

Научная статья  
УДК 82-31  
doi: 10.17223/19986645/86/14

## «Как можно написать эти глаза?»: экфрасис в повести Г.Д. Гребенщикова «Купава. Роман одного художника» (1936)

Елена Владимировна Яркова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Национальный исследовательский Томский государственный университет,  
Томск, Россия, beork.berkana@gmail.com*

**Аннотация.** Рассматривается поэтика экфрасиса в оригинале и автопереводе повести Г.Д. Гребенщикова «Купава. Роман одного художника». Автоперевод данного произведения впервые вводится в научный оборот, что обеспечивает перспективность исследования. Поэтика экфрасисов в повести имеет свою специфику и связана в первую очередь с реализацией женского образа, привлечением аллюзий и дополнительным раскрытием образа главного героя-художника.

**Ключевые слова:** экфрасис, автопереводы, Г.Д. Гребенщиков, «Купава. Роман одного художника»

**Благодарности:** исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 22-78-00040 «Литературный билингвизм как творческая стратегия русских писателей-эмигрантов: на материале наследия Г.Д. Гребенщикова (1883–1964)», <https://rscf.ru/project/22-78-00040/>.

**Для цитирования:** Яркова Е.В. «Как можно написать эти глаза?»: экфрасис в повести Г.Д. Гребенщикова «Купава. Роман одного художника» (1936) // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 86. С. 243–257. doi: 10.17223/19986645/86/14

Original article  
doi: 10.17223/19986645/86/14

## “How could one paint those eyes?”: Ekphrasis in *Kupava*. *Roman odnogo khudozhnika* (1936) by George Grebenstchikoff

Elena V. Yarkova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *National Research Tomsk State University, Tomsk, Russian Federation,  
beork.berkana@gmail.com*

**Abstract.** The article examines the poetics of ekphrasis in the original George Grebenstchikoff's story *Kupava. Roman odnogo khudozhnika* and its self-translation *Kupava. A Novel About an Artist*. This work was published in 1936 by the Alatas Publishing House and is dedicated to the realities of emigre life relevant for

Grebenstchikoff, which is an atypical phenomenon for the writer's works. A self-translation into English was created later, presumably in the late 1930s and early 1940s, and was not published. In this article, it is being introduced into scholarly discourse for the first time. There are two versions of the self-translation contained in cases no. 67513-67515, no. 67526, no. 67512, up to 75 pages. The study aims to identify ways of create ekphrases, describe their functioning in the text, and determine their influence on the poetics of the work. The research material consists of seven verbal descriptions of portraits written by the protagonist of the story. When creating the ekphrases, Grebenstchikoff relied on recognizable, archetypal images, which is in consonance with his strategy of focusing on already acknowledged, classical examples in art. The ekphrases also perform a psychological function, becoming representatives of the characters' inner world. The literary analysis of the poetics of ekphrasis resulted in the following. When creating the ekphrases, the author uses antitheses (*In them was life and death, desperation and happiness, love and hatred, God and the devil*), religious images (*She was depicted as a nun in a white veil, walking with a candle in the dark*), references to Nicholas Roerich's paintings (*Her tresses – froth, snow and the light of the stellar rays*) and Renaissance artists (*like an innocent child, just born from a seashell*). When writing the English version of the story, Grebenstchikoff implemented the same strategies as in the original work. The analysis shows the high accuracy of the translation: all the ekphrases were verbalized in the same way as in the original version, the key climactic fragments were rendered in a precise way. However, the author expands the self-translation with a prologue. This compositional element serves as an additional frame that fits the story into the circle of interests and values of the American reader. In the final part of the article, the author makes a number of conclusions. The poetics of the ekphrases has its own specifics and is connected, first of all, with the realization of the female image and the translation of the rendering of the protagonist's inner world. The audial code of the story complements the ekphrases, expressing the idea of a synthesis of the musical and the expressive. Being synonymous texts, the original and auto-translation of the story reveals a number of stylistic, semantic and contextual differences.

**Keywords:** ekphrasis, self-translation, George Grebenstchikoff, *Kupava. Roman odnogo khudozhnika*

**Acknowledgements:** The study was supported by the Russian Science Foundation, Project No. 22-78-00040, <https://rscf.ru/project/22-78-00040/>

**For citation:** Yarkova, E.V. (2023) "How one could paint those eyes?": Ekphrasis in *Kupava. Roman odnogo khudozhnika* (1936) by George Grebenstchikoff. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 86. pp. 243–257. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/86/14

Г.Д. Гребенщиков – поэт и писатель-эмигрант, с 1924 г. проживавший в США. Его литературное наследие во многих аспектах тематико-образной организации обращено к Алтаю, Сибири и судьбам жителей региона. Сам Гребенщиков писал: «... всю свою жизнь старался словом и делом показать Сибирь как страну великого будущего с неограниченными красотами и богатствами» [1. С. 130]. Эмиграция не стала препятствием для развития данной идеи, и ряд ключевых произведений на сибирскую тему был создан уже после эмиграции, в частности, роман «Былина о Микеле Буяновиче» (1924 г., англоязычное издание 1940 г.), сборник «Моя Сибирь» (1920–1930-е гг.), повесть

«Егоркина жизнь» (1964 г.) и многие другие. В те же годы Гребенщиков работал над созданием англоязычных автопереводов собственных произведений, как написанных в годы эмиграции, так и более ранних (характерным примером является автоперевод повести «Ханство Батырбека» (1913 г.)). Англоязычные сочинения и автопереводы Г.Д. Гребенщикова стали предметом более детального рассмотрения в диссертационном исследовании [2], однако данный материал до сих пор имеет высокую исследовательскую перспективу. Результаты анализа корпуса таких текстов позволят установить специфику художественной организации произведений автора. Научная рефлексия творческих стратегий Гребенщикова требует привлечения ряда неопубликованных материалов как на русском, так и на английском языках, что обеспечивает научную новизну настоящего исследования.

Несмотря на доминирование сибирской тематики, ряд произведений Гребенщикова посвящен и другим темам. Автор осмыслял собственные монархические взгляды (поэма «Златоглав» 1938 г.), обращался к форме традиционной поэтической сказки (сказка на английском языке «The Charming Mead», 1930–1940-е гг.), в лирическом творчестве Гребенщикова преобладает тема христианства (в частности, можно выделить англоязычный сборник «The Trumpet Call» 1947 г.). Помимо этого, писатель обращался к темам актуальной ему жизни за рубежом. В ряду таких произведений можно выделить очерк «Толкай телегу к звездам», а также повесть «Купава. Роман одного художника», которая станет предметом рассмотрения в настоящей статье.

Повесть была опубликована в издательстве «Алатас» в 1936 г. на русском языке [3]. Не сохранилось достоверных сведений об изданиях повести на английском языке, однако в архиве ГМИЛИКА (Барнаул) были найдены машинописные рукописи (№ 67513-67515, 67526, 67512) объемом включительно до 74 листов. Рукописи № 67513-67515 содержат полный автоперевод повести и являются копиями друг друга, рукопись № 67526 содержит лишь первые три главы автоперевода, рукопись № 67512 является рукописной копией предыдущего документа. Автоперевод повести отличается высокой точностью; единственный фрагмент, отличающийся от русскоязычной версии, – пролог, существующий только на английском языке.

Действие произведения происходит в современной Гребенщикову Америке. Главный герой художник Николай Пегин пишет портрет слепой девушки Бетти. Прототипом Пегина представляется возможным считать друга Г.Д. Гребенщикова, художника и полярника Н.В. Пинегина (1883–1940), с которым писатель познакомился в Крыму в 1918 г. [4]. Со временем они стали друзьями, известен портрет Гребенщикова авторства Пинегина [4. С. 10]. В дальнейшем их пути разошлись – Н.В. Пинегин в 1923 г. вернулся в СССР, а Г.Д. Гребенщиков остался в эмиграции.

В процессе работы над портретом Бетти Пегин сближается с девушкой и рассказывает ей о том, как написал портрет русалки под названием «Купава». В этой картине художник объединил образы женщин, которых он любил в прошлом: «...в изумрудной пене распущенных кос появилось девичье

лицо, возлюбленное в моей юности и оставленное навсегда в родных горах Сибири. А глаза нарисовал той, которую любил недавно и которую перед уходом на войну оставил в глухой провинции Печерского края» [5].

Важно отметить, что образ русалки или «водной девы» [6] является продуктивным как в фольклоре, так и в литературной традиции и изобразительном искусстве. В эпоху романтизма образ «водной девы» становится особо популярным, что связано с возросшим интересом к народному творчеству и мифологии и складывается как из фольклорного материала, так и из средневековых представлений о существовании духов различных стихий. В русской литературе данный образ использовался А.С. Пушкиным, В.А. Жуковским, Н.В. Гоголем, Н.С. Лесковым и другими писателями, в живописи русалок изображали И.Н. Крамской, И.Е. Репин, К.Е. Маковский. Г.Д. Гребенщиков, ориентировавшийся в своем творчестве на классические образцы, в том числе литературы романтизма [7], не мог не быть знаком с указанными произведениями, что позволяет предположить бытование «Купавы» в особом «русалочьем» мифопоэтическом континууме. Симптоматичным является само заглавие повести – «купава» означает водяную лилию, кувшинку, – таким образом, автор выбирает уникальный вариант интерпретации образа, связывая портрет и героиню с пространством родной, покинутой героим природы.

Пегин влюблен в учительницу музыки Бетти – Юлию (Джульетту), портрет которой ему также заказывает брат Бетти Чарли. В итоге Пегин создает четыре портрета Юлии, которые реализованы посредством экфрасисов, включенных в текст повести. В дальнейшем финансовые трудности вынуждают художника продать три портрета Юлии. Героиня узнает об этом и испытывает отчаяние, осознавая, как много ее души было вложено в эти портреты («Именно теперь она почувствовала, что в ней самой ничего от нее не осталось. Она вся выпита до последней капли ее чувств и крови художником...» [5]), и это чувство заставляет ее уничтожить два своих портрета. В этот кульминационный момент Пегин понимает, что Юлия тем самым восстановила свою духовную целостность («В ней вспыхнул и взорвался гнев протеста против умерщвления духа, против похищения священного огня из храма ее сердца» [5]).

Произведение изучалось в ряде работ, однако наблюдения ученых преимущественно фрагментарны [8], в то же время они представляют основание для дальнейшего исследования повести в различных аспектах. С.С. Царегородцева [9. С. 105] указывает, что «Купава» может находиться в центре исследования образов искусства в творческом наследии Гребенщикова наряду с главами «Чураевых», которые посвящены музыке и театру. В.Н. Леонов связывает повесть с концептом кризиса культуры, который отражается в разрушении иерархической системы ценностей и тотальном стремлении к материальному обогащению: «...русский эмигрант-художник Пегин, поселившийся в Нью-Йорке, “не мог понять, как так могло случиться, чтобы задачей целого народа стала одна нелепейшая мысль: непрестанно богатеть...”, и что “школы учат молодежь зарабатывать деньги, но не

учат радоваться творчеству»» [10. С. 15]. А. Сенкевич позиционирует Г.Д. Гребенщикова как писателя-мистика, «последователя Е.П. Блаватской», в связи с чем рассматривает «Купаву» с позиции мистицизма и приходит к выводу, что Гребенщиков «в романе «Купава» и книге «Первая любовь» решительно отошел от земного – к надземному, от вековечной неподвижности – к зыбкой мистичности» [11].

Образ живописного портрета в литературе – многоплановое, сложное явление, не теряющее актуальности в связи с необходимостью дополнительного анализа, в частности на материале вновь вводимых в научный оборот текстов. Для анализа данного типа образности используется понятие экфрасиса, который понимается как «вербальный текст о невербальном феномене искусства» [12. С. 194]. Глубокое теоретическое осмысление экфрасиса с позиции семиотики представлено в статье Ю.В. Шатина [13]. Автор полагает, что «семиотика позволяет более глубоко и предметно понять взаимоотношение живописи и литературы, поскольку основывается на соотношении иконического и символического типов знака», воспринимая таким образом экфрасис как «последующее звено между неподвижным изображением фигуры и диегезисом». Автор анализирует образ портрета в литературе, опираясь на категории «означающего» и «означаемого», последовательно доказывая, что экфрасис позволяет менять позицию данных категорий в тексте, усложняя тем самым «отношения времени и пространства». Ценным для настоящего исследования представляется наблюдение о превращении портрета в символ и последующее формирование символом «будущего сюжета» за счет использования персонажами перформативных практик.

Обширная классификация экфрасиса представлена в работе Е.В. Яценко [14]. Автором выделяются экфрасисы прямые и косвенные [14. С. 48], где прямые – непосредственное описание предмета искусства, а косвенные – описание с имплицитным привлечением художественных аллюзий. Особенности в классификации автора представляют категории миметического и немиметического экфрасиса, т.е. разделенные «по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта» [14. С. 49] с последующими выводами о том, что искусство второй половины XX в. склоняется к использованию экфрасиса миметического [15. С. 49]. Также заслуживает отдельного внимания выделение дескриптивного и толковательного видов экфрасиса [14. С. 51].

Биографические предпосылки введения экфрасиса в текст художественных произведений подробно разбирает В.А. Доманский на материале прозы М.Ю. Лермонтова [15]. Исследователь, проводит параллель между прозой романтика и созданными им картинами: «Оно [живописное наследие Лермонтова] является и ключом к разгадке его биографии и литературного творчества, и самоиллюстрацией к его произведениям, и отражением его художественных вкусов» [15]. В частности, вслед за Н.Н. Пахомовым В.А. Доманский связывает портрет неизвестного мужчины на страницах повести «Княгиня Лиговская» и картину поэта «Портрет герцога Лермы» [15]. Таким

образом, исследователем выделяется «культурно-типологическое сопоставление» для характеристики Лермонтовым своего героя: «Прием двойного зеркала – литературного и живописного, – которые использует автор романа, позволяя ему не только более масштабно представить своего «странного героя», но и познакомить читателя с его художественной генеалогией» [15].

По мнению Л.Н. Дмитриевской, экфрасис может использоваться для создания или углубления образа героя, для дополнительного воплощения образа художника в произведении и образа того, кто воспринимает описываемый портрет [16]. Также исследовательница утверждает, что «мотив портрета в литературном произведении по функциональности шире, чем портрет героя, так как мотив портрета в той или иной степени влияет на развитие сюжета произведения, подчёркивает связь живописи и литературы, вводит образ героя-художника» [17. С. 31]. С опорой на представленные классификации полагаем возможным проанализировать как визуальную образность повести «Купава», так и психологические портреты ее героев, связанные с поэтикой экфрасиса.

В работе О.Б. Лебедевой и А.С. Янушкевича [18] анализируется русская рецепция легенды о Рафаэле, «рефлексы этой легенды связаны и с последующими эпохами русской словесной культуры» [18. С. 125]. Ученые дают определение романтическому экфрасису, который понимается как «оригинальное миромоделирование, органично включающее концепцию творческого вдохновения и образ самого творца» [18. С. 125]. Опираясь на обозначенную в статье связь экфрастической мифологемы с концептом жизнотворчества писателя, возможно более обширно проанализировать схожие процессы, представленные в повести Г.Д. Гребенщикова.

Образным и смысловым ядром повести «Купава» являются в равной степени художник Николай Пегин и создаваемые им портреты. Автор открывает повесть внутренним диалогом главного героя: «Как истинный художник, Пегин обладал способностью возвышенных воображений и мечтательностью свою оспаривал сам у себя: – Если бы я не был мечтателем, я был бы лишь чернорабочим у чужой мечты» [5]. Он мечтает написать портрет Юлии, и уже тогда в повествовании появляется образ ее необычайно красивых глаз: «Как можно написать эти глаза? Кто, какой гений может на это осмелиться? Никогда, никакие мастера не могли и никогда не смогут воплотить этот свет, и грусть, и ласку вечности, и благостную, ранящую своей неотразимой силой красоту улыбки» [5]. Художник поражен красотой и гармоничностью девушки, благоговеет перед ее образом: «Пегин пытался набросать ее портрет. Несколько полотен стоят набросками к стене. Не смел при дневном свете даже посмотреть на них. Писал по ночам, украдкой, как вор...» [5]. Так, описывая отношение главного героя к красоте и искусству, повествователь создает психологический портрет Пегина, который будет последовательно развиваться на протяжении повествования.

В дальнейшем на какое-то время сюжет концентрируется вокруг портрета слепой девушки Бетти. Пегин, вдохновленный красотой Юлии, опечален, что не может нарисовать ее, но находит выход для своей творческой

энергии: «Он внес с собой в квартиру Бетти очарование от глаз Джульетты, а должен был писать слепую... Но именно поэтому в этот день он решил писать с Бетти не портрет, а сложную, глубокую картину» [5]. В ходе работы художник и девушка сближаются, Пегин рассказывает ей о своем прошлом, о детстве и о России, наполняя тем самым работу над портретом новыми смыслами: «Он видел, что слепая, как никто иной, внимательно слушала его и сама преображалась и светлела изнутри. Это делало ее счастливой и отсвечивало в красивых и больших, кукольно-прозрачных глазах ее так, что иногда она казалась зрячей и чем-то своим, далеким трогала художника» [5]. По классификации Е.В. Яценко, это косвенный, имплицитный экфрасис – в тексте явно дан автор произведения, художник Николай Пегин, однако самого портрета, по сути, еще нет – описываются создание предмета искусства и те объекты и образы, которые впоследствии будут там изображены. Также стоит отметить высокий психологизм данного описания, поскольку именно за счет видения Пегина читатель узнает больше о внутреннем мире Бетти, расширяющемся и обогащающемся за счет общения с художником. Важно также отметить, что образ прекрасных глаз Юлии становится настолько диффузным, что простирается и на слепую Бетти, заставляя Пегина обращать особое внимание на ее незрячие глаза, также воспринимая их красивыми, хоть и «кукольными».

Во время художественных сеансов Пегин рассказывает Бетти об эвакуации из России через приполярные области: «И, не зная, что нас ожидает завтра, не ведая судьбы грядущих дней в России, мы повернули наш корабль на Север» [5], – и о многих лишениях, постигших его спутников на том пути. В момент временной передышки он пишет главную картину, признавая, что равной ей он больше не создаст: «...я написал свою Купаву в свете изумрудных лучей, отраженную на пурпурно-фиолетовой и тихой, бездонной глубине неведомых широт и долгот Северного океана... Коса ее – пена, снег и свет звездных лучей...» [5]. Купава становится для него одновременно воспоминанием о былой любви и символом последней надежды. Когда ситуация становится безнадежной, Пегин и его товарищ покидают корабль, оставляя «Купаву» на борту тем, кто больше не может продолжать путь: «Я оставил им Купаву, как последнюю надежду, как утешение за то, что их покинул» [I left them the Water Nymph as their last hope; as consolation for having abandoned them] [5] [19. Л. 24]. Здесь важно обратить внимание на стратегию переложения названия картины: Гребенщиков-переводчик использовал стратегию описательного перевода, опираясь на межъязыковую синонимию понятий «Купава» и «Water Nymph».

Таким образом Купава становится эстетическим центром повести, Пегин все эти годы равняется на этот портрет, воспринимая его как личный *Opus Magnum*, как то, что он больше никогда не сможет повторить. По сути, все портреты, которые пишет Пегин, являются его попытками вернуться к написанию Купавы и привнести в данный образ что-то новое. «Купава» – цельный, монологический, толковательный экфрасис, поскольку образ русалки становится своеобразным «порталом» в художественное видение Пегина.

Его рассказ сосредоточен не столько на непосредственном описании, сколько на собственных чувствах и воспоминаниях, связанных с портретом: образах любимых им женщин, воспоминаниях о покинутых умерших товарищах.

Опираясь на рассуждения А. Сенкевича, можно также предположить, что данный портрет является для Г.Д. Гребенщикова рефлексией эстетических и духовных исканий Н.К. Рериха: об этом свидетельствуют использованная цветовая гамма синего, зеленого и фиолетового, характерная для картин Рериха, а также позиционирование Купавы как отражения мистической, надмирной женственности. Как писала Е.И. Рерих, «...женщина обладает всеми космическими энергиями <...> Между прочим, полеты в дальние миры есть прерогатива женщин» [20. С. 145]. Так, «космический» образ Купавы, изображенной на фоне северного сияния и сравнимой со звездным светом, является ярким примером включения рериховской образности в прозу Г.Д. Гребенщикова.

Мотив Купавы как «водяной нимфы» широко представлен у «литературных учителей» Гребенщикова и поэтому интересен для рассмотрения в контексте процесса автоканонизации автора. В частности, небезынтересна параллель между «Купавой» и рассказом И.А. Бунина «Руся». Последний был написан и опубликован четырьмя годами позже, в 1940 г., что не дает возможности прямо говорить о преемственности образа Купавы у Гребенщикова, но позволяет предположить их сосуществование в рамках общего мифопоэтического континуума. По мнению Т.В. Марченко, «в рассказе “Руся” под покровом незамысловатой обыденности клубятся древние языческие образы и представления» [21. С. 112]. Главной обительницей этого болотного, потустороннего мира становится Руся, которая «ведет себя с героем как настоящая русалка» [21. С. 121]. Также исследователями [22] подчеркивается особенное внешнее сходство Руси с окружающим ее животным и растительным миром.

Гребенщиков также акцентирует связь Купавы с природой, однако природа эта не летняя и подмосковная, а полярная, ледяная: «Тело ее – прозрачный, светящийся и горячий лед; руки ее легкими крыльями подняты для объятия всей земли <...> а сосцы груди ее струили из себя тепло и свет и питали ими всю тишину полуночных просторов». Подобное осмысление достаточно необычно – традиционно русалки теплолюбивые создания, тем не менее, как было сказано выше, автор использует в автопереводе понятие «Water Nymph», однозначно соотнося Купаву с архетипом «водной девы».

До встречи с Юлией идея создать произведение, похожее на «Купаву», воспринималась художником принципиально недостижимой, однако еще до написания первого портрета Пегин осознает, что именно Юлия является продолжением того надмирного, мистического образа, подчеркивая «зрячие, недавно встреченные им, смертельно ранившие его дух и волю, глаза испанской Купавы» [5]. Тем не менее образ Юлии не гомогенен, он заключает в себе не только «природно-русалочью» доминанту, а строится на ан-

титезе между мирским и надмирным, между художественным видением Пегина и реальностью: «Эту ли, влекущую трагической покорностью американскую красавицу с прекрасными невидящими глазами? Эту ли, со знойным взором южную Мадонну древнего испанского письма? Или же ту, ушедшую на мертвом корабле в безвестность океанских льдов, рукотворную любовь искусства своего, свою – Купаву?» [5].

Портреты Юлии в повести занимают отдельный пласт экфрасического дискурса. Всего Пегин написал пять портретов возлюбленной: самый первый, не имеющий отдельного названия, «Мадонна», «Русалка», «Ее глаза» и последний портрет с младенцем на руках, также не имеющий названия. Каждое из описанных в повести изображений Юлии раскрывает отдельные черты характера героини, представляя яркими образцами психологического экфрасиса. «Мадонна» отражает ее религиозность, возвышенность: «Она была изображена монахиней, в белом покрывале, идущей со свечой во тьме, и свет свечи играл в больших, глубоких, наполненных слезами глазах» [4]. «Мадонна» также становится выражением размышлений Пегина над темой религии, безуспешных поисков духовности на новой родине.

«Русалка» олицетворяет связь Юлии с природой и ее витальностью: «...точно она была одна во всем мире, или, как невинное дитя, только что родилась из морской раковины, лежала на песке под ярким солнцем» [4]. Здесь мы видим скрытый художественный диалог с «Купавой» – Пегин вновь изображает любимую женщину в образе русалки, создания одновременно природного и потустороннего, не принадлежащего к миру людей. Отличие от Купавы заключается, в частности, в том, что Юлия изображена на теплом песке, что подчеркивает дополнительно ее жизненную силу и тепло, которое она может дать. Отсылка подкрепляется в автопереводе использованием характеристики «Water Nymph», ранее применяемой именно к «Купаве». Помимо этого, портрет «Русалка» можно считать косвенным цитированием картины Сандро Боттичелли «Рождение Венеры», где богиня, рожденная из морской пены, плывет к берегу, стоя на морской раковине, что дополнительно выражает склонность Гребенщикова ориентироваться на уже признанные, классические образцы в искусстве. Можно также предположить, что образ Венеры является имплицитным диалогом с континуумом литературы Серебряного века, для которой картина «Рождение Венеры» была одним из смыслообразующих образов, оказывающих влияние на портрет героя [23. С. 63].

«Ее глаза» – наиболее выразительный портрет Юлии, в котором Пегин выразил как свою любовь и восхищение девушкой, так и всю глубину не только ее души, но и «тайну жизни, саму радость бытия, саму несокрушимость сил материи и духа» [5], транслятором которых Юлия для него являлась. Портрет создается при помощи антитез: «Они влекли к себе, они как будто матерински убаюкивали душу, мысли и надежды зрителя, и всей своей глубиной, всей жуткою бездонностью тоски поглощали мысль и сердце. В них были жизнь и смерть, отчаянье и счастье, любовь и ненависть, Бог и дьявол» [5].

В каждый из этих портретов Пегин заключает частичку души Юлии, что впоследствии станет движущей силой сюжета: в финале повести Юлия уничтожит часть своих портретов, восстановив тем самым свою духовную целостность. Так Гребенщиков, возможно невольно, обыгрывает архетипический сюжет, где портрет является вместилищем жизни и души персонажа, а создание портрета – отделяет душу или ее часть у героя. Ю.В. Шатин отмечает: «Весьма характерно, что ожившая картина, получив статус означаемого, превращает живые предметы в картины». Схожий процесс наблюдается и в анализируемой повести, где портреты, поглотив сущность Юлии («Теперь она вся здесь, в руках этого человека. Именно теперь она почувствовала, что в ней самой ничего от нее не осталось» [5]), становятся из означаемого – означаемым, а затем и самостоятельно существующими символами любви и благоговения главного героя. Перфомативным актом, запускаящим процесс превращения портрета в символ, являются слова Пегина: «Да, именно она, Юлия, приняла для меня новый образ той же моей Купавы» [5]. Юлия, уничтожив портреты, восстанавливает свою целостность, возвращая себе статус означаемого, а вместе с тем и субъектность.

Интермедиаальный код повести составляет не только изобразительное искусство, но и музыка. Музыка сопровождает процесс написания портретов Бетти, которая позирует за роялем и, будучи слепой, особенно чутко воспринимает мелодии и использует их, в том числе как средство выражения эмоций: «Бетти уронила руки на рояль, и клавиши запели о невыносимой боли отчаянья» [5]. Музыка используется как дополнительный иллюстративный и сопроводительный пласт, выражающий духовное состояние Пегина: «А звуки, как мечи остры, – как должно быть глубоко и протестующе любил венгерец Лист. Именно протестующе. Разве можно было бы назвать любовью теперешнее состояние Пегина?» [5]. Музыкальность Юлии и острота восприятия прекрасного приводят художника к мечте о синтезе музыкального и изобразительного: «И лучше, глубже Листа донеслись две ноты ее голоса. Какое мягкое, глубокое контральто. Вот так бы ее написать, чтобы звучал бы этот голос с полотна» [5].

Характерен в данном контексте и подбор музыкальных произведений: аудиальный код повести представлен произведениями классических композиторов, преимущественно представителей романтизма: «Тихо перебирая клавиши, она извлекала из них какой-либо отрывок из Шопена, Шуберта или Чайковского и тут же, как бы поймав себя на неуместно грустных нотках, начинала что-либо радостное из Бетховена или Листа» [5]. Подобный выбор, с одной стороны, подчеркивает «неизлечимую тоску художника-мечтателя» Николая Пегина, который, подобно творцам-романтикам, чувствует себя одиноким «во всей Америке и во всем мире», противопоставляя себя прагматичной реальности Америки (ее в повести со всей полнотой выражает делец Чарли). С другой же стороны, выбранные произведения отвечают творческим ориентирам Гребенщикова – писатель автоканонизировал свой образ как «наследника» классической традиции [24] и был склонен использовать, как было упомянуто ранее, уже устоявшиеся, проверенные временем образцы для подражания и творческого переосмысления.

Оригинал и автоперевод обнаруживают небольшое количество отличий, которые важны с точки зрения изменения восприятия произведения, переведенного на английский язык. В частности, в автопереводе присутствует пролог, которого нет в оригинале. В нем рассказчик приходит на вручение дипломов в колледж, где он работал. Туда же приходят Пегин и Юлия. Пегин описывается как «tall and slender, rather thin-bodied, the man had the well carved profile of an average intelligent American» (высокий и стройный, довольно худощавый человек с выточенным профилем типичного интеллигента. – Здесь и далее перевод наш. – Е.Я.) [19. Л. 2]. Юлия описывается рассказчиком следующим образом: «Her age was of that depictive period when a woman may insist upon a limitless “over-thirty”, when, in fact, she might well be over forty... But her eyes were amazingly large, deep, dark, and had a fiery sparkle» (Она была того характерного возраста, когда женщина может настаивать на бесконечном «за тридцать», тогда как на самом деле ей могло быть за сорок... Но ее глаза были удивительно большими, глубокими, темными, с пламенеющим отблеском) [19. Л. 2]. Как видим, образ необычайных глаз Юлии переходит в дописанный позднее пролог. Важно также отметить, что это единственное описание внешности Пегина, что предположительно связано с тем, что Пегин – художник, он транслятор, и его внешность не так важна.

Герои появляются с большим опозданием несмотря на то, что Пегин – почетный доктор и является важным гостем на вручении дипломов: «The situation promised to be not only explosive, but scandalous» (Ситуация обещала быть не только потенциально опасной, но и оскорбительной) [19. Л. 3]. Рассказчик также упоминает детей пары: в русскоязычной версии Пегин и Юлия имеют только одного ребенка, а в англоязычной – у них близнецы. Также у детей появляются имена, которых не было в русской версии, их зовут *Paul* и *Olga*.

На мероприятии Пегин произносит речь, в которой отдает должное Америке и наставляет выпускников. Здесь важно обратить внимание на то, что в основной части повести Пегин воспринимает Америку критически, как в оригинале, так и в автопереводе: «Да, – размышлял он, – сытая, механически усовершенствованная, полнокровная и шумно-танцующая жизнь Нью-Йорка лишена истинных радостей» [5]. Художник не чувствует, что духовные потребности американцев соответствуют его потребностям: «Пегин не мог понять, как так могло случиться, чтобы задачей целого народа стала одна нелепейшая мысль: непрестанно богатеть за счет непрестанного удешевления жизни» [5]. В прологе Пегин, напротив, характеризует Америку как страну, многому его научившую: «I learned to love this land, and its most bounteous nature. I learned to love its people, and their tireless creative labor» (Я научился любить эту страну и ее щедрую природу. Я научился любить ее народ и его безуданный творческий труд) [19. Л. 4]. Положительная характеристика Америки включается рассказчиком в первое предложение пролога: «This event occurred in our God-loving land...» (Это произошло в нашей Богом возлюбленной стране) [19. Л. 1]. Такая смена позиции героя может быть объяснена не только годами, отделяющими события пролога от основной части повести и изменениями, произошедшими в душе Пегина, но и авторской ориентацией на вкусы американской читательской аудитории [2].

Поэтика пролога настраивает читателя на ожидание счастливого финала, что обеспечивается появлением героев, жизнь которых уже сложилась благополучно. Можно предположить, что Гребенщиков намеренно создал данный элемент композиции, чтобы дополнительно заинтересовать читателя историей, которая привела героев к описываемой точке сюжета. Такой вывод подтверждается репликой рассказчика, которой тот завершает пролог, переходя к основной части повести: «But the entire story, so happily ended, must still be told in all its details, and from its beginning, it is a story epic of a great love» (Но вся история, так счастливо завершившаяся, должна быть рассказана во всех деталях, с самого начала, это эпическая история великой любви) [19. Л. 9]. Автопереводы для Г.Д. Гребенщикова – тексты-синонимы [25], однако не всегда они являются примерами полной синонимии, обнаруживая в себе ряд стилистических, семантических и контекстуальных различий. Так, англоязычная версия повести «Купава», представляя собой точный и адекватный перевод русскоязычного текста, расширяется за счет пролога.

Исследование поэтики экфрасиса – перспективное направление современных гуманитарных исследований. Поэтика экфрасисов в повести имеет свою специфику и связана в первую очередь с реализацией женского образа и привлечением различных узнаваемых смыслов и аллюзий для раскрытия центрального женского образа: в частности, можно отметить образ Купавы как отражение мистической, надмирной женственности, свойственной образной системе Н.К. Рериха, а также портрет Юлии в образе русалки, отсылающей читателя к картине «Рождение Венеры». Помимо этого, экфрасисы являются средством трансляции внутреннего мира главного героя: через описание создания картин автор репрезентирует читателю внутренний мир художника Пегина и его отношение к искусству и красоте. Аудиальный код повести дополняет экфрасисы, выражая идею синтеза музыкального и выразительного, о котором мечтает главный герой.

Таким образом, поэтика экфрасиса становится для «Купавы» ключевым звеном, анализ которого позволяет выявить специфику сюжетостроения и художественного мира автора. Портреты Юлии открывают особенности женской образности в наследии автора, а наличие англоязычного текста-синонима позволяет нам говорить о том, что «Купава» занимает важное место в творческой рефлексии писателя. Обращение к традиционным для русской литературы мотивам и образам, в частности к образу русалки, связывает Гребенщикова с контекстом и с историей русской классической литературы, изобразительного искусства и славянской мифологии. Экфрасис позволяет писателю объединить собственные художественные размышления по поводу женской образности и остаться причастным к русской литературе и ее традициям, что было свойственно писательской манере автора.

#### Список источников

1. Корниенко В.К. Георгий Гребенщиков – последние годы жизни. Ч. 2: из писем Г.Д. Гребенщиковой, Л.Ф. Магеровскому и Н.Н. Яновскому // Культурное наследие Сибири : сб. науч. ст. Барнаул, 1994. С. 127–143.

2. *Масяйкина Е.В.* Литературное наследие сибирского областничества: на материале архивов Г.Н. Потанина и Г.Д. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. Томск., 2020. 180 с.
3. *Гребенщиков Г.Д.* Купава. Алатас. Southbery, Connecticut, 1936. 104 с.
4. *Росов В.А.* Портреты Георгия Гребенщикова. М., 2021. 32 с.; ил.
5. *Гребенщиков Г.Д.* Купава. Роман одного художника // Русский писатель Георгий Дмитриевич Гребенщиков. URL: <http://grebensh.narod.ru/kupava.htm> (дата обращения: 28.10.2022).
6. *Матасова У.В.* Мотив «водной девы» в творчестве немецких и русских писателей эпохи романтизма : дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2011. 226 с.
7. *Масяйкина Е.В.* Стратегии автоперевода поэзии В.А. Жуковского и Г.Д. Гребенщикова: сравнительный аспект // Немецкий язык в современном мире: исследования статуса и корпуса и вопросы методики преподавания : материалы II Международного научного форума, 18–19 сентября 2019 г. Томск, 2019. С. 62–68.
8. *Царегородцева С.С.* Мотив «гонца» в творчестве Н.К. Рериха и Г.Д. Гребенщикова // Дельфис : культурно-просветительский журнал. URL: <http://www.delphis.ru/journal/article/motiv-gontsa-v-tvorchestve-nk-rerikha-i-gd-grebenshchikova> (дата обращения: 26.10.2022).
9. *Царегородцева С.С.* Роман Г.Д. Гребенщикова «Чураевы» в социокультурном контексте эпохи. М., 2020. 127 с.
10. *Леонов В.Н.* Культурологическая концепция Г.Д. Гребенщикова : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2003. 141 с.
11. *Сенкевич А.* Жанры оккультной прозы в Русском Зарубежье // Альманах «Русский мир и Латвия». 2011. № 26. URL: [http://www.intelros.ru/readroom/rus\\_mir\\_lat/xxvi-2011/9016-zhanry-okkultnoj-prozy-v-russkom-zarubezhe.html](http://www.intelros.ru/readroom/rus_mir_lat/xxvi-2011/9016-zhanry-okkultnoj-prozy-v-russkom-zarubezhe.html) (дата обращения: 26.10.2022).
12. *Бушев А.Б.* Проблема экфрасиса // Ученые записки Забайкальского государственного гуманитарно-педагогического университета им. Н.Г. Чернышевского. 2012. № 2. С. 194–198.
13. *Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Новосибирск, 2004. Вып. 7. С. 217–226.
14. *Яценко Е.В.* «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы литературы. 2011. № 11. С. 47–57.
15. *Доманский В.А.* Портретная живопись Лермонтова-прозаика // Acta eruditorum. 2013. № 12. URL: <http://www.intelros.ru/readroom/acta-eruditorum/ak12-2013/27388-portretnaya-zhivopis-lermontova-prozaika.html>
16. *Дмитриевская Л.Н.* Образ живописного портрета и пейзажа в русской прозе: экфрасис, мотив и художественная деталь // Russian Journal of Education and Psychology. 2013. № 9 (29). С. 70–85.
17. *Дмитриевская Л.Н.* Мотив портрета в русской литературе как способ воплощения философского взгляда на искусство // European Social Science Journal / Европейский журнал социальных наук. 2011. № 8. С. 28–36.
18. *Лебедева О.Б., Янушкевич А.С.* В.А. Жуковский и А.В. Никитенко о Сикстинской Мадонне Рафаэля: типология экфрасиса как репрезентант эстетического сознания // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2017. № 46. С. 124–151.
19. *Гребенщиков Г.Д.* Купава : [рукопись] // ГМИИЛИКА. ОФ. Д. 67515. Л. 1–75.
20. *Рерих Е.И.* Избранное: Фрагменты из писем. 3-е изд. / сост. Г.С. Николаиди, О.А. Ольховая. Новосибирск, 2019. 280 с.
21. *Марченко Т.В.* Опыт архетипического прочтения рассказа «Руся»: к интерпретации поздней бунинской прозы // Ежегодник Дома русского зарубежья. М., 2010. 624 с.
22. *Богданова О.В., Лю Миньцзе.* Русалочий мир «Руси» (сказочно-мифологические мотивы и образы рассказа И. Бунина) // Филологические науки: Вопросы теории и практики. 2022. Т. 15, № 11. С. 3392–3400.

23. Гребнева М.П. Миф о флорентийском художнике Сандро Боттичелли в русской литературе XIX–XX веков // Сибирский филологический журнал. 2008. № 3. С. 61–67.
24. Горбенко А.Ю. Жизнестроительство Г.Д. Гребенщикова: генезис, механизмы, семантика, контекст : дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2016. 206 с.
25. Hokenson J. History and the Self-Translator // Self Translation : Brokering Originality in Hybrid Culture. London ; New York, 2013. P. 39–61.

### References

1. Kornienko, V.K. (1994) Georgiy Grebenshchikov – poslednie gody zhizni. Ch. 2: iz pisem T.D. Grebenshchikovoy, L.F. Magerovskomu i N.N. Yanovskomu [George Grebenshchikoff: the last years of his life. Part 2: from letters to T.D. Grebenshchikova, L.F. Magerovsky and N.N. Yanovsky]. In: *Kul'turnoe nasledie Sibiri* [Cultural Heritage of Siberia]. Barnaul: Altai State University. pp. 127–143.
2. Masyaykina, E.V. (2020) *Literaturnoe nasledie sibirskogo oblastnichestva: na materiale arkhivov G.N. Potanina i G.D. Grebenshchikova* [The literary heritage of Siberian regionalism: based on the archives of G.N. Potanin and G.D. Grebenshchikoff]. Philology Cand. Diss. Tomsk.
3. Grebenshchikov, G.D. (1936) *Kupava*. Southbery, Connecticut: Alatas. (In Russian).
4. Rosov, V.A. (2021) *Portrety Georgiya Grebenshchikova* [Portraits of George Grebenshchikoff]. Moscow: GMV.
5. Grebenshchikov, G.D. (n.d.) *Kupava. Roman odnogo khudozhnika* [Kupava. A novel by an artist]. [Online] Available from: <http://grebensh.narod.ru/kupava.htm> (Accessed: 28.10.2022).
6. Matasova, U.V. (2011) *Motiv "vodnoy devy" v tvorchestve nemetskikh i russkikh pisateley epokhi romantizma* [The "water maiden" motif in the works of German and Russian writers of the Romantic era]. Philology Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
7. Masyaykina, E.V. (2019) [Strategies for self-translating poetry by Vasily Zhukovsky and George Grebenshchikoff: comparative aspect]. *Nemetskiy yazyk v sovremennom mire: issledovaniya statusa i korpusa i voprosy metodiki prepodavaniya* [German Language in the Modern World: Studies of stats and corpus and issues of teaching methodology]. Proceedings of the 2nd International Forum. Tomsk. 18–19 September 2019. Tomsk: Tomsk State University. pp. 62–68. (In Russian).
8. Tsaregorodtseva, S.S. (2003) Motiv "gontsa" v tvorchestve N.K. Rerikha i G.D. Grebenshchikova [The "messenger" motif in the works of Nicholas Roerich and George Grebenshchikoff]. *Del'fis*. [Online] Available from: <http://www.delphis.ru/journal/article/motiv-gontsa-v-tvorchestve-nk-rerikha-i-gd-grebenshchikova> (Accessed: 26.10.2022).
9. Tsaregorodtseva, S.S. (2020) *Roman G.D. Grebenshchikova "Churaevy" v sotsiokul'turnom kontekste epokhi* [Churaev's Novel by George Grebenshchikoff in the sociocultural context of the era]. Moscow: NITs INFRA-M.
10. Leonov, V.N. (2003) *Kul'turologicheskaya kontseptsiya G.D. Grebenshchikova* [Culturological concept of George Grebenshchikoff]. Philosophy Cand. Diss. Barnaul.
11. Senkevich, A. (2011) Zhanry okkul'tnoy prozy v Russkom Zarubezh'e [Genres of occult prose in the Russian Abroad]. *Al'manakh "Russkiy mir i Latviya*. 26. [Online] Available from: [http://www.intelros.ru/readroom/rus\\_mir\\_lat/xxvi-2011/9016-zhanry-okkultnoy-prozy-v-russkom-zarubezhe.html](http://www.intelros.ru/readroom/rus_mir_lat/xxvi-2011/9016-zhanry-okkultnoy-prozy-v-russkom-zarubezhe.html) (Accessed: 26.10.2022).
12. Bushev, A.B. (2012) Problema ekfrasisa [The problem of ekphrasis]. *Uchenye zapiski Zabaykalskogo gosudarstvennogo gumanitarno-pedagogicheskogo universiteta im. N.G. Chernyshevskogo*. 2. pp. 194–198.
13. Shatin, Yu.V. (2004) Ozhivshie kartiny: ekfrasis i diegezis [Pictures come to life: ekphrasis and diegesis]. *Kritika i semiotika*. 7. pp. 217–226.
14. Yatsenko, E.V. (2011) "Lyubite zhivopis', poety...". Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaya model' ["Love painting, poets..." Ekphrasis as an artistic and worldview model]. *Voprosy literatury*. 11. pp. 47–57.

15. Domanskiy, V.A. (2013) Portretnaya zhivopis' Lermontova-prozaika [Portrait painting of Lermontov the prose writer]. *Acta eruditorum*. 12. [Online] Available from: <http://www.intelros.ru/readroom/acta-eruditorum/ak12-2013/27388-portretnaya-zhivopis-lermontova-prozaika.html>

16. Dmitrievskaya, L.N. (2013) Obraz zhivopisnogo portreta i peyzazha v russkoy proze: ekfrazis, motiv i khudozhestvennaya detal' [The image of a pictorial portrait and landscape in Russian prose: ekphrasis, motive and artistic detail]. *Russian Journal of Education and Psychology*. 9 (29). pp. 70–85.

17. Dmitrievskaya, L.N. (2011) Motiv portreta v russkoy literature kak sposob voploshcheniya filosofskogo vzglyada na iskusstvo [The motif of a portrait in Russian literature as a way of embodying a philosophical view of art]. *European Social Science Journal / Evropeyskiy zhurnal sotsial'nykh nauk*. 8. pp. 28–36.

18. Lebedeva, O.B. & Yanushkevich, A.S. (2017) V.A. Zhukovsky and A.V. Nikitenko on Raphael's Sistine Madonna: the typology of ekphrasis as a representative of aesthetic consciousness. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 46. pp. 124–151. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/46/10

19. State Museum of History of Literature, Art and Culture of Altai (GMILIKA). Main Fund. File 67515. Pages 1–75. *Grebenshchikov G.D. Kupava: [rukopis']* [Grebenshchikov G.D. Kupava: [manuscript]].

20. Rerikh, E.I. (2019) *Izbrannoe: Fragmenty iz pisem* [Favorites: Fragments from letters]. 3rd ed. Novosibirsk: Sibirskoe Rerikhovskoe Obshchestvo.

21. Marchenko, T.V. (2010) Opyt arkhетипического prochteniya rasskaza “Rusya”: k interpretatsii pozdney buninskoy prozy [Experience of archetypal reading of the story “Rus”: towards the interpretation of Bunin's late prose]. *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezh'ya*. 1. pp. 107–140.

22. Bogdanova, O.V. & Liu, M. (2022) Rusalochiy mir “Rusi” (skazochno-mifologicheskie motivy i obrazy rasskaza i. Bunina) [The mermaid world of “Rus” (fairy-tale-mythological motifs and images of Ivan Bunin's short story)]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki*. 11 (15). pp. 3392–3400.

23. Grebneva, M.P. (2008) Mif o florentiyskom khudozhnike Sandro Botticelli v russkoy literature XIX–XX vekov [The myth of the Florentine artist Sandro Botticelli in Russian literature of the 19th – 20th centuries]. *Sibirskiy filologicheskiy zhurnal*. 3. pp. 61–67.

24. Gorbenko, A.Yu. (2016) *Zhiznestroitel'stvo G.D. Grebenshchikova: genesis, mekhanizmy, semantika, kontekst* [Life-building of George Grebenshchikoff: genesis, mechanisms, semantics, context]. Philology Cand. Diss. Krasnoyarsk.

25. Hokenson, J. (2013) History and the Self-Translator. In: *Self Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London; New York: Bloomsbury Academic. pp. 39–61.

#### **Информация об авторе:**

**Яркова Е.В.** – канд. филол. наук, ассистент кафедры романо-германской и классической филологии филологического факультета Томского государственного университета (Томск, Россия). E-mail: beork.berkana@gmail.com

**Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.**

#### **Information about the author:**

**E.V. Yarkova**, Cand. Sci. (Philology), teaching assistant, National Research Tomsk State University (Tomsk, Russian Federation). E-mail: beork.berkana@gmail.com

**The author declares no conflicts of interests.**

Статья поступила в редакцию 02.11.2022;  
одобрена после рецензирования 07.02.2023; принята к публикации 26.12.2023.

The article was submitted 02.11.2022;  
approved after reviewing 07.02.2023; accepted for publication 26.12.2023.