

УДК 821.161.1.09-31+929Рубина

Е.В. Внукова

**ОБРАТНЫЙ ЭКФРАСИС В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ  
«БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»: МИР КАК ТЕКСТ**

Роман – это живопись, это мазки с лессировкой, это подготовка, это грунт...

Д. Рубина, интервью [6].

Понятию «экфрасис» уже более двух тысяч лет. Оно возникло еще в античности как риторический прием, подразумевавший наглядное словесное описание любого визуального объекта. Подобное понимание экфрасиса раскрывается в работах таких исследователей, как Р. Вебб (R. Webb) [9] и др. В последние десятилетия литературоведение вновь переживает все возрастающий интерес к экфрасису, и, как это часто бывает, содержание термина подвергается переосмыслению. Объем понятия сужается, так как многие современные ученые склонны принимать в качестве объекта экфрасиса только произведение искусства [2], и в то же время расширяется, это может быть *любой* вид искусства, не только изобразительный, но и, к примеру, аудиальный (музыка) или синтетический (кинематограф). По объекту изображения М. Нике в статье «Типология экфрасиса в ”Жизни Климса Самгина” М. Горького» выделяет обратный или опосредованный экфрасис, «где описание природы отражает описание картины» или персонаж описывается как «живая картина» [3, С. 124, 126].

Тот факт, что описанию многочисленных живописных полотен в произведении Рубиной отведен достаточно значительный объем текста, объясняется прежде всего тем, что «Белая голубка Кордовы» – это роман о художнике, Захаре Кордовине. Читатель знакомится с главным героем «Голубки» в тот период его жизни, когда тот занимается фальсификацией картин известных живописцев – Фалька, Ларионова и, наконец, Эль Греко. Это первая, наиболее широко представленная в романе группа экфрастических описаний, выделенных

по признаку *оригинал – подделка (копия)*. Ко второй мы относим те работы, авторство которых Кордовиным признается. Это портреты его возлюбленных и цикл жанровых картин «Иерусалимка». Третью группу составляют реальные или вымышленные работы других художников. Чаще всего они только называются или даже просто упоминаются имена живописцев, т.е. мы имеем дело с так называемым «нулевым» экфрасисом. Особняком стоит четвертая группа, куда попадают все случаи обратного (или косвенного) экфрасиса. Именно о них и пойдет речь в данной статье. Мы рассмотрим представленные в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» экфрастические пейзажи и портреты персонажей, попытаемся обозначить их функции, типологические черты и определить особенности их композиционной организации.

Как точно подметили Т.Г. Прохорова и Р.Р. Фаттахова, «если в гоголевском “Портрете” или в уайльдовском “Портрете Дориана Грея” экфрасис размыкался в историю, изображение оживало и герой покидал полотно, выходил из рамы, то у Рубиной в “Белой голубке Кордовы” происходит обратный процесс – замыкания явлений жизни в экфрастическую раму» [5, с. 349]. Именно обратный экфрасис, по нашему мнению, выполняет в романе важнейшую тексто моделирующую функцию. Благодаря использованию обратного экфрасиса и определенной точке зрения окружающий мир воспринимается глазами художника так, как если бы это была картина. Роман «Белая голубка Кордовы» строится особенным образом: реальность в произведении Рубиной превращается в живописное полотно, а персонажи – в портреты на этом полотне, причем этот прием используется последовательно на протяжении всего произведения. Так, одну из своих возлюбленных Кордовин сравнивает с натурщицей известного французского скульптора и живописца А. Майоля [5, с. 3], а глядя на сидящую на скамейке девушку с книгой, герой воспринимает ее как модель для своего эскиза, первым делом выделяя контрастные цвета – оранжевый и черный – и мысленно как бы останавливая навсегда вечно текущее время: «Оранжевая, под цвет плодов, юбка, черная блузка – во всей ее позе, во всей этой, случайно сложившейся

картине была такая скульптурная и живописная законченность, что, достав из кармана блокнот с карандашом и прислонившись к колонне у входа, он несколькими линиями набросал рисунок» [5, с. 209].

Подобным скульптурно-живописным экфрасисом открывается первая глава романа. Беседуя по телефону со своей теткой по прозвищу Жука, главный герой как будто смотрит на ее воображаемый портрет:

– Тогда веер, а, Жука? – сказал он, улыбаясь в трубку и представляя ее патрицианское горбоносое лицо в ореоле подсиненной дымки. – Прилепим тебе мушку на щеку, и выйдешь ты на балкон своей богадельни обмахиваться, как маха какая-нибудь, ядрён-корень [5, с. 1].

В мысленном портрете тетки Кордовиным акцентируются три элемента. Во-первых, это фон – «подсиненная дымка», напоминающая знаменитый леонардовский прием «сфумато» или серебристое сияние картин Гойи, о котором упоминается в романе Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания», женские портреты кисти Рокотова и т.п. Во-вторых, патрицианские черты лица Жуки отсылают к передающим благородство и утонченность своих моделей скульптурным изображениям представительниц древнеримских аристократических родов. В-третьих, во фразе Кордовина содержится намек на знаменитые образы мах на картинах Ф. Гойи, в первую очередь вспоминается полотно «Махи на балконе», изображающее гордых испанских горожанок в народной испанской одежде, или написанным им же «Портрет королевы Марии Луизы Пармской», на котором монархиня предстает в национальном костюме. Позже веер Жуки будет упомянут еще в одном экфрасистическом описании – гобелена в мастерской художника, исполненного «вполне в духе местности: дальняя родственница герцогини Альба, вышитая шелком и какими-то блестящими нитями, демонстрировала кавалеру веер, похожий на тот, что он купил вчера Жуке» [5, с. 48].

Сравнение Жуки с махой с первых страниц романа вводит «испанскую тему»: во внешности родственницы главного героя проступают черты его испанских предков из рода Кордовера, изгнанных со своей родины и ставших морскими пиратами.

Образ Жуки – испанской махи с характерными для нее веером и кастаньетами – перекликается с образом Мануэлы, возникающем в заключительной главе романа, – танцовщицы фламенко, в которой Захар Кордовин признает свою родственницу. Именно в доме Мануэлы хранится двойник древнего кубка, вывезенного Жукой из осажденного фашистами Ленинграда и бездумно проданный через много лет Захаром ради приобретения букинистической редкости – томика Плавта.

Как видим, внешность персонажа передана так, как если бы это был его живописный (живописно-скульптурный) портрет. Прием обратного экфрасиса служит одним из средств характеристики образа главного героя, глядящего на мир профессиональным взглядом художника, описываемого им персонажа, и является средством моделирования художественной реальности. Для Кордовина окружающая реальность существует прежде всего в качестве материала для будущей картины – пейзажа, натюрморта, портрета или жанровой сценки.

Глядя на свою подругу толстуху Марго у него невольно возникают ассоциации между её обнаженной фигурой и библейским образом приснившегося царю Навуходоносору истукана на глиняных ногах или статуей Колосса Родосского: «банный халат нараспашку, волны жировых барханов, нависающих над глиняными столпами колосса, – и это, воля ваша, мощное художественное впечатление...» [5, с. 205]. И в то же время здесь человеческое тело превращается в пейзаж – пустыню, покрытую волнистыми барханами.

Даже в облике кордовинского кота Чико, который «молча сидел среди ветвей, мерцая желтыми египетскими глазами из темной и глянцевого под светом фонаря кроны» [5, с. 22], наблюдая за собирающимся в дорогу хозяином, подчеркивается его сходство со знаменитыми древнеегипетскими изваяниями кошек или их же изображениями на фресках и рельефах страны Священного Нила. В каком-то смысле Чико выполняет функцию оберега, которую приписывали египтяне своим домашним питомцам.

Подобный прием распространяется в романе Рубиной и на пейзажи. Вот Кордовин на пути в свою мастерскую видит море: «Боже,

как эта соль слепит под солнцем. Могучий ровный кобальт, если взяться» [5, с. 13]. Он смотрит на природную стихию как художник, мысленно представляя ее в виде морского пейзажа. Далее он любуется «переменчивой игрой изумрудно-кобальтовых тонов справа» [5, с. 14]. При этом читателю даже не сообщается, что именно имело такой цвет – скалы, деревья или другая растительность. Мир развоплощается, теряет предметность, он как будто превращается в полотно картины, как это происходило в творчестве художников-модернистов, которые «отвергали ”условности оптического реализма”, отказываясь воспринимать натуру и объект как модель изображения» [7, с. 33].

Любуясь с балкона своего гостиничного номера в Толедо закатом, Кордовин мысленно распределяет ближний и дальний планы, как если бы это было изображение на полотне, выстраивая композицию картины, определяется с колоритом и особенностями свето-теневого моделирования, называет преобладающий архитектурный стиль строений (мудехар): «Перед ним на близких планах высились, еще освещенные солнцем, пеналы колоколен монастыря святой Исабель и церковей Сан Лукас и Сан Андрее. Справа рогато-кружевной, стрельчатой глыбой ожидал преобразования кафедральный собор, пока еще глухой, серовато песочный... На дальнем холме краснела темным янтарем мощная цитадель Семинарии. Внизу и далеко вокруг на разных уровнях коробились розово-серые, пестрые, с ревматическими суставами на стыках, длинные макароны старых черепичных крыш... Ближайшие полчаса солнце еще будет держать город под прицелом, неохотно сдавая позиции. Еще будут мягко мерцать розоватые кирпичные стены домов с вмурованными в них бульжниками – ни дать ни взять панцири гигантских черепах в кирпичной кладке, или спинки твердой ореховой скорлупы: классический образец стиля «мудехар», мавританское наследие Испании» [5, с. 47].

Характерно, что не только главный герой романа, но и повествователь тоже смотрит окружающий мир глазами художника. Так, рассказывая о саде, окружающем мастерскую Кордовина, он акцентирует внимание читателя на плодах граната, используя для описания

их цвета специальное название одной из масляных красок – краплак: «два пепельно-пурпурных, с вдавленными щеками, и один – цвета насыщенного краплака» [5, с. 16], демонстрируя тем самым свою осведомленность в профессиональной терминологии живописца. Так как непосредственно вслед за этим следует несобственно-прямая речь, передающая мысли Кордовина, можно сделать вывод, что и повествователь, и герой воспринимают окружающий мир как художественный текст, говорящий на языке искусства.

В живописи такой взгляд на взаимоотношения между реальностью и искусством мы находим у бельгийского художника-сюрреалиста Рене Магритта. В 1930-х годах он написал несколько вариантов картины под названием *La condition humaine* («Условия человеческого существования»), на которой изображен морской пляж, видимый через проем в стене, а рядом стоит мольберт с картиной, где мы наблюдаем тот же морской пейзаж, который как будто является продолжением реальности. Стирая границу между реальным и нарисованным пейзажем, художник создает иллюзию тождества между ними, их взаимобратимости. Заметим, что оба пейзажа существуют в рамках картины Магритта, которая в целом представляет собой вторичную моделирующую систему.

Даже свою жизнь Кордовин выстраивает так, как будто трудится над произведением искусства. Все происходящие с ним события складываются в один общий узор, как если бы он трудился над инкрустацией, составленной из множества мелких, тщательно подобранных друг к другу элементов. Существенной её частью является сюжет мести Кордовина человеку, ставшему причиной смерти друга Захара, Андриуши Митянина: «долго и кропотливо выстраиваемый случай, инкрустированный десятками обстоятельств» [5, с. 202].

Если реальное пространство, окружающее героев романа, моделируется как произведение искусства, то рай в представлении главного героя – это не что иное как мастерская Художника, в которой он отводит себе место скромного подмастерья, занятого растиранием «негасимых красок из пигментов райского сада» [5, с. 15].

Кордовин-художник выступает в романе в роли демиурга, приобщенного к вечности благодаря написанным им полотнам. Именно такой представляется повествователю работа главного героя над никогда не существовавшей в действительности картиной Людмилы Петрушевской «Дождь на Авеню де Баграм». Ее создание мыслится как то, что «только предстоит извлечь из небытия, вернее, из вечно длящегося, дымящегося мартовскими туманами бытия, где парные конские яблоки на мокрой мостовой излучают янтарный свет, а грохот конки передается дробными легкими мазками, где не успели еще выключить голубоватых фонарей на бледном небе, написанном так, что оно всегда останется слабо тлеть на полотне, даже и в темном помещении» [5, с. 45-46]. Произведение искусства рассматривается как точка соединения небытия и «вечно длящегося» бытия.

Процесс разработки провенанса своих подделок для доказательства их подлинности, Кордовиным мыслится как креационистский миф – «родится *новая Венера* за личной его подписью» [5, с. 1], – и в то же время как создание синтетического произведения искусства, своеобразного *Gesamtkunstwerk*, пользуясь терминологией Р. Вагнера. В конечном счете герой надеется достичь бессмертия, пусть даже на картине не останется его подписи, лишь «клеймо» – безымянная белая голубка. Залогом бессмертия художника, по мысли Д. Рубиной, являются его работы, поэтому герой ее романа убежден, что созданное им произведение искусства «существует и будет существовать всегда» [5, с.15]. Отсюда постоянное уподобление творчества – творению, а художника – творцу: «возможно, грядущий Мессия, возродив мертвых, будет так же опустошенно счастлив...», предполагает Кордовин, вспоминая о законченной картине [5, с. 15].

Провенанс (история владения) картины имеет сюжет, разворачивающийся во времени, как это присуще произведению литературы. Этот сюжет визуализируется, представляя собою декоративный орнамент, напоминающий то ли украшения в стиле Ар Деко, то ли их ближневосточные прототипы: «виньетки деталей, арабески подробностей» [5, с.1]. Описание возникновения из небытия новой картины – «на утренней зорьке, на фоне бирюзовых декораций, из пены

морской» [5, с.1] – отсылает одновременно к театру («бирюзовые декорации») и к знаменитой картине итальянского художника эпохи Возрождения С. Боттичелли «Рождение Венеры», а завершение подготовительного периода, предшествующего появлению якобы утерянного и вновь обретенного полотна, метафорически описывается как заключительная часть исполнения музыкального произведения: «последний взмах дирижера, патетический аккорд в финале симфонии» [5, с.1]. По нашему мнению, здесь прослеживается преемственность литературы рубежа XX-XXI веков и Серебряного века русской культуры с его стремлением к синтезу искусств, в частности, в творчестве символистов [1].

Существенным является то обстоятельство, что живописный экфрасис регулярно используется в тексте романа, дополняясь с театральным, музыкальным, хореографическим, архитектурным экфрасисами. В результате оказывается, что текст романа, несмотря на многочисленные черты реалистической эстетики, организован как *игровое* пространство: и актанты, и само место действия отсылают не к первичной реальности, это «ожившие» портреты и пейзажи. Художественный мир романа Рубиной строится одновременно как миметический, соотносящийся с реальной действительностью, в том числе включающий и биографический слой, связанный с жизнью и творчеством супруга писательницы – художника Бориса Карафелова (а именно ему посвящен роман), и игровой, который моделируется именно на уровне экфрасиса. С его помощью в тексте конструируется реальность третьего порядка (отражение отражения, причем у исходного отражения отсутствует референт). Игровой принцип, определяющий структуру литературных образов в «Белой голубке Кордовы», заключается в постоянном балансировании на грани между текстом и экфрасисом (т.е. текстом в тексте). Хотя нарочитого обнажения приема не происходит, намеки на искусственность, сделанность художественного мира разбросаны по всему роману.

Если в романах В.В. Набокова «взаимоотношения персонажей порой являются проекцией шахматных коллизий» [8], то в романе Рубиной герои представляют собой «оживших» персонажей, как бы

вышедших за рамки картины, но не утративших связи со своими прототипами – написанными художником портретами. То же можно сказать и о пейзажах, и об интерьерах. А фокус видения – глаз художника Кордовина.

На основании всего вышеизложенного мы приходим к выводу, что, воплощая в романе концепцию немиметического искусства, в котором отражается реальность, Рубина восстанавливает в правах художника, в течение нескольких десятилетий рассматривавшегося только в качестве «скриптора» (Р. Барт). Следуя постмодернистскому определению мира как текста, писатель удваивает этот текст, создавая мир как живописное полотно, написанное не кистью, а словом.

### Литература

1. Гармаш Л. В. Художественное своеобразие симфоний Андрея Белого: автореферат дис. ... кандидата филологических наук: 10.01.02. Харьков, 2000. 19 с.
2. Геллер Л. Воскрешения понятия, или Слово об экфрасисе. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Москва: Изд-во «МИК», 2002. С. 5—22.
3. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького. Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума. Москва: МИК, 2002. С. 123—134.
4. Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфрастичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы». Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. №6 (38). С. 147—156.
5. Рубина Д. Белая голубка. Кордовы URL: <https://www.litres.ru/dina-rubina/belaya-golubka-kordovy/chitat-onlayn/>
6. Рубина Д. «Писатель, беспощадный к себе» URL: <http://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina> (дата обращения: 18.10.2018).
7. Рычков Ю.В. Энциклопедия модернизма. Москва, Эксмо-Пресс, 2002. 204 с.
8. Святослав Ю.В. В.В. Набоков и шахматы. Нева. 2008, № 9 URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika/svyatoslav-nabokov-i-shahmaty.htm> (дата обращения: 18.10.2018).
9. Webb R. Ekphrasis Ancient and Modern: The Invention of a Genre. Word and Image, 15 (1999), pp. 7—18.

### Анотація

#### **К.В. Внукова. Зворотний екфрасіс в романі Д. Рубіної «Біла голубка Кордови»: світ як текст**

За ознакою оригінал – підробка (копія) у статті виділено кілька груп екфрастичних описів. У першу входять сфальсифіковані головним героєм роману Кордовін картини відомих живописців. До другої ми відносимо роботи самого художника. Це портрети його коханих і цикл жанрових картин «Єрусалимка». Третю групу складають реальні чи вигадані роботи інших художників. Найчастіше вони тільки називаються або навіть просто згадуються імена живописців. Окремо стоїть четверта група, куди потрапляють всі випадки зворотного екфрасиса.

Розглянуто зворотний екфрасис в романі «Біла голубка Кордови». Під зворотним екфрасисом розуміється опис будь-якого об'єкта або персонажа літературного твору як твору мистецтва або, принаймні, має будь-які риси схожості з мальовничим, скульптурним зображенням, музичним або кінообразом тощо.

Проаналізовано представлені в творі Рубіної екфрастичні пейзажі й портрети персонажів, виявлені їхні функції, типологічні риси та визначено особливості їхньої композиційної організації. Образотворчий екфрасис регулярно використовується в тексті роману та доповнюється театральним, музичним, хореографічним, архітектурним екфрасисами. Дослідження показало, що текст роману, незважаючи на численні риси реалістичної естетики, організований як ігровий простір: і актанти, і саме місце дії відсилають ні до первинної реальності, це «живі» портрети і пейзажі.

На підставі проведених спостережень робиться висновок, що і оповідач, і герой сприймають навколишній світ як художній текст, який говорить мовою мистецтва. Навіть своє життя Кордовін вибудовує так, ніби працює над твором мистецтва. Художник виступає в романі в ролі деміурга, він приєднується до вічності завдяки написаним їм полотнам.

Втілюючи в романі концепцію неміметичного мистецтва, в якому відбивається реальність, Рубіна відновлює в правах художника, протягом декількох десятиліть розглядався тільки як «скриптора» (Р. Барт). Дотримуючись постмодерністського визначення світу як тексту, письменниця подвоює цей текст, створюючи світ як мальовниче полотно, написане не пензлем, а словом.

**Ключові слова:** Діна Рубіна, зворотний екфрасис, ігровий екфрасис, світ як текст

### Аннотация

#### **Е.В. Внукова. Обратный экфрасис в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: мир как текст**

В статье выделено несколько групп экфрасических описаний по признаку *оригинал – подделка (копия)*. В первую входят сфальсифицированные главным героем романа Кордовиным картины известных живописцев. Ко второй мы относим работы самого художника. Это портреты его возлюбленных и цикл жанровых картин «Иерусалимка». Третью группу составляют реальные или вымышленные работы других художников. Чаще всего они только называются или даже просто упоминаются имена живописцев. Особняком стоит четвертая группа, куда попадают все случаи обратного экфрасиса.

Рассмотрен обратный экфрасис в романе «Белая голубка Кордовы». Под обратным экфрасисом понимается описание любого объекта или персонажа литературного произведения как произведения искусства или, по крайней мере, имеющего какие-либо черты сходства с живописным, скульптурным изображением, музыкальным или кинообразом и т.п.

Проанализированы представленные в произведении Рубиной экфрасические пейзажи и портреты персонажей, выявлены их функции, типологические черты и определены особенности их композиционной организации. Живописный экфрасис регулярно используется в тексте романа, дополняясь с театральным, музыкальным, хореографическим, архитектурным экфрасисами. Исследование показало, что текст романа, несмотря на многочисленные черты реалистической эстетики, организован как *игровое пространство*: и актанты, и само место действия отсылают не к первичной реальности, это «ожившие» портреты и пейзажи.

На основании проведенных наблюдений делается вывод, что и повествователь, и герой воспринимают окружающий мир как художественный текст, говорящий на языке искусства. Даже свою жизнь Кордовин выстраивает так, как будто трудится над произведением искусства. Художник выступает в романе в роли демиурга, приобщенного к вечности благодаря написанным им полотнам.

Воплощая в романе концепцию немиметического искусства, в котором отражается реальность, Рубина восстанавливает в правах художника, в течение нескольких десятилетий рассматривавшегося только в качестве «скриптора» (Р. Барт). Следуя постмодернистскому определению мира как

текста, писатель удваивает этот текст, создавая мир как живописное полотно, написанное не кистью, а словом.

**Ключевые слова:** Дина Рубина, обратный экфрасис, игровой экфрасис, мир как текст.

### Summary

#### **E.V. Vnukova. Reverse ekphrasis in the novel by D. Rubina “The White Dove of Cordoba”: the world as text**

The article highlights several groups of ekphrastic descriptions based on the *original – fake (copy)*. The first one includes paintings by famous painters falsified by the main character of the novel Cordovin. To the second group we refer the work of the artist himself. These are portraits of his beloved and a cycle of genre paintings “Jerusalemka”. The third group consists of real or fictional works by other artists. Most often, they are only called or even simply mentioned the names of the painters. The fourth group stands apart, it includes all cases of reverse ekphrasis.

The reverse ekphrasis is considered in the novel *The White Dove of Cordoba*. Reverse ekphrasis is understood as the description of any object or character of a literary work as a work of art or, at least, having any similarities with a pictorial, sculptural image, musical or cinema image, etc.

The ekphrastic landscapes and portraits of the characters presented in the Rubina’s work are analyzed, their functions, typological features are revealed and the features of their compositional organization are determined. The picturesque ekphrasis is regularly used in the text of the novel, supplemented with theatrical, musical, choreographic, architectural ekphrasis. The study showed that the text of the novel, despite the numerous features of realistic aesthetics, is organized as a game space: both the actants and the scene itself do not refer to the primary reality, these are “alive” portraits and landscapes.

Based on the observations made, it is concluded that both the narrator and the main character perceive the world around him as an artistic text that speaks the language of art. Even Kordovin builds his life as if working on a work of art. The artist appears in the novel in the role of the demiurge, committed to eternity thanks to the canvases written by him.

Embodying in the novel the concept of non-art art, which reflects reality, Rubina restores the artist’s rights, which for several decades was considered only as a “scriptor” (Roland Barthes). Following the postmodernist definition of the

world as text, the writer doubles this text, creating the world as a painting canvas, written not with a brush, but with a word.

**Key words:** Dina Rubina, reverse ekphrasis, game ekphrasis, the world as text.

---

*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>