

УДК 82  
DOI 10.17223/18137083/70/14

**Е. А. Московкина**

*Алтайский государственный институт культуры, Барнаул*

**«Четвертое измерение»:  
экфрасис в поэтике трилогии Д. И. Рубиной  
«Люди воздуха»**

Экфрасис – один из наиболее узнаваемых поэтико-стилистических приемов Д. И. Рубиной, формирующих насыщенный культурными аллюзиями фон литературных произведений, вне всякого сомнения, ориентированных на массового читателя. Эксперимент Рубиной состоит в расширении «сферы влияния» экфрасиса от лирического отступления до хронотопа, от декоративного до драматургического приема, от поэтической риторики эстетизма до аналитического инструментария психологизма. Выходя за рамки «классического» экфрасиса, посвященного шедеврам изобразительного искусства, Рубина, минуя стадию описания, переходит к стадии вербального «проектирования» произведений изобразительного искусства, а затем распространяет возможности экфрасиса и на другие, не дискретные, но континуальные – временные (музыка) и пространственно-временные (танец, цирк, кукольный театр) – виды искусства. Экфрасис в прозе Рубиной становится средством «конструирования» характера, и, наоборот, характер становится психологической «призмой» экфрасиса.

*Ключевые слова:* экфрасис, хронотоп, поэтика, семиотика, текст, миф, беллетристика, массовая культура.

Творчество Дины Рубиной занимает особое место в новейшей литературе: балансируя между литературой элитарной и массовой, на стыке интеллектуального бестселлера и легкого «чтива», на грани так называемой «женской» прозы и наследия состоявшегося художника вне всякой гендерной отнесенности от литературных критиков.

Неподражаемая стилистическая легкость, «музыкальность фразы», редкий дар преломления музыки, пластики, визуального образа в слове – казалось бы, закономерный, но в то же время исключительный итог разностороннего образования, мозаичных жизненных впечатлений автора, личность которого формировалась в контексте разных идеологических парадигм, культур, ментальностей.

*Московкина Евгения Александровна* – кандидат филологических наук, доцент кафедры филологии и сценической речи Алтайского государственного института культуры (ул. Юрина, 277, Барнаул, 656055, Россия; [evgenya.moskovkina@yandex.ru](mailto:evgenya.moskovkina@yandex.ru))

ISSN 1813-7083. Сибирский филологический журнал. 2020. № 1  
© Е. А. Московкина, 2020

Формула В. Набокова «Форма (структура и стиль) = содержание» [Набоков, 1998, с. 166] применительно к творчеству Рубиной позволяет выявить особый инструмент писателя, структурирующий все художественное пространство ее произведений. Таким средством для Рубиной становится экфрасис, в силу своей символической плотности вмещающий разные уровни художественного времени и пространства.

Композиционный строй произведений Рубиной определяет подчеркнутая цикличность, повторяемость, сложная система удвоений, пророчеств и совпадений, парадоксальных встреч на рубеже пространств, времен, поколений, миров (горного и дольного), сна и яви, физического и мистического. Маркером «встречи» потустороннего и здешнего сквозь призму художественного восприятия, как правило, является экфрасис. Текст Рубиной, подобно краскам, «растекается» на изобразительной плоскости романа, напоминая плоскость холста, который она, подобно одной из своих героинь, «вольна <...> отворить в расщелину четвертого измерения, в клубящийся туман, извергающий любимые, нелюбимые случайные и прочие лица всех людей ее жизни» [Рубина, 2008, с. 363].

Такое фактурное восприятие искусства близко философии постмодернизма, где собственно реальность замыкается в пространстве семиотических систем, служащих языком разных видов искусства и корреспондирующих между собой, в частности, средствами экфрасиса: «Современное искусствоведение, – отмечает Л. Геллер, – понимает картину иначе, чем понимали ее во времена Лессинга: она не плоска, ее структура слоиста, пориста, она просвечивает, состоит из складок и щелей» [2002, с. 12].

Метафору щели (прорехи) Рубина использует неоднократно. Например, в «Синдроме Петрушки» через «золотую щель в очарованный рай» [Рубина, 2016а, с. 157] (выделено нами. – Е. М.) герой преодолевает проницаемую границу между мирами по ту и по эту сторону рампы.

Посредством экфрасиса Рубина уходит от драматического единства места, времени, действия, не ограничивается перспективным или ретроспективным планом повествования, но всегда разворачивает хронотоп в «четвертое измерение» творческого мироощущения (сон, транс, предчувствие, галлюцинация), позволяющее придать ее художественному миру космогоническую насыщенность и глубину.

Тема творчества, ставшая для автора непростой, требует особого поэтического решения для воплощения в художественном пространстве. Природа творчества в художественном мире Рубиной ищет выхода за пределы традиционной нарративности в пространственно-временную модификацию, отличную от сюрреалистических, символических и мистических опытов известных литераторов<sup>1</sup>. Решение Рубиной – в «облегченной формуле» литературной алхимии шедевра, приближающей ее бестселлеры к массовому читателю.

Принадлежность произведений Рубиной, при всей их философичности и утонченной неврастеничности, к массовому искусству бесспорна. Они обладают всеми узнаваемыми признаками масскульта: зрелищностью, занимательностью, мелодраматичностью, нарративностью – легко преобразуются в сценарии, сработаны на основе принципов кинематографического монтажа, отличаются явным «терапевтическим» эффектом.

Рубина тонко чувствует свою публику, доверяет ее интуиции, изучает ее психологию. Массовый читатель, или толпа с присущим ей балаганным мироощущением в его культурологическом, мифологическом, поэтическом контексте, –

---

<sup>1</sup> Ср., например, мистицизм Н. В. Гоголя, поэтику Зазеркалья Л. Кэрролла, галлюцинаторные «спецэффекты» Э. По или русских символистов – А. Белого, Ф. Сологуба, Д. Мережковского.

предмет пристального внимания писателя: «...толпа – самое важное в пространстве страны, она и создает это пространство – миллионами выдохов, эманаций. Из этого бывает соткан воздух в разных местах. И это вполне реально ощутимая вещь» [Кочеткова, 2005].

Писатель не изобретает новой техники хронотопа (пространственно-временные сдвиги, разрывы, совпадения – известные приемы сюрреалистической тактики литературы модернизма и шизофренической комбинаторики постмодернизма), но использует инструментарий экфрасиса в контексте интертекстуальности, семиотичности, архетипичности для создания эффекта «четвертого измерения».

Интертекстуальные аллюзии и мифологемы в романах Рубиной лежат на поверхности: Анна в романе «Почерк Леонардо» – взрослая версия Кэрролловской «Алисы в Зазеркалье»: математические способности героини Рубиной коррелируют с шахматной риторикой книги Кэрролла; Захар Кордовин – типичный авантюрный герой в ироничном бендеровском варианте, усложненный посредством пушкинского драматизма в осмыслении проблемы «гения и злодейства»; «Синдром Петрушки» «подсвечивает» миф о Пигмалионе и Галатее.

В трилогии Рубиной «Люди воздуха», где мощная авантюрная линия встраивается в логику художественного осмысления философии и психологии творчества, экфрасис не представляется эпизодическим отступлением, но растворяется в текстуре романов как способ мировосприятия человека одаренного. Обостренное чувство прекрасного, свойственное героям Рубиной, вовлекает читателя в процесс пристального изучения эстетических граней бытия сквозь поэтическую линзу.

Таковы «зеркальное» мироощущение Анны:

Картинки хаотически выныривают на поверхность, вздымаются, набирают объем, и там, внутри лба, отражаются в целой галерее зеркал, выстраиваясь менуэтными парами, проплывая вязью, арабесками, стройными волшебными узорами; одна сменяет другую, тает, выплескивая напоследок отблеск дивной калейдоскопической зари, чтобы угаснуть и вновь расцвести, как гобелен, на бархатном вишневом, лиловом, сине-ночном пульсирующем фоне... [Рубина, 2016б, с. 122];

музыкальный образ мыслей Семена в «Почерке Леонардо»:

Сейчас я уже уверен, что вся моя жизнь шла по кромке Твоей; я был подголоском, обычно далеким окликающим голосом фагота, что обыгрывал Твою тему. И музыка моя – это Твои уроки извлечения самого верного, самого прозрачного звука [Там же, с. 446];

«кукольное» видение действительности, в частности панорамы Львова, будущим гениальным кукловодом Петей Уксусовым в «Синдроме Петрушки»:

...настоящий Город – волшебный кукольный город – должен стоять на холмах, вздуваясь куполами, щетинясь остриями и шпильями церквей и соборов, вскипая округлыми кронами деревьев и вспухая лиловыми и белыми волнами всюду цветущей сирени <...> Лики и фигуры – эти куклы – были тут везде: на фасадах домов, над брамами и окнами, в основании круглых, как бокал, узорных балкончиков, в нишах, на портиках... <...> театр вырвался на улицу и правил бал» [Рубина, 2016а, с. 147];

живописный шлейф жизненных впечатлений Захара Кордовина:

Захар обреченно вздохнул, поднялся на террасу и прошел в спальню к дядьке. И был поражен превращением того в библейского праотца: черты

лица, заострившись, приобрели живописную глубину теней, косматые седые брови значительно вздымались на надбровьях, нос, всю жизнь мясистый и бесформенный, будто кто-то, засучив рукава, перелепил, убрав лишнее, утоньшив переносицу и ноздри. Главное, длинные желтоватоседые кудри окаймляли это изможденное лицо. Захар не удержался и, прикоснувшись губами к его щеке, проговорил: – Ты такой стал красивый... [Рубина, 2015, с. 401].

Рубину чрезвычайно интересуют вопросы магической притягательности искусства, проблема харизмы творческой личности, природа творческой одаренности, непосредственно связанные с литературным опытом: «В наше нетерпеливое время в прозе побеждает артист, – утверждает она в одном из интервью, – тот, кто способен владеть “залом”, вести его, принять на себя внимание и держать его, как певец держит ноту, – столько, сколько дыхания хватит. То есть до известной степени в интонации автора должна звучать дудка крысолова» [Визель, 2014].

Не случайно «крайние» романы трилогии о творчестве погружены в карнавальную стихию зрелищных форм (цирк и кукольный театр). Роман «Белая голубка Кордовы» тоже не столько о живописи, сколько об искусстве манипулятора. Но при этом во всех романах трилогии за узнаваемой зрелищной формой стоит захватывающая история искусства, с одной стороны, и история хрупкой души художника, переживающей многократные исторические реинкарнации и потому находящаяся в мистической связи со своими двойниками-предшественниками, с другой.

В творчестве Рубиной экфрасис служит не столько «декорацией» сюжета, сколько средством его драматизации, создает эффект сгущения времени и пространства, преобразуя его фактуру в художественные образы и целые панорамы «измененных состояний сознания» как неперемногого условия «высоковольтной» жизни героев, ищущих и обретающих себя в искусстве <sup>2</sup>.

Ориентируясь на массового потребителя литературного произведения с расчетом на коммерческий успех, Рубина пишет книги по всем «канонам» массовой культуры: стандартизация, стереотипность, консерватизм, живость, повторяемость и способность манипулировать – явные элементы художественного кредо писателя. Книги Рубиной привлекают многоцветием балагана, литературным трюкачеством, очевидной кунсткамерностью.

Героев Рубиной отличает не просто характерологическая незаурядность, но непременно феноменальность: «Я все-таки литератор и в соответствии с профессией тянусь не к типичности, а, напротив, к штучности, к исключению. Любой писатель для своей прозы выдернет из толпы как раз нетипичный случай...» [Кочеткова, 2005], – уверяет она. Экфрасис в трилогии Рубиной о творчестве становится средством демонстрации экстрасенсорности героев: ясновидение, колоссальная интуиция, суггестивные возможности, искусственные трансовые состояния – обязательные качества последних. Инаковость, неотмирность героев Рубиной – один из способов привлечения массового читателя, жаждущего возбуждения, контрастирующих чувств, острых и необыкновенных ощущений. Таким образом, конструктивным элементом экфрасиса является характер творца (художника) и наоборот.

Экфрасис позволяет ввести психологизм в драматургию зрелища. Особенность экфрасиса Рубиной в воссоздании незавершенного произведения искусства, в вербализации творческого процесса. Иными словами, для Рубиной перфоманс

---

<sup>2</sup> Все герои Рубиной в силу своей пассионарности, природной любознательности, говоря словами Ницше, переживают катарсис «трагического познания», «которое, чтобы быть хотя бы только выносимым, нуждается в защите и целебном средстве искусства» [Ницше, 1990, с. 116].

всегда предпочтительнее инсталляции. Средствами экфрасиса Рубина ведет своего читателя за кулисы, в гримерки, мастерские и далее – в психологию мастера.

Такой «психологичный» экфрасис воссоздает ощущения воздушной гимнастики в «Почерке Леонардо»:

Раскачаешь длинную пятиметровую трапецию как можно выше, так что в крайних точках амплитуды достигаешь почти горизонтали. И в момент, когда трапеция взлетает назад до предела, ты отпускаешь руки и продолжаешь движение спиной – вылетаешь из нее по той же траектории, цепляешь за углы ногами. И уже повиснув, распахиваешь руки, будто хочешь обнять весь мир. Трапеция уносит тебя в длинный кач, ты слышишь «а-а-а-х!» – и аплодисменты. И летишь... летишь, чуть не истаивая в невесомости... А тело просит еще, еще выше, еще дальше, как будто хочет прошить невидимую пленку этого мира и оказаться там, в запредельном пространстве, в другой, зеркальной вселенной... [Рубина, 2016б, с. 200];

упоение художника-фальсификатора работой над очередным «шедевром» в «Белой голубке Кордовы»:

...долгая мучительно-сладостная работа над самой картиной, когда ты не то что погружен в манеру художника, не то что живешь ею, а просто становишься им, этим единственным мастером, с его единственным стилем, его взглядом на свет и предметы, в которых свет этот преломляется, способом держать кисть или мастихин, привычкой работать только в утренние или полуденные часы... – одним словом, когда ты, подобно Всевышнему из космогонической теории каббалы, сжимаешься и умаляешься сам в себе, дабы освободить место рождению новой сущности... [Рубина, 2015, с. 53];

атмосферу кукольного закулисья в «Синдроме Петрушки»:

Это был странный мир чуть ли не поголовных дураков. Непроходимых дураков <...> Попадались и природные таланты, которые куклу ощущали как живое существо – разговаривали с нею, брали домой, часами стояли с ней перед зеркалом, репетируя. Попав на гастролях в другой театр, они первым делом устремлялись за кулисы – щупать тамошних кукол [Рубина, 2016а, с. 337].

Специфика экфрасиса Рубиной – воссоздание в тексте континуального, пространственно-временного искусства, движения, процесса, протяженного во времени и не имеющего статического закрепления (в творческой философии Петра Уксусова «Спектакль бывает только один раз» [Там же, с. 49]). Ритмика слова здесь – попытка фиксации впечатлений (потусторонних и здешних) о мгновении творчества, растворенном во времени.

Зрелищные формы близки Рубиной своей неповторимостью, неуловимостью, текучестью, вариативностью: «Боюсь всего затвердевшего» [Митина, 2010], – признается писатель в одном из интервью.

Опыт экфрасиса непрерывного образа находим уже у Пушкина:

Блистательна, полувоздушна,  
Смычку волшебному послушна,  
Толпою нимф окружена,  
Стоит Истомина; она,  
Одной ногой касаясь пола,  
Другою медленно кружит,

И вдруг прыжок, и вдруг летит,  
Летит, как пух от уст Эола;  
То стан совет, то разовьет  
И быстрой ножкой ножку бьет  
[Пушкин, 1984, с. 35].

Ср. описание выступления воздушной гимнастки глазами героя «Почерка Леонардо»:

А эта... стремительная, как стрижек, просто была рождена медленным снегопадом, лунным полетом и, казалось мне, если б оступилась и сорвалась – как ни в чем не бывало продолжила бы вздыматься к колосникам и медленно опускаться чуть не до ковра, и опять вздыматься... [Рубина, 2016б, с. 180–181].

Фламенко юной испанки, переданное в романе средствами экфрасиса, становится ключом в прошлое Кордовина – шифром его родового «проклятия-благословения»:

Слегка наклоняясь, она подбирала подол и, плеча им направо и налево, остервенело вколачивала каблуками в пол ритм алегриас: поршневыми движениями голых колен в пене воланов... Желтый веер то раскрывался полумесяцем, то мгновенно прятался, как лезвие в стилет. Двигаясь все быстрее, быстрее, она прогибалась назад все дальше, так что страшно становилось – упадет ведь, не может человеческое тело удерживать равновесие в такой позе! Вся сцена была объята желтым пламенем ее платья [Рубина, 2015, с. 489].

Однако тактику экфрасиса с позиции обывателя Рубина использует нечасто, в ее экфрасисе, как правило, звучит голос художника, эксперта, профессионала. Опытный эквилибрист Володя описывает цирковой этюд Анны:

И выпускной номер Анны получился забавным, «репризным»: в матроске с юбочкой, в лихо заломленном берете, под музыку Дунаевского, худенькая и легкая, Анна подскакивала к висящему кор-де-парелю и рывками – ноги вытянуты уголко – на одних руках поднималась вверх по канату до самой трапеции, как юнга по веревочной лесенке. Поднималась быстро, с шиком – руки уже тогда были сильными, – подбрасывая тело в такт музыке. Отстегнув наверху лонжу, бралась за гриф трапеции и – два-три сильных маха всем телом – резко отпускала руки, чтобы, ноги согнув и повернувшись на 180 градусов, уже вслепую поймать гриф икрами и оборваться вниз. Называлось это «полпируэта в пятки с вися». Она и заканчивала номер тем же полпируэтом и под задушевного Дунаевского уносились с трапецией в длинный кач [Рубина, 2016б, с. 142–143];

Захар Кордовин вступает в дискуссию с испанским коллегой о живописной стилистике Эль Греко:

...эта уплощенность пространства на его полотнах – мощная рифма стилистике византийского Востока. Да и Востока вообще: картина – как резьба по алебастру. Он недаром был критским иконописцем: его фигуры стиснуты в таком пространстве, где у них нет возможности двигаться [Рубина, 2015, с. 125],

в юности прислушивается к «пылким лекциям» коллекционера Босоты о свете и тени:

Свет прямолинеен и туп, как любое добро <...> Зато сколько всего шевелится в тенях, как они наполнены, таинственно живы <...> свет идет толщиной в палец, тень же абсолютно прозрачна и вибрирует, дышит, дрожит... [Рубина, 2015, с. 365];

мир кукол, метафизика кукольного театра оживает для Пети Уксусова в поэтических излияниях подлинных мастеров, например в «презентации» характера Петрушки старым кукольником Казимиром Матвеевичем:

Не, не, он не плохой и не хороший. Не ест живы и не ест мартвы! Он такой персонаж... Мораль и честь – это не про него. Понимаешь, он – ТРИКСТЕР! Это такое вечное существо из подземного мира. Он плут, разрушитель... Все ему дозволено: и с неба, и из-под жема. И ему много тысеңц лят. Он был у индейцев племени виннибаго, и в Индии был, и в Персии... Им движут другие силы, нелюдские [Рубина, 2016а, с. 118–119],

его же профессиональных наставлениях:

– Не хлопочи руками! <...> Только плохие актеры трепыхают куклой. Не мельтеши, вырабатывай стиль. Зритель следит за движениями, как кот за воробьем в луже. Его внимание – твоя власть [Там же, с. 136],

в мастер-классах художника Юры Проничева:

А надо играть точно в куклу попадая в маску. И чтобы голос был точно положен на куклу... Опять же – пластика кукловождения ближе к балету, чем к драматическому искусству. Что такое пластика – знаешь? Череди передачи сос-то-я-ний – это наше всё: кукла сама тебя ведет, сама подсказывает, чего она хочет... Кукла въедается в твои руки, тело, походку. Это – наивысший момент близости... [Там же, с. 137–138].

Новый экфрастический объект (зрелищные искусства) осуществляет выход за пределы собственно искусствоведения в область постижения закономерностей массовой культуры. Колоссальный интеллектуальный, научный, мусический массив, задействованный в подготовке эстетического продукта, рассчитанного на массового зрителя, подчеркивает непревзойденный профессионализм так называемых «непрофессиональных», более ранних по сравнению с «классическими» искусствами ритуальных зрелищных форм (цирк, балаган). Экфрасис Рубиной отрицает идею семантической бедности зрелищных форм, извлекая глубокий смысл из каждого движения марионетки, архетип из каждого жеста акробата, ин-тертекст из виртуозного китча.

Экфрасис удовлетворяет обоюдное стремление автора и читателя заглянуть за край, уловить «тусклый чарующий запах инобытия <...> в вечных поисках прорехи в нездешний мир» [Там же, с. 113]. Иными словами, средствами экфрасиса Рубина отворяет дверь между миром реальности и мистической сферой искусства. Метафорой границы между двумя мирами (миром людей и пространством творчества) служит образ зеркала, ставший ключевым в первом романе трилогии и сохранивший свое влияние в качестве лейтмотива в последующих романах.

«Подспудная тема трилогии, – утверждает Рубина, – то, что связывает совершенно разных героев, – это двоящаяся реальность. Где-то она двоятся в зеркалах, где-то – между искусством подделки и просто искусством, а в последнем романе – между человеком и куклой» [Жопылова, 2010].

Зеркальная тема задает тон пространственно-временной организации произведений Рубиной, поражающих калейдоскопической симметрией и в то же время неповторимостью сюжетных комбинаций каждого следующего геометричного

узора. В контексте символики зеркала<sup>3</sup> осязаемое, сочное, мелодичное слово Рубиной формирует особое изобразительное пространство, преодолевающее границы 3D. Зеркало служит не только мифологемой в поэтической ризоме прозы Рубиной, но и своего рода хронемой и топосом, наподобие Зазеркалья Л. Кэрролла<sup>4</sup>.

Производной зеркальной темы становится тема двойников, достаточно распространенная в традиции мировой литературы, но выходящая за рамки штампа в трилогии Рубиной благодаря «многоканальному» подтексту двойничества<sup>5</sup>: раздвоение души художника связано с разными культурно-мифологическими аллюзиями. В двойниках героев Рубиной отражаются их артистические и психологические alter ego, прорастают генеалогические программы, сталкиваются дионисическое и аполлоническое начала, гений и злодейство, жизнь и смерть, сакральное и инфернальное, страсть и холодный профессиональный расчет, непримиримые внутренние антиподы трикстера, художник и его гений, муза, проклятие.

Отчасти философия двойничества раскрывается в научно-эзотерической версии Элизера:

...существуют «зеркальные» души, которые понимают друг друга, как самих себя, ибо они и есть «отражения» друг друга «во внутреннем зеркале души». А зеркало завораживает нас не потому, что в нем мы видим себя, а потому, что, глядя в него, сами того не зная, мы видим нашего неведомого двойника, наше мистическое alter ego. С которым <...> соединиться не можем – именно потому, что зеркальны... И это рождает тоску, которая,

---

<sup>3</sup> По мысли Х. Э. Кэрлота, зеркало является символом воображения, сознания, а также мышления, что поддерживается идеей воспроизведения и удержания образов; в легендах и фольклоре зеркало обычно служит магическим предметом, позволяющим преодолевать время и расстояние; выполняет функцию мифической двери, освобождающей душу; оно символизирует двойников (тезис и антитезис) [Кэрлот, 1994, с. 210]. Согласно В. П. Рудневу, зеркало – мистический собеседник, мистический образ памяти и сновидения [1999, с. 102–104].

<sup>4</sup> Как утверждают современники, Л. Кэрролл «порой писал письма зеркально: чтобы прочитать, приходилось подносить их к зеркалу. У него было собрание музыкальных шкапулок, и он любил проигрывать их от конца к началу. Он рисовал картинки, которые превращались во что-то иное, стоило перевернуть их вверх ногами» [Бауэр и др., 1995, с. 566]. «Даже в серьезные минуты, – пишет М. Гарднер, – Кэрроллу лучше всего думалось, когда ему удавалось, наподобие белого рыцаря, увидеть всё перевернутым» [Там же, с. 566].

По версии одного из биографов Кэрролла – Флоренс Бекер Леннон, «Кэрролл от рождения был левшой, которого заставили пользоваться правой рукой и “он брал реванш, выворачивая многое справа налево”» [Там же, с. 568]. Тема выдающейся судьбы амбидекстра находит воплощение в первом романе трилогии «Почерк Леонардо».

<sup>5</sup> По Борхесу, «понятие двойника, подсказанное или развившееся благодаря зеркалам, воде и близнецам, существует во многих странах. Возможно, что оно было источником изречений, вроде “Мой друг – мое второе я” Пифагора, или Платонова “Познай самого себя” <...> Можно еще привести примеры из Готорна (“Маскарад”), Достоевского, Альфреда де Мюссе, Джеймса (“Веселый уголок”), Честертона (“Зеркало сумасшедшего”) и Хирна (“Некоторые китайские привидения”). <...> Для евреев явление двойника <...> было свидетельством того, что человек обрел пророческий дар. <...> В одной талмудической легенде повествуется о человеке, который искал Бога и встретил самого себя. В рассказе По “Уильям Уилсон” двойник – это совесть героя. <...> Дориан Грей в романе Уайлда, прозлив ножом свой портрет, умирает. В стихах Йитса двойник – другая наша сторона, наша противоположность, тот, кто нас дополняет, тот, кем мы не являемся и кем никогда не будем» [Борхес, 1997, с. 286–287].



не плотская любовь, а некое иное чувство – «мистическая тоска по двойнику»<sup>6</sup> [Рубина, 2016б, с. 450].

Примеров двойников в трилогии Рубиной множество: Анна – мистический двойник – «зеркальная душа» Элизера, в то время как Абрам (Бума) является его телесным (биологическим) близнецом-негативом; Захар Кордовин, мистической «душой» которого становится безвременно ушедший Андрияша, – потомок одного из таинственных близнецов (с тем же именем – Саккариас) – испанских пиратов (фамильное сходство обнаруживается в экфрасисе портрета «псевдосвятого»), Захар и сам становится отцом близнецов, связь Кордовина с Пилар, как и с матерью<sup>7</sup>, напоминает «внутриутробное» единопутное близнецов: они спят *«как два переплетенных близнеца в материнской утробе...»*, *«вечно в обнимку, как сиамские близнецы»* [Рубина, 2015, с. 164, 261], накануне смерти Кордовин встречает «двойника» своей матери; в «Синдроме Петрушки» тема двойничества связана с куклами – мистическим повторением-отражением своих кукловодов и прототипов.

Перемещения и удвоения-совпадения героев, сюжетов, реалий во времени и пространстве напитывают тексты романов Рубиной сиянием творческого зазеркалья, нащупывают путь в искусстве – поиск себя в себе, себя в другом, другого в себе. Средствами экфрасиса создается проекция эстетического идеала, чувственного, осязаемого, материального, в непознаваемой трансцендентности, неуловимости гения, проблески которого мерцают в бесплотных полетах цирковых гимнастов, шедевральных полотнах намоленных почитателями галерей (большая часть бесценных коллекций, согласно художественной версии автора, – блистательные фальсификации), поэзии порхания марионеток и многих других проявлений зеркального совершенства мира горнего (инога) в божественной сущности подлинного искусства, питающего надеждой мир несовершенств<sup>8</sup>.

Идея двойничества как исходного свойства всякого искусства заложена в природе метафоры. Невозможность отделиться от двойника подчеркивается лейтмотивной фразой, вложенной в уста Бумы – брата-близнеца Элизера<sup>9</sup> (гениальной физика, учителя главной героини): *«не надейся, не отвалится»*. Эта фраза связана с фамильной историей: во время фашистской оккупации бабка спасает близнецов, туго спеленав худеньких младенцев в один «сверток» и выдавая за уродца с двумя

---

<sup>6</sup> Интересно, что «научная» гипотеза зеркальности-двойничества от Элизера дается в романе в «отражениях»: в пересказе Володи и следователя Интерпола.

<sup>7</sup> Эдипов комплекс и его зеркальная проекция – комплекс Электры – в литературном контексте – один из наиболее распространенных сюжетных маневров в психопозитике Рубиной.

<sup>8</sup> Совершенству искусства в поэтике Рубиной противопоставляется мир физических и моральных несовершенств земного бытия: в романах «Люди воздуха» постоянно присутствует фон увечных, калечных, душевнобольных, оттеняющий безупречность творений, создаваемых рубинскими эльфами, но и вызывающих бесконечный интерес последних. Маленькая Анна и ее «музыкальный двойник» Ариша попадают под «обаяние» протезов, оставшихся после умерших инвалидов войны, сделав первые своими игрушками; выпадающие за пределы эллинистической пропорции, подчеркнута нестандартные и потому особенно колоритные фигуры и характеры появляются на погибших полотнах «Иерусалимки» Захара Кордовина, воплощаются в кукольных фантазиях Петра Укусова.

<sup>9</sup> В имени героя прочитывается анаграмма «зеркало», а также его происхождение связано с идеей воскрешения – производное от «Лазарь». Кроме того, значение имени, акцентированное Фиравельной:

Фиравельна задумчиво и одобрительно объявила, что имя это библейское и переводится так: «Бог в помощь!» [Рубина, 2016б, с. 144],

указывает на тему благословения искусством, которая также в разных вариациях прозвучит и в других романах трилогии.

головами. В романе «Синдром Петрушки» появляется эпизод, «визуализирующий» эту метафору:

...кукла – это способ постижения жизни, духовного состояния. <...> Через кукол можно передать ме-та-фо-ру. <...> «Ах, – говорит кукла, – у меня сносит крышу!» – и голова ее отрывается и улетает. Или, когда в «Чертовой мельнице» черт произносит: «Это называется – черта с два!» – и раздваивается на две одинаковых куклы [Рубина, 2016а, с. 137].

«Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, – как утверждает Меднис, – совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения и на стадии восприятия произведения <...> искусства» [2006, с. 60]. Тактика удвоений позволяет Рубиной не только беспрепятственно проникать сквозь толщу времени, многократно усиливая, умножая релевантные свойства характеров, а также аксиологические и эстетические акценты, но и безгранично расширять пространство художественного произведения, заряженного демиургичной пародийностью, отражаться в героях и читателях, с удивлением обнаруживающих себя по ту и по эту сторону книги.

Организация художественного пространства Рубиной сходна с техникой Набокова: «Нет, я никогда не пожалею о “Лолите”, – пишет автор романа, – Это напоминало составление прекрасной головоломки – составление и в то же время ее разгадывание, поскольку одно есть зеркальное отражение другого, в зависимости от того, откуда смотришь» [Набоков, 2009, с. 3].

В поисках своей творческой сущности героини Рубиной, как и их создатель («Я по натуре актриска»), постоянно лицедействуют: «*Я и сам – Петрушка!*» [Рубина, 2016а, с. 50], – утверждает Петр Уксусов; «*Я просто зеркало*» [Рубина, 2016б, с. 423], – констатирует Анна; Захар Кордовин становится своего рода олицетворением Старой Кордовы: «*Ночью город снимал безобидную туристическую маску, обнажая мрачное и суровое, настоящее свое лицо: преступное, цыганское, одиноко-отпечетое*» [Рубина, 2015, с. 490].

«Маска – это сгущенный, сконденсированный и сконцентрированный быт эпохи, процеженный через сито моральной тенденции», – утверждает М. Левидов [1923, с. 172]. Философия маски сообщает Рубиной «мужество шута»: ее литература рискует быть «униженной до зрелища» [Хренов, 2006, с. 81], и в то же время с особой непринужденностью претендует на разоблачительно-исповедальную правоту, трагическую мудрость Йорика, лирическую стойкость трубадура.

Игровой аспект массовой («масочной») культуры на фоне элитарного высокого искусства наиболее привлекателен для Рубиной с позиции художника. Массовая культура – «беспечное и легкомысленное дитя конца XX века» [Руднев, 1999, с. 159], отчасти паразитирующая на шедеврах мировой литературы, искусства и кинематографа, эксплуатирующая мифологический пласт «детства» человечества, – по сути, своего рода экфрасис как скрытая цитата, популяризированное впечатление, коллаж из поэтических репродукций, попури из жанровых вариаций, ремикс лейтмотивов, всепримиряющий пастиш.

Техника экфрасиса поддерживает телескопический каркас прозы Рубиной, «маневренность» которого достигается посредством разнообразных жанровых компиляций: психологический триллер, роман-биография, авантюрный, эпистолярный, сентиментальный, готический роман, детектив, роман-притча, роман-мистерия в разных пропорциях находят воплощение в художественном пространстве писателя. Экфрасис как многоканальный образ образа в интертекстуальной логике дежавю подключает полифонию искусств к диалогической природе дискурса.

В этом отношении подражательность Рубиной не отменяет ее самобытности и даже феноменальности. Рубина, как Набоков, четко разделяет жизнь и литературу: литература всегда вымысел, конструкт, игра<sup>10</sup>; как Барт, не верит в «новый» текст, принимает идею символической «смерти автора», доверяющего текст своему читателю<sup>11</sup>; как Борхес, не стремится превозмочь китч, но видит в нем профессионально (технично, мастерски) сработанную вещь, достойную уважения ценителей качественной литературы; как Маркес, «парит» над временем в «четвертом измерении» карусельной повторяемости риторических жестов, интонационных ритмов, непреходящих фабул и архетипических амплуа.

### Список литературы

- Бауэр В., Дюмотц И., Головин С.* Энциклопедия символов / Пер. с нем. Г. И. Гаева. М.: КРОН-Пресс, 1995. 512 с.
- Борхес Х. Л.* Книга вымышленных существ // Борхес Х. Л. Соч.: В 3 т. / Пер. с исп., англ.; сост., предисл., коммент. Б. Дубина. М.: Полярис, 1997. Т. 2. 639 с.
- Вашукова М.* «Между земель, между времен». 2010. URL: [http://www.dinarubina.com/interview/kultura\\_tv\\_2010.html](http://www.dinarubina.com/interview/kultura_tv_2010.html) (дата обращения 24.02.2017).
- Визель М.* Дина Рубина: «В наше время в прозе побеждает артист» // Известия. 2014. 26 марта. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/> (дата обращения 23.02.2017).
- Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: Сб. тр. Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
- Копылова В.* Петрушкины слезки // Московский комсомолец. 2010. 13 авг. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/mk2010.html> (дата обращения 23.02.2017).
- Кочеткова Н.* Дина Рубина: «Я по натуре актриска» // Известия. 2005. 18 авг. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/> (дата обращения 23.02.2017).
- Кэрлот Х. Э.* Словарь символов. М.: REFL-book, 1994. 608 с.
- Левидов М.* Театр: его лицо и маска // Леф. 1923. № 4. С. 172–176.
- Меднис Н. Е.* «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. № 10. С. 58–67.
- Митина Э.* Маска, я тебя не знаю. 2010. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/alef.html> (дата обращения 23.02.2017).
- Набоков В. В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ.; под ред. В. А. Харитоновой. М.: Независимая Газета, 1998. 512 с.
- Набоков В. В.* Лолита. СПб.: Азбука-классика, 2009. 416 с.
- Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. / Сост., ред., вступ. ст. и примеч. К. А. Свасьяна; пер. с нем. М.: Мысль, 1990. Т. 1: Литературные памятники. 829 с.
- Пушкин А. С.* Евгений Онегин. М.: Худож. лит., 1984. 225 с.
- Рубина Д.* Белая голубка Кордовы. М.: Эксмо, 2015. 544 с.
- Рубина Д.* На солнечной стороне улицы. М.: Эксмо, 2008. 384 с.

---

<sup>10</sup> «Искусство не обязано отражать жизнь, это нечто противоположное “жизни”, параллельный мир, сказка, фантазия. И герой литературного произведения двигается в аутентичном художественном мире, созданном по своим художественным законам. В этом смысле мне кажется, что литература обладает большими возможностями, чем театр, в ней есть многовариантность и свобода воображения» [Вашукова, 2010], – полагает Рубина. Ср. у Набокова: «Литература – это выдумка. Вымысел есть вымысел. Назвать рассказ правдивым – значит оскорбить и искусство, и правду. Всякий большой писатель – большой обманщик» [Набоков, 1998, с. 28].

<sup>11</sup> «Это настоящие соавторы книги, ибо для создания прозы нужны двое: писатель и читатель» [Вашукова, 2010].

Рубина Д. Почерк Леонардо. М.: Изд-во «Э», 2016б. 464 с.  
Рубина Д. Синдром Петрушки. М.: Изд-во «Э», 2016а. 432 с.  
Руднев В. П. Словарь культуры XX в. М.: Аграф, 1999. 384 с.  
Хренов Н. А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.

**E. A. Moskovkina**

*Altai State Institute of Culture, Barnaul, Russian Federation*  
*evgenya.moskovkina@yandex.ru*

**“The Fourth Dimension”:  
ekphrasis in the poetics of the trilogy by D. I. Rubina “People of Air”**

Ekphrasis is one of the most recognizable poetic-stylistic devices of Rubina. It forms the cultural background of her literary works. Rubina’s experiment is to extend the “sphere of influence” of ekphrasis. Her ekphrasis is a chronotope rather than a digression. It is not decorative but dramatic technique, not only an aesthetic but also a psychological tool. Rubina goes beyond the “classical” ekphrasis. She does not stop at the stage of description but goes to the stage of verbal “creation” of works of art, and then distributes opportunities of ekphrasis to temporal and spatio-temporal arts: music, dance, circus, puppet theatre. Ekphrasis in Rubina’s prose becomes a means of designing a character and vice versa – the character becomes a psychological “lens” of ekphrasis. Rubina prefers performance to installation. By means of ekphrasis, she takes the reader behind the scenes, in dressing rooms, workshops, and further to the psychology of masters. The popular art forms as a new object of ekphrasis in Rubina’s novels acquire a particular authority. Entertainment shapes attract the writer by their originality, elusiveness, fluidity, and variability. With the help of ekphrasis, mass culture comes into contact with elite art, becoming more meaningful, historical, psychological.

Therefore, ekphrasis is a kind of gaming technique to create a collage from various cultural sources. Ekphrasis has the effect of condensing time and space: it “imbues” the texture of the chronotope. Ekphrasis, being a multi-channel image of an image, connects the polyphony of the arts to the dialogical nature of discourse.

*Keywords:* ekphrasis, chronotope, poetics, semiotics, text, myth, belletristic literature, mass culture.

DOI 10.17223/18137083/70/14

**References**

- Bauer W., Dümotz I., Golowin S. *Entsiklopediya simvolov* [Encyclopedia of symbols]. Transl. from German by G. I. Gayev. Moscow, KRON-Press, 1995, 512 p.
- Borges J. L. *Kniga vymyshlennykh sushchestv* [Book of fictional creatures]. In: Borges J. L. Soch.: V 3 t. T. 2 [Works: In 3 vols. Vol. 2]. Transl. from English, comp., pref., comm. by B. Dubin. Moscow, Polyaris, 1997, 639 p.
- Cirlot J. E. *Slovar’ simvolov* [Dictionary of symbols]. Moscow, REFL-book, 1994, 608 p.
- Geller L. Voskreshenie ponyatiya, ili Slovo ob ekfrasisie [The revival of the concept or the word about ekphrasis]. In: *Ekfrasis v russkoy literature: Sbornik trudov Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian literature: the collection of works of the Lausanne Symposium]. Moscow, Mik, 2002, pp. 5–20.
- Khrenov N. A. *Zrelishcha v epokhu vosstaniya mass* [Spectacle in the Era of the Revolt of the Masses]. Moscow, Nauka, 2006, 646 p.
- Kochetkova N. Dina Rubina: “Ya po nature aktriska” [Dina Rubina: I am by nature a little bit actress]. *Izvestiya*, 2005. August 18. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/> (accessed 23.02.2017).
- Kopylova V. Petrushkiny slezki [Petrushka’s teardrops]. *Moskovskiy komsomolets*. 2010, August 13. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/mk2010.html> (accessed 23.02.2017).

- Levidov M. Teatr: ego litso i maska [Theatre: its face and mask]. *Lef*. 1923, no. 4, pp. 172–176.
- Mednis N. E. “Religioznyy ekphrasis” v russkoy literature [“Religious ekphrasis” in Russian literature]. *Critique and semiotics*. 2006, no. 10, pp. 58–67.
- Mitina E. *Maska, ya tebya ne znayu* [Mask, I don not know you]. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/alef.html> (accessed 23.02.2017).
- Nabokov V. V. *Leksii po zarubezhnoy literature* [Lectures on foreign literature]. Translation from English, A. Kharitonov (Ed.). Moscow, Nezavisimaya Gazeta, 1998, 512 p.
- Nabokov V. V. *Lolita*. St. Petersburg, Azbuka-klassika, 2009, 416 p.
- Nietzsche F. W. Rozhdenie tragedii iz dukha muzyki. Predislovie k Rikhardu Vagneru [Birth of tragedy from the spirit of music. Preface to Richard Wagner]. In: Nietzsche F. W. *Soch.: V 2 t. T. 1: Literaturnyye pamyatniki* [Works: In 2 vols. Vol. 1. Literary monuments]. Moscow, Mysl', 1990, 829 p.
- Pushkin A. S. *Evgeniy Onegin* [Eugene Onegin]. Moscow, Khudozh. lit., 1984, 225 p.
- Rubina D. *Belaya golubka Kordovy* [White dove of Cordoba]. Moscow, Eksmo, 2015, 544 p.
- Rubina D. *Na solnechnoy storone ulitsy* [On the sunny side of the street]. Moscow, Eksmo, 2008, 384 p.
- Rubina D. *Pocherk Leonardo* [Handwriting of Leonardo]. Moscow, “E” Publ., 2016b, 464 p.
- Rubina D. *Sindrom Petrushki* [Syndrome of Petrushka]. Moscow, “E” Publ., 2016a, 432 p.
- Rudnev V. P. *Slovar' kul'tury 20 v.* [The dictionary of the culture of 20th century]. Moscow, Agraf, 1999, 384 p.
- Vashukova M. “*Mezhdz zemel', mezhdz vremen*” [Between lands, between times]. 2010. URL: [http://www.dina-rubina.com/interview/kultura\\_tv\\_2010.html](http://www.dina-rubina.com/interview/kultura_tv_2010.html) (accessed 24.02.2017).
- Vizel' M. Dina Rubina: “V nashe vremya v proze pobezhdayet artist” [“In our time, the artist wins in prose”]. *Izvestiya*. 2014, March 26. URL: <http://www.dinarubina.com/interview/> (accessed 23.02.2017)