

7. Личутин В. В. Крылатая Серафима : из хроники поморской деревни. – М. : Мол. гвардия, 1981. – 414 с.

8. Мелетинский Е. М. Миф и двадцатый век // Фольклор и постфольклор : структура, типология, семиотика. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore/meletinsky1.htm> (дата обращения: 01.09.2015).

9. Большакова А. Ю. Автор и герой в концептосфере Владимира Личутина. Статья первая // Вестник МГГУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – № 2. – 2009. – С. 6–20.

10. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторяемость : миф, религия, культура. – СПб.: Алетейя, 1998. – 249 с.

УДК 82.0

## ПОЭТИКА ПРОСТРАНСТВА В «БЕЛОЙ ГОЛУБКЕ КОРДОВЫ» Д. РУБИНОЙ

С. А. Кочетова (*Горловка, ДНР*)

**Аннотация:** Автор статьи рассматривает явление онтологической интермедиальности визуализации пространства, репрезентирующее диалог различных видов искусств, в контексте проблемы представления об экфрасисе. Визуализация пространства в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» исследуется сквозь призму культурологических взглядов, касающихся процесса «перевода» кода живописи на язык словесности.

**Ключевые слова:** поэтика пространства, онтологическая интермедиальность, экфрасис, топоэкфрасис, поэтика.

### THE POETICS OF SPACE IN «THE WHITE DOVE OF CÓRDOBA» BY DINA RUBINA

S. A. Kochetova (*Gorlovka, DNR*)

**Abstract:** The author of the article considers ontological intermediality of space visualization which represents a dialogue between different forms of art in regard to ekphrasis. Space visualization in the novel «The White Dove of Córdoba» by Dina Rubina is investigated in the light of culturological views concerning the process of «translating» the code of painting into the language of verbal art.

**Keywords:** the poetics of space, the ontological intermedial, ekphrasis, topoeckphrasis, Poetics.

Одним из поэтологических пластов организации литературного произведения является изображение пространства в художественном тексте. Пространство в произведении можно рассматривать в различных ракурсах, в том числе и сквозь призму интермедиальности, взаимодействия разных видов искусства – литературы и живописи, литературы и архитектуры. Установление специфического диалога между видами искусства – литературы, изобразительного искусства, архитектуры, графики, музыки, танца и т.д. – достигается различными путями, способами и приёмами. Как известно, в культурсемиотическом аспекте интермедиальность делится на несколько видов (по Й. Шрётеру [1]). Одной из мало изученных является разновидность онтологической интермедиальности, понимаемой как наличие общего и отличного в различных видах искусства, что, соответственно, формирует самобытность того или иного вида искусства – музыкальность поэзии, театральность прозы и т.п. Разработке положений теории интермедиальности посвящены работы многих исследователей: Р. Барт, Ю. Кристева, Ж. Женнет, О. Ханзен-Лёве, И. Пэх, Ю. Мюллер, Й. Шрётер, И. Шпильманн, Б. Окснер, Х. Оостерлинг, К. Брилленбург-Вурт, М. Ю. Герман, А. Якимович, В. Турчин, Д. Сарабьянов, А. Жеребин, С. Слободнюк, Н. Тишунина, А. Тимашков и др.

Изучение «переводимости» языка одного вида искусства другими видами искусства, осмысление амбивалентности и релятивизма этого многоступенчатого и многоуровневого процесса – актуальная задача современного литературоведения. Взаимодействие разных семиотических рядов, т.е. разных видов искусства (медиа) в одном литературном тексте, соотносящих (коррелирующих) различные тексты – архитектуры, живописи, музыки – определяет глобальную (в масштабах текста) интермедиаальную авторскую стратегию. Вследствие этого, востребованным становится исследование типологии и функционирования элементов поэтики произведений живописи и архитектуры в структуре словесного повествования. Одним из приёмов, позволяющих осуществлять процесс подобного «перевода», является приём экфрасиса. В отношении живописи и архитектуры именно этот приём позволяет визуализировать пространство в литературном произведении. Отметим, как несомненный факт, что визуализация пространства достигается не только при помощи «вторжения» кода живописи или архитектуры. Тут срабатывает целый комплекс «привходящих» элементов: ландшафт страны, например, цветопись и светопись, наконец, пространственные образы, не связанные непосредственно с произведениями других видов искусства. Не будет преувеличением утверждать, что в предлагаемом для рассмотрения романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы», востребованным оказывается весь перечисленный арсенал средств формирования пространственной перспективы повествования. Но, на наш взгляд, именно образы живописи и архитектуры «играют первую скрипку» в создании визуального полотна художественного мира, представленного в этом тексте.

Как известно, в литературном произведении экфрасис, как приём, часто перерастает рамки описания произведения искусства. Экфрасис является использованием изображения в тексте, то есть проявляет словесное изображение образа, а не только констатирует, передаёт и раскрывает идейно-эстетическое содержание произведений других видов искусств. А представленным образом может являться географическое пространство, соотнесённое с той или иной страной. Следовательно, предметом изображения в экстатическом состоянии художественного восторга может быть атмосфера и дух этой страны или отдельного города. В романе Д. Рубиной таким визуализированным пространством становятся территории Украины, Израиля, Италии, Испании с её городами Толедо или Кордова. Примечательно, что географическое и художественное пространство стран неразрывно, конечно, связано с их историческим временем и оно, таким образом, простирается в глубь веков, выходя на поверхность уже на рубеже XX–XXI вв. Идея неразрывности, непрерывности и линейности пространства во времени, актуализированная в повествовании, реализуется через, например, живописное полотно, у которого «есть история» [2, с. 152], как подчёркивает хозяин кафе. Известный искусствовед и подпольный копировальщик полотен выдающихся художников Захар Кордовин неожиданно в одном толедском кафе обнаруживает картину, принадлежащую кисти некоего Саккариаса Кордоверы из мастерской Эль-Греко: «В стенной неглубокой нише он увидел

то, чего не мог видеть... <...> Там висела картина. Подумав, что обознался в полутьме, он шагнул к ней, протянул руку и ладонью заскользил по холсту. Нет, не обознался! Есть еще порох в пороховницах... Ладонь опять потянулась к картине, пальцы жадно вибрировали: так умирающий от жажды тянется губами к лужице воды на дне иссохшего ручья. Да – старая, очень старая картина: обвисший холст, местами утраченный красочный слой и... черт, свету мне, свету!!!» [2, с. 150]. По мере приближения к «тексту» картины, вращаясь в него, Кордовин «вживается» в полотно, ждёт окончания экспертизы, в результате которой обнаруживается ещё один пласт изображённого, и герой переживает чувства экстатического просветления. Картина, на протяжении веков скрывающая под верхним слоем рисунка, настоящее изображение кордовинского предка – известного пирата, «освобождается» от мрачных красок в прямом и переносном смысле слов. Пространство памяти Захара Кордовина освещается новым знанием: он начинает понимать, в чём заключается «его настоящая ДНК: его мысль, его страсть, родная кровь и негасимая память – его удел» [2, с. 400]. Он, благодаря именно картине, понимает, каковы его корни, кто его предки, откуда в его матери, да и в нём самом, жгучая пиратская цепкость к жизни, способность испанца цыганских кровей «выскочить» и «проскользнуть», «обмануть» судьбу и спастись. Из мрачных глубин тайны кордовинского рода, олицетворённой верхним мрачным слоем картины («...Он различил несколько мест утрат живописного слоя, жесткий кракелюр с загнутыми краями, взбугривание... Изумительное состояние для немедленного осуществления всесторонней технологической экспертизы» [2, с. 153]), проступают и обнажаются лабиринты истории семьи Кордовиных – Кордовера. В процессе экспертизы верхний слой изображения («Только не сходи с ума, дон Саккариас. Что это? Какой-то святой, монах, каноник? Совершенно эль-грековский пошиб... <...> бескровное удлинённое лицо, черная сутана... посох в левой руке... правая протянута к зрителю типичным жестом с картин толедского мастера – полураскрытой ладонью. В мастерской Эль Греко такие изготавливались десятками, он же был великий халтурщик, наш славный византийский грек Доминикос» [2, с. 151]) обнажает новое содержательное пространство картины с изображением предка Захара, «этим невероятным святым с кортиком <...>, у которого тоже было свое понимание закона и беззакония» [2, с. 508].

Реальный Захар Кордовин попадает в зазеркалье пространства картины и ему открывается его собственная фамильная история: «Вперив в лицо на портрете ответный яростно-непреклонный взгляд, упрямо сведя прямые черные брови, он медленно перевел взгляд в зеркало... и чуть не уронил его! Сходство его в зеркале со *святым Бенедиктом*, или как там называли когда-то этого парня, было таким обескураживающим, что и усмехнуться не получалось. Несколько мгновений он сидел, не шевелясь, не меняя выражения лица, озадаченно переводя взгляд с зеркала на холст... – Мистика... <...> – Или, скорее, месть. Ведь я отнял у художника имя <...> А это оказался отчаянный художник: он сопротивляется, борется с грабителем до последнего! До последнего

молчаливого взгляда сражается за своё! Такое, согласишься, в нашей практике мы видим впервые... Впервые я встретил достойного соперника. Или... или просто столкнулся с самим собой?!» [2, с. 424]. Время повернулось вспять, утраченная на протяжении веков родовая связь восстановлена, всё вернулось на круги своя и равновесие вновь обретено. Идея наслоения пространственных и временных пластов реализуется при помощи интермедиально ориентированного экфрастического изображения переживаний героя, рождёнными вследствие созерцания произведения живописи.

Визуализация пространства достигается в романе при помощи пейзажных зарисовок, выстроенных по законам композиции рисунка, и дополненных *звуковой орнаментовкой*, органично завершающей экфрастическое полотно ситуации. «...Здесь царил звонкий сухой зной, зудели осы, вибрировал воздух в серебристом свете олив, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя... Ритмы окрестных холмов, расчесанных гигантским гребнем под виноградники или присыпанных кругло-растрепанными кронами олив, весело перебивались красной и темно-серой черепицей белых и темно-розовых вилл, с обязательной четырехугольной башней на углу, открытая галерея которой прилепнута крышей, ни дать ни взять — академический колпак новоиспеченного магистра» [2, с. 238]. Итальянский пейзаж насыщен достаточно лаконичной конкретикой описания: «На чистом небосводе застряло заблудившееся крахмальное облако, которое к обеду медленно распустилось, как кувшинка на воде, томительно колыхаясь в небесных струях» [2, с. 238] или «Солнце уже покинуло холмы, и только небо еще отдавало ровный тускло-оранжевый свет, придавая странный светящийся тон белым камешкам на дорожке, круто сбегавшей от ворот с вершины холма. Вокруг двора, зажатого амфитеатром двух склонов, вразнобой росли оливы. Чуть поодаль черное кипарисовое каре окружало бассейн, озаренный с бортов четырьмя желтыми лампами, отчего отражения кипарисов ломко бежали по воде и никак не могли прибежать. На каменных плитах двора срезанной высохшей кожурой какого-то овоща лежала спираль сброшенной змеиной кожи» [2, с. 239]. Застывшая, но полная духа движения, картина позволяет в полном объёме визуализировать словесно созданные параметры пространства. Звуковой орнамент, сопровождающий описание пространства, в романе Д. Рубиной выполняет функцию пространственной мифологемы, поскольку смысловая нагрузка звенящего, не отражающегося в пределах звука, соответствует образу открытого пространства: «...царил звонкий сухой зной, зудели осы, вибрировал воздух в серебристом свете олив, а небесные воды пробивала явная оранжевая струя» [2, с. 238] – свистящие, звенящие, струящиеся звуки, передающие жужжание ос и зуд насекомых. Перед читателем представлено слепящее пространство без границ в зрительной и звуковой перспективе. Кроме того, в тексте романа выразимыми через цвет становятся звуковые характеристики явлений – один из персонажей Аркадий Викторович Босота имеет «мягкий, тёплого *охристого* тембра убедительный голос» [2, с. 234]. И эта зрительно выраженная – в цвете – характеристика звуков дополняется характеристикой про-

странства: окрашенный голос вынуждает изменить ракурс в пространстве («...этот голос его даже не окликнул, а круто развернул к себе» [2, с. 234]).

Онтологическая интермедальность является характерной для представленного Д. Рубиной итальянского пейзажа, поскольку в повествовательной ткани произведения ярко проявляется живописность окружающего героя пространства. Соотнесённость с живописным полотном подчёркивается отсылкой к образу Всевышнего художника – Бога, упоминанием картины, красок, техники растушёвки, кисти. Несколькими штрихами автор даёт абрис пространства: «...сбежал по зелёному косоугору к росистой калитке. Та открывалась прямо в озеро, деревянные ступени уходили с небольшого помоста в воду...» [2, с. 223–224]. Подобное интермедальное установление в литературном тексте становится более актуальным, поскольку природа экфрасиса, отражающего трансформационные процессы, является, как известно, чрезвычайно близкой природе метафоры. В то же время, в отличие от метафоры, которая в прямом смысле обозначает не реально существующий предмет, а образ, экфрасис непосредственно изображает конкретный объект.

В романе Д. Рубиной пересоздание «реальной» действительности в произведение словесного искусства можно проследить, анализируя описания Винницы и Питера, Иерусалима и Рима, Толедо, Кордовы и Ватикана. Экстатическое состояние восторга от прикосновения к атмосфере города или, напротив, блаженное состояние покоя, заполнившее душу и тело Захара Кордовина, передаётся при помощи зрительно воссоздаваемых красок, маркеров пространственной перспективы и заполнивших пространство архитектурных строений: «с первыми признаками усталости небосвода он усаживался на балконе с вином и закусью, и держал *свою* вахту заката, прослеживая все стадии реперофикации города и неба за эти часы. Перед ним на близких планах высились, еще освещенные солнцем, пеналы колоколен монастыря святой Исабель и церковью 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» [2, с. 226–227]. Как видим, «топозкфрасический акцент» в поэтике романа Д. Рубиной неизбежно приводит нас к разговору о городском тексте.

Роман Д. Рубиной является чрезвычайно «говорящим», поскольку индивидуальность автора и её личный культурный опыт сформирован на стыке различных знаковых систем – словесного искусства, живописи и архитектуры. Такой гибрид разных видов искусства порождает интермедальное мышление, реализованное в полистилистическом полиглотном (по Ю. Лотману) творческом методе писательницы. А Д. Рубину в современной литературе в некоторой степени можно рассматривать как писателя-медиатора, на глубинном уровне сближающего в своей прозе коды литературы и живописи.

#### Литература

1. Schroter J. Intermedialitat // Режим доступа: [www.theorie-dermedien.de/text\\_detail.php?nr=12](http://www.theorie-dermedien.de/text_detail.php?nr=12)

УДК 801.73

### ОБРАЗ ВОЛГИ В ДНЕВНИКАХ А.Н. ОСТРОВСКОГО

О. Н. Красникова (*Санкт-Петербург*)

**Аннотация:** В статье рассматривается пространство, в котором органично развивается «бытовой» образ Волги, создаваемый А.Н. Островским во время путешествия от истоков Волги до Нижнего-Новгорода.

**Ключевые слова:** А.Н. Островский, дневники, путешествие, образ, Волга.

#### AN IMAGE OF THE VOLGA IN A. OSTROVSKI'S DIARIES AND JOURNALS

О. N. Krasnikova (*St. Petersburg*)

**Abstract:** The article considers the area in which «the everyday» image of river Volga naturally develop. This image was created by A. Ostrovski during his journey from source of the river to N. Novgorod.

**Keywords:** A. Ostrovski, diaries, travel, image, Volga

В 1855 г. великий князь Константин Николаевич инициировал создание литературной экспедиции. Им был отдан приказ «поискать между молодыми даровитыми литераторами лиц, которых мы могли бы командировать на время в Архангельск, Астрахань, Оренбург, на Волгу и главные озёра наши, для исследования быта жителей, занимающихся морским делом и рыболовством, и составления статей в “Морской сборник”...» [1, с. 82]. К участию в экспедиции был рекомендован и А. Н. Островский, причем, по собственному желанию драматурга. 17 марта 1856 года князь Константин Николаевич подписал командировку «литератора А. Н. Островского на верхнюю Волгу» [2, с. 507]. Так драматург включился в этнографические изыскания своего времени.

Как уже было отмечено, А. Н. Островский сам изъявил желание принять участие в этой исследовательской экспедиции. И, действительно, его собственные интересы, как литературные, так и этнографические отвечали запросам, предъявляемым к трудам «командированных лиц». Пожалуй, А. Н. Островский составил самое полное описание Волги и Поволжья в намеченных пределах. Им были составлены несколько статей для публикации в «Морском сборнике», однако, большинство из них не было опубликовано, видимо по причине сухости их сведений, описаний «голых фактов» и обилия цифр. Тем не менее, некоторые из собранных им значительных материалов все же появились в печати в виде статьи «Путешествие по Волге от истоков до Нижнего Новгорода». Статья по своей сути является этнографическим очерком. А. Н. Островский обращает внимание на географические, культурологические, экономические и социальные особенности рассматриваемой им местности. Опубликованная работа является документальной, но при некоторой ее сухости, также в ней встречаются и художественно-изобразительные элементы.

В нашем исследовании мы рассматриваем как собственно статью, напечатанную в «Морском сборнике», так и материалы «Дневника путешествия по Волге 1856 г.», некоторая часть которых не была включена в публикуемую статью. Для нас весьма ценны замечания А. Н. Островского, которые были им ос-