

УДК 821.161.1.09-31+929Рубина

Е.В. Внукова

## **ЭКФРАСИС КАК МОДЕЛЬ ИСКУССТВА В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»**

Понятие «экфрасис» прочно укоренилось в теории и практике современных литературоведческих изысканий. Среди множества исследований, появившихся в течение последних двух-трех десятилетий, необходимо называть труды ученых, собранные в сборнике «Экфрасис в русской литературе» (2002), в частности, статью Л. Геллера, в которой определены ближайшие перспективы исследования данной проблемы [6]. Довольно подробно рассмотрен генезис данного понятия, известного еще в античности. В монографии М. Рубинс «Пластическая радость красоты» изложено содержание основных теорий экфрасиса, сложившихся к настоящему времени [13].

Несмотря на популярность экфрасиса в современной науке, до сих пор не выработаны исчерпывающие дефиниции этого понятия. Мы принимаем определение, данное Л. Геллером: экфрасис – это «воспроизведение одного искусства средствами другого» [6, с. 18].

Чрезвычайно широк диапазон функций, которые выполняет экфрасис. Так как не существует обобщающей работы, где была бы дана единая их системная классификация, а характеристики, даваемые некоторым функциям, позволяют говорить об их синонимичности или, во всяком случае, смысловой близости, ученые выделяют функции экфрасиса в зависимости от анализируемого материала. Так, М. Нике называет зеркальную (мы бы назвали ее психологической), разоблачающую, символическую, мировоззренческую и сюжетообразующую функции [9], Н.С. Бочкарева – пародийную, сюжетную, эстетическую, аллегорическую, музыкальную, символическую, жанрообразующую и дидактическую [2;3], Е.А. Постнова – характерологическую и метаописательную [10] и т.д.

Не менее обширна типология экфрасиса, включающая в себя такие его виды, как прямой и косвенный, полный и частичный, статический

и динамический, миметический и немиметический, толковательный, «нулевой», обратный, экфрасис-сравнение и др. [1; 9].

Интерсемиотическая природа экфрасиса дала основания ученым утверждать, что данному явлению, наряду с изобразительностью, присуще и такое свойство, как повествовательность [4, с. 260]. В частности, Ю.В. Шатин объясняет это тем, что экфрасис как составная часть художественного текста «сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое» [15, с. 218]. Опираясь на теорию концептуальной интеграции Ж. Фоконье и М. Тернера, В.А. Миловидов предпринимает попытку определить основной принцип организации экфрастического повествования. По мнению исследователя, сущностью нарратологической природы экфрасиса является «характер события, которое лежит в основе экфрастического описания и, соответственно, в основе сюжета экфрасиса, если таковой имеется» [8].

По справедливому утверждению Ю.В. Шатина, «экфрасис становится метаязыковой рефлексией по поводу метафорического содержания картины» [15], однако мы не можем согласиться с тем, что «он принципиально не изобразителен, а референциален, поскольку сокращает дистанцию между различными семиотическими сущностями и включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта» [Там же]. Если в качестве референта произведения живописи выступает реальный мир, то подобным же образом соотносятся литературное описание творения художника и картина как таковая. Но изобразительность остается свойством экфрасиса (иногда лишь потенциально, однако сути это не меняет), только это изображение читатель воспринимает не прямо, как это было бы в процессе созерцания им картины, а опосредовано, т.е. экфрасис – это всегда перевод с языка одного вида искусства на язык другого, содержащий в себе значительную долю неизбежных искажений, а интерпретатор, в качестве которого в литературном тексте выступает герой или повествователь, становится соавтором художника. Исходя из устоявшегося в современном литературоведении понимания экфрасиса не столько как описания

визуального художественного образа, сколько как способа передачи особенностей восприятия предмета рецепиентом, экфрасистический дискурс определяется как «участие произведений изобразительных искусств в порождении и рецепции литературного текста и художественного произведения в целом» [3, с. 96].

Во вступлении к коллективной монографии «Экфрасистические жанры в классической и современной литературе» Н.С. Бочкарева отмечает, что динамика литературного развития в XX-XXI веках отличается устойчивой тенденцией к изменчивости, взаимодействию и синтезу различных художественных феноменов, усматривая в связи с этим перспективы дальнейших исследований в применении комплексного подхода к анализу классического и современного экфрасиса и, соответственно, сложившихся к настоящему времени двух основных методологических подходов – риторического и семиотического [16].

Задачей нашей статьи является анализ экфрасиса в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы», с помощью которого выстраивается модель искусства. Ее сущность составляет сформированный в теории и практике романтиков взгляд на художника как на гения, наделяемого даром мистического прозрения, способного в порыве вдохновения творить новые миры и видящего в этом свое высшее предназначение.

«Белая голубка Кордовы» представляет собою так называемый *Kunstlerroman*, т.е. роман о художнике. Перед читателем разворачивается трагическая судьба талантливого живописца Кордовина. Еще в юности он отличался умением необыкновенно точно подражать стилю признанных мастеров, подтверждением чему служит забавное происшествие, случившееся с ним в юности. Именно об этом вспоминает его старая знакомая Марго, пытаясь убедить Кордовина в том, что можно выгодно продавать копии мировых шедевров: «Ты же гениально копировал! Помнишь, какой хипеш поднялся по всему Эрмитажу, когда ты пытался вынести свою «Кающуюся Магдалину» Тициана, свою праведную копию? Как вопили старушечки в залах и жали на все кнопки, и бежали за каким-то старшим научным

сотрудником?!» [12, с. 37]. Собеседница Захара не подозревает, что он уже давно этим занимается, при этом скрывая свое авторство, так как на подделках, если это не обнаружено, можно заработать гораздо больше. Однако это лишь внешняя причина, и отнюдь не основная. Ниже мы попытаемся понять, чем же на самом деле руководствовался главный герой романа, который прямо заявляет, что «деньги тут ни при чем» [12, с.15].

Поводом к решению писать картины в стиле известных художников, определившим всю дальнейшую судьбу Кордовина, стал случай: он нашел на антресолях ленинградской квартиры чудом уцелевшие во время блокады старые холсты, используя которые, смог добиться практически полного сходства своих копий с оригиналами. Холсты становятся существенной частью фальсификации, весомым аргументом, подтверждающим время написания картины. Так, доказывая подлинность работы Фалька, именно на этот факт он обращает внимание заказчика: «холст в приличном состоянии. Полагаю, фабричная грунтовка. Фальк – в отличие от, например, Кончаловского, который грунтовал холсты сам, – охотно пользовался готовыми советскими холстами какой-нибудь Ленинградской или Подольской фабрики, впрочем, французскими тоже не брезговал, но то было до войны... Подрамник родной, тоже старый, сороковые годы. Откуда это видно? И тот и другой постарели одновременно под воздействием света. Ну, и естественные загрязнения. Вот, под нижней планкой подрамника пыли и грязи побольше – взгляните сами. Не говоря уже о мушиных засидах...» [12, с. 10].

Кроме картины Кордовина, имитирующей стиль Р. Фалька, в первой главе романа речь идет также о работе художника над копией М. Ларионова. Она уже практически готова, осталось только покрыть ее поверхность лаком, чтобы закрепить масляный слой. Именно этим и занимается Кордовин за несколько часов до своего отъезда в Испанию. Автор романа не упускает ни малейшей детали, непосредственно касается технического процесса лакировки, перечисляет инструменты, которые использует художник, и попутно упоминает о том, как это делали мастера в древности. За почти

детективной историей подготовки картины к продаже, занимающей у героя несколько лет кропотливой работы, за описанием работы художника постепенно проступает глубинный смысловой уровень текста – проблема творчества как акта божественного творения и как ремесла.

Кордовин не копирует уже существующие полотна, его задача сложнее – полностью перевоплотиться в другого художника, буквально забыв о себе: «долгая мучительно-сладостная работа над самой картиной, когда ты не то что погружен в манеру художника, не то что живешь ею, а просто становишься им, этим единственным мастером, с его единственным стилем, его взглядом на свет и предметы, в которых свет этот преломляется, способом держать кисть или мастихин, привычкой работать только в утренние или полуденные часы...» [12, с.19]. Именно в отказе от собственной личности во время написания картины герой усматривает высший смысл своего творчества. Он не просто хороший подражатель. Создавая «*неизвестного Фалька*» (здесь и далее курсив автора. – Е. Внукова) [12, с.19] или «неизвестного Ларионова», Кордовин ощущает себя демиургом, Богом-Творцом: «одним словом, когда ты, подобно Всевышнему из космогонической теории кабаллы, сжимаешься и умаляешься сам в себе, дабы освободить место рождению *новой сущности...*» [12, с.19]. Эта мысль передана с помощью несобственно-прямой речи, что дает нам основания говорить о совпадении точки зрения автора-повествователя и героя романа на искусство и художника. Ранее, утверждение такого рода прозвучало во внутреннем монологе Кордовина, его мысленном обращении к Фальку, в котором он передает свое эмоциональное состояние в момент окончания работы над полотном: «возможно, грядущий Мессия, возродив мертвых, будет так же опустошенно счастлив... [12, с.15].

Второй этап «оживления картины» не менее важен, чем первый. Несколько лет Кордовин посвящает созданию ее «биографии», только тогда она будет готова «зажечь реальной *подлинной* жизнью» [12, с. 19]. И это время также осмысливается художником в терминах космогонической мифологии: «его любимый период сотворения мифа,

как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью *судьбы*» [Там же]. В данном случае прослеживается очевидная параллель с каббалистическими представлениями о творении Богом человека: «И сформировал Господь Бог человека – прах с земли, и вдохнул в ноздри ему дыхание жизни, и стал человек живым существом» (Берешит, 2:7). Кроме того, очевидна преемственная связь между пониманием героя романа искусства как мифотворчества и сложившегося на рубеже XIX–XX веков неомифологизма, вошедшего «в кровь и плоть искусства, намечая тем самым путь к художественным системам новейшего времени» [14, с. 269].

Модель искусства в романе Рубиной декодируется с помощью нескольких корреспондирующих друг с другом мифологических систем. Представления о сотворении мира, сложившиеся в иудаизме, подкрепляются аллюзиями на аналогичные сюжеты античных мифов, прежде всего, на миф о рождении Венеры. Такая аналогия приходит на ум художнику при взгляде на пейзаж «Фалька», мерцающий в утреннем свете «всеми своими драгоценными зелеными, серовато-желтыми, серебристыми... Венера, рожденная из пены морской!» [12, с. 13]. Эротическое начало соединяет этот миф с несколько раз упомянутым в романе сопоставлением картины и любимой женщины. Так, созерцая другую картину, Кордовин любит ее, как если бы перед ним находилась его возлюбленная: «он спустился в мастерскую, осторожно, одними ладонями поднял картину с козелков и вернул ее на мольберт. И все-таки помедлил еще, отступив на три шага и охватывая взглядом всю ее целиком, как где-нибудь на высоком приеме охватываешь изумленным и гордым взглядом любимую, с головы до ног наизусть выцелованную женщину, неожиданную и ослепительную, в полном блеске многочасовых стараний портного, парикмахера и косметолога...» [12, с. 22].

Наблюдается также явное сходство между творчеством Кордовина и мифом о Пигмалионе и Галатее. Оба они – художники, хотя герой Рубиной – живописец, а Пигмалион – скульптор. Оба восторгаются своими творениями, которое либо идеально (как известно,

Пигмалион вырезал из слоновой кости прекрасную статую, в которую влюбился), либо близко к идеалу. Не случайно это иронически обыгрывается в романе знаменитой цитатой из письма Пушкина, который так передал свое состояние после окончания «Бориса Годунова»: «Поздравляю тебя, моя радость, с романтической трагедией, в ней же первая персона Борис Годунов! Трагедия моя кончена; я перечел ее вслух, один, и бил в ладоши, и кричал, ай да Пушкин! ай да сукин сын!» [11, с. 188]. Завершив работу над картиной, Кордовин выражает переполняющие его эмоции, восклицая: «вот так и провел бы здесь перед ней всю ночь! Ай да Пушкин, ай да сукин сын...» [12, с. 22]. Называя себя именем великого поэта, Захар тем самым как бы уравнивает себя с Пушкиным, как это в свое время сделал известный гоголевский персонаж, заявивший, что он «с Пушкиным на дружеской ноге» [7, с. 256], с тою существенной разницей, что герой Рубиной – гениальный художник, поэтому в его восклицании нет и намека на его ироническое осмеяние. Более того, сам Кордовин убежден, что ему уготовано место в райском саду, где он по-прежнему будет заниматься живописью. В мире ином он будет «тереть негасимые краски из пигментов райского сада» [12, с. 15]. Как и в случае с ожившей статуей в мифе о Пигмалионе и Галатее, творение Кордовина наделяется витальной энергией. После покрытия поверхности полотна вторым слоем лака художник говорит о картине как о живом существе: «Оставим-ка ее с полчаса вздыхать в прозрачном коконе, когда она замирает, стынет... и вдруг сама обнаруживает, что запеленута отныне тончайшими покровами» [12, с. 18]. Картина способна вздыхать, замирать, стыть и даже обнаруживать на себе слои лака, которые сравниваются с покровом, она спеленута, как новорожденный ребенок, что опять-таки отсылает к мотиву рождения (созидания нового существа). Именно искусство дает художнику возможность творить «из разрозненных элементов хаотической действительности новую, гармонизированную вселенную» [5, с. 177].

Таким образом, в романе «Белая голубка Кордовы» экфрасис является важнейшим средством создания модели искусства, генетически

восходящей к представлениям романтиков о художнике-демиурге, преобразующем действительность. Концепция искусства в произведении Дины Рубиной осложнена тем, что главный герой сосредоточил свои силы на подражании работам известных мастеров живописи, а его видение творческого процесса опирается на сложившуюся в каббале космогоническую теорию, согласно которой творчество, понимаемое как творение нового мира (в данном случае художественного универсума картины), требует от художника отказа от своего «я», что расширяет и трансформирует сложившиеся в романтизме и модернизме взгляды на искусство.

### Литература

1. Андреева К.А., Белобородько Е.К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «экфрасис»: в диалоге лингвистики и искусства. *Universum: Филология и искусствоведение : электрон. научн. журн.* 2016. № 11(33). URL: <http://7universum.com/ru/philology/archive/item/3893> (дата обращения: 15.07.2018).
2. Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2009. Вып. 6. С.81–92.
3. Бочкарева Н.С., Гасумова [Тулякова] И.И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом». *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология.* 2011. Вып. 1(13). С. 96–106.
4. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) *Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста.* Москва: Наука, 1977. С. 259–283.
5. Гармаш Л.В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого: дис. ... канд. филол. наук. Харьков, 2000. 194 с.
6. Геллер Л. Воскрешения понятия, или Слово об экфрасисе. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Москва: Изд-во «МИК», 2002. С. 5–22.
7. Гоголь Н.В. ПСС. В 17 т. Т. 3. Повести. 4. Комедии. Москва: Изд-во Московской Патриархии, 2009. 688 с.
8. Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса. Сост., подгот. Текстов и коммент. И.А. Виноградова, Воропаева. Нарратология и компаративистика.



- Москва: РГГУ, 2015. С. 177–185. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения: 15.07.2018).
9. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Экфрасис в русской литературе: тр. Лозан. симп. Москва: МИК, 2002. С. 123–134.
  10. Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг.: дисс. ...к. филол. н. Пермь, 2012. 169 с.
  11. Пушкин А.С. ПСС. В 10 т. Москва –Ленинград: Изд-во Академии наук СССР, 1951. Т. 10. Письма. 910 с.
  12. Рубина Д. Белая голубка Кордовы [Электронный ресурс]. Pdf
  13. Рубинс М. Пластическая радость красоты: экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 357 с.
  14. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. Москва: Искусство, 1989. 293 с.
  15. Шатин Ю. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226. URL: <http://www.philology.ru/literature1/shatin-04.htm>.
  16. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография. Под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. 204 с.

### Анотація

#### **К.В. Внукова. Екфрасіс як модель мистецтва у романі Діни Рубіної «Біла голубка Кордови»**

У статті надано огляд актуальних робіт сучасних дослідників з проблеми екфрасіса. Названі його основні види, функції, визначені основні методологічні підходи до його літературознавчого аналізу – риторичний і семіотичний, окреслено коло питань, пов'язаних з інтерсеміотичною природою цього поняття.

В роботі аналізується живописний екфрастичний дискурс в романі Діни Рубіної «Біла голубка Кордови», за допомогою якого авторка вибудовує оригінальну модель мистецтва. Твір Рубіної розглядається як *Künstlerroman*, тобто роман про художника. Основним завданням дослідження було виявлення під зовнішнім шаром оповідання глибинного смислового рівня тексту з метою розгляду поставленої в романі проблеми творчості як акту божественного творіння та як ремесла.

Модель мистецтва, яка сформована в романі, декодується за допомогою декількох кореспондуючих один з одним міфологічних систем. Уявлення про створення світу, що склалися в іудаїзмі, підкріплюються алюзіями на аналогічні сюжети античних міфів: міф про народження Венери та міф про Пігмаліона й Галатею.

Екфрастичний дискурс у «Білій голубці Кордови» є найважливішим засобом створення моделі мистецтва, яка своїм корінням сягає до уявлень романтиків про художника-деміурга. Наділений даром містичного прозріння, він здатний в пориві натхнення створювати нові світи і бачить у цьому своє вище призначення. Концепція мистецтва в творі Д. Рубіної ускладнена тим, що головний герой зосередив свої сили на наслідуванні робіт відомих майстрів живопису, а його бачення творчого процесу спирається на сформовану в кабалі космогонічну теорію, згідно з якою творчість, що розуміється як творіння нового світу (в даному випадку художнього універсуму картини), вимагає від художника відмови від свого «я». Подібний підхід розширює і трансформує сформовані в романтизмі і модернізмі погляди на мистецтво.

**Ключові слова:** екфрасис, творець, модель мистецтва, міф, художник, творчість.

### Аннотація

#### **Е.В. Внукова. Экфрасис как модель искусства в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы»**

В статье дан обзор актуальных работ современных исследователей по проблеме экфрасиса. Названы его виды, функции, определены основные методологические подходы – риторический и семиотический, обозначен круг вопросов, связанных с интерсемиотической природой данного понятия.

В работе анализируется живописный экфраситический дискурс в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы», с помощью которого автор строит оригинальную модель искусства. Произведение Рубиной рассматривается как *Künstlerroman*, т.е. роман о художнике. Основной задачей исследований было выявление под внешним слоем повествования глубинного смыслового уровня текста для рассмотрения поставленной в романе проблемы творчества как акта божественного творения и как ремесла.

Модель искусства, сформированная в романе, декодируется с помощью нескольких корреспондирующих друг с другом мифологических систем. Представления о сотворении мира, сложившиеся в иудаизме,

подкрепляются аллюзиями на аналогичные сюжеты античных мифов: миф о рождении Венеры и миф о Пигмалионе и Галатее.

Экфрастический дискурс в «Белой голубке Кордовы» является важнейшим средством создания модели искусства, генетически восходящей к представлениям романтиков о художнике-демиурге. Наделенный даром мистического прозрения, он способен в порыве вдохновения творить новые миры и видит в этом свое высшее предназначение. Концепция искусства в произведении Д.Рубиной осложнена тем, что главный герой сосредоточил свои силы на подражании работам известных мастеров живописи, а его видение творческого процесса опирается на сложившуюся в каббале космогоническую теорию, согласно которой творчество, понимаемое как творение нового мира (в данном случае художественного универсума картины), требует от художника отказа от своего «я», что расширяет и трансформирует сложившиеся в романтизме и модернизме взгляды на искусство.

**Ключевые слова:** экфрасис, творец, модель искусства, миф, художник, творчество.

### Summary

#### **K.V. Vnukova. Ekphrasis as a model of art in the novel “White dove of Cordoba” by Dina Rubina**

The article describes relevant works of modern researchers addressing the ekphrasis.

The main types and functions of ekphrasis are analyzed, the basic methodological approaches to literary analysis – rhetorical and semiotic – are identified, the range of issues related to this term inter-semiotic nature is outlined.

The picturesque ekphrastic discourse in Dina Rubina’s novel “White Dove of Cordoba” is studied and helps the author to create the original model of art. Rubin’s work is considered to be *Künstlerroman*, that is, the novel about the artist. The main task of study was to determine under the external narrative layer the deep semantic level of the text in order to consider the creativity problem posed in the novel as a God’s creatures as well as a craft.

The art model formed in the novel is decoded with the help of several correspondent mythological systems. Understanding of creation of the world in Judaism is supported by allusions on similar ancient myths subjects: the myth about a birth of Venus and the myth about Pygmalion and Galatea.

The ekphrastic discourse in “White Dove of Cordoba” is the most important means of art model, which reaches the romantics’ imaginations about the

artist-demiurge. Due to the gift of mystical enlightenmen he is able to create new worlds and that is his higher purpose. The art concept in the novel is complicated by the main hero's efforts to forge famous masters paintings and his vision of creative process is based on the coogonic theory when creativity is a creation of a new world (in this the case is an art painting universe ), requires the artist to renounce his "Ego". This approach expands and transforms the views on art in romanticism and modernism.

**Key words:** ekphrasis, creator, model of art, myth, artist, creativity.

---

### *Інформація про автора*

*Внукова Катерина Валеріївна* – аспірант кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди, м. Харків, 61168, Україна; <http://orcid.org/0000-0002-8437-1030>