определяемое авторской установкой как на отдельные зрительные ассоциации читателя, так и на конкретизацию "предметно-видовых" уровней (Р. Ингарден) "внутреннего мира" произведения в целом» [13, с. 37]. Смысл этих образов, которые созданы героями, а прежде этого – автором романа, мы рассматриваем в соотношении с феноменом магического реализма.

Рисунки героев усложняют структуру романа, поскольку создают эффект произведения (героя) внутри произведения (автора). Это отсылает к богатой литературной традиции изображения героев-художников (в широком смысле этого слова). Традиционно разграничиваются произведения, в которых герои являются творцами осознанно, т. е. осознают себя таковыми (Н. В. Гоголь «Портрет», Оскар Уайльд «Портрет Дориана Грея», Уильям Сомерсет Моэм «Время страстей человеческих», Эмиль Золя «Творчество»), или те, о которых просто упоминается, что они рисуют на полях тетради во время телефонного разговора, рисуют

какой-то символ на морозном стекле, рисуют план местности, рисуют случайно, по чьей-то просьбе (Сент-Экзюпери «Маленький принц»).

В статье мы намерены прояснить, почему рисуют герои романа М. Петросян: при каких обстоятельствах, специально или непреднамеренно и т. д. Как отмечает А. А. Аксенова, отсылая к словам М. М. Бахтина о литературе как искусстве «непрямого говорения» [14, с. 289], литература – это «искусство непрямого видения. Смысл показывается в том числе в том, как тот или иной субъект видит мир, и в том, как он размещен в мысленно зримом пространстве» [15, с. 117]. Рисунки героев в этом романе – свидетельство точки зрения их на мир, отношения к миру. Прояснение, сопоставление и обоснование взаимосвязи этих рисунков в контексте романа позволит уточнить позиции героев и их авторскую оценку, исходя из того, что визуальное в литературе понимается как «тип ценностного отношения, который является самостоятельной и притом неотделимой частью хронотопа, проявляет себя как предмет и способ изображения» [16, с. 26]. Помещенные автором романа в общую ткань произведения, эти рисунки, с одной стороны, изображаются, т. е. описываются словесно в тексте романа, а с другой – они сами описывают, изображают настроение, состояние, а иногда и предстоящую судьбу героев.

Результаты

Рассредоточенные по тексту романа рисунки героев не привлекают внимания, среди всех героев романа художников только двое: один из главных героев Курильщик и покойный Леопард, представленный в романе исключительно своими рисунками, которые для обитателей Дома представляют большую ценность. Тем не менее многие герои в определенные моменты жизни создают изображения на стенах, и эти изображения возникнут на стене разрушенного Дома в эпилоге, став частью магии этого пространства.

При сопоставлении рисунков, созданных в разное время разными героями, прослеживается четкая закономерность: все, кроме Курильщика, рисуют животных или фантастических существ. Однако анималистические изображения никак не связаны с названиями групп: Фазаны, Крысы, Птицы, Псы. Во-первых, в центре авторского внимания находится четвертая группа, не связанная напрямую ни с одним животным и не имеющая никакого названия. Во-вторых, применительно к художественному миру романа невозможно говорить о тотемизме: представители каждой конкретной группы не изображают животное, к которому отсылает название группы, и не почитают его никаким иным способом.

Хотя Курильщик наблюдает, как директор Дома начинает соответствовать своему имени – Акула, в других случаях прямая связь между именем и героем может быть не выражена (Лось, Крыса), либо имя связано не с характером и личностными качествами, а с внешними признаками (Слон, Кролик, Стервятник, Кузнечик). Целый ряд имен не связан с животным (Македонский, Курильщик, Рыжая, Ральф, Слепой, Крестная), следовательно, несмотря на частотность анималистических кличек, они не являются обязательными.

Изображения не связаны напрямую с тотемизмом, но играют важную роль в структуре романа-мифа [17]. В эпоху мифологического сознания «изобразительное искусство широко использовали в ритуалах» [18, с. 54], изображения имели сакральный смысл [19]. Все герои романа, за исключением художников Леопарда и Курильщика, рисуют редко и неумело, но эти изображения имеют символическое значение, которое не осознается самими героями.

Создание изображений происходит в двух временных пластах: детство героев, когда они рисуют животных на стене своей комнаты; настоящее время романа, когда Табаки изображает дракона, и этот рисунок символизирует возвращение Лорда. Второй случай представляется более простым для осмысления. Табаки изображает то, что видит во сне, и весь акт рисования описывает как магический ритуал:

Я исполнил свой сон. Вот оно – драконье привидение в лилиях и с Лордовским глазом. Бежит, когтями вперед, в сторону нашей спальни. Это к возвращению. Или еще к чему-то, о чем я сам пока не имею понятия. Мое дело было посадить его сюда (с. 389)¹.

Функция изображения определяется однозначно и подерживается дальнейшим развитием сюжета: Лорд действительно вернется. Обратимся к описанию изображения:

*Я рисую дракона, стоящего на задних лапах. Дракон **получается странный**: немного похожий на лошадь, немного на собаку. В более удобном месте вышло бы лучше, но здесь и так сойдет. Рисую клыки и острые когти на передних лапах. Когти – важная деталь. Когда **уже можно догадаться**, что передо мной дракон, вскрываю банку с краской и **замазываю** его белым. <...> Дрожащей рукой вывожу по его хребту белые зубчики. <...> Не дожидаясь, пока дракон подсохнет, достаю из кармана перочинный нож и начинаю выковыривать дырку глаза. **Адова работа**. <...> Остались лилии. На полусыром своем драконе я процарапываю их кончиком ножа – **кривые** геральдические лилии – где только можно, а когда заканчиваю, дракон – уже не просто дракон, а Лорд, потому что лилия – это Лорд, если хочешь нарисовать его быстро и понятно всем. Ставлю свою подпись (с. 388–389).*

Жирным шрифтом в процитированном фрагменте отмечены слова и фразы, которые показывают, что процесс рисования вызывает у Табаки затруднения и что изображение дракона у него получается недостаточно хорошо. Автор ставит свою подпись, хотя и не претендует на то, чтобы его произведение имело художественную ценность, кроме того, рисунок расположен почти под потолком, чтобы не быть заметным. Очевидно, что в изображении доминирует не эстетика, но важность некоторых деталей, которые должны стать знаками конкретного человека.

Такую же тесную связь между человеком и рисунком животного можно наблюдать в интермедиях, когда главные герои в возрасте около 9 лет рисуют животных на стене своей комнаты. Каждый из ее обитателей, в том числе ново-прибывшие, рисует по одному животному. В тексте не проговаривается смысл этого действия, но оно крайне важно, в нем принимают участие даже те, для кого рисование почти недоступно: незрячий от рождения Слепой и Кузнечик, у которого нет рук, так что ему приходится рисовать пальцем протеза, обмакнутого в краску. Рисунки не имеют художественной ценности, у мальчиков получаются удивительные уродцы... топорные, острозубые, с ногами разной длины, с торчащими, как палки, хвостами... (с. 936).

Обитатели Чумной комнаты не столько украшают ее, сколько закрепляют свое присутствие в ней и фактически рисуют себя, даже если вид животного никак не соотносится с тем, что известно о герое. Утверждение своего присутствия в мире носит парадоксальный характер, т. к. рисунки не содержат указания на авторство. Иногда связь между художником и изображением возникает не на смысловом уровне, а благодаря тому, что краска, которой выполнено изображение, оставляет следы на рисующем:

Он вернулся к своему зверю и начал покрывать его полосками. На его голове, как продолжение настенных, блестели оранжевые брызги. <...> Пустое место занял зеленый динозавр с фигурой кенгуру, а костюм Лося украсился изумрудными пятнами (с. 229–230).

Тот факт, что в рисовании принимает участие воспитатель по имени Лось, играет важную роль для обожающих его воспитанников: так он подчеркивает свою связь с ними.

Символично, что каждый новичок в Чумной комнате рисует на стене свое животное, не проговаривая, что это он сам, и автор не позволяет провести однозначные связи. Мальчик по имени Волк рисует волка, но Слепой рисует жирафа, а Кузнечик – дикобраза, причем выбор животного с иглами обусловлен тем, что Кузнечик не может держать кисть. Сиамцы (разделенные сиамские близнецы), один из которых одноногий, рисуют крокодила и аиста, стоящего на одной ноге, но кто из них нарисовал аиста – не говорится. Вонючка, нарисовавший гоблина, обижается,

¹ Петросян М. Дом, в котором ... М.: Livebook, 2017. 968 с. Здесь и далее по тексту в скобках приведены страницы, на которых расположены цитаты.

когда его пугающий рисунок загораживают мебелью, и объясняет, что *вложил в него душу*. Соседи по комнате с ним охотно соглашались, однако общий иронический тон беседы заставляет усомниться в том, что Вонючка действительно видит в гоблине какую-то часть себя, автор сохраняет возможность фигурального понимания фразы *вложил душу*. Как отмечает Д. А. Мельник, «на протяжении всего процесса чтения романа читатель сомневается в том, как именно нужно понимать события» [20, с. 64]. Ощущение неопределенности, которое «проистекает из создания равноправной дуальности равно убедительных и равно агрессивных по отношению друг к другу миров», в принципе характерно для магического реализма [5, с. 73].

Неоднозначно мотивировано появление на стене Чумной комнаты чайки, которую рисует Рыжая. Об этом событии рассказывают одновременно несколько персонажей: сама Рыжая и обитатели комнаты, которые не знали о ней и лишь видели появившийся на стене рисунок. Невозможно однозначно утверждать, задумывала ли героиня изобразить героя романа Ричарда Баха «Чайка по имени Джонатан Ливингстон» или рисунок был спонтанным. Сама Рыжая говорит, что *нарисовала птицу*, слово *чайка* употребляет Сфинкс, а подпись *Джонатан* появилась на несколько дней позже рисунка. Но когда в настоящем времени романа герои получают объяснение произошедшей несколько лет назад мистификации, они озвучивают свои догадки так, будто рисунок чайки на стене – изображение самой Рыжей:

– Господи! – стонет Горбач. – Так ты и была Джонатаном? (с. 468).

Рисунок чайки был сделан тайком, но через несколько лет Рыжая переселилась в комнату, где когда-то его нарисовала.

Важность настенных рисунков подчеркивается мистическими событиями в эпилоге романа, когда в разрушенном доме сохраняется, оказавшись в совершенно другом месте, стена с этими рисунками, хотя они исчезли еще до разрушения дома. Более того, к этим изображениям добавятся новые:

присмотревшись, он увидит, что среди хорошо знакомых изображений затесались другие, так же хорошо знакомые, но никогда не находившиеся рядом – белый бык на тонких ногах, дракон с голубоватым камешком вместо глаза... и знакомые, но не изображавшиеся никогда и нигде – еще один дракон, огненно-красный, и рыбка с привязанным к хвосту колокольчиком (с. 936).

Дом является живым существом и определенным образом относится к своим воспитанникам, поэтому рядом оказываются не многочисленные граффити, которые покрывают стены коридоров, и не наскоро нанесенные после ремонта росписи, а именно те иносказательные изображения, которые можно расценивать как своеобразный знак принадлежности каждого ребенка миру Дома.

Образ животного в «Доме, в котором...» может выступать не только как своеобразный автопортрет, но и как портрет. Не только Табаки рисует Лорда в образе дракона, но и вполне профессионально рисующий Леопард изображает Сфинкса, Табаки и заведующего лазаретом Януса как кошку, ворона и паука соответственно. После смерти Леопарда герои хранят эти картины: у Януса его портрет висит в кабинете, несмотря на отталкивающее впечатление; Сфинкс и Табаки прячут свои портреты, чтобы они не примелькались, но время от времени созерцают их. В отличие от остальных героев романа, Леопард рисовал не только на стенах, но и на бумаге, поэтому каждый изображенный персонаж связан не с пространством комнаты или коридора, но находится в особом, соответствующем именно ему художественном пространстве.

Обратимся к описанию этих портретов, представляющих, согласно классификации Е. В. Яценко, свернутые экфрасисы [21]. Портрет Януса, принадлежащего к медперсоналу (Паукам), изображает паука:

Здесь – сплошные паутины и деревья, на самом большом листе – белый, длинноногий паук с легко узнаваемым янусовским лицом. Понуро висающий в центре надорванной паутины. Не всякий повесил бы у себя такой портрет. Ян повесил. И этот, и остальные, хотя от них так и пахнет ненавистью Леопарда к Могильнику (с. 203).

Надорванная паутина, дополняющая образ Януса, показывает, что этот персонаж отличается от остальных Пауков, которые в романе представлены как сильные и опасные хищники. Янус более человечен, и хотя он не понимает, по каким законам живет Дом, он готов к получению новой информации от воспитанников, не ограничиваясь профессиональным интересом к их физическому здоровью. Это видно по единственному эпизоду в романе, в котором присутствует Янус, по его разговору со Сфинксом и позволению нарушить правила лазарета.

Два других рисунка Леопарда спрятаны в четвертой комнате под картой Новой Зеландии:

На одном – черной тушью – дерево, раскидистое и корявое, почти без листьев. На голой ветке сидит очень одинокий и лохматый ворон, а внизу, у корней, свалка всякого мусора. И хотя мусор самый обычный, человеческий, почему-то сразу понятно, что накидал его ворон – и бутылки, и кости, и значки рок-фестивалей, и календари – и вообще, может, именно оттого он такой грустный, что слишком много в своей жизни израсходовал. В общем, это картина про всех и про каждого – смешная на первый взгляд и печальная на все последующие, как все, что рисовал Леопард. Второй рисунок в цвете. Тощая песочного цвета кошка, посреди растрескавшейся пустыни. Глаза ярко-зеленые, а мордой немного смахивает на Сфинкса. Вокруг только трещинки и призрачные

кусты, усеянные бело-желтыми улитками. На земле, у самых ее лап, осколки улиточных домиков, покрытые, как царапинами, заметками и латинскими изречениями. И чьи-то непонятные следы. То ли птичьи, то ли звериные. Тянутся мимо кошки, закручиваются петлями вокруг кустов, и исчезают где-то вдали (с. 543–544).

Лохматый ворон – Табаки, в третьей части романа он собирает «ничьи» вещи и составляет коллекцию, которую непосвященные называют мусором, и вообще придает большое значение вещам. Табаки тоже лохматый, кудлатый, как воспринимает его Курильщик при первой встрече, так что портретное сходство присутствует, хотя и не обозначено в тексте, как сходство паука с Яном, а кошки – со Сфинксом. Кошка-Сфинкс находится в пустыне, где на песке отпечатались чьи-то следы, и сам Сфинкс в течение нескольких лет после выпуска будет находиться в полном одиночестве, безуспешно пытаясь отыскать следы своей подруги.

Каждая из трех картин содержит семантику упадка и разрушения: надорванная паутина, куча мусора, осколки улиточных раковин. Зооморфные образы, созданные Леопардом, отражают сущность каждого героя, они семантически и эмоционально насыщены, поэтому так велика их ценность. Более того, в случае с Табаки и Сфинксом Леопард отразил будущее: те ситуации в жизни героев, которые произойдут уже после создания картин. Таким образом, и рисунки Леопарда имеют важный смысл, хотя формально отличаются от настенных, и в них также отражено негласное правило Дома – рисовать людей только в зооморфных образах.

Это правило, как и многие правила Дома, нигде не зафиксировано и не озвучено, поэтому Курильщик, который с трудом отслеживает существующие в Доме табу, пытается нарисовать других обитателей Дома, не прибегая к иносказательным зооморфным образам:

я достал из-под подушки блокнот и начал рисовать все подряд. Ряд рюкзачков и сумок на спинке... Голову Табаки, торчащую из кокона пледа, в который он завернулся. Зевавшего Лорда... (с. 148). Эти попытки не увенчиваются успехом: Табаки было почти не видно, а Лорд отвернулся, как только заметил, что я его рисую (с. 148).

Нарисованный на стене портрет Стервятника вызывает гнев Табаки и отповедь Сфинкса:

Никогда больше не рисуй ничьих портретов на стенах, Курильщик. Этого делать нельзя. Хочешь, чтобы пошли слухи, что ты наводишь порчу на Стервятника? (с. 859).

Курильщик – художник, и изображения для него – это привычный способ познания и отражения действительности, он чувствует себя дезориентированным без «реальных зрительных стимулов» [22, с. 82]. Курильщик

не понимает товарищей по комнате, что коррелирует с его неспособностью изобразить кого-либо из них в приемлемом для Дома виде.

Следует также заметить, что Курильщик в общем не портретист. В отличие от Леопарда, который рисовал преимущественно животных, Курильщик предпочитает пейзажи или абстрактные идеи. В романе присутствует словесное описание одной его будущей картины:

Я посидел у Перекресточного окна. Дождь давно перестал. После него даже выглянуло солнце, но ненадолго. Сейчас оно уже заходило, только дворовые лужи красиво отливали желтым. Я решил, что обязательно нарисую такую картину. Когда-нибудь потом. Синий-пресиний вечер, только лужи желтые, и в небе тонкая желтая полоса. У меня под рукой не было блокнота, чтобы сделать набросок, и я набросал все это ручкой в дневнике, чтобы не забыть, хотя знал, что и так не забуду (с. 887).

Будущая картина Курильщика, описанная вербально в дневнике героя, усиливает визуальную многослойность произведения, несмотря на то, что она не имеет не только живописной реализации, но и в словесном описании лишена полноты подробностей: неизвестны формы луж, их количество, расположение, размер. Тем не менее, по словам А. А. Аксеновой, такое отсутствие визуальных подробностей является художественной закономерностью, создающей необходимый смысловой фон: «некоторые случаи редукции визуального в литературе являются необходимым условием осуществления смысла. Это красноречивая и необходимая характеристика художественного мира, как тишина для восприятия звука, темнота для восприятия света» [23, с. 84].

Обратим внимание на цвета, которые вдохновляют героя и должны стать основным содержанием будущей картины, преобладание желтого и синего отсылает к живописи экспрессионистов, в частности Ван Гога («Ночная терраса кафе», «Звёздная ночь»). Однако во взрослом возрасте Курильщик значительно эволюционирует как художник, производящее сильное эстетическое впечатление яркие краски сменяются черно-белой геометрией, выражающей идею Времени. Профессиональная живопись Курильщика – это концептуализм, «способ визуального философствования» [24, с. 107], который позволит герою через много лет осознать то, чего он не понимал подростком.

Попытки отразить в рисунке абстрактную концепцию Курильщик делает и раньше. Так, в самом начале романа представлен экфрасис картины на заданную тему «Моя любовь к миру»:

Результат своего трехдневного труда я окрестил «Древом жизни». Только отойдя от рисунка на пару шагов, можно было разглядеть, что «дерево» усеяно черепами и полчищами червей. На близком расстоянии они казались чем-то вроде груш среди изогнутых веток. Как я и думал,

в Доме ничего не заметили. Оценили мой мрачный юмор, должно быть, уже только на выставке, но как к этому отнеслись, я не узнал. Вообще, это даже не было шуткой. Все, что я мог сказать о своей любви к миру, примерно так и выглядело, как я там изобразил (с. 13).

Невозможно не провести параллель между деревом, которое рисует Курильщик, и деревом Леопарда (портрет Януса). В обоих случаях композиционным центром рисунка является дерево, причем дерево нездоровое: на нем паутина или черепа и черви. В обоих случаях картина выражает эмоции художника: *все, что я мог сказать о своей любви к миру; ненависть Леопарда к Могильнику.*

И тем не менее Курильщик рисует только свое мироощущение, будучи сосредоточенным на собственных переживаниях, в то время как Леопард изображает другого человека. Погруженный в свой собственный внутренний мир Курильщик не изображает людей, даже самого себя не изображает, и эта ограниченность его художественных способностей парадоксальным образом приведет к интуитивному прозрению в конце романа.

В эпилоге романа описание картин Курильщика играет наиболее важную роль, в данном случае экфрасис выполняет не только композиционную, но и аллегорическую функцию [25, с. 81]. Став профессиональным художником-концептуалистом, Курильщик изображает нелинейное течение времени в Доме, которое расходится кругами:

Заклученные друг в друга круги, наползающие на них треугольники и прочая геометрия. Все черно-белое... (с. 945).

Круги пересекают друг друга, что позволяет перемещаться во времени. Воткнувшаяся стрелка обозначает момент перемещения, которое совершают в эпилоге некоторые герои. Как отмечает М. Ю. Сидорова, «то, что именно Курильщик, не желавший выслушать и понять суть Дома и идею Времени, оказывается их невольным выразителем, доказывает в художественном мире романа их истинность» [22, с. 87].

Видно, что Курильщик рисует не так, как остальные герои романа: он выбирает иные темы и, в отличие от своих товарищей, становится профессиональным художником, чьи выставки посещает пресса. Однако сам Курильщик признает определенную иррациональность своих ранних картин, сближая их тем самым с интуитивным творчеством юных воспитанников Дома:

Я не стыжусь своих ранних работ, но в двадцать два года слишком откровенно раскрываешь душу и делаешь это подчас неумело. Позже испытываешь неловкость. И за себя, и за то, что именно неумелое исполнение встречается с восторгом (с. 945).

Неумелое исполнение молодого художника, конечно, принципиально отличается от неумелых детских рисунков, но в данном случае важна не степень технического совершенства или несовершенства, а то, что изображение не в полной мере подконтрольно художнику и содержится в себе то, что Курильщик изначально не планировал выражать.

Заключение

Рассредоточенные в тексте романа М. Петросян рисунки складываются в целостную концепцию, которая охватывает как правила создания рисунков (не изображать людей), так и их основную задачу – выражать смыслы, которые не могут быть выражены вербально. Крайне низкая художественная ценность большинства рисунков компенсируется их символической значимостью: влиянием, которое они оказывают на судьбы героев, и тем фактом, что уничтоженные изображения вновь, как по волшебству, возникают на стенах разрушенного Дома, обретая таким образом бессмертие.

Изображения и связанные с ними ограничения и табу становятся еще одним уровнем проявления метода магического реализма в тексте. Рисунки являются средством связи между героями и пространством Дома, предсказывают будущее и объясняют необъяснимое. Наряду с иными формами иносказания, изображения и роль, которую они играют в сюжете, становятся частью авторской стратегии отказа от прямого высказывания.

Нелинейное течение времени в Доме, которое объясняет реверсивные повороты сюжета в эпилоге, выражено именно визуально. Примечательно, что автором этих концептуальных картин становится герой-художник, чья стратегия создания изображений в основной части романа значительно отличается от общепринятой в Доме. Курильщик является наиболее рациональным героем в романе, и именно художественное творчество, имеющее иррациональную природу, позволяет ему понять и выразить наиболее сложные смыслы. Остальные герои романа, кроме Курильщика и Леопарда, рисуют очень неумело, а некоторые из героев остаются не причастны такому процессу. Таким образом, разделение героев на рисующих профессионально, рисующих в силу своих возможностей и не рисующих совсем приобретает особое значение в свете магического кода, которым является рисунок в этом произведении.

Конфликт интересов: Автор заявил об отсутствии потенциальных конфликтов интересов в отношении исследования, авторства и / или публикации данной статьи.

Conflict of interests: The author declared no potential conflict of interests regarding the research, authorship, and / or publication of this article.

Литература / References

1. Лебедушкина О. П. «Дом, в котором...» Мариам Петросян как «итоговый текст» десятилетия. *Филологический класс*. 2011. № 25. С. 20–21. [Lebyodushkina O. P. The Home where... (Dom, v kotorom...) by Mariam Petrosyan as a concluding text of the decade. *Philological Class*, 2011, (25): 20–21. (In Russ.)] EDN: OIGMOZ
2. Булгакова А. А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...». *Филологический класс*. 2021. Т. 26. № 2. С. 167–181. [Bulgakova A. A. The topos Home as heterotopy in the novel by M. Petrosyan "The House in which...". *Philological Class*, 2021, 26(2): 167–181. (In Russ.)] <https://doi.org/10.51762/1FK-2021-26-02-14>
3. Воронкова П. Е. Архетипический образ героя в произведении М. Петросян «Дом, в котором...». *Научные достижения и открытия современной молодежи: III Междунар. науч.-практ. конф.* (Пенза, 17 февраля 2018 г.) Пенза: Наука и Просвещение, 2018. С. 285–294. [Voronkova P. E. The archetypal image of the hero The Gray House by M. Petrosyan. *Scientific achievements and discoveries of young scientists: III Intern. Sci.-Prac. Conf.*, Penza, 17 Feb 2018. Penza: Nauka i Prosveshcheniye, 2018, 285–294. (In Russ.)] EDN: YRWZNZ
4. Мескин В. А., Гайдаш Л. В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма. *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2019. Т. 24. № 3. С. 404–413. [Meskin V. A., Gaidash L. V. "The Gray House" by Mariam Petrosyan in the context of the literary tradition of magical realism. *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 2019, 24(3): 404–413. (In Russ.)] <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-3-404-413>
5. Гугнин А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления. М.: ИСЛ РАН, 1998. 120 с. [Gugnin A. A. *Magical realism in the context of literature and art of the XX century: a phenomenon and some ways of its understanding*. Moscow: InSlav RAS, 1998, 120. (In Russ.)] EDN: YHOVOX
6. Цыренова Д. С. Магический реализм в творчестве Мо Ян. *Вестник Бурятского государственного университета*. 2010. № 8. С. 133–136. [Tsyrenova D. S. Magical realism in the works of Mo Yan. *Bulletin of Buryat State University*, 2010, (8): 133–136. (In Russ.)] EDN: MTWMBD
7. Казакова Ю. К. Традиции магического реализма в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2013. № 12-1. С. 98–102. [Kazakova Yu. K. Traditions of magical realism in Daniel Kehlmann's novel "Measuring the World". *Philology. Theory & Practice*, 2013, (12-1): 98–102. (In Russ.)] EDN: RKQJLV
8. Гавриков В. А. «Чудесный реализм» в прозе Зайцева, Шмелева, Бунина (в контексте магического реализма, фантастического реализма, мистического реализма, духовного реализма и т. д.). *Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика*. 2019. Т. 24. № 1. С. 35–42. [Gavrikov V. A. "Miraculous realism" in Zaitsev's, Shmelev's, Bunin's prose (in context of magical realism, fantastic realism, mystical realism, spiritual realism, etc.). *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, 2019, 24(1): 35–42. (In Russ.)] <https://doi.org/10.22363/2312-9220-2019-24-1-35-42>
9. Сорокина Н. В., Абраменкова Л. Е. Традиции магического реализма в романе Дины Рубиной «Почерк Леонардо». *Неофилология*. 2019. Т. 5. № 20. С. 518–525. [Sorokina N. V., Abramenkova L. E. Magical realism traditions in the Dina Rubina's novel "Style of Leonardo". *Neofilologiya*, 2019, 5(20): 518–525. (In Russ.)] <https://doi.org/10.20310/2587-6953-2019-5-20-518-525>
10. Осипова О. И. Особенности «магического реализма» в романе Е. Некрасовой «Калечина-малечина». *Филология: научные исследования*. 2020. № 12. С. 1–10. [Osipova O. I. The peculiarities of "magic realism" in E. Nekrasova's novel "Kalechina-malechina". *Philology: scientific research*, 2020, (12): 1–10. (In Russ.)] <https://doi.org/10.7256/2454-0749.2020.12.33372>
11. Биякаева А. В. Взаимосвязь уровней художественной реальности в текстах современного магического реализма. *Вестник Омского государственного педагогического университета. Гуманитарные исследования*. 2017. № 2. С. 70–73. [Biyakaeva A. V. Interrelation of art reality levels texts of modern magic realism. *Vestnik Omskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Gumanitarnye issledovaniya*, 2017, (2): 70–73. (In Russ.)] EDN: ZDDCID
12. Биякаева А. В. Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...»). *Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки*. 2017. Т. 3. № 1. С. 59–67. [Biyakaeva A. V. Ordinary and occult actions of the characters as a behavioral codex in a magical realism text (based on the The Gray House by M. Petrosyan). *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta imeni V. I. Vernadskogo. Filologicheskie nauk*, 2017, 3 (1): 59–67. (In Russ.)] EDN: XOJWHZ
13. Лавлинский С. П., Гурович Н. М. Визуальное в литературе. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий*, гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. С. 37–39. [Lavlinsky S. P., Gurovich N. M. The visual in literature. *Poetics: a dictionary of current terms and concepts*, ed. Tamarchenko N. D. Moscow: Izd-vo Kulaginoi; Intrada, 2008, 37–39. (In Russ.)]

14. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с. [Bakhtin M. M. *Aesthetics of the written words*. Moscow: Iskusstvo, 1979, 423. (In Russ.)] EDN: VQMUFP
15. Аксенова А. А. Положение изображённого наблюдателя как рецептивный аспект визуального в литературе. *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2019. Т. 12. № 9. С. 116–119. [Aksenova A. A. Position of a represented observer as a receptive aspect of the visual in literature. *Philology. Theory & Practice*, 2019, 12(9): 116–119. (In Russ.)] <https://doi.org/10.30853/filnauki.2019.9.24>
16. Аксенова А. А. Визуальный аспект лирического произведения в технике медленного чтения (на материале одной строки А. А. Ахматовой «Приходи на меня посмотреть...»). *Новый филологический вестник*. 2017. № 4. С. 25–35. [Aksenova A. A. The visual aspect of lyrical works in the technique of close reading (on the material of one line of A. A. Akhmatova's "Come look at me"). *Novyy filologicheskii vestnik*, 2017, (4): 25–35. (In Russ.)] EDN: YNTKHR
17. Ремизова М. Времени нет. *Октябрь*. 2012. № 4. С. 148–168. [Remizova M. There is no time. *Oktiabr*, 2012, (4): 148–168. (In Russ.)]
18. Мелетинский Е. М. Первобытные истоки словесного искусства. In: *Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания*. М.: РГГУ, 1998. С. 52–110. [Meletinsky E. M. The primitive origins of verbal art. In: *Meletinsky E. M. Selected articles. Memoirs*. Moscow: RSUH, 1998: 52–110. (In Russ.)]
19. Элиаде М. Аспекты мифа. М.: Инвест-ППП, 1996. 240 с. [Eliade M. *Aspects of the myth*. Moscow: Invest-PPP, 1996, 240. (In Russ.)]
20. Мельник Д. А. Рассказывание историй в романе «Дом, в котором...» Мариам Петросян: смысловые уровни. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Филология. Востоковедение. Журналистика*. 2013. № 3. С. 63–67. [Melnik D. A. Storytelling in the novel "The House that" by Mariam Petrosyan: layers of meaning. *Vestnik of Saint Petersburg University. Series 9. Philology. Oriental studies. Journalism*, 2013, (3): 63–67. (In Russ.)] EDN: RLYITZ
21. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. № 11. С. 47–57. [Iatsenko E. V. "Poets, love painting": Ekphrasis as an artistic and ideological model. *Voprosy Filosofii*, 2011, (11): 47–57. (In Russ.)] EDN: OPKXPR
22. Сидорова М. Ю. «Дом, в котором...» живет зрительный модус: от точки зрения персонажа к построению замысла автора. *Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология*. 2014. № 3. С. 75–93. [Sidorova M. Yu. "The house in which..." the visual modus lives: from a character's point of view to constructing the author's purport. *Moscow State University Bulletin. Series 9. Philology*, 2014, (3): 75–93. (In Russ.)] EDN: TEDHMJ
23. Аксенова А. А. Рецептивные аспекты визуального в литературе. *Новый филологический вестник*. 2020. № 3. С. 76–86. [Aksenova A. A. Receptive aspects of the visual in literature. *Novyy filologicheskii vestnik*, 2020, (3): 76–86. (In Russ.)] <https://doi.org/10.24411/2072-9316-2020-00067>
24. Дядык Н. Г. Концептуальное искусство как способ философствования: живопись вместо философии. *Социум и власть*. 2020. № 1. С. 104–115. [Dyadyk N. G. Conceptual art as a way of philosophizing: painting instead of philosophy. *Socium i vlast'*, 2020, (1): 104–115. (In Russ.)] <https://doi.org/10.22394/1996-0522-2020-1-104-115>
25. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. 2009. № 6. С. 81–92. [Bochkareva N. S. Functions of pictorial ecphrasis in the novel "The Ship of Fools" by Gregory Norminton. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 2009, (6): 81–92. (In Russ.)] EDN: JVKSIX