

УДК 811.161.1

М. А. Дмитриовская, Е. Т. Иванова

**ОТ ЭКФРАСИСА К АВТОБИОГРАФИИ
(РАССКАЗ НИКОЛАЯ КОНОНОВА «СВЕТОТОМИЯ»)**

Показано, как в рассказе Н. Кононова «Светотомия» реализуется топос автобиографического письма, в имплицитном виде присутствующий в каждом произведении писателя. В данном рассказе автобиографический дискурс представлен путем использования кода, связанного с живописью и фотографией. Отмечена особая значимость концептов жизни и смерти, в основе которых лежит мифопоэтическая семантика взаимоперехода и круговорота. Экфрасические описания в рассказе присутствуют как в явном, так и в скрытом виде. Сделан вывод о том, что в рассказе «Светотомия» текст порождает экфрасис, в то же время экфрасис формирует развитие сюжета, а живопись и фотография участвуют в создании автобиографии.

The article reveals peculiarities of representation of the autobiographical topos in N. Kononov's short story "Svetotomia" that is present implicitly in each work of the writer. In this short story, the autobiographical discourse is represented via the painting and photography code. The authors emphasize the significance of the concepts of "life" and "death" and reveal their mythopoetic semantics of cycle and mutual transition. Ekphrastic descriptions are both explicit and implicit in Kononov's short story. The authors conclude that in "Svetotomia", the text produces ekphrasis and at the same time, ekphrasis shapes the plot, and painting and photography create autobiography.

Ключевые слова: Николай Кононов, «Светотомия», понятийная система, экфрасис, живопись, фотография, языковая игра, мультиязыковой код, биография, автобиография.

Keywords: Nikolay Kononov, "Svetotomia", conceptual system, ekphrasis, painting, photography, language game, multilingual code, biography, autobiography.

Топос автобиографического письма скрыто присутствует в каждом произведении Н. Кононова. В работе [4] было продемонстрировано, что в рассказе «Амнезия Анастасии» автобиографическое описание связано с номинациями наук в классическом университете. В настоящей статье мы покажем, что и в рассказе «Светотомия» те же смыслы транслируются путем использования кода, связанного с живописью и фотографией. Автобиографичность предполагает особую значимость концептов жизни (включая моменты зачатия и рождения) и смерти, смысловой центр которых составляет мифопоэтическая семантика взаимоперехода, круговорота жизни и смерти. Подобным же образом устроены и другие бинарные оппозиции: «единичное — множественное», «часть — целое», «свет — тьма», «мужское — женское», «мокрое — сухое», «верх — низ», «вертикаль — горизонталь» и т.д., которые перетекают друг в друга.



У Н. Кононова экфрасичные описания всегда семантически связаны между собой и одновременно — с глубинной понятийно-языковой системой, лежащей в основе всех его произведений. Сложность заключается в том, что эти описания могут быть как явными, так и скрытыми. Для получения полной картины роли экфрасиса нужна семантическая реконструкция. Экфрасис участвует в текстопорождении у Кононова: он связан с мотивной структурой и развитием сюжета.

Композиционно рассказ «Светотомия» можно разделить на две части, относящиеся, соответственно, к далекому и недавнему прошлому. Первая часть посвящена описанию двух сокурсниц: Тома и Светы, с которыми повествователь учился на «физфаке провинциального университета» [8, с. 411]. Вторая часть включает встречу героя и подруг через «...надцать» лет [8, с. 417] на перроне Павелецкого вокзала и их совместную поездку в родной город. Там повествователь посещает подруг и вступает с ними в связь. На последней встрече из-за сына Тома, снимающего на видео все этапы встречи, между героями происходит ссора, и они расстаются.

Из названия — «Светотомия» — видно, что герои представляют собой единство, образованное троичностью. Название «Светотомия» может быть прочитано как *Свет(o) + Том + и + Я*. Вторая часть слова *-томия* восходит к др.-греч. *τομή* 'разрезание, (рас)сечение'. Слово *светотомия* синонимично термину *лейкотомия* (от др.-греч. *λευκός* 'яркий, блестящий, белый' + *τομή* 'разрезание, рассечение' от *τέμνω* 'режу, рублю, рассекаю'). *Лейкотомия* — синоним *лоботомии* (от др.-греч. *λοβός* 'доля' + *τομή* 'разрез'), обозначающей операцию, при которой одна из долей мозга иссекается или разъединяется с другими его областями. Рефлексирующее *Я* в повествовании отражено в образах всех героев рассказа, поэтому оно может делиться на два, три и более, то есть умножаться (см. [6]). То же относится и к телесному составу.

В названии рассказа содержится семантика противопоставления, которая получает свое развитие и в образах героинь, и в экфрасичных описаниях. Это противопоставление света и тьмы. Лексема *τέμνω* 'режу, рублю, рассекаю', связанная в пространстве текста с именем Тома, является межъязыковым паронимом слова *темно*. *Светотомия* — оппозиция и в то же время неразрывное единство света и тьмы. На это основное противопоставление наслаиваются и другие оппозиции.

Итак, в начале рассказа две героини противопоставляются: Тома имеет в себе мужское начало и названа андрогином, Света — воплощение женственности; Тома — худая, «ладный манекен» [8, с. 409], Света — пышная, «лукаво-дебелая» [8, с. 414]; Тома — сумрачная, в ее описании преобладают монохромные цвета, Света — золотисто-рыжая, легкая; Тома — умна, Света — глупа. Но, внешне различные, они образуют единство: «...закадычная душевная подруга [Света]... полная ее противоположность, но без борьбы, а сплошное мягкое понимающее единство» [8, с. 414]. При этом на скрытом уровне репрезентация идеи различия и единства воплощается в том числе через изобразительный код.

Прямые отсылки к живописи в рассказе связаны со всеми тремя героинями. Тома сравнивается с метростроевками Самохвалова. Со Светой



связаны упоминания мифологической Данаи, сюжетов картин Кустодиева и цветовой палитры Ренуара. Повествователь сравнивается с портретами Арчимбольдо. О фотографии говорится один раз — это фотография Тома. К ней же в сумме отнесены три экфрастичных описания — из них одно скрытое, которое и является первым. С него мы и начнем, а далее продолжим, придерживаясь принципа рассмотрения экфрасиса в той последовательности, в которой он расположен в тексте. Вот описание Тома:

Тогда в моде была преувеличенная пушистость, что ли. Выщипанные в ниточку коромысла бровей, *нефтяной перламутр* на устах, *устричные формы рюшей* и т. д. У Тома это тоже все было. Но когда она возникала *в пене оборок*, то обязательно натягивала на свои узкие лядвеи джинсы, заправленные в сапоги, ну, а если призрачную юбку *с воланами*, то непременно натягивала еще свитер или жакет [8, с. 410].

Этому описанию предшествует поведенческая характеристика Тома, заканчивающаяся словами: «Все это шло *из глубины*, было внутри» [8, с. 410]. Метафорическая *глубина* вкупе с описанием манеры Тома одеваться (призрачность юбки раздевает ее) отсылают к картине Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» (1482–1486), представляющей иконографический тип Афродиты Анадиомены (др.-греч. Αφροδίτη Αναδιομένη 'выходящая, вынырывающая из глубины, из моря'). Слова *рюши*, *оборки*, *воланы* представляют собой ряд (квази)синонимов. Слово *волан* порождает недостающие смыслы: оно анаграмматично слову *волна* и заимствовано из фр., где *volant* 'летающий', 'волан' происходит от фр. *voler* 'летать', точной анаграммой которого является англ. *lover* 'любовник, редк. любовница', 'возлюбленный, редк. возлюбленная' от *love* 'любить', 'любовь'. Это позволяет перейти к лат. *venus, veneris* 'любовь', 'красота' и богине любви и красоты Венере (др.-греч. Афродита). Связь Тома с водной стихией отмечена в тексте также через сравнения: «небольшая, но высокая плосковатая грудь, *как у подростка-пловца*» [8, с. 409]; «Тонкая, *как рыбий плавник*, челка» [8, с. 410].

Образ Венеры-Афродиты, имплицитно прослеживаемый в портрете Тома, объединяет в себе символику рождения и смерти. Миф отражает древнее хтоническое происхождение богини (Афродита родилась из глубины морской, куда пролилась кровь и были брошены гениталии кастрированного Урана), которое подтверждается также сообщением Гесиода, что вместе с Афродитой из крови Урана появились на свет эринии и гиганты (следовательно, Афродита старше Зевса и является одной из первичных хтонических сил) [9, с. 132–136]. Кроме того, в эпиклесах (постоянных эпитетах-прозвищах богов) сохранились отголоски древних функций богини, связанных со смертью: *Меланида* (черная, мрачная), *Скотия* (темная, мрачная). В качестве хтонической силы Афродита известна в древности как богиня «смерти-в-жизни» [11]. Отметим, что составляющими ее свиты, по мифу, являются голуби как символ плотской любви, связанной с последующим рождением. Изображение рождения Венеры в искусстве сопровождается традиционными символами, которые присутствуют и на картине Боттичелли. Пур-



пурное покрывало имеет ритуальную функцию, символизируя границу между двумя мирами. В такие покрывала заворачивали как новорожденных, так и умерших. Раковина, на которой стоит Венера, — символ рождающего лона. Отметим важный момент, также указывающий на тождество Афродиты и Тома: это андрогинные черты. Так, на Кипре существовал культ бородатой Афродиты или Афродиты с мужским половым органом.

Таким образом, Тома приравнивается к богине любви, которая рождается сама, но также дает начало новой жизни как стартового пункта автобиографии.

О Томе говорится: «...лучше всего она бывала в колхозе — в обтягивающих трениках и белой народной косынке — метростроевка Самохвалова» [8, с. 410]. Это подчеркивает ее хтоничность, андрогинность и снимает оппозицию «худой — полнотелый».

В своих работах А. Н. Самохвалов ориентируется на классические античные образцы. По утверждению Т. Дашковой, художника «явно смущало исчезновение "женской телесности", потому им был сконструирован особый способ изображения женщины: до пояса это была достаточно пропорциональная, чуть крупноватая широкоплечая женщина; зато нижняя часть фигуры была непропорционально мощной и громоздкой» [2, с. 439–440]. Обратим внимание на одно из описаний Тома: «Ее верх всегда был стилистически отделен от низа» [8, с. 410].

Искусствоведы называют героинь полотен Самохвалова «советскими Венерами» [7]. Несмотря на определенную мужеподобность, метростроевки несут подтекст женственности, эротичности. Особенно это заметно в работе «Со сверлом», где, однако, изображение отбойного молотка выступает фаллическим символом. Это корреспондирует с андрогинностью Тома.

В рассказе важную смыслообразующую функцию выполняет фотографическое изображение Тома. О ее фотографии герой-повествователь упоминает в контексте «мемориальности»:

И ее деловое фото «девять на двенадцать» коробилось *под стеклом* на монументальной факультетской *Доске* (с большой буквы!) почета.

Такой плоский *колумбарий*, увенчанный вместо *креста* хромированным электроном [8, с. 411].

Здесь подчеркивается наличие в образе Тома темного, мрачного начала. Колумбарий — это хранилище урн с прахом после кремации. Слово восходит к лат. *columbarium* 'голубятня' от *columba* 'голубь'. С одной стороны, имплицитные отсылки к образу голубя соединяют это описание с символикой Венеры и ее рождением. С другой — фотографическое изображение Тома связывается с темой смерти, что соответствует утверждению Р. Барта о переживаемом в момент фотографирования микроопыте смерти [1, с. 33]. В контексте рассказа *доска почета* становится гробовой доской. В отличие от живописного портрета, передающего динамику души, «документальная» фотография статична, ее функция — констатация существования человека. Таковой является фотография 3×4. Но фотография формата 9×12 см не может быть до-



кументальной — ее часто дарили, делая надпись «На память», то есть в контексте рассказа — на памятник. На доске почета висит увеличенная фотография, которая должна быть размытой. Игровые разложения слова *раз-мы-тая* / *раз-мы-то-я* и анаграмма *раз-Томы-я* отсылают нас к мерцанию множественности и единичности и сведению множества к единичности Я. Одновременно задается семантика воды и мытья, важнейшая для явных и скрытых экфрастичных отсылок к живописи в рассказе. Семантика плаванья выражается синонимом *расплывчатая*. Омонимия фр. *vague* 'неясный, нечеткий, размытый' и фр. *vague* 'волна' вводит тему моря.

Семантика множественности в этом эпизоде обусловлена и тем фактом, что на доске почета должна быть не только Томина фотография, но и фото других людей. Черно-белая фотография представляет собой игру света и тьмы. Лексема «тьма» в данном контексте реализует два омонимичных значения: 'отсутствие цвета' и 'множество, большое количество'.

Слово *фотография* восходит к др.-греч. φῶς (род. п. φωτός) 'свет' и ὑράφω 'пишу'. Его семантическая калька — *светопись* — появилась в русском языке в 50-е гг. XIX в., а позднее была вытеснена словом *фотография*, но до сих пор сохраняется в профессиональном языке. Таким образом, *светопись* дает нам понимание того, что пишет *Света*, но объектом изображения является Тома («тьма»). Этим способом Кононов фиксирует одновременно присутствие светлого и темного в черно-белой фотографии. На снятие различий между героинями и, соответственно, крайними полюсами освещенности работает то, что при проявке фотошленки получается негатив, а при печати фотографии — позитив, где черное и белое меняются местами. Таким образом, *Света* тоже связана со смертью.

«Деловое» фото получает свое развитие в сюжете рассказа: «...перед самым дипломом сыграли свадьбу беременной *пожелтевшей* Тома и этого недопоезда» [8, с. 416]. Эпитет *пожелтевшей* отсылает к фотографии на доске почета, которая коробится и желтеет под воздействием света. Одновременно Тома приобретает цвет, свойственный Свете, и свет. Беременеет Тома от своего кавалера Власожора.

Фамилия Власожор показывает связь с номинацией Волосожары — славянским названием созвездия Плеяды. Словарь Брокгауза и Ефрона указывает на народную этимологию происхождения слова *плеяды* — от др.-греч. πελειάδες 'голуби' [2], которая поддерживает древнегреческий миф о сестрах Плеядах, превращенных Зевсом в голубей, чтобы избавиться их от преследований охотника Ориона.

У Тома рождается сын, которого повествователь называет «дело» [8, с. 418]. Таким образом, Тома, ассоциирующаяся со смертью и имеющая мужское начало, — рождает, а «стоцентная женщина» [8, с. 414] Света остается бесплодной. Отметим, что будущая профессия «дела» — акушер. Корень *-дел-* омонимичен: он относится к *деланию* и к *делению*, которые одновременно работают на увеличение, умножение сущностей. Жизнь и смерть закольцовываются.

Если Света пишет светописью, то Тома в рассказе пишет реально. У нее образцовые конспекты, а на экзаменах она в коридоре пишет Свете от-



веты на спичечных этикетках, которые по размеру чуть больше делового фото. Во второй части рассказа говорится, что во время любовных свиданий она выводит «прописи и конспекты». Таким образом, *фотография* как прерогатива Светы объединяется с *томографией* как прерогативой Тома. При томографии мозга получается серия послойных цветных изображений. В результате Света, ассоциирующаяся с цветом, создает черно-белое изображение, а монохромная Тома — цветное.

Итак, основным смысловым узлом в характеристике Тома является образ Афродиты, объединяющий в себе рождение и смерть, тьму и свет, мужское и женское. При этом экфрастичные описания Светы коррелируют с этим образом, раскрывая и развивая семантику перехода от черно-белого к цветному, от единичного к множественному и наоборот. В связи с этим можно постулировать общность и тесную взаимосвязь экфрастических описаний на глубинном уровне.

Подруга Тома Света описывается так:

Легкая, женственная и обаятельно теплая, словно *сошедшая с кустодиевского порнобезобразия*. Света, *лукаво-дебелая, созданная для потягиваний, сна на свежих простынях под розовым пуховиком, для пампушек и шанюшек* [8, с. 414].

Это троичное экфрастичное описание отсылает к картинам Б. М. Кустодиева — «Русская Венера» (1925–1926 годы), «Красавица» (1915 год) и «Купчиха, пьющая чай» (1923 год). Искусствовед И. В. Долгополов сравнивает «Красавицу» Кустодиева с Афродитой: «...среди пены белых пуховых подушек и кружев [она] появляется из-под атласного одеяла, как Афродита из перламутровой раковины» [6, с. 133]. Лат. *venus, -eris* имеет значения 'любовь' и 'красота', Венера — богиня красоты и любви. Отсюда названия картин «Русская Венера» и «Красавица» семантически весьма близки или даже тождественны. Сами картины являются вариациями образа Афродиты Анадиомены, продолжая структурирующий мотив порождения из единичности множественности.

Отметим, что мотив водной стихии как признака Афродиты Анадиомены изоморфен в рассказе теме вязания из шерсти, которым занимается Света. Слово «волна» 'шерсть' — омограф слова «волна» и этимологически родственно англ. *wool* с тем же значением.

Пряжа, из которой вязала Света, «была комфортного домашнего успокаивающего цвета — *палево-зеленая, тепло-телесная, какая-то обморочно-ренуаровская, печально-голубая*» [8, с. 414]. На самом деле пряжа светлых тонов — это и есть сама героиня. Незнакомое полное имя *Светлана* игровым образом можно представить как *свет* + лат. *lana* 'шерсть'. Хотя на уровне внешней семантики цвета пряжи — светлых, пастельных оттенков, но на уровне скрытой семантики они становятся своей противоположностью: в результате игровых перекодировок отсылают к огню, праху, смерти и черному цвету. В эпитете *палево-зеленый* «палевый» происходит от фр. *paillé* 'соломенного цвета, бледно-желтый', представляющего собой межъязыковой омоним корня глагола *палить* — «уничтожать огнем». Первая часть определения *обморочно-ренуаровская* происходит от *об-* + *морок* (*мрак*). Фамилию *Renoir* можно в иг-



ровом ключе представить как *re-* (приставка с семантикой повтора) + *noir* 'черный' = 'повторение черного'. В эпитете *печально-голубая* первая составляющая соотносится с *печь*; вторая часть — *голубая* — этимологически связана со словом *голубь*, которое, в свою очередь, — со словом *колумбарий*. Отметим, что сама Света не носит то, что связала, а одевается в «какой-то покупной немаркий трикотаж», то есть в *темный*, не пачкающийся. Света вяжет и для еще не рожденного младенца Тома, связывая таким образом темы жизни и смерти. Света соединяет в себе троичность парок. Отсылки к колумбарии отождествляют описание пряжи и фотографию на доске почета, хотя при этом фотография — черно-белая, а здесь создается цветной портрет.

В следующем абзаце дано портретное описание Светы: «Пухлые кукольные губы, золотой пушок над верхней губой и подкрашенные коричневой тушью ресницы, невысокий лоб под муаром челки» [8, с. 414]. Оно корреспондирует с картиной Ренуара «Портрет актрисы Жанны Самари» (1877). Картина написана в теплых тонах, залита светом, но языковая игра у Кононова инвертирует это описание: светлое становится темным, Света переходит в Тому. Таким образом, темная Тома как бы пишет Свету, в то время как на деловом фото Тома, которое является светописью, Света пишет Тому. Эти два изображения — фотография и портрет — коррелируют друг с другом.

В сцене интимной встречи героев содержится третий случай прямого обращения к живописи для характеристики Светы, когда она максимально проявляет свою светоносность: «Ленивая Данаа, иногда *загорающаяся* от странных нисходящих на нее *лучей*, никому, кроме нее, не видимых» [8, с. 421]. История соблазнения Данаи Зевсом — популярный сюжет в живописи (работы Корреджо, Тициана, Тинторетто, Рембрандта, Климта и др.). Упоминание нисходящих лучей отсылает нас к картине Рембрандта, потому что именно на ней Зевс приходит к Данае в виде потока солнечного света. Исходно же в мифе — дождь, то есть вода, отсылает к теме Афродиты Анадиомены. Иногда золотой дождь изображают в виде монет, что связывает образ Данаи с родом занятий Светы и Тома: они челночницы, то есть торговки. Слово *челнок* — многозначно. Одно из его значений — «деталь ткацкого станка или швейной машины, движущаяся колодка с намотанной внутри нитью». Как уже было указано, вязание и ткачество входят у Кононова в одну понятийную область [3].

Образ Данаи соотносится и с другими ключевыми для рассказа художественными изображениями. Пребывание Данаи в подземном помещении указывает на хтоническую семантику, связь со смертью объединяет ее с образами метростроевок, работающих под землей. Данаа лежит, как и Венеры кисти разных художников. Нисходящий дождь-свет связывает Данаю с темой зачатия и рождения, в том числе Венеры. Описание Светы как лукаво-дебелой и телесность Данаи Рембрандта, а также моделей Кустодиева позволяют связать тему будущего рождения со Светой. В системе кодов она *дородная* — от глагола *дородить*, *дорожать* 'оканчивать роды, совсем разрешиться' и одновременно *дорожать* — омоним глагола, связанного с торговлей.



Во второй части рассказа изображение отношений трех героев построено как развитие экфрастических описаний и включает мотивы еды, совместного купания в ванне, пребывания в постели. Их объединению-отождествлению служит тот факт, что на первое свидание герой «накупил веселого "Асти-Спуманте", этой дешевой итальянской шипучки, ее смешливыми волнами тогда была залита вся провинция» [8, с. 420]. Развертывание здесь образа моря соответствует этимологии слова: ит. *sputante* 'пенящийся', 'шипучее вино, игристое' при *sputa* 'пена', *sputare* 'пениться'. Еда и возлияния, купание в ванне и любовная близость героев становятся проекциями сюжета рождающейся из морской пены богини любви Венеры.

Во время интимных встреч Тома «оживляет» Свету — ленивую Данаю — с помощью письма особого рода: «...у Тома был, где надо, чудный атавистический, но очень нужный в нашем случае стебелек, хорошенький и не больше колпачка ученической шариковой ручки. О, какие прописи и конспекты она выводила им...» [8, с. 421]. В то же время эта живопись является и светописью: Тома пишет Свету (или Свете), герой читает (*Я просто зачитался*), а Тома так себя проявляет (*проявлять* — фотогр. 'химической обработкой превращать скрытое изображение на фотоматериале в видимое').

Герои вступают в связь, которая характеризуется повествователем через зоологическую метафору: [8, с. 421]. Три мурлыки — это *три-кота-ж*, которые отсылают нас к немаркому *трикотажу* Светы и развивают тему вязания и ткачества.

Близкие отношения заканчиваются тем, что Света и Тома ополчаются на героя:

Они стали кидать в меня опасными предметами сервировки и обидной едой.

И довольно метко.

Порция холодца попала мне в шею.

Я через мгновение был просто персонажем Арчимбольдо — весь из фруктов, овощей и рыбьих хвостов [8, с. 423].

Обратим внимание на то, что слово *еда* при написании латиницей становится омографичным слову *ego*. Картины Арчимбольдо представляют собой портреты-натюрморты из цветов, плодов, артефактов, животных и птиц. Натюрморт, то есть «мертвая природа», порождает живое человеческое лицо. Обращение к Арчимбольдо возвращает нас к идее слияния частей в целое и расчленения целого на составляющие, то есть к анатомии. Анатомическое изображение головы человека показывает поразительное детальное сходство с портретами Арчимбольдо. Это третий — недостающий — портрет в повествовании — портрет героя.

Интимное единство героев описано как одна книга, состоящая из трех томов: «Это был не ужин, а полный Молоховец. В трех томах. С золотым тиснением меня с двух сторон. Справа — Света, слева — Тома» [8, с. 420]. Однако книга рецептов Е. И. Молоховец на самом деле в одном томе. Отметим, что слово «том» происходит из др.-греч. τόμος 'часть, отрезок, том' от τέμνω 'режу', а имя Тома является межъязыковым омо-



нимом др.-греч. τομή — ‘разрез’. Таким образом, полный Молоховец не только в трех томах, но и в трех Томах. Исходя из этого, можно утверждать, что в данном эпизоде реализуется сквозная идея порождения множественности из единичного и тождественности целого и составляющих его частей.

Анализ текста показывает, что выявленные смыслы во второй части рассказа повторяют те, что содержатся в первой. Так, один из значимых, конструктивных образов — голубь, связанный с темой и зачатия, и рождения, и смерти, — реализуется в описании повествователя. В последнем эпизоде упоминается «замечательный мягкомнувшийся италийский лже-Ферре пиджачок» [8, с. 423], которым герой очень дорожит. В системе скрытых кодов он настоящий *пижон* (от фр. *pigeon* ‘голубь’). День рождения Николая Кононова — 14 апреля — соответствует 25 жерминаля по французскому республиканскому календарю, где этот день называется *Pigeon* ‘голубь’. Таким образом, в рассказе имплицитно задается авторское присутствие и день рождения как стартовый пункт автобиографии.

Книжное триединство героев вызывает ассоциацию с картиной Арчимбольдо «Библиотекарь», представляющей собой портрет, составленный из книг, покрытых золотым тиснением. При этом в первой части рассказа Тома регулярно ходит в библиотеку, изучая тома научной литературы.

Итак, в рассказе «Светотомия» текст порождает экфрасис, а экфрасис формирует развитие сюжета. Живопись и фотография участвуют в создании автобиографии. *Живопись* — буквально ‘писать жизнь’. Слова *биография* и *живопись* близки к семантическим калькам, поскольку *биография* — др.-греч. βίος ‘жизнь’ + γράφω ‘пишу’, букв. ‘жизнеописание’. Первая же часть слова *фотография* — *фото* — звуковая анаграмма *авто*. Живопись, то есть биография, вкупе с фотографией дают автобиографию. Кононов, имея перед собой *белые* листы бумаги, создает *черновик* произведения и превращает его в *беловик* — то есть снова в *белое*. И черновик, и беловик представляют собой рассечение белого фона темными строками письма. Тем самым совершается процесс светотомии — отделения тьмы от света, что соответствует негативу фотографии первого дня творения. Николай Кононов — настоящий творец и большой художник. Он создает *художественную* литературу: пишет *красочно*, *изображает живописно*, *рисует яркими красками*. Он — художник-иллюстратор, полноцветность картин которого коренится в свете. Латинское *illustratio* (от *illustro* ‘освещать’) имеет значение ‘живое описание, наглядное изображение’. Лат. *illustris* ‘светлый, светящийся’ означает также ‘блистательный, выдающийся, значительный, замечательный’. Это именно то, что мы должны сказать о писателе Кононове.

Список литературы

1. Барт Р. Camera lucida. Комментарий к фотографии / пер. с фр., послесл. и коммент. М., 2011.
2. Дашкова Т. Визуальная репрезентация женского тела в советской массовой культуре 30-х годов // Логос. 1991—2005. Избранное: в 2 т. М., 2006. Т. 1. С. 410—443.



3. Дмитриовская М. А., Дегтяренко К. А. «Полный абзац» (узловые концепты в творчестве Николая Кононова) // Критика и семиотика. 2016. №1. С. 205 – 226.
4. Дмитриовская М. А., Дегтяренко К. А. Наука любви в классическом университете (рассказ Николая Кононова «Амнезия Анастасии») // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2018. №2. С. 70 – 78.
5. Дмитриовская М. Коли муза Клио: История души человеческой и история народов в романе Николая Кононова «Фланёр» // Новое литературное обозрение. 2014. №4. С. 266 – 284.
6. Долгополов И. В. Мастера и шедевры : в 3 т. М., 1988. Т. 3. С. 133 – 174.
7. Инполитов А. Венера Торфяная. Выставка в Русском музее: антитело как сверхидея // Русская жизнь. 2008. 18 янв. URL: <http://rulife.ru/old/mode/article/481/> (дата обращения: 08.11.2017).
8. Кононов Н. Саратов : рассказы. М., 2012.
9. Мифы народов мира : энциклопедия : в 2 т. 2-е изд. / гл. ред. С. А. Токарев. М., 1987. Т. 1. С. 132 – 136.
10. Пляды // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. URL: <https://dlib.rsl.ru/viewer/01003924214#?page=429> (дата обращения: 05.04.2018).
11. Росси Г. Рождение и особенности культа Афродиты. URL: <http://www.globalfolio.net/monsalvat/kittim/012aphrodite/afro4.htm> (дата обращения: 05.04.2018).

Об авторах

Мария Алексеевна Дмитриовская – д-р филол. наук, проф., главный научный сотрудник, Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: dmitrovskayama@yandex.ru

Евгения Тагировна Иванова – канд. филол. наук, доц., Балтийский федеральный университет им. И. Канта, Россия.
E-mail: Elvanova@kantiana.ru

The authots

Dr Maria A. Dmitrovskaya, Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: dmitrovskayama@yandex.ru

Dr Evgenia T. Ivanova, Associate Professor, Immanuel Kant Baltic Federal University, Russia.
E-mail: Elvanova@kantiana.ru