

Я.Я. Пекарь
Y.Y. Peкар

**ЭКФРАСИС В СОВРЕМЕННОЙ РУССКОЙ ПРОЗЕ:
СПЕЦИФИКА, ФУНКЦИИ И ТРАНСФОРМАЦИИ**

**EKPHRASIS IN MODERN RUSSIAN PROSE:
SPECIFICITY, FUNCTIONS, AND TRANSFORMATIONS**

Рассматривается феномен экфрасиса в современной русской прозе через призму его коммуникативных и субъектных функций. Доказывается, что традиционные подходы, сложившиеся в основном на поэтическом материале, не учитывают специфику функционирования экфрасиса в прозаическом нарративе, где он выступает не столько тематическим мотивом, сколько ключевым узлом, усложняющим субъектную организацию и порождающим множественность точек зрения. Теоретические положения иллюстрируются анализом произведений Д. Бавильского, Д. Рубиной, А. Матвеевой и Э. Лимонова. Делается вывод, что экфрасис в современной прозе является важнейшим инструментом рефлексии над природой искусства.

Ключевые слова: экфрасис, визуальное, современная русская проза, субъектная организация, точка зрения, коммуникативная стратегия, интермедialность, нарратология.

This paper examines the phenomenon of ekphrasis in modern Russian prose through the lens of its communicative and subject-related functions. It argues that traditional approaches, developed primarily based on poetic material, fail to account for the specifics of how ekphrasis functions in prose narrative. In prose, ekphrasis acts not so much as a thematic motif but rather as a key node that complicates the subject structure and generates a multiplicity of points of view. These theoretical propositions are illustrated by an analysis of works by D. Bavlisky, D. Rubina, A. Matveeva, and E. Limonov. It is concluded that ekphrasis in modern prose is the most important tool for reflection on the nature of art.

Key words: ekphrasis, the visual, modern Russian prose, subject structure, point of view, communicative strategy, intermediality, narratology.

DOI: 10.24888/2079-2638-2025-66-3-38-46

Экфрасис на протяжении нескольких десятилетий остается одним из самых востребованных понятий в современном литературоведении, что связано с углубленным вниманием гуманитарных наук к взаимодействию различных форм искусства и усилением интереса к визуальной культуре.

Изначально понимавшийся в античной риторике как выразительное описание, направленное на создание яркого визуального образа, экфрасис прошел сложную эволюцию – от упражнения в красноречии до ключевого концепта современного литературоведения. В античности он служил инструментом наглядности и эмоционального воздействия (Аристотель, Феон), в Средневековье приобрел религиозно-дидактическую

функцию, а в эпоху Возрождения стал формой философского диалога с искусством. С XX века экфрасис превратился в междисциплинарный феномен, изучаемый в рамках риторического и семиотического подходов: первый акцентирует его стилистическую природу и эффект присутствия, второй – взаимодействие знаковых систем и интермедиаальный диалог.

Итогом активного изучения экфрасиса стало признание его многомерности: он функционирует как «текст в тексте», усложняющий коммуникативную структуру произведения, служит средством интерпретации визуального опыта и отражает культурные сдвиги. Современные исследования подчеркивают его роль в субъектной организации текста, типологическом разнообразии и тенденции актуализироваться в переломные эпохи, что свидетельствует о непреходящей значимости экфрасиса для понимания взаимодействия слова и изображения в литературе, а также в поиске нового художественного языка.

Ключевая проблема заключается в том, что в имеющихся исследованиях экфрасиса сложился методологический дисбаланс: теоретические модели, выстроенные преимущественно на поэтическом материале (лирическая одностопная речь, созерцательная адресация, «рамочное» описание изображения), плохо описывают прозаический экфрасис, где «текст в тексте» включен в сцены общения и сюжетные мотивировки, перераспределяя фокусы восприятия между автором, рассказчиком и персонажами и тем самым перестраивая субъектную организацию повествования; при этом в исследованиях не закреплены четкие критерии отнесения прозаических фрагментов к экфрасису (что размывает границы понятия), слабо описаны типы адресации и режимы фокализации, а также функции экфрасиса как сюжетообразующего и характерологического узла. На уровне понятийной рамки важно напомнить, что «текст в тексте» – это не просто вставка или цитата, а особая композиционная ситуация, когда одно произведение «вмонтировано» в другое и начинает работать как самостоятельный смысловой центр; «картина в картине, театр в театре, книга в книге – все эти случаи... суть один и тот же прием» [9].

В свою очередь, актуальность исследования подтверждается тенденциями литературы XXI века – интермедиаальной экспансией, сближением художественного, биографического и искусствоведческого дискурсов, ростом автофикциональных стратегий и «многоуровневой» адресацией текста расширенной аудитории, что ставит задачу отказаться от «поэтических» шаблонов и разработать инструментарий для описания прозаического экфрасиса как коммуникативного узла и организатора множественных точек зрения в эпическом повествовании.

В прозаическом экфрасисе этот «вмонтированный» блок почти всегда меняет схему рассматривания: кто смотрит, откуда и на что именно направлен взгляд. Здесь уместна формула Б.А. Успенского: в повествовании «точка зрения» – не метафора, а система координат, задающая выбор «того, что изображено и как изображено», поэтому сдвиг фокуса (автор → рассказчик → персонаж) меняет и статус описываемого объекта [13]. Такая перегруппировка особенно заметна там, где экфрасис не просто «рисует» предмет, а инициирует диалог и спор между медиумами: слово не копирует изображение, а вступает с ним в интерпретационные отношения. В этом смысле показательно определение Дж. Хеффермана: «экфрасис – это словесная репрезентация визуальной репрезентации», – определение, которое подчеркивает не подражание, а вторичное, рефлексивное производство смысла [14]. В результате экфрасис в прозе действует как коммуникативный узел: он порождает ситуацию адресованности внутри повествования (герой обращается к другому герою, к себе, к воображаемому «зрителю» картины), вынуждает читателя соотносить конкурирующие взгляды и тем самым обеспечивает множественность точек зрения; именно это и делает необходимым пересмотр поэтических схем описания в пользу аналитики прозаической фокализации и интратекстовой адресации.

Таким образом, рассмотрение экфрасиса через призму коммуникации и субъектности позволяет сместить акцент с вопроса «что описано?» на вопросы «кто смотрит?», «чьими словами говорится?» и «с какой целью?». Данный подход оказывается весьма продуктивным

для анализа сложной и полифонической природы современной прозы. Он открывает новые возможности для исследований на стыке литературоведения, культурологии и нарратологии, демонстрируя, как диалог искусств внутри текста становится движущей силой художественного смысла. Далее мы рассмотрим произведения, в которых наиболее ярко продемонстрировано изменение функций экфрасиса.

Проза Дмитрия Бавильского являет собой показательный пример трансформации экфрасиса в новейшей литературе. В раннем романе Бавильского «Едоки картофеля» живописное полотно Ван Гога не просто упоминается, а становится стержнем повествования. Культура здесь – не цель, а «двигатель сюжета»: жизнь главной героини Лидии Альбертовны перекликается с судьбой крестьян на картине, а вся композиция романа строится вокруг встречи героини с произведением искусства. До соприкосновения с миром живописи ее существование было размеренным, но духовно пустым. Первая реакция Лидии Альбертовны на непривычное искусство – раздражение и неприятие: привычный уклад ее жизни воплощали милые глазу «малые голландцы», поэтому грубые экспрессивные полотна Ван Гога поначалу казались ей лишь несуразной «мазней». Бавильский подробно описывает восприятие героини: оказавшись в зале постимпрессионистов, она чувствует себя неудобно – «чудовищно раздражали» картины, требуя ее внимания и «продолжения диалога» [2]. По сути, картина становится «текстом в тексте», вписанным в роман и диалогизирующим с основной историей. В результате читатель, воспринимая описание ван-гоговского шедевра, одновременно участвует в интерпретации жизни героев – именно так экфрасис вовлекает аудиторию в со-творчество смысла. Бавильский достигает эффекта, когда слово и образ сплетаются: литературный текст конкурирует с живописью, стараясь передать то, что передано красками (напоминая идею Леонардо да Винчи о соперничестве поэта и художника). Экфрасис служит средством характеристики персонажа: через отношение к полотнам раскрывается внутренняя трансформация Лидии. По мере развития романа взгляд героини на картину «Едоки картофеля» меняется. Изначальный ужас перед мрачными, искаженными фигурами («Ужас. Мрак») постепенно сменяется осознанием скрытой правды искусства. Картина будто «срывает» покровы с ее самой, делая то же, что и внезапная любовь: выворачивает ее душу наизнанку, «обнажает, мучает». Повседневность Лидии окрашивается новыми чувствами и идеями, ее сознание переживает встряску – в тексте это отражено через динамические описания впечатлений от полотна. Если сначала героиню раздражало, что у Ван Гога «жизнь казалась обезображенной и раздетой», то, пройдя через личные потрясения, она учится видеть в искривленных лицах на холсте не уродство, а ценность повседневного бытия. Не случайно в композиции романа выделены условные части: «классический период» жизни Лидии сменяется периодом «экспрессионизма» – и именно на этот второй этап приходится встреча с эксцентричным возлюбленным-«искусителем» и с экспрессией картин Ван Гога. Живопись входит в текст как мощный моделирующий фактор: экфрасистические описания участвуют в построении субъектной организации – по сути, создают в сознании героини альтернативную реальность. Полотно постоянно «меняется и преобразуется» в ее восприятии, отражая внутренний взрыв и ломку старых ценностей. В итоге экфрасис выполняет сразу несколько функций: сюжетообразующую (движет историю героини), характерологическую (раскрывает ее душевную эволюцию), информационную (втягивает читателя в культурный контекст картины) и даже мифологизирующую – через параллель между судьбой современной женщины и универсальными проблемами, поднятыми когда-то Ван Гогом. Одновременно Бавильский анализирует природу эстетического воздействия живописи: роман показывает герменевтическую работу героя – последовательное «вчитывание», поиск глубокого смысла в полотне через личный опыт. Можно сказать, что в «Едоках картофеля» экфрасис становится формой диалога культуры и жизни: взаимодействие Лидии с картиной провоцирует широкий круг отсылок и ассоциаций, вовлекая и читателя в размышление об искусстве, – текст приобретает многоуровневость и метатекстуальность. В целом, «Едоки картофеля» демонстрируют, что экфрасис в современном романе является не декоративным

элементом, а полноправным узлом полифонической структуры, через который автор ведет диалог с культурой и читателем.

Для сравнения обратимся к более позднему произведению Д. Бавильского – книге «Желание быть городом. Итальянский травелог эпохи Твиттера...». Спустя двадцать лет после «Едоков картофеля» автор демонстрирует совершенно другой подход к взаимодействию с живописью.

Книга написана в жанре путевых заметок по городам Италии, включает дневниковые записи, твиты, описания архитектуры и живописи. Перед нами обширные заметки о поездке по Италии, перемежающиеся субъективными впечатлениями и философскими отступлениями, но экфрасисы в традиционном понимании «растворяются» в этом потоке. Автор сознательно отказывается детально описывать увиденные шедевры искусства, хотя и упоминает их: известные картины и фрески (Пьеро делла Франческа, Перуджино, Рубенс и др.) появляются на страницах скорее как фон для личных размышлений и эмоций путешественника. Сам Бавильский прямо указывает на недостаток классических путеводителей вроде «Образов Италии» П. Муратова – чрезмерную сосредоточенность на описании памятников искусства при недостатке «личного момента». Важны не картины сами по себе, а личность смотрящего, его состояние, контекст путешествия. На обложке книги мы видим рисунки художника В. Сировского – скорее, наброски, мгновенные зарисовки, передающие дух поездки, первые впечатления от нее. Таким образом, акцент смещается с искусства на реальный опыт: вопреки ожиданиям, города в книге «оживают» не через описание музеев, а через одушевление их как живых существ (городам приписывается свой характер, «судьба», возраст, здоровье). Искусство не сакрализуется – напротив, переводится в бытовой план. Бавильский почти не интерпретирует значения полотен, зато рассуждает о быстротечности жизни, об истории и современности: «Любое действие... быстро становится историей» [3]. Проблема взаимоотношения искусства и действительности уходит на второй план.

В итоговом сравнении контраст разителен: если в «Едоках картофеля» подробный экфрасис картины Ван Гога выполняет важнейшие композиционные и смысловые задачи, демонстрируя напряжение между миром искусства и миром романа, то в «Желании быть городом» описания произведений искусства почти исчезают, растворяясь в путевых заметках. Литература повернулась лицом к непосредственной реальности, и автор фиксирует уже не изменения в культуре через искусство, а изменения в себе через столкновение с жизнью. Можно сказать, что экфрасис в новом качестве стал лишь фрагментом множества впечатлений автора-путешественника.

В «Желании быть городом» автор напрямую рассуждает о том, как описывать увиденные шедевры. В одной из глав Бавильский признается: «Можно, конечно, симулировать экфрасис с помощью подручных средств (как я это делал в некоторых заметках из церквей Перуджи), заново перетасовав снимки и путеводители... но перед лицом высшей подлинности не хочется онанизма» [3]. Здесь мы видим рефлексю автора над самим приемом: он осознает ограниченность классического экфрасиса перед подлинным визуальным опытом. Столкнувшись с грандиозными фресками Луки Синьорелли в Орвьето, Бавильский чувствует, что слова бессильны адекватно описать впечатление, – возникает то, что У. Митчелл называл «экфрастическим страхом» (сомнение, что слово сможет передать образ) [15]. В тексте автор заменяет подробный экфрасис «стенограммой поствосприятия» – то есть записывает свои ощущения и мысли после просмотра фресок, вместо детального описания их сюжета. Это очень интересный случай: экфрасис трансформируется в метакомментарий, где главным содержанием становится не картина как таковая, а реакция субъекта на нее. Бавильский пишет, что ощутил «головокружение и растерянность» от избытка изображений под сводами и что «письмо отступает под натиском реального впечатления» [3]. Фактически, он констатирует поражение традиционного описания и указывает новый путь: признавая неизбежность неполноты вербального представления визуального объекта, можно фиксировать хотя бы

эффект и эмоциональный отклик. В этом есть отголосок митчелловской «экфрастической надежды» – мечты, что слово все же оживит картину, но у Бавильского эта надежда сменяется постмодернистской иронией: «не хочется онанизма» – то есть пустого словесного любования. Пример «Желания быть городом» показателен в двух отношениях. Во-первых, он иллюстрирует снятие границ между художественной и нехудожественной речью: путевые записки, критические заметки и художественное описание сливаются, экфрасис тут балансирует на грани литературы и арт-очерка. Во-вторых, данный текст подтверждает наблюдение, что современная проза стремится к более имплицитным формам экфрасиса. Вместо подробного «музейного» описания – намеки, субъективные метафоры, коллаж впечатлений. Тем не менее, читателю передается культурный импульс, чувство причастности к великому искусству. Даже отказываясь от классического экфрасиса, автор фактически создает новый тип экфрасиса – рефлексивный, где описывается не сама фреска, а переживание встречи с ней. Это расширяет границы понятия: экфрасис понимается теперь как любое вербальное освоение визуального опыта, даже если оно не принимает форму прямого описания.

Еще одной представительницей современной прозы, активно работающей с темой искусства, является Анна Матвеева. Особого внимания заслуживает ее роман «Завидное чувство Веры Стениной», где экфрастические элементы стали частью повествовательной структуры. Главная героиня Вера – одаренная молодая женщина-искусствовед, жизнь которой буквально пронизана живописью. С детства она обладает необычным даром «входить» в картины, ощущая их всеми чувствами. Матвеева уподобляет восприятие Веры мистическому опыту: героиня слышит «как льется сладкий мед итальянской речи с фрески Тьеполо – и как громко ступает муляж дракон Уччелло», видит, как «хмурый Иероним... грозил пальцем ей вслед, и лев... порывался вполне серьезно» [10]. Для нее изображения оживают: Вера чувствует запах и тепло красок, даже различает оригинал от копии по особому «аромату» – ведь у «мертвой картины» (копии) нет ни запаха, ни звука, ни вкуса. Все важные события жизни героини подсознательно соотносит с сюжетами известных полотен, устраивая в своем воображении «выставки» из увиденных произведений. Например, свою беременность она переживает через библейский сюжет «Бегства в Египет», представляя мадонн разных художников и даже по-своему «оживляя» их, наполняя бытовыми деталями (у Джотто, к примеру, копыта ослика стучат так громко, что Иосиф смотрит с укором). Таким образом, граница между искусством и реальностью для Веры условна и подвижна – живопись становится частью ее личного опыта, а повседневность приобретает черты художественного мира.

В то же время, при столь интенсивном присутствии искусства в тексте, собственно экфрастических описаний в романе немного. Матвеева почти не дает развернутых словесных портретов картин – она называет имена художников, названия полотен, кратко упоминает образы, но не более. Т.Е. Автухович характеризуют это как «модификацию приема «вхождения в картину», сопровождаемую редукцией экфрастических описаний до простых упоминаний» [1]. Это означает, что автор использует экфрасис как намек, жест, отсылающий к знаковым произведениям искусства. В тексте упоминаются имена множества великих мастеров – от Возрождения до современности – однако их имена служат культурным фоном, позволяющим автору романа поднять философские вопросы. Так, ключевой конфликт романа – зависть героини – раскрывается через ее отношение к живописи. Вера мучительно завидует подруге Юльке, неожиданно проявившей себя талантливой художницей. В кульминационной сцене Вера смотрит на автопортрет Юльки, и ожившее полотно буквально разговаривает с ней, эксплицируя ее чувства: демонический голос спрашивает Веру, «зачем [она] живет, если Юлька получает все, о чем мечтала [Вера]?» [1]. Героиня переживает состояние, сравнимое с трагедией Моцарта и Сальери, – «настоящую зависть, которая бывает только у людей искусства». Через эту призму Матвеева исследует природу творческой личности: постепенно роман о «женском соперничестве» превращается в роман-притчу о художнике и судьбе восприятия искусства

в современном мире. Искусство для Веры – способ понять реальность и себя, поэтому экфрасис (точнее, его минималистичные проявления) работает на психологическую глубину повествования. Подводя итог, можно констатировать у Матвеевой постепенное стирание границы между искусством и действительностью, а также утрату экфрасисом основных функций, которые он выполнял на протяжении XIX–XX вв., что в контексте истории литературы выглядит признаком формирования нового художественного языка, ориентированного на открытие новой реальности.

Еще один случай переосмысления экфрасиса демонстрирует книга Эдуарда Лимонова «Мои живописцы». Произведение посвящено известным художникам и их картинам, однако авторский подход далек от классического. На первый взгляд, книга построена как серия экфрастических глав: каждая посвящена одному художнику и одной-двум ключевым работам, которые автор описывает. Однако цель Лимонова не в том, чтобы перевести визуальный язык картин на язык вербальный (читатель самостоятельно может их увидеть благодаря альбомам живописи или интернету, а также иллюстрациям в книге «Мои живописцы»), а в том, чтобы вызвать у читателя определенное чувство, созвучное авторскому ощущению от полотна.

Лимонов зачастую использует парадоксальные, экспрессивные сравнения, выводы: например, отмечает, что некий старинный религиозный образ «сходит за современный комикс» – настолько он ярок и гротескно-нарративен [7]. В книге отсутствует развернутая словесная «живопись». Вместо этого каждый очерк представляет собой рассказ об эксцентричных судьбах художников, их моделях, скандалах и легендах. Произведения живописи лишь упоминаются, анализ авторского замысла отсутствует. Такой почти публицистический стиль можно рассматривать как намеренную провокацию: Лимонов снижает пафос искусства, лишает шедевры ореола возвышенности. К примеру, творчество Андрея Рублева здесь – «бездарные иконы», Младенцы у Беллини – «лоснящиеся, как резиновые пупсы», Мадонна кисти Пьеро делла Франчески «похожа на монгольскую молочницу», а Мона Лиза и вовсе «просто торговка рыбой» [7]. Подобные высказывания – тоже своеобразный экфрасис, только интерпретирующий: Лимонов не столько описывает, сколько комментирует визуальное, переводя его на язык своей эпохи и на уровень понимания массового человека. В итоге «Мои живописцы» подтверждают важную мысль: экфрасис в современной прозе – это способ интеллектуальной и личной рефлексии. Автор, рассказывая о чужих картинах, на самом деле рассказывает о себе: о том, что его волнует, во что он верит, чего ищет в искусстве. Не просто так Лимонов замечает в предисловии: «Живопись – это не только живопись. И не столько живопись, сколько мировоззрение... сознание, в котором они – живописцы – обитали. Миры» [7]. Книга Лимонова – попытка интегрировать это мировоззрение в собственную систему координат. Такой подход характерен для культурной тенденции XXI века, когда границы между критиком, писателем и персонажем размыты и литературный текст становится многоголосым высказыванием о культуре, памяти и самоидентификации.

Мы видим, как Лимонов переосмысливает возвышенный мир искусства, представляя его как повседневную жизнь, наполненную осязаемым бытом, не учитывая символическое значение произведений. Тем самым автор ориентируется на массового читателя, для которого важно увидеть в великих художниках «обычных людей». Коммуникативная установка в этом случае – ироническая и десакрализирующая: между автором и читателем устанавливается негласное соглашение рассматривать историю искусства без пиетета, с цинизмом и даже насмешкой. Выступая под маской рассказчика, Лимонов говорит: полотна и так известны каждому, нет смысла их описывать – лучше расскажем, какими мерзавцами или чудаками были их создатели. По сути, «Мои живописцы» подтверждают тезис о наступлении эпохи конца экфрасиса в его традиционной функции. Живопись перестает служить источником смыслов для литературы – напротив, литература подчиняет ее своим целям, игнорируя эстетическую глубину изображений. Можно сказать, что Лимонов превратил экфрасис в минус-прием (по Ю.М. Лотману) [8]: то, что

подразумевается (описание картины), сознательно не реализовано, а образовавшийся «вакуум» заполняется иными элементами – биографическими анекдотами, бытовыми деталями, авторским эпатажем.

В романе Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» [12] экфрасис выполняет прежде всего характерологическую и мировоззренческую функцию. Главная героиня – художница, и через описание живописи раскрывается ее внутренняя жизнь. Г.С. Зуева отмечает, что живописный экфрасис у Рубиной служит способом создания образа героя-художника [6]. В тексте романа встречаются эпизоды, где героиня рассматривает ту или иную картину, вспоминает произведения известных мастеров – и эти вставки несут важную смысловую нагрузку. Например, описывая старую фотографию или картину, героиня проводит параллели со своей судьбой. П.И. Гэвин анализирует экфрастические отрывки из этого романа с точки зрения когнитивной поэтики: экфрасис, по мнению исследователя, выступает как интертекстуальная репрезентация, формируемая в сознании читателя во время чтения [5]. С этой точки зрения, описание картины у Рубиной – не просто фон, а ключ к пониманию ценностей героини и авторской позиции.

Так, Н.Г. Морозова (одна из первых исследовательниц экфрасиса в русской прозе) показала, что еще в романтической прозе XIX века экфрасис имел философско-символическое значение [11]. У Рубиной в XXI веке мы наблюдаем нечто схожее: каждая картина, появляющаяся в тексте, – своего рода символ, через который осмысляются темы памяти, преемственности поколений, красоты мимолетных мгновений. Живописные образы помогают автору выстроить диалог времен: роман посвящен советскому Ташкенту, утерянному раю детства, и многие описания картин связаны с ностальгическим взглядом на прошлое. Так, героиня сравнивает старый город с акварелью, выцветшей от солнца, – тем самым экфрасис выступает в функции метафоры повествования. Он пронизывает текст на глубинном уровне, выполняя метатекстуальную задачу: Рубина через образы искусства размышляет о самой жизни, об искусстве помнить и отпускать. Таким образом, в романе «На солнечной стороне улицы» экфрасис интегрирован в саму структуру романа и характеризацию персонажей. Это подтверждает тезис, что в прозе XXI века экфрасис стал формой эстетической метарефлексии автора и героев. В отличие от лирики, где голос принадлежит поэту, здесь описание картин вложено в уста героини, но за ее словами легко угадывается голос самой Дины Рубиной, передающий читателю любовь к живописи и веру в искусство как хранителя памяти. Совмещение доступности для массового читателя с глубиной историко-философских обобщений о времени, ориентированных на подготовленного читателя, в том числе через экфрасисы узнаваемых полотен, – характерная черта современной прозы, и творчество Рубиной иллюстрирует эту коммуникативную стратегию.

Во всех рассмотренных произведениях прослеживается связь между изменением функции экфрастических описаний в тексте с общей эстетической эволюцией литературы начала XXI века. Авторы либо стремятся через синтез искусств обогатить повествование (пример Д. Рубиной, соединяющей живопись, музыку и память города), либо, напротив, сознательно упрощают и сокращают экфрасисы, сигнализируя о смене приоритетов (А. Матвеева, Э. Лимонов, поздний Д. Бавильский). В результате субъектная организация текста претерпевает изменения: вместо всеведущего автора-комментатора искусства все чаще действует персонаж или рассказчик, выступающий под иронической маской, а описание картины уступает место отражению субъективных впечатлений. Экфрасис больше не гарантирует «глубины» понимания сакрального смысла искусства – зачастую он используется фрагментарно, намеками, либо вовсе отсутствует там, где ожидается, – и это само по себе становится выразительным приемом.

Таким образом, экфрасис в прозе требует иной исследовательской оптики, чем в поэзии: встроенный в сцены общения и мотивированный действием, он распределяет фокусы между автором, рассказчиком и персонажами, влияет на сюжет и характерологию. Его специфика проявляется в адресации (герою, себе, читателю), фокализации (смена оптик

вместо единого взгляда), сюжетности (описание запускает событие или конфликт) и рефлексии (проверка памяти и идентичности). Следовательно, критерием отнесения фрагмента к экфрасису становится не объем описания, а его функциональная нагрузка – способность инициировать интерпретацию или поворот повествования. Фиксируется тенденция новейшей словесности: редукция риторически развернутого описания и рост «экономных» форм – намека, жеста-указания, монтажного сопряжения, метакомментария. Экфрасис не исчезает, а растворяется в ткани повествования, все чаще выступая оператором коммуникации и фокализации.

Отмеченные тенденции свидетельствуют о наступлении нового этапа в истории взаимодействия словесности и изобразительного искусства. Литература начала XXI века переосмысливает экфрасис, приспособляя его к новым целям. В целом можно говорить об утрате экфрасистическим описанием тех функций, которые оно выполняло в прозе XIX–XX вв., и о рождении иного художественного языка, непосредственно обращенного к реальности. Подобная перестройка связана с изменением читательского восприятия и культурного контекста, о чем писали Л. Геллер [4] и другие исследователи. Тем не менее, экфрасис не исчезает бесследно: он возрождается в новых формах, сохраняя свою суть – диалог с культурой, но варьируя способы этого диалога. Изучение различий между поэтическими и прозаическими экфрасисами позволяет глубже понять, как литература отражает и преодолевает разрыв между искусством и жизнью. Экфрасис в русской прозе XXI века стал гибким инструментом, способным и обогащать художественный мир, и служить маркером конца старой эстетики, открывая путь новым художественным поискам.

1. Автухович Т.Е. Рассказ А. Матвеевой «Красавица» как свидетельство смены культурных эпох // *Грехневские чтения: Литературное произведение в системе контекстов*. Вып. 9: сб. докл. Н. Новгород, 2023. С. 174–181.
2. Бавильский Д. Едоки картофеля. URL: <https://magazines.gorky.media/ural/2002/10/edoki-kartofelya.html> (дата обращения: 10.08.2025).
3. Бавильский Д. Желание быть городом: итальянский травелог эпохи твиттера. URL: <https://www.litres.ru/book/dmitriy-bavilskiy/zhelanie-byt-gorodom-italyanskiy-travelog-epohi-tvittera-56434883/> (дата обращения: 10.08.2025).
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. М., 2002. С. 5–22.
5. Гэвин П. Когнитивные репрезентации экфрасиса (на материале романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы»). URL: https://www.researchgate.net/publication/344132268_Cognitive_Representations_of_Ekphrasis_in_Dina_Rubina's_Novel_On_the_Sunny_Side_of_the_Street (дата обращения: 10.08.2025).
6. Зуева Г.С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной. URL: <https://www.dissercat.com/content/zhivopisnyi-ekfrasis-kak-sposob-sozdaniya-obraza-geroya-khudozhnika-v-proze-diny-rubinoi> (дата обращения: 10.08.2025).
7. Лимонов Э. Мои живописцы. URL: <https://www.litres.ru/book/eduard-limonov/moi-zhivopiscy-31736358> (дата обращения: 10.08.2025).
8. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // *О поэмах и поэзии*. СПб., 1996. С. 18–252.
9. Лотман Ю.М. Текст в тексте. URL: <https://www.iedtech.ru/files/journal/2014/1/lotman-text-in-text.pdf> (дата обращения: 10.09.2024).
10. Матвеева А.А. Завидное чувство Веры Стениной. URL: <https://www.litres.ru/book/anna-matveeva/zavidnoe-chuvstvo-very-steninoi-9747426> (дата обращения: 10.09.2024).
11. Морозова Н.Г. Экфрасис в прозе русского романтизма. URL: <https://www.dissercat.com/content/ekfrasis-v-proze-russkogo-romantizma> (дата обращения: 10.08.2025).

12. Рубина Д. *На солнечной стороне улицы*. URL: <https://www.litres.ru/book/dina-rubina/na-solnechnoy-storone-ulicy-163761> (дата обращения: 10.09.2024).
13. Успенский Б.А. *Поэтика композиции*. URL: <https://philologos.narod.ru/ling/uspen-poetcomp.htm> (дата обращения: 10.08.2025).
14. Heffernan J. *Ekphrasis: Theory // Handbook of Intermediality: Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston, 2015. P. 35–49.
15. Mitchell W.J.T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, 1994.