

УДК 821.161.1.09-31+929Рубина

Е.В. Внукова

МУЗЫКА И СЛОВО В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»

Общий генезис музыки и поэзии во многом определил многочисленные взаимосвязи, существовавшие между этими двумя видами искусств на протяжении тысячелетий. Даже само название лирической поэзии указывает на музыкальный инструмент – лиру, под аккомпанемент которой поэт читал свои стихи. Первоначально эта связь носила синкретический характер. Со временем музыка и литература становились все более самостоятельными, что привело к возникновению новых точек соприкосновения между ними. Пожалуй, наиболее сильный интерес к этой проблеме проявляли сначала романтики, в частности, С. Кольридж, который называл живопись немой поэзией, а музыку – поэзией слуха или находил точки соприкосновения между романтической поэзией и готической архитектурой, а затем их наследники – французские и русские символисты, чье творчество изобилует многочисленными примерами синтеза различных видов искусства. Их наследие включает также ряд теоретических трактатов, которые продолжают оставаться актуальными и в наше время.

На смену понятиям «взаимодействие искусств» и «синтез искусств» в 1966 году благодаря Дикю Хиггинсу (Dick Higgins) приходит понятие «интермедиальность» [6]. Центральное место в нем занимает корень «медиа» – форма множественного числа латинского слова *medium*, что первоначально переводилось как «посредник». В связи с бурным развитием технологий, повлекших за собой появление большого количества новых способов коммуникации – электронных и цифровых, слово «медиа» стало означать как сами средства передачи информации, так и среду их бытования. Взаимодействие между ними породило понятие «интермедиальность». Так как на сегодняшний день существует

целый ряд теорий интермедиальности, предложенных представителями различных научных отраслей (социологии, литературоведения, искусствознания, кинематографии и др.), Ирина Раевски (Irina O. Rajewsky) характеризует этот термин как «зонтичный», т.е. объединяющий несколько более или менее самостоятельных направлений исследований этого феномена [8]. Исследовательница предлагает рассматривать интермедиальность в широком и узком смысле. В широком смысле об интермедиальности можно говорить в том случае, когда мы имеем дело с пересечением границ медиа. Если же различные медиа обращаются к одному и тому же сюжету, развивают сходные мотивы или разделяют одни и те же эстетические принципы организации художественного текста, то Раевски полагает, что тогда речь идет о трансмедиальности [8]. Как можно догадаться исходя из семантики термина, под интрамедиальностью понимается взаимодействие между текстами, принадлежащими к одному и тому же виду медиа, например, между литературными произведениями (в виде явных или скрытых цитат, аллюзий, реминисценции и т.п.). Не случайно некоторые теории интермедиальности опираются на понятие интертекстуальности, разработанное в 60-е годы прошлого века Юлией Кристевой, в свою очередь опирающуюся на теорию диалогизма М.М. Бахтина. Понимание интертекстуальности как генерализующего семиотического концепта, размывающего границы между отдельными текстами и выводящими на первый план контекст, в котором они только и могут существовать, взаимодействуя друг с другом различными способами, дало основания В. Митчеллу утверждать, что «все медиа являются смешанными медиа» [7]. Для приверженцев теории интертекстуальности само собой разумеющимся является утверждение Р. Барта, что «каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Отрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагментов социальных

идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку до текста и вокруг него существует язык» [3, с. 226]. Еще одним источником теории интермедиальности принято считать представления М. Маклюэна о гибридизации медиа [4]. Несомненный вклад в развитие представлений о существовании различных типов взаимосвязей между различными медиа внесли такие ученые, как О. Вальцель, К.С. Браун и др. Таким образом, единой концепции интермедиальности быть не может, поэтому каждая дисциплина должна вырабатывать свой собственный подход к данному концепту, исходя из предмета изучения и специфики синхронического и диахронического подходов. Рассматривая интермедиальность в узком смысле, а именно в сфере литературоведения, Раевски выделяет в понятии «интермедиальность» три подкатегории: 1) *медиальные транспозиции* (один текст становится «источником» для другого текста, например, роман для фильма); 2) *комбинации медиа* (имеются в виду такие синтетические жанры, как опера, или синтетические виды искусств – театр, кинематограф и т.д., объединяющие в одном произведении как минимум два отдельных медиа, сохраняющих при этом свою собственную материальную манифестацию и в то же время создающих новые формы искусства, в которых целое больше, чем сумма частей, из которых оно состоит); 3) *ссылки на другие медиа* или *intermedial references* (например, использование в литературном тексте приемов, заимствованных из кинематографа – монтажа, крупного или дальнего планов, зума и т.п.) [8]. Сюда же Раевски относит так называемую «музыкализацию» литературы, экфрасис и другие явления [8], между которыми, с нашей точки зрения, больше отличий, чем сходства, поэтому нуждаются в дальнейшей классификации. Однако нельзя не отметить, что это исследование обобщает и подытоживает наиболее существенные достижения в области интермедиа и позволяет понять, в каком направлении следует двигаться в будущем.

Йенц Шрётер (Jens Schröter) в статье «Дискурсы и модели интермедиальности» выделил четыре типа интермедиального дискурса: *синтетический* (смешение нескольких медиа, например,

концепція Gesamtkunstwerk Р.Вагнера), *трансмедіальність* (заимствование формальних структур, характерних для одного виду мистецтва, другим видом мистецтва), *трансформація* (репрезентація одного медіа з допомогою другого) і *онтологічна інтермедіальність* (припускається, що існування одного медіума можливого тільки в його відношенні в іншому медіа) [9].

В даній роботі ми звернулися до розгляду музичних елементів в романі Дини Рубини «Біла голубка Кордовы».

Аудіальні елементи, можливі в літературному тексті, ми розділимо на кілька груп. По-перших, це звукова палітра твору, т.е. описання різних звуків, які можуть бути породжені як природними об'єктами, наприклад, спів птахів або шелест листя, або артефактами – гудок автомобіля або шум закипаючого чайника. Другу групу складатимуть описання голосів персонажів, які мають різну ступінь музичності, наприклад, голос персонажа порівнюється зі звучанням музичного інструмента або описується спів персонажа. Третю групу утворюють тексти музичних творів – оперних арий, пісень, романсів і т.п., включені в тканину оповідання. Назвемо цей тип інтермедіальних взаємодій музично-літературним екфрасисом. До четвертої групи ми віднесемо випадки музичного екфрасиса, під яким ми розуміємо, за аналогією з образотворчим екфрасисом, словесні описання музичних творів або словесна інтерпретація їх виконання – деталізовані або стислі, навіть до простих згадувань імен композиторів, музичних творів, музичних жанрів і т.д. (інтермедіальна *тематизація*, за В. Вулф [10]). П'яту групу складатимуть різні способи застосування в творах одного виду мистецтва різних технічних прийомів, заимствованих з іншого виду мистецтва – те, що В. Вулф називає інтермедіальною *імітацією* [10].

Ми також спробуємо визначити функції засобів звукової організації роману Рубини. Музичні і – ширше – звукові елементи твору є засобами характеристики

персонажей; одним из средств создания пространственной среды, в которой происходит действие; способом выражения авторской позиции. Особо необходимо выделить приемы ритмической и интонационной организации повествования, на что первым обратил внимание известный литературовед М.М. Гиршман [1], хотя в данном случае этот уровень текста не является специальным объектом нашего исследования.

Роман Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» принято рассматривать в первую очередь с точки зрения реализации в нем изобразительного экфрасиса, тем более, что главным героем произведения является художник, поэтому текст насыщен разнообразными описаниями картин, написанных как самим героем, так и теми художниками, картины которых он подделывает, что дало основание определить жанровую природу произведения как роман-экфрасис [2]. Однако это роман прежде всего о природе творчества, роман синтетический в том смысле, что в его словесную ткань вплетены различные отсылки к другим видам искусства – живописи, архитектуре, декоративно-прикладному искусству и, конечно же, музыке, тем более, что автор романа – профессиональный музыкант. Рассмотрим ниже музыкально-звуковую природу произведения.

Дина Рубина любит сопоставлять несколько видов искусства, в частности, изобразительное искусство и музыку. Так, завершение работы художника над картиной описывается как исполнение музыкального произведения: «последний взмах дирижера, патетический аккорд в финале симфонии» [5, с. 1]. В данном случае наблюдается также и визуальное сходство, т.к. художник, пишущий картину, напоминает стоящего перед оркестром дирижера, а его работа кистью похожа на взмах дирижерской палочки. После появления вагнеровской теории «объединенного произведения искусства» стали нередки случаи восприятия колористической композиции как звучащего музыкального аккорда. Наиболее известный случай такой живописной «музыки» – картина французского художника Анри Матисса «Танец». Но и в «Белой голубке Кордовы» также встречается именно эта ассоциация между

сочетанием различных цветовых оттенков и музыкальными созвучиями. Главный герой, выступая в качестве эксперта, подтверждающего авторство Роберта Фалька, в процессе подробного анализа картины, сюжет которого разворачивается по аналогии с развертыванием сонатно-симфонического цикла. Он начинается с увертюры, в которой «прозвучали все главные темы симфонии под названием “Рождение новой Венеры из пены морской”», а затем Коровин начинает разрабатывать заявленные темы в форме «свободных вариаций» [5, с. 9], опять-таки прибегая к музыкальным метафорам для более точной характеристики колористических сочетаний: «разнообразные оттенки зеленоватого и красноватого эхом рассыпаны по всему холсту, как бы отзываясь основным цветовым аккордам» [5, с. 11]. Подобная метафора повторяется, когда нарратор описывает картину другого художника – М. Ларионова. Контрастное сочетание морской лазури и желтизны песка рождает у него ассоциации с живописным аккордом [5, с. 18].

Характеризуя главного героя романа, художника Кордовина, автор наделяет его музыкальностью: когда он на рассвете приступает к работе, то его «кончики пальцев чутки, как у пианиста» [5, с. 2], он даже перчатку натягивает на руку, «шевели пальцами, как пианист перед первым бравурным пассажем» [5, с. 6], хотя он собирается не на рояле играть, а разминает пальцы, чтобы в случае опасности выстрелить из лежащего в кармане пистолета. В другом эпизоде герой, вспоминая о своей работе барменом в портовом пабе Стокгольма, проигрывает «пальцами на губах, как на клавиатуре, несколько шведских ругательств» [5, с. 21]. Подобная «музыкальная» характеристика возникает и тогда, когда нарратору хочется подчеркнуть виртуозную работу мастера из Винницы: «парикмахер, мастер дамский и мужской, не руки, а “полет шмеля”» [5, с. 27]. Намек на оркестровую интермедию Н.А. Римского-Корсакова, написанную для его оперы «Сказка о царе Салтане» и часто исполняемую как отдельная оркестровая миниатюра, очевиден практически для любого читателя, который сразу же представляет немыслимую скорость и точность движений персонажа. С помощью

музыкальных метафор оказывается возможным передать восхищение работой повара, занимающегося приготовлением «мяса по-татарски»: «Нож мелко-мелко шинковал податливую плоть, нежно переворачивал с боку на бок, совершал какие-то *глитсандо* вдоль и поперек куска, – все в ритме стремительного танца, не доставало лишь музыкального сопровождения» [5, с. 21]. Здесь процесс кулинарной обработки напоминает игру на музыкальном инструменте или вокальный прием – быстрое скольжение по соседним звукам вверх или вниз и одновременно движение ножа похоже на танец. Перед нами повар-виртуоз, достигший высшей степени мастерства в своей профессии.

Иронически обыгрываются в романе цитаты из советских песен. Так, Кордовину, выросшему в Советском Союзе, приходит на ум строчка из знаменитой песни Леонида Утесова – «Нам песня строить и жить помогает», только слово «песня» заменяется в тексте романа на обращение героя к возлюбленной – «детка» [5, с. 3], т.к. жить ему помогает отнюдь не песня, а, по его словам, «одинокая наша чуткость, волчья поджарость, трепетание крыльев носа в предчувствии взятого следа» [5, с. 3], поэтому местоимение множественного числа «нам» заменяется здесь на «одиночество» дикого зверя, вынюхивающего добычу. Мотив охоты, появляющийся на первых страницах романа, далее будет развиваться и трансформироваться до тех пор, пока в финале произведения Кордовин сам не превратится из охотника в жертву. Таким образом, привычное оптимистическое содержание песни переосмысливается, превращаясь в свою противоположность, а ее лирический герой, который «никогда и нигде не пропадет» становится полной противоположностью героя Рубиной, жизнь которого трагически обрывается в финальной сцене романа. Скептически относится автор к тем, кто сам не является творцом, но причастен к миру искусства благодаря «никчемному» по выражению нарратора занятию – написанию критических музыкальных обзоров, чему посвящает свою жизнь один из персонажей романа. Музыкальные пристрастия учителя физики – горького пьяницы, который даже во время урока умудрялся напиться – служат его

иронической характеристикой прежде всего благодаря интертекстуальной отсылке к знаменитому герою повести М.А. Булгакова «Собачье сердце» – Шарикову, который пристрастился к игре на балалайке и во время лекции о блестящих результатах эксперимента доктора Преображенского по превращению собаки в человека неожиданно для публики продемонстрировал виртуозное владение балалайкой, сыграв народную мелодию «Светит месяц». Ученики вместе с главным героем «Белой голубки Кордовы», по сути, наблюдают обратный процесс – превращение человека в животное: учитель «за десять до конца урока выносил оттуда (из лаборатории. – Е.В.) балалайку, на которой – просветленный, вдохновенный, – исполнял неверной рукою “Светит месяц” и “Риориту”...» [5, с. 127]. Намек на соответствующий эпизод в «Собачьем сердце» усиливает комический эффект, производимый данной сценой в романе Рубиной.

Традиционным для писательницы является упоминание музыкальных жанров с целью вызвать у читателя соответствующие воспоминания и тем самым создать определенную атмосферу, настроить на восприятие мира сквозь призму искусства. Так, кроны старых олив, растущих на склонах холма напротив окон Кордовина, под порывами ветра «рокотали партитами Баха» [5, с. 18]. Слышал ли сам герой Рубиной в шуме деревьев отзвуки музыки великого немецкого композитора – неизвестно, но нарратор воспринимает деревья как звучащий орган, на котором невидимая рука исполняет музыкальные композиции, побуждающие силой своей экспрессии к размышлениям и духовно возвышающие слушателя. Этапы написания картины и создание ее вымышленной «биографии» художником уподобляются торжественному церемониальному шествию, распространенному в эпоху Возрождения: «Плавная павана, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью *судьбы*» [5, с. 19]. Музыка задает определенный ритм этому процессу, как бы наполняя полотно Кордовина витальной силой, так как для него самым важным является именно то, что

написанные им картины, пусть даже и под чужими именами (Фалька, Ларионова, Эль Греко), займут достойное место в лучших художественных коллекциях, станут его продолжением.

Слух нарратора даже в завываниях котов перед дракой улавливает звучание музыкальных интервалов, в данном случае – терции, а сама ситуация очень похожа на оперную мизансцену, когда голоса тенора и сопрано, причем упоминается именно колоратурное сопрано – самый высокий голос, обладающий большим певческим диапазоном и способный исполнять сложнейшие виртуозные пассажи (*coloratura* с ит. – украшение) – сливаются в драматическом дуэте: «Чико, матерый черный котище, стоял нос к носу с рыжим выскочкой; оба остервенело огуливали себя хвостами и взрывали – сиплым тенором и колоратурным сопрано – в малую терцию, забираясь в голосовом поединке все выше и выше, нагнетая истерическое напряжение, срываясь на визг» [5, с. 19]. К подобному сравнению автор обращается и в описании разговора участников ужина в доме известного ленинградского художника, который напоминает нарратору джазовую импровизацию во время так называемых джем-сейшенов, когда на сцене собиралось несколько музыкантов и исполняли без предварительной подготовки какую-то музыкальную композицию, демонстрируя свое умение ансамблевой, т.е. согласованной с другими участниками выступления, игры. Так и собравшиеся за столом персонажи не просто разговаривают, а как бы ведут каждый свою собственную словесную партию, которая включается в общую беседу как часть гармоничного целого: «будто невидимый джазист непринужденно перебирал клавиши то в верхнем, то в нижнем регистре, то брал аккорд из трех собеседников, то давал позвучать дуэту, а то вдруг с рассказом или анекдотом вступал *соло* кто-то из присутствующих...» [5, с. 131].

Родственники главного героя по отцовской линии – тетка Жука и ее мать Елена Арнольдовна, балерина Мариинского театра – представляют другую ветвь хореографического искусства – русский классический балет, знаковая фигура которого, Агриппина Ваганова, появляется в тексте романа как «добрая фея» Жуки. Здесь же

упоминаются имена других выдающихся представителей петербургской школы русского балета – Елена Люком, Федор Васильевич Лопухов, называются известные балетные спектакли, в которых выступала Елена Арнольдовна, и знаменитые движения «рук-крыльев» в «Лебедином озере», придуманные Вагановой. Всё это в общем-то хрестоматийно известные вещи, которые необходимы, во-первых, для характеристики главного героя, его семьи и его окружения, а во-вторых, для создания общей атмосферы в романе о художнике, т.е. человеке, принадлежащего миру искусства и поэтому воспринимающего мир особым образом – как гармоничное соединение живописных, музыкальных, пластичных образов, которые участвуют на разных сценических площадках в масштабном театральном спектакле.

Тема Второй мировой войны, осады Ленинграда и того, как непросто пришлось приспособливаться выжившим в мирное время, также раскрывается сквозь призму искусства. Продолжают давать спектакли артисты Кировского (Мариинского) балета. Несмотря на то, что зал разрушен бомбежкой, они переодеваются в концертные костюмы в царской ложе и выступают в театральном фойе. Хореографическое сравнение использовано даже для описания ранения одного из персонажей, ступня которого «безжизненно свисала как-то по балетному, словно Сёма закрутил бы сейчас другую ногу кренделем и принялся вращаться на этой, покореженной, вокруг самого себя, – как Елена Арнольдовна еще до войны» [5, с. 33].

Музыка и танец становятся спасительной соломинкой, за которую пытаются ухватиться персонажи, давно утратившие все связи с реальности, как это делает, например, безумная героиня с опереточным прозвищем Сильва, отвечающая пением на брань и оскорбления базарных торговки: она «невозмутимо напевала: “Там, в тени за занавескою, клоун мазки на лицо кладет...”, и кружилась, и приседала, и платочком плескала» [5, с. 108]. Кружась в танце, она как будто пытается отгородиться и защититься таким способом от агрессии окружающего мира.

Отдельное место в романе занимают эпизоды, в которых упоминаются или описываются танцы, в первую очередь, фламенко. Одной из их функций является создание испанского колорита. Даже продавщица вееров в сувенирном магазинчике Мадрида демонстрирует Кордовину свой товар особым образом – раскрывая веера «движением танцовщицы фламенко». Здесь опять работает принцип взаимных соответствий – все отражается во всем, о чем писал несколько столетий назад Якоб Бёме. Низкое качество вееров определяет характер жестов девушки, как бы перенимающих их грубоватость, отсутствие соразмерности в сочетании частей, что не нравится герою: «все они его не устраивали аляповатым – *и движения тоже* – исполнением» [5, с. 23].

Фламенко – это ведущая музыкальная тема «испанского» слоя романа и заключительная, итоговая музыкальная тема всего произведения Рубиной в целом. Танцовщицей фламенко является Пилар, последняя возлюбленная Кордовина, во внешности которой странным, мистическим образом отразились черты матери главного героя. Сначала он увидел ее изображение на рекламном плакате, а затем – на сцене небольшого концертного зала. Этот эпизод в романе является развернутым музыкальным экфрасисом, занимающим несколько страниц текста и включающим в себя ряд разнообразных эпизодов. Открывается он вступлением – описанием инструментального и вокального исполнения народных испанских мелодий, причем основной задачей нарратора становится передача своего впечатления с помощью приема остранения для того, чтобы подчеркнуть всю необычность этого выступления и в то же время погрузить читателя в своеобразную, типично «испанскую» атмосферу происходящего действия. Здесь происходит обратный процесс: вступительные гитарные аккорды похожи «на первые прикосновения друг к другу любовников в полной тьме...», пение кантаора напоминает «завывание ветра в сьерре», столько в нем заложено стихийной мощи, и в то же время нарратор не отказывает себе в возможности мягко подшутить над его движениями во время исполнения песни: «он то сжимал, то разжимал кулак правой руки,

словно медсестра со шприцом наготове велела «подкачать» вену...» [5, с. 211]. Взгляд нарратора словно рассеянно блуждает по залу, выхватывая то исполнителей на сцене, отбивающих ладонями ритм, то людей, сидящих за столиком в зале и о чем-то спорящих, то главного героя, напряженно ожидающего танцевальных номеров. Кульминацией этой части музыкального экфрасиса является песня о белой голубке Кордовы, текст которой представляет собой квинтэссенцию всего романа Рубиной. Во второй части экфрасиса скупые описания номеров концертной программы перемежаются с несобственной прямой речью, передающей мысли Кордовина. Чем больше проходит времени, тем больше он убеждается, что так и не дождется выступления той, ради кого он пришел на этот концерт. И когда он уже готов подняться и уйти, нарратор обрывает мысль героя, создавая после ощущения томительного ожидания эффект внезапности, эмоционального взрыва. Третья часть – это танец Пилар, описывая который нарратор сосредоточен на передаче внутреннего состояния Кордовина («бешено колотящееся сердце», желание вскочить на сцену и т.д.) и его визуального восприятия героини, которая как две капли воды похожа на его мать: «Перед ним то плескалась огненная юбка этой испанской девушки, то мама в фехтовальном костюме быстро-быстро перебирала пружинящими ногами по помосту» [5, с. 14]. Кульминационной точкой этой сцены становится момент, когда взгляды героев встречаются – «миг безумия, мгновение обморока» [5, с. 214], после чего Кордовин покидает зал. «Музыкальный» сюжет романа разворачивается от матери героя, чье имя – Риорита она получила в честь популярной в середине XX века пьесы, в основу которой легла мелодия испанского танца пасодобль, к испанской исполнительнице фламенко Пилар. Композиция сюжета замыкается в кольцо, причем это касается также двух важнейших тем романа – белой голубки и «удела», судьбы главного героя, символом которого является старинный кубок. По отношению к роману как к целому слова песни о белой голубке выполняют функцию метатекста. Кроме того, этот эпизод открывает финальную часть романа, предсказывая

трагический уход главного героя, ведь это к нему обращены слова «сурового ангела»:

«Вот пришла твоя смерть,
Так где ж твой удел,
То богатство, что веками копили
Твои непокорные предки?» [5, с. 212]

Таким образом, «музыкальный» слой романа Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» представлен целым рядом *intermedial references* (терминология Раевски) или интермедийальных ссылок, которые реализованы на разных уровнях текста. В соответствии с терминологией, предложенной В. Вульф, их можно также обозначить понятием «интермедийальная тематизация».

Интермедийальные отсылки выполняют в романе в первую очередь характерологическую функцию, принимая при этом самые разнообразные формы своей текстуальной реализации: имя героини, описание исполнения музыкального произведения или танцевального номера. Когда речь идет о включении в текст произведения слов песни, тогда имеет смысл говорить об интрамедийности. Музыкальные сравнения и метафоры служат средством организации художественного мира «Белой голубки Кордовы», пространственной среды, в которой разворачивается действие произведения. По сути, в романе разворачивается диалог между главным героем – художником Кордовиным, воспринимающим мир как живописное полотно, и нарратором – профессиональным музыкантом, для которого мир – это гармония звуков и ритмов, что во многом определяет архитектуру сюжета, складывающегося из взаимодействия отдельных тем, развитие которых имитирует развертывание музыкальных лейтмотивов и диктует композицию произведения, аналогичную музыкальной симфонии (но это уже тема отдельного исследования).

Литература

1. Гиришман М.М. Ритм художественной прозы. Москва: Сов. писатель, 1982. 368 с.

2. Зуева Г.С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дисс. ... канд. филол. наук: специальность 10.01.01. Русская литература. Тамбов, 2018. 174 с.
3. Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада, 1996. 256 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа/ [пер. с англ. В. Николаев]. Москва; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц., Кучково поле, 2003. 464 с.
5. Рубина Д. Белая голубка Кордовы [Электронный ресурс]. Pdf
6. Higgins D. Intermedia in Something Else Newsletter, Vol. 1, No. 1, 1966.
7. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation, Chicago, London, University of Chicago Press, 1994. 462 p.
8. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* = *Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies*. Montréal, 2005. N 6. P. 43–64.
9. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
10. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2002. Pp. 13–34.

References

1. Girshman M.M. Ritm hudozhestvennoj prozy [The rhythm of fiction]. Moskva: Sov. pisatel', 1982. 368 p.
2. Zueva G.S. Zhivopisnyj ehkfrasis kak sposob sozdaniya obraza geroya-khudozhnika v proze Diny Rubinoj [Picturesque ecfrasis as a way to create the image of a hero-artist in prose by Dina Rubina]: diss. na soiskanie uchenoj stepeni kand. filol. nauk: special'nost' 10.01.01 Russkaya literatura. Tambov, 2018. 174 p.
3. Il'in I.P. Poststrukturalizm. Dekonstruktivizm. Postmodernizm [Poststructuralism. Deconstructivism. Postmodernism]. Moskva: Intrada, 1996. 256 p.
4. Maklyuehn M. Ponimanie media [Media understanding]. Translated from Eng. V. Nikolaev. Moskva; Zhukovskij: KANON-press-C., Kuchkovo pole, 2003. 464 p.
5. Rubina D. Belaya golubka Kordovy [Ehlektronnyj resurs]. Pdf

6. Higgins D. Intermedia. In: Something Else Newsletter, Vol. 1, No. 1, 1966.
7. Mitchell, W. J. T. Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Representation. Chicago, London, University of Chicago Press, 1994. 462 p.
8. Rajewsky I.O. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* = Intermediality: History and theory of the arts, literature and technologies. Montréal, 2005. N 6. P. 43–64.
9. Schröter J. Discourses and Models of Intermediality. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. 2011. Vol. 13. Iss. 3. URL: <http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
10. Wolf W. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. *Word and Music Studies*. Amsterdam: Rodopi, 2002. Pp. 13–34.

Анотація

К.В. Внукова. Музика і слово в романі Діни Рубіної

«Біла голубка Кордови»

Стаття присвячена аналізу «музичного» шару роману Діни Рубіної «Біла голубка Кордови». Автор статті дійшов висновку, що цей шар представлений цілою низкою інтермедіальних посилань (*intermedial references* – І. Раєвська), які реалізовані на різних рівнях тексту. Відповідно до класифікації, запропонованої В. Вульф, їх можна також позначити поняттям «інтермедіальна тематизація».

Інтермедіальні посилання виконують у романі Рубіної в першу чергу характерологічну функцію, маючи при цьому найрізноманітніші форми: ім'я персонажа, опис виконання музичного твору або танцювального номера, музичні метафори і порівняння як частина портретної характеристики персонажа тощо. Випадки включення в текст твору слів пісні розглядаються як приклади інтрамедіальності.

Музичні прийоми застосовуються для організації художнього світу «Білої голубки Кордови», стають засобом характеристики просторового середовища, у якому розгортається дія. Основу архітекτονіки роману становить діалог між головним героєм – художником Кордовіним, який сприймає світ у якості мальовничого полотна, і наратором – професійним музикантом, для якого світ – це гармонія звуків і ритмів. Музичні прийоми визначають будову сюжету, що складається із взаємодії окремих тем, розвиток яких імітує розгортання музичних лейтмотивів і визначає

специфіку композиції твору, яку можна порівняти з музичної симфонією. Принципи організації роману, запозичені з інших видів мистецтва – музики, живопису, кінематографу – розглядаються автором статті в якості перспективи подальшого дослідження поетики твору.

Ключові слова: інтермедіальність, інтрамедіальність, музичний екфрасіс, Діна Рубіна, «Біла голубка Кордови».

Аннотація

Е.В. Внукова. Музыка и слово в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы»

Статья посвящена анализу «музыкального» слоя романа Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы». Автор статьи пришел к выводу, что этот слой представлен целым рядом интермедиальных ссылок (intermedial references – И. Раевски), которые реализованы на разных уровнях текста. В соответствии с классификацией, предложенной В. Вульф, их можно также обозначить понятием «интермедиальная тематизация».

Интермедиальные отсылки выполняют в романе Рубиной в первую очередь характерологическую функцию, принимая при этом самые разнообразные формы: имя персонажа, описание исполнения музыкального произведения или танцевального номера, музыкальные метафоры и сравнения как часть портретной характеристики персонажа и т.д. Случаи включения в текст произведения слов песни рассматриваются как примеры интрамедиальности.

Музыкальные приемы применяются для организации художественного мира «Белой голубки Кордовы», становятся средством характеристики пространственной среды, в которой разворачивается действие. Основу архитектоники романа составляет диалог между главным героем – художником Кордовым, воспринимающим мир как живописное полотно, и нарратором – профессиональным музыкантом, для которого мир – это гармония звуков и ритмов, что во многом определяет строение сюжета. Он представляет собой сложно организованное целое, складывающееся из переплетения и взаимодействия отдельных тем, развитие которых имитирует развертывание музыкальных лейтмотивов и определяет специфику композиции произведения, которая сопоставима с музыкальной симфонией. Принципы организации романа, заимствованные из других видов искусства – музыки, живописи, кинематографа – рассматриваются

автором статьи в качестве перспективы дальнейшего исследования поэтики произведения.

Ключевые слова: интермедialность, интрамедialность, музыкальный экфрасис, Дина Рубина, «Белая голубка Кордовы».

Summary

E.V.Vnukova. Music and Word in Dina Rubina's Novel "The White Dove of Cordoba"

The article is devoted to the analysis of the "musical" layer of Dina Rubina's novel "The White Dove of Cordoba". The author of the article came to the conclusion that this layer is represented by a number of intermedial references (I. Rajewsky) implemented at different levels of the text. According to the classification proposed by W. Wolf, they can also be denoted by the concept of "intermedial theming."

In the novel, Rubina's intermedial references primarily fulfill a characterological function, taking on a wide variety of forms: the character's name, a description of any music or dance, musical metaphors and comparisons as part of the character's portrait characteristics, etc. Cases of lyrics inclusions are considered as examples of intramediality.

Musical techniques are used to organize the artistic world of "The White Dove of Cordoba" and become means of characterizing the spatial environment in which the action unfolds. The basis of the architectonics of the novel is a dialogue between the main character - the artist Cordovin, who perceives the world as a painting, and the narrator - a professional musician for whom the world is a harmony of sounds and rhythms, which largely determines the structure of the plot. It is a complexly organized novel, consisting of the interweaving and interaction of individual topics, the development of which imitates the musical leitmotifs deployment and determines the work composition specificity, which is comparable to a musical symphony. The principles of novel organization, borrowed from other forms of art - music, painting, cinema - are considered by the author of the article as a prospect for further research on the poetics of the work.

Key words: intermediality, intramediality, musical ekphrasis, Dina Rubina, "The White Dove of Cordoba".

Інформація про автора

Внукова Катерина Валеріївна – аспірантка кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди; вул. Валентинівська, 2, м. Харків, 61168, Україна; e-mail: ekaterina.vnukova.nuph@gmail.com; <http://orcid.org/0000-0002-8437-1030>.