

УДК 821.161.1

DOI: 10.17223/19986645/38/11

Т.Г. Прохорова, Р.Р. Фаттахова

ЭКФРАСТИЧНОСТЬ КАК СПОСОБ ВЫЯВЛЕНИЯ МИРОВИДЕНИЯ ГЕРОЯ-ХУДОЖНИКА В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»

В статье на материале романа Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» рассматривается экфрастичность как особенность мировидения, присущая художнику, предполагающая визуальность образов, соотнесение увиденного с теми или иными произведениями искусства, диалог словесного и изобразительного начал. При этом экфрасис трактуется как словесное описание не столько произведений искусства, сколько явлений действительности, которые воспринимаются как творения искусства, исследуются принципы создания воображаемых портретов и пейзажей.

Ключевые слова: Д. Рубина, экфрастичность мировидения, экфрастическая рама, текстуализация реальности.

Одной из характерных особенностей современного литературного процесса является взаимодействие и взаимопроникновение не только разных жанров, родов, но и разных видов искусства. Творчество Дины Рубиной в этом плане особенно показательно. Героями её произведений, как правило, становятся творческие личности: музыканты, художники, люди театра. Особенности их мировосприятия во многом определяют и специфику художественного мира, поэтики произведений писательницы.

Предметом анализа в данной статье является экфрастичность как черта мировидения художника, формы ее проявления в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы». Это произведение занимает центральное место в её романной трилогии о жизни и судьбе творческих личностей – «Люди воздуха». Как заметила литературовед Э. Шафранская, «Белая голубка Кордовы» представляет собой «своеобразное ретроспективное обобщение всего написанного» Рубиной до этого романа [1. С. 17]. Недаром свою монографию, в которой исследуются «главные темы, мотивы, пафос, интенции прозы Рубиной» [1. С. 5], Э. Шафранская назвала «Синдром голубки». Анализируя в ней роман «Белая голубка Кордовы», литературовед акцентирует внимание на проблеме «гений и злодейство», справедливо считая её наиболее характерной для творчества писательницы в целом.

В аспекте взаимосвязи живописи и литературы проза Д. Рубиной пока мало исследована. Исключение составляют две статьи пермских ученых Н.С. Бочкаревой и К.В. Загородневой «"Внесезонные" книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника» [2] и «Экфрасис и иллюстрация в книге "Окна" Дины Рубиной и Бориса Карафелова» [3], в которых исследуется взаимодействие словесного и изобразительных искусств. Обе статьи написаны на материале так называемых «внесезонных» или «межроманных»

(авторские определения) книг Рубиной, т.е. написанных ею в перерыве между крупными произведениями. Авторы исследуют взаимоотношения между текстом и иллюстрациями, принадлежащими мужу Д. Рубиной – известному израильскому художнику Борису Карафелову. Наибольший интерес для нас представляет анализ книги «Окна» в аспекте взаимоотношений экфрасиса и иллюстраций, тем более что в романе о художнике «Белая голубка Кордовы» отражаются некоторые факты жизненной и творческой биографии Карафелова¹. Герою романа Захару Кордовину Рубина «передает» его творческие пристрастия, его восприятие живописи², поэтому в дальнейшем мы будем не раз обращаться к высказываниям Бориса Карафелова об искусстве.

Живописность свойственна творческой манере и самой Дины Рубиной. В программе «Действующие лица» на радио «Культура» (эфир от 08.05.2012) она призналась:

Я – дочь художника. Я выросла в атмосфере холстов, подрамников, кистей. Из мастерской отца я плавно переправилась в мастерскую мужа. Я всё время тщетно пытаюсь изобразить живопись в прозе [7].

Причем, по словам писательницы, живописность как черта поэтики проявляется, прежде всего, в её романах:

Если в рассказе я могу несколькими фразами дать судьбу героя, и этого абсолютно достаточно, потому что до известной степени рассказ – это графика, то роман – это живопись, это мазки с лессировкой, это подготовка, это грунт [8].

Понятия «живописность» и «экфрастичность» близки друг другу, хотя и не тождественны: второе является специфической формой живописного видения. Роман «Белая голубка Кордовы» содержит богатый материал для изучения разнообразных форм и функций экфрасиса. Это связано с тем, что его главный герой Захар Кордовин выступает в нескольких ипостасях: как талантливый художник, как искусствовед и как искусный фальсификатор, имитирующий чужие стили. В романе масса описаний шедевров мировой живописи (Рубенса, Эль Греко), целого ряда вымышленных полотен,

¹ Детство героя романа «Белая голубка Кордовы», как и Бориса Карафелова, прошло в Виннице. Старый еврейский квартал, где жил художник, назывался «Иерусалимка». На основе детских впечатлений Захар Кордовин, опять-таки, как и Карафелов, написал серию картин, которую так и назвал — «Иерусалимка». Они были отвергнуты чиновниками из Союза художников. Будучи не признан у себя на родине, Кордовин, как и Карафелов, переехал в Израиль (биографические факты из жизни Карафелова см.: [4]).

² Так, восприятие картин Эль Греко и оценка его творчества совпадают почти дословно:

Карафелов: «<...> Эль Греко настолько уплощает пространственные планы, так привержен скорее к двумерному, чем к трехмерному, изображению, что возле его картины зритель поневоле дыхание как бы затаивает. И освобождает при этом свои внутренние, духовные силы» [5].

Кордовин: «Странная дрожь вскипала по позвоночнику, когда он долго смотрел на поздние холсты Эль Греко. Гигантские витражные иконы: подле картины невозможно глубоко вдохнуть, происходит невольная задержка дыхания, пространство уплощено, физиология стиснута, а пленный дух рвется вовне» [6. С. 191].

созданных Кордовиным в манере разных живописцев, а также его собственных картин. В рамках одной статьи проанализировать весь этот материал не представляется возможным, поэтому мы ограничимся рассмотрением вопроса, без решения которого, на наш взгляд, невозможно говорить о роли экфрасиса в данном произведении, – эфразистичность как особенность мировидения художника, определяющая живописность поэтики романа «Белая голубка Кордовы» в целом.

По определению Л. Геллера, экфрасис содержит «образ не картины, а видения, постижения картины» [9. С. 10]. В статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» он полемизирует с польским литературоведом Е. Фарыно, считающим, что принципиальной разницы между экфрасисом существующей и придуманной картины нет. Л. Геллер не разделяет эту точку зрения, полагая, что коренное отличие заключается в необходимости придумывать несуществующие картины, поэтому изображение на таких полотнах подчиняется логике или нарративной, или топической, но отнюдь не живописной [9. С. 10]. Мы же будем трактовать экфрасис как словесное описание не только и не столько произведений искусства, сколько явлений реальности, которые воспринимаются художником как творения искусства, т.е. речь пойдет не просто о несуществующих, а о воображаемых картинах, их мысленных эскизах. При этом мы исходим из того, что эфразистическое видение художника следует живописной логике и выражает специфическое восприятие окружающего мира, при котором осуществляется «запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений» [9. С. 10], происходит перевод этих впечатлений на язык слов, включающий описание-интерпретацию воображаемых картин.

Борис Карафелов однажды сказал: «Искусство живописи... это моя потребность, способ проживать жизнь» [10]. Присущая герою романа «Белая голубка Кордовы» эфразистичность видения – это тоже «потребность» и «способ проживать жизнь». Отсюда определенная система видения, включающая визуализацию образов, активизацию культурной памяти, соотнесение увиденного с теми или иными явлениями искусства, особую организацию пространства, работу с цветом и светом. Захар Кордовин воспринимает явления окружающей действительности как фрагменты воображаемого живописного полотна либо как эскизы будущей картины. И если в гоголевском «Портрете» или в уальдовском «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 эфразистическую раму. Остановленный взглядом художника и мысленно заключенный им в раму жизненный феномен, преобразованный в текст, превращается в микрохронотоп в хронотопе вымышленной реальности, т.е. в текст в тексте.

Талантливый художник, Захар Кордовин умеет в процессе воображаемого рисования быть максимально точным при выборе средств создания образа. Например, разговаривая со своей любимой теткой Жукой по телефону, он мысленно рисует ее «патрицианское горбоносое лицо в ореоле подсиненной дымки» [6. С. 11]. В данном случае «портрет» рождается благодаря рассчитанному на зрительное восприятие реминисцентному

античному образу и акцентировке колорита, усиливающего его эмоциональную выразительность. Или другой пример – словесная зарисовка внешности медбрата из приемного покоя в госпитале: «...очень черный парень, в очень белом халате, с очень красной клизмой на шее» [6. С. 74]. Здесь образ создается исключительно с помощью контрастного сочетания цветов при отказе от свето-теневой моделировки, а черты лица не прорисовываются даже эскизно. Эта зарисовка содержится в постскриптуме письма Кордовина детективу Люку, причем с его содержанием она никак не связана, поскольку в данном случае действует не столько нарративная, сколько живописная логика. Приведенные примеры, при всем их лаконизме, позволяют автору продемонстрировать творческий потенциал героя-художника, способного даже воображаемые зарисовки, напоминающие «заготовки впрок», мысленно «выполнять» в различной стилевой манере. Если в первом эскизе четкость линий рисунка смягчена, размыта «дымчатым» ореолом, что порождает импрессионистский цвето-световой эффект, то второй эскиз, словно выполненный в стиле фовизма, демонстрирует яркость, «открытость», чистоту и резкость цветовых доминант, усиленных контрастами. При этом первый эскиз представляет собой не просто образ-впечатление, но образ-понимание, выражающий отношение художника к воображаемой «модели». Захар знал, что за внешней властью, резкостью суждений, присущих его тетке, скрывается натура любящая, открытая добру. Он звонит, чтобы перед отъездом помириться с ней, «он всегда первым шел на примирение» [6. С. 7] и, представляя её «патрицианское» лицо «в ореоле голубоватой дымки», радовался возможности забыть о ссоре и уехать с легким сердцем. Вторая же воображаемая зарисовка свидетельствует именно о сформированной годами привычке художника фиксировать зрительные впечатления, искать в реальной жизни замыслы будущих произведений, продумывать технику их создания.

Работа по превращению жизненного материала в воображаемые картины или графические рисунки осуществляется героем непрерывно. Среди экфрасисов в романе «Белая голубка Кордовы» преобладает женский портрет. Это связано с присущей Кордовину способностью видеть и ценить красоту женщины:

Он действительно любил женщин... Он дружил с ними, считал... лучшими людьми. <...> Всегда умел согреть, и всегда находил – чем полюбоваться в каждой [6. С. 19–20].

Экфрастичность видения определяет и его стремление включать женский образ в определенный культурный ряд. Так, свою подругу Ирину он сравнивает с Диной Верни, натурщицей скульптора Аристиды Майоля, которая позировала ему при создании скульптуры «Воздух»:

Да: те же пропорции. При тонкой спине сильная выразительная линия бедер. И плечо сейчас так плавно восходит в шею...» [6. С. 18].

Особенно показателен комментарий к этой портретной характеристике:

...когда женщина чуток набирает весу, ее грудь становится благодней, щедрее... улыбчивей. И цвет кожи меняется. Нежный слой подкожного жира дает телу более благородный, перламутровый оттенок. Возникает такая... ммм... прозрачность лессировок... [6. С. 19].

Специфика метафорических определений, характер цветowych эпитетов здесь выражают не столько чувства любящего человека, сколько профессиональный, оценивающий взгляд живописца на модель. При этом граница между жизнью и искусством размывается. Тело женщины воспринимается как «текст». На имплицитном уровне этот комментарий содержит описание процесса творчества, нюансов живописной техники («Возникает <...> прозрачность лессировок»),

Или другой пример текстуализации реальности, когда во внешнем облике официантки Оксаны – очередном увлечении Кордовина, девушки, которая стала его моделью, – профессиональный взгляд художника позволяет увидеть не только то, что «была она удивительно некрасива лицом, с волчьим прикусом, низким выпуклым лбом» [6. С. 483], но, прежде всего, достойную восхищения фигуру Артемиды:

Столько ослепительной обнаженки <...> он сделал за все годы учебы, и потом всю жизнь при надобности сюжета <...> вставлял в картины и акварели ее крутые летящие бедра, широко расставленную классическую грудь и гибкую мускулистую спину богини-охотницы [6. С. 483].

Даже кратковременные романы Кордовина непременно оставляют в памяти художника визуальные детали, линии, игру цвета и света, – то, что впоследствии можно будет перенести на полотно, на что следует обратить внимание зрителя: мускулистые длинные ноги телеграфистки или «гибкая покорная шея с нежным желобком, опущенным золотистыми перышками волос», соседки [6. С. 385]. О том, какой след оставила та или иная женщина в душе Захара, можно судить по тому, в какой мере она отразилась в его творчестве.

Экфрастичность отличает и присутствующие в романе пейзажи. Их описание, как правило, сочетается с искусствоведческим анализом воображаемого живописного полотна, предполагающим присутствие зрителя. Одним из показательных примеров такого экфрасиса является описание картины, которую Кордовин наблюдал с балкона гостиницы в Толедо:

<...> с первыми признаками усталости небосвода он усаживался на балконе <...>, прослеживая все стадии перевоплощения города и неба за эти часы.

Перед ним на близких планах высились, еще освещенные солнцем, пеналы колоколен монастыря святой Исабель и церковей Сан Лукас и Сан Андрес. Справа рогато-кружевной, стрельчатой глыбой ожидал преображения 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 булыжниками – ни дать ни взять панцири гигантских черепах в кирпичной кладке <...> классический образец стиля “мудехар”, мавританское наследие Испании.

Но по мере убывания пурпура и граната в бутылке “Фаустино VII” все больше солнца будет перетекать в нижние слои облаков, словно бы наполняя длинную глубокую рану заката в темно-лиловом теле небосвода» [6. С. 147].

На то, что пейзаж, наблюдаемый Кордовиным, выстраивается подобно живописному полотну, указывают его композиция с четко намеченными горизонталью и вертикалью, обозначением ближнего и дальнего планов, созданием линейно-воздушной перспективы, а также метафоры, позволяющие передать не только объем и фактуру предмета, но его образ («пеналы колоколен», «с ревматическими суставами на стыках, длинные макароны старых черепичных крыш», «рогато-кружевная» стрельчатая глыба кафедрального собора), эпитеты и сравнения, выражающие цвето-световые нюансы («серовато-песочный», «розово-серый», «розоватые», «краснела темным янтарем»). В одном интервью Д. Рубина заметила: «От того, как падает свет, – зависит жизнь красок на холсте...» [11]. Кордовин не просто созерцает красоту окружающего мира, он именно стремится передать «жизнь красок на холсте». Краткий искусствоведческий и исторический комментарий не нарушает целостности наблюдаемой и одновременно «рисуемой» картины, не мешает выразить внутреннюю драматургию происходящих в природе перемен. Драматизм концентрируется в заключительном образно-цветовом метафорическом «аккорде», аккумулирующем выразительные возможности всей «картины» – «длинная глубокая рана заката в темно-лиловом теле небосвода».

В этом пейзаже словно учитывается опыт одного из любимых художников Бориса Карафелова – Роберта Фалька, которого он считал своим учителем: целостность, обеспечиваемая «тремя системообразующими элементами: это цвет, ритм и образ» [12]. Карафелов, определяя чувство ритма как основу искусства, заметил:

Внутреннее чувство ритма у художника работает в унисон с окружающим миром, помогает установлению связей, закономерностей, возникновению внутренней математики искусства [10].

В приведенном фрагменте ритм задает смена освещения, происходящая в природе. Логика построения экфрастического текста следует этому ритму, выражая специфику видения художника, работающего «в унисон с окружающим миром». Особенностью этого словесного пейзажа является его динамичность, подчинение пространственных параметров временным, что достигается благодаря обилию местоимений, прилагательных, существительных, глаголов, обозначающих движение времени («еще

освещенные солнцем», «ожидал преображения», «пока еще», «ближайшие полчаса», «еще будут <...> мерцать»). Характер этой картины подтверждает мысль, высказанную в статье В.А. Миловидова, «о “нарративизации” объекта эфразистического описания или, если посмотреть на эту проблему шире, о том, что экфрасис, будучи интермедийальным образованием, существует как напряженный диалог словесного и изобразительного начал, причем в рамках этого диалога каждый из его участников диктует другому условия его существования [13].

Показательным примером «диалога словесного и изобразительного начал» в романе Рубиной является и описание вида, который отрывался с балкона дома в Альпах, где обычно останавливался Кордовин, когда гостил у своего приятеля:

<...> немыслимая картинная красота, противоположенная любому живописцу. Словно Всевышнему в этих краях изменило чувство меры и вместо нежнейшей растушевки, он <...> пошел в ярмарочный разнос, шлепая буйные краски на клеенчатый коврик: высокие пики изумрудно-зеленых гор, прямолинейная «сочная» синь высокого неба, отполированная гладь озера с крошечным островком торчащих вразнобой берез...

Но ранним утром здешние краски еще деликатны и бледны. Легкая прозрачная кисть... <...>

В эти утренние часы неподвижное озеро предьявляло все оттенки зеленого: малахит, бирюзу, лазурь, прозрачную цельность изумруда» [б. С. 282, 286].

Красота природы здесь недаром определяется эпитетом «картинная»: вид с балкона представлен именно как картина, которую сопровождает анализ фактуры красок. Герой словно продумывает необходимые приемы и цветовые решения, позволяющие перенести увиденное на холст. Одновременно профессиональный взгляд художника в этом «живом» пейзаже с долей легкой иронии фиксирует избыточность красок, чрезмерность красоты, «противоположанную любому живописцу», т.е. искусство как будто диктует жизни границы прекрасного.

И вновь в этом экфразистическом описании значимы временные характеристики, позволяющие один и тот же вид представить последовательно, в зависимости от смены освещения, как два варианта пейзажа, каждый из которых требует своего способа изображения. И если в первом преобладает «ярмарочный разнос», интенсивное звучание открытых цветов, плоскостные контрасты, шлепки «буйных красок» на «клеенчатый коврик», заменяющий холст, то во втором – «легкая прозрачная кисть», импрессионистичность цветовых и световых переливов, выраженных через цепочку природных образов, передающих богатство оттенков зеленого.

В романе «Белая голубка Кордовы» большое место занимают описания видов из окон. Окно представляет собой готовую «экфразистическую раму», позволяющую воспринимать все увиденное через неё именно как картину. В этом плане особого внимания заслуживает описание мастерской Захара

Кордовина. Это был арендуемый старый каменный дом с небольшим садом. Характер их описания позволяет выделить различные виды экфрастического изображения. При этом на границе слова и изображения возникает то, что Н.Е. Меднис определила как «эффект удвоения <...> представленный и на стадии творения, и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства» [14. С. 59], с той лишь поправкой, что в данном случае речь идет о превращении в живописные объекты самой реальности. Так, описание оставшихся с осени на одном из деревьев сада плодов граната представлено как натюрморт: «...два пепельно-пурпурных, с вдавленными щеками, и один – цвета насыщенного краплака» [6. С. 56].

Описания интерьера дома и особенно видов из окон воспринимаются как выставленные на обозрение картины:

... раскинулась великолепная <...> зала с аркадой огромных <...> окон, глядевших в лесистое ущелье. И там, за вершиной ближайшей горы, акварельно-туманно проступали другие гребни, с рассыпанной по ним красной черепицей крыш окрестных кибуцев и поселков <...>

Перед окнами можно было стоять часами... [6. С. 59–61].

Последнее предложение усиливает ассоциацию вида из окна с шедевром живописного искусства, наслаждаться которым можно бесконечно. Не случайно фоном для последней работы Кордовина – портрета Пилар – станет именно окно его мастерской. Судя по описанию, приведенному в книге «Окна», мастерская Кордовина напоминает мастерскую Карафелова в Галилее, где были созданы многие его полотна [15. С. 6]. В предисловии к ней приводится реплика художника о том, что у него «чуть не в каждой картине – окно...», и реакция на неё Дины Рубиной, предвосхищающая идею и художественное решение их совместной книги:

<...> я смотрела на них [картины] новыми удивленными глазами: а ведь и правда – сколько их у него, этих картин, где в разных окнах сидят, стоят, выглядывают или проходят мимо разные люди. Да и сами картины были окнами, откуда глядели в мир множество персонажей, в том числе и сам художник, и мы, его домашние [15. С. 6].

В «Белой голубке Кордовы» благодаря тому, что главным героем является художник, читатель получает возможность не только представить персонажей, которые «глядят в мир» из рамы картины-окна, но и увидеть изображенное глазами создателя картины. Визуальное мышление, присущее художнику, проявляется и в жанре экфрастического «автопортрета». В романе он представлен в форме отражения героя в зеркале:

А ты слегка подсох, парень... <...> Нос как-то окостенел <...>

Только ежик густых черных волос <...> и такие же смоляные брови, прямые и почти сросшиеся над глубоко посаженными серыми глазами, были прежними. Да вот еще эти вертикальные черточки в углах рта... [6. С. 22].

Как известно, изображение человека через отражение в зеркале – сюжет, весьма распространенный в изобразительном искусстве. В приведенном примере впечатление эфрasticности усиливается именно благодаря плоскостному изображению, в котором обыгрывается метафора – картина как зеркало, отражающее того, кто в него смотрит. Присущее живописи пространственное изображение здесь, как и в кордовинских воображаемых пейзажах, сочетается с временным, живописная статика портрета взаимодействует со словесной динамикой. Комментарий, сопровождающий этот «автопортрет», носит фиксирующий характер и работает на визуализацию образа. Но вглядывание героя в свое отражение сопровождается его критической самооценкой, которая касается не только внешних изменений. Через отражение в зеркале вводится мотив двойничества, важный для понимания характера Захара Кордовина, подавляющего свой творческий дар, сознательно вытесняющего «свое» «чужим». Отмечая противоречивость образа героя романа, исследователь К.В. Загороднева утверждает, что Рубина помещает его в ряд трикстеров и пиратов. «Глубинные истоки его трагедии заключены в больших дарованиях, нарциссизме и подсознательной тяге к преступлениям, за которыми стоит смерть матери и гибель друга» [16]. Признавая справедливость этой характеристики, добавим, что в его образе взаимодействуют божественное (то, что связано с его творческим даром) и дьявольское (порожденное стихией обмана, в которой он живет). На это указывает и визуальный образ белой голубки в заглавии романа. С ним одновременно связан и мотив симуляции (белая голубка служит «тайным рабочим клеймом» [6. С. 52] Кордовина на подделываемых им картинах), и мотив Творца. Этот образ указывает на религиозный подтекст сюжета, недаром сам герой акцентирует внимание на том, что «в народе так называют образ Богородицы из городка Росио» [6. С. 51]. Хотя после гибели друга, косвенным виновником убийства которого Захар себя сознает, он дал зарок не писать больше своих картин, его творческий дар искал выхода.

Борис Карафелов, говоря о назначении картины, назвал её неким посланием «от художника к зрителю» и подчеркнул, что «это послание есть самая главная ее задача. Связь художника со зрителем – некий разговор о мироздании, о судьбе, о сущности человеческого бытия» [10]. Захар Кордовин насильственно лишил себя возможности вести такой разговор, тем не менее его дар не был загублен. Присущая герою эфрasticность видения стала формой его «послания», реализацией потребности извлекать прекрасное из самой жизни и воплощать на воображаемом полотне. Именно благодаря этой способности копиист не вытеснил в нем талантливого художника. Сохраненный дар позволил ему сберечь «душу живую», поэтому в итоге эгоизм и авантюризм побеждаются любовью к людям, готовностью к самопожертвованию.

Знаковой становится произошедшая незадолго до гибели Кордовина его встреча с девушкой Мануэлой (удивительно похожей на его давно умершую мать). В её доме он видит точно такой же серебряный наследный субботний кубок, который завещал беречь его дед, который вывезла из блокадного Ленинграда его тетка Жука и который Захар так легко продал, не ведая

ценности этой реликвии. Обретение (пусть кратковременное) утраченной семейной святыни, встреча с матерью через Мануэлу подводят черту под жизнью героя. Его смерть оставляет чувство светлой грусти, а не беспросветного трагизма:

И когда сзади <...> хлопнуло и ударило в спину, он <...> понял, что убит.

<...> и успел еще увидеть, как спланировало рядом перышко <...> грудное, пуховое, невесомое, как последний вздох; как само воркование голубиноного горла... [6. С. 697].

Итак, заявленный в заглавии образ белой голубки обрамляет картину жизни героя, сюжет которой завершается победой светлого начала над тьмой, восстановлением связи с миром, и сама картина благодаря этому обретает завершенность, целостность.

Литература

1. *Шафранская Э.Ф.* Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Д. Рубиной. СПб.: Свое изд-во, 2012. 470 с.
2. *Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.* «Внесезонные» книги Дины Рубиной: диалог писателя и художника // Литература в искусстве, искусство в литературе. Пермь, 2013. С. 36–46.
3. *Бочкарева Н.С., Загороднева К.В.* Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова [Электронный ресурс]. URL: <http://www.rfp.psu.ru/archive/3.2013/bochkareva.pdf> (дата обращения: 10.07.2015).
4. *Вишневская С.* Винницкий свет Бориса Карафелова [Электронный ресурс] // ua/2011/10/28/26817#1 (дата обращения 11.07.2015).
5. *Светлова С.* Пространство творчества. Разговор с художником Борисом Карафеловым. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/karafelov21041994.html> (дата обращения 12.07.2015).
6. *Рубина Д.* Белая голубка Кордовы: роман. М.: Эксмо, 2010. 704 с.
7. *Рубина Д.* Между земель, между времен [Электронный ресурс]. URL: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html (дата обращения: 14.07.2015).
8. *Рубина Д.* «Писатель, беспощадный к себе» [Электронный ресурс]. URL: <http://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina> (дата обращения: 15.07.2015).
9. *Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5–22.
10. *Осипов А.* Палитра вечности. Разговор с художником Борисом Карафеловым. [Электронный ресурс]. URL: http://www.antho.net/interview/karafelov_osipov_2011.ht (дата обращения: 13.07.2015).
11. *Рубина Д.* Интервью // Городской калейдоскоп. 2012. 7 июля [Электронный ресурс]. URL: <http://spbcaleidoscope.ru/dina-rubina.html> (дата обращения: 29.06.2015).
12. *Успенский А.М.* Живописная система Роберта Фалька: формирование и эволюция: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2002. 128 с. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.dissercat.com/content/zhivopisnaya-sistema-roberta-falka-formirovanie-i-evolyutsiya>
13. *Миловидов В.А.* Нарратология экфрасиса [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения: 10.07.2015).
14. *Меднис Н.Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58–67.
15. *Рубина Д.* Окна: роман. Живопись Б. Карафелова. М.: Эксмо, 2012. 276 с.
16. *Загороднева К. В.* Роман Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы»: художественное новаторство и традиции [Электронный ресурс]. URL: [file:///C:/Users/user/Downloads/roman-d-rubinoi-belaya-golubka-kordovy-hudozhestvennoe-novatorstvo-i-traditsii % 20\(1\).pdf](file:///C:/Users/user/Downloads/roman-d-rubinoi-belaya-golubka-kordovy-hudozhestvennoe-novatorstvo-i-traditsii%20(1).pdf)

EKPHRASIS AS A REFLECTION OF THE WORLD OUTLOOK OF THE HERO-ARTIST IN THE NOVEL *THE WHITE DOVE OF CORDOBA* BY DINA RUBINA

Tomsk State University Journal of Philology, 2015, 6 (38), 147–158.

DOI: 10.17223/19986645/38/11

Prokhorova Tatiana G., Fattakhova Rozaliya R., Kazan (Volga Region) Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: tatprohorova@yandex.ru / rozalushka@mail.ru

Keywords: ekphrasis, world outlook, hero-artist, Dina Rubina, ekphrastic frame, imaginary painting.

The essay addresses the novel *The White Dove of Cordoba* by Dina Rubina, which is dedicated to her husband, a well-known Israel painter Boris Karafelov. It reflects some facts of his biography. Rubina endows the main character, Zachary Kordovin, whose name echoes Karafelov with his artistic preferences, thoughts and perception of art.

On the basis of the novel about an artist, the authors of the article study ekphrasis as a peculiarity of the character's world outlook, which involves visualization of images, their correlation with different works of art, and is one of the devices of the poetics of picturesqueness. Ekphrasis is interpreted in a broad sense: as a verbal description of not only art, but also phenomena that are perceived by the hero-artist as works of art. Ekphrastic vision, including the description-interpretation of imaginary paintings, is subordinated to scenic logic and expresses a specific perception of reality by the artist. Kordovin perceives the phenomena of the surrounding reality as fragments of imaginary paintings or sketches for future paintings. If in Gogol's "The Portrait" or Wilde's "The Picture of Dorian Gray" ekphrasis intruded into the story: the image came alive and the hero left the canvas and came out of the frame, in Rubina's novel the process is reversed: life phenomena are enclosed in the ekphrastic frame. Kordovin continuously transforms life material into imaginary pictures or graphics, for him it is a necessity, a way of perceiving the world. Almost anything that catches his eye is mentally enclosed into a frame, and further, within its borders, the process of creation begins. Among the ekphrases of imaginary paintings in *The White Dove of Cordoba* prevail female portraits, which is due to the character's inherent ability to see and appreciate the beauty of women and nature. Their description, as a rule, is combined with a detailed artistic and historical analysis of the imaginary paintings, suggesting the presence of a viewer. The article explores the principles of creating these imaginary portraits and landscapes from the point of view of texture, color, play of color and light, composition, etc. Stopped by the artist's eye and mentally enclosed into a frame, a life phenomenon converted into text becomes a microchronotope within the chronotope of the author's fictional reality, that is, text in the text. Unlike a man-made pattern, the peculiarity of these verbal paintings is their dynamism, subordination of the spatial parameters to the temporal ones, which researcher V. A. Milovidov defined as "a dialogue of the verbal and the visual, and within this dialogue, each of its participants dictates the other conditions of its existence".

References

1. Shafranskaya, E.F. (2012) *Sindrom golubki. Mifopoetika prozy D.Rubinoy* [The Dove Syndrome. Mythopoetics of D. Rubina's prose]. St. Petersburg: Svoe izdatel'stvo.
2. Bochkareva, N.S. & Zagorodneva, K.V. (2013) "Vnesezonnye" knigi Diny Rubinoy: dialog pisatelya i khudozhnika ["Off-season" books by Dina Rubina: dialogue of writer and artist]. In: Moiseev, P.A. et al. (eds) *Literatura v iskusstve, iskusstvo v literature* [Literature in art, art in literature]. Perm: PGAIK.
3. Bochkareva, N.S. & Zagorodneva, K.V. (2013) Ekphrasis and illustration in the book *Windows* by Dina Rubina and Boris Karafelov. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya – Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*. 3. [Online]. Available from: <http://www.rfp.psu.ru/archive/3.2013/bochkareva.pdf>. (Accessed: 10 July 2015). (In Russian).
4. Vishnevskaya, S. (2011) *Vinnitskiy svet Borisa Karafelova* [Vinnitsa light of Boris Karafelov]. [Online]. Available from: <http://vinnitsaok.com.ua/2011/10/28/26817#!>. (Accessed: 11 July 2015).
5. Svetlova, S. (1994) *Prostranstvo tvorchestva. Razgovor s khudozhnikom Borisom Karafelovym* [The space of creativity. Conversation with artist Boris Karafelov]. [Online]. Available from: http://www.antho.net/interview/karafelov_21_04_1994.htm. (Accessed: 12 July 2015).
6. Rubina, D. (2010) *Belaya golubka Kordovy: roman* [The White Dove of Cordoba: a novel]. Moscow: Eksmo.

7. Rubina, D. (2010) *Mezhdru zemel', mezhdru vremen* [Between land, between times]. [Online]. Available from: http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html. (Accessed: 14 July 2015).
8. Rubina, D. (2006) "*Pisatel', besposhchadnyy k sebe*" ["Writer, ruthless to oneself"]. [Online]. Available from: <http://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina>. (Accessed: 15 July 2015).
9. Geller, L. (2002) [Resurrection of the concept, or a word on ekphrasis]. *Ekfrasis v russkoy literature* [Ekphrasis in Russian literature]. Proceedings of Lausanne symposium. Moscow: MIK. pp. 5–22. (In Russian).
10. Osipov, A. (2011) *Palitra vechnosti. Razgovor s khudozhnikom Borisom Karafelovym* [A palette of eternity. Conversation with artist Boris Karafelov]. [Online]. Available from: http://www.antho.net/interview/karafelov_osipov_2011.ht. (Accessed: 13.07. 2015).
11. Rubina, D. (2012) *Interv'yu* [Interview]. [Online]. Available from: <http://spbcaelidoscope.ru/dina-rubina.html>. (Accessed: 29 June 2015).
12. Uspenskiy, A.M. (2002) *Zhivopisnaya sistema Roberta Fal'ka: formirovanie i evolyutsiya* [The painting system of Robert Falk: formation and evolution]. Art Criticism Cand. Diss. St. Petersburg. [Online]. Available from: <http://www.dissercat.com/content/zhivopisnaya-sistema-roberta-falka-formirovanie-i-evolyutsiya>.
13. Milovidov, V.A. (2011) Narratologiya ekfrasisa [Narratology of ekphrasis]. *Narratorium*. 1–2. [Online]. Available from: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>. (Accessed: 10 July 2015).
14. Mednis, N.E. (2006) "Religioznyy ekfrasis" v russkoy literature ["Religious ekphrasis" in Russian literature]. *Kritika i semiotika*. 10. pp. 58–67.
15. Rubina, D. (2012) *Okna: roman. Zhivopis' B. Karafelova* [The Window: A Novel. Paintings of B. Karafelov]. Moscow: Eksmo.
16. Zagorodneva, K.V. (2012) "The White Dove of Cordoba" by D. Rubina: Artistic Innovations and Traditions. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta imeni A.S. Pushkina. Seriya: Filologiya*. 3:1. [Online]. Available from: <http://cyberleninka.ru/article/n/roman-d-rubinoy-belaya-golubka-kordovy-hudozhestvennoe-novatorstvo-i-traditsii>. (Accessed: 19 July 2015). (In Russian).