

А.А.Моторина

КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП ВОСПРИЯТИЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТРИЛОГИИ ДИНЫ РУБИНОЙ «РУССКАЯ КАНАРЕЙКА»

Исследуются интермедийные приемы в творчестве Д.Рубиной. Несмотря на утверждение писательницы о невозможности постановок ее книг в театре и кино, отличительной особенностью произведений Рубиной является кинематографический принцип их строения. Так, в романе «Желтухин» художница предлагает воспринимать свои тексты как наше кино, в котором она одновременно исполняет роль сценариста, режиссера, монтажера и звукооператора. Благодаря обращению к живописному, музыкальному, пейзажному экфрасисам, «топоэкфрасису» и киноэкфрасису Рубина создает живые образы, подчеркивает особенности колорита различных эпох, вводит в повествование вечные вопросы соотношения добра и зла, жизни и смерти, человека и Бога.

Ключевые слова: интермедийность, экфрасис, чувственное восприятие, магическая духовность

С точки зрения Дины Рубиной, литература — это «безусловно, сконструированный мир», реальность которого зависит исключительно от «конструкторского» мастерства художника [цит. по: 1]. Чем яснее в книге звучит «авторская интонация», тем «призывнее», по убеждению писательницы, становится «неуловимый аромат, обаяние прозы <...> в котором читатель, возможно, даже не отдает себе отчет» [цит. по: 1]. Именно поэтому, полагает Рубина, ее невозможно играть в театре и кино: «Проза <...> с ярко выраженной авторской интонацией не поддается переносу на сцену и экран. С этим нужно только смириться» [2].

Однако внутреннее строение произведений писательницы отличается характерной кинематографичностью. Вступая в противоречие с собственным утверждением, Рубина предлагает воспринимать свои тексты как кинофильм — «наше кино» [3, с. 354], в котором она одновременно исполняет роль сценариста, режиссера, монтажера и звукооператора. Писательница открыто использует кинометафоры: «Вот здесь, пожалуйста, коротенький клип из далекого детства; стеклянные колбы с цветным сиропом, узорная тень от платана, выплеск ажурной пены на асфальт, и в тонкой и загорелой детской руке — “битон” с газ-водой» [3, с. 355]. По наблюдению И.А.Мартыановой, если «в девяностых видеть все, как в кино, свидетельствовало о самообмане персонажа, то в прозе начала XXI века подобное высказывание свидетельствует, скорее, о его прозрении» [4, с. 118], «выступает способом самопознания и познания реальности» [4, с. 118] как для героя, так и для самого автора.

Интермедийность художественного языка Рубиной — живописный, музыкальный, пейзажный экфрасисы, «топоэкфрасис» и киноэкфрасис — стали объектом литературоведческого анализа И.А.Мартыановой [4], Е.И.Селиверстовой [5], Т.Г.Прохоровой и Р.Р.Фаттаховой [6, 7], Н.С.Бочкаревой и К.В.Загородневой [8].

С точки зрения С.В.Крыловой, книги Рубиной представляют собой «грамотный монтаж эмоциональных сцен, повествовательных периодов и лирических всплесков» [9, с. 94]. Сюжет здесь обычно развивается непоступательно, прерываясь ретроперспективными вставками или, напротив, отклоняясь в будущее. Во избежание однообразности повествовательной манеры, писательница часто обращается к параллельным рассказчикам, организуя отдельные части произведения в виде дневниковых записей, писем героев, неспешных устных монологов. «Благодаря сложной повествовательной “оптике”, создается своеобразный стереоскопический <...> эффект, позволяющий видеть происходящее с разных точек зрения», что, «с одной стороны, соответствует постмодернистскому принципу множественности истин, а с другой — принципу реализма, предполагающему изображение жизни и характера человека во всей его сложности и неоднозначности», — отмечают Т.Г.Прохорова и Р.Р.Фаттахова [6, с. 163].

Основываясь на созданной И.А.Ильиным классификации (была разработана исследователем во время работы над книгой «О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев»), Дину Рубину можно охарактеризовать как «художника чувственного опыта» [10, с. 34]. Ее художественный акт — это «акт земной плоти», живущий «зрением, обонянием, слухом, вкусом, осязанием и пространственным воображением» [10, с. 40]. Как отмечает Т.Осипцова, Рубина «умеет подробнейшим образом — до осязаемого запаха, до слышащегося звука — описать закаты и рассветы, дикие пейзажи и городские улицы» [11]. Только в «Русской канарейке» писательница приглашает вместе с героями пройти по улицам Одессы и Алма-Аты, Вены, Парижа, Лондона, Иерусалима, Таиланда, Санторини и Портофино, «с головой окуная читателей в иную, далекую жизнь» [11].

Повествование в трилогии ведется от третьего лица, однако всякий раз, переходя к описанию нового героя, Рубина полностью изменяет языковую и образную системы, подчеркивая тем самым индивидуальность каждого характера. Так, рассказывая об Илье, с детства любившем животных, чутком к красоте природы, писательница часто обращается к его обостренному восприятию запахов: «И всегда висел над садами, то потрескивая и вибрируя от зноя, то разбухая — особенно весной после дождя, — терпкий слоистый запах, вернее пестрый ковер из неопишуемых горных запахов: шалфея, душицы, лаванды, сладковатого красного

клевера и лесных фиалок, что росли в укромных уголках сада. К травным и древесным примешивались острые запахи животных <...> понизу стлались вязкий холодный запах тины и сырой дух грибницы и влажной земли» [3, с. 25]. Стремление писательницы передать непрерывный поток своих ощущений — «богатство красок, звуков, запахов, линий, масс» [10, с. 59] — часто становится источником некоторой «недифференцированности стиля» [10, с. 61]: подлежащее отодвигается к концу предложения, в то время как отдельные грамматические единицы бесконечно разветвляются и усложняются.

При первом знакомстве с Айей читатель видит ее глазами отца. Детство героини описывается все тем же мягким, неспешным, нарочито литературным языком: «И после был еще тихий домашний вечер — пушистый хвост воскресенья, долгий-долгий, чае-вареньевый, переливчато-канареечный, шахматно-задумчивый, пасьянсовый вечер умиротворения всех богов» [3, с. 272]. Вместе со взрослением дочери изменяется и стиль повествования: предложения становятся короче, чаще встречаются просторечные слова, вместо развернутых метафоричных образов возникают четкие, лаконичные фразы. Смена стилистики подчеркивает, во-первых, временное смещение истории к современности и, во-вторых, напоминает о «Страсти» [3, с. 297] Айи к фотографии: выхватывая отдельные фрагменты из бесконечного жизненного потока, девочка создает законченные и ясные «картины» [3, с. 289], позволяющие ей навсегда сохранить выбранный миг. Глухая от рождения, Айя воспринимает мир через его краски, движения и запахи — соединяя их в причудливую симфонию, задающую ритм всей ее жизни.

Описывая семейство Этингеров, Рубина прежде всего делает акцент на музыкальности их мировосприятия. По наблюдению Е.И.Селиверстовой, «вплетенная автором в сюжетные линии и повороты», музыка в творчестве писательницы выступает «одной из ипостасей героя, <...> выполняет текстообразующую функцию» [5, с. 132].

Лейтмотивом трилогии «Русская канарейка», объединяющим воедино два различных семейства, две эпохи, становится образ кенаря Желтухина, носителя неизбывного родового куплетика «Стаканчики граненые упали со стола...». Именно благодаря данному напеву героини, наконец, встречаются и узнают друг друга. Образ певчей птички становится судьбоносным для главного героя — Леона Этингера. Контрастен с мировой известностью, обладатель удивительного по диапазону и тембру голоса, одновременно он — разведчик израильской спецслужбы — Кенар Русси, Русская канарейка — умеющий хладнокровно выследить и ликвидировать противника. Подобно канарейке, Леон — «властелин звуков» [12, с. 444], завораживающий своим пением слушателей, приводящий их в состояние, близкое к экстазу. И так же, как кенарь, он живет в клетке собственной судьбы: однажды вступив на путь войны, герой уже неволен в принятии решений, не может стать «частным лицом» [12, с. 284], «просто артистом» [13, с. 284], просто влюбленным. Причиной несвободы Леона является не только «контора», не отпускавшая своих лучших агентов, но прежде всего он сам: желание покарать преступника, осуществить святую месть лишает его возможности раствориться в Музыке, снова стать ее Голосом. Живя по ветхозаветным законам, провозглашающим справедливость, но не знающим милосердия, Леон и сам попадает под их действие: за все надо платить. Ценой его деяний становится зрение.

Еще в прологе к первой части романа дается намек на будущее ослепление героя: «На востоке во многих лавках вешают клетку с канарейкой. И чтоб веселей пела, удаляют ей глаза острием раскаленной проволоки» [3, с. 10]¹. Позднее именно песня слепого певца Андреа Бочелли приводит Леона в Портофино — место, повлиявшее на всю его дальнейшую судьбу. Есть в романе и более глубокие корни ослепления. Так, ключевым мотивом к раскрытию образа героя становится притча о Блудном сыне. Впервые данный сюжет возникает в виде исполненной Леоном партии блудного сына из одноименной оратории М.С.Вебера. Однако Дина Рубина отходит от классического евангельского текста, вводя в повествование хасидский вариант: в чужих странах блудный сын забывает родной язык, но слепой старик-отец узнает возвратившегося по голосу. В новой оригинальной оркестровке оратории партия блудного сына должна прозвучать в исполнении дуэта: Леона, с его «бесподобным *совертательным* голосом» [12, с. 99], и его сына — «чистого безгрешного альта» [12, с. 99]. В подобном переложении евангельский мотив обретает совершенно иное значение: от лица восьмилетнего мальчика читателю объясняется простая истина — блуд — «это когда голос души тонет в мерзости и забывает сам себя» [12, с. 433]. Пение мальчика напоминает каждому, что «человек рождается чистым и свободным от греха» [12, с. 435]. Тогда как дуэт двух голосов символизирует «самую адскую амбивалентность человеческой природы, как два крыла падшего ангела, где — и высота, и страшное падение в бездны порока...» [12, с. 99]. Таким образом, в финале ослепший Леон возвращается не к Отцу, или к Богу, но находит путь назад к себе: полностью растворившись в Музыке, он вновь становится ее проводником, ее Голосом. «И плачет голос Блудного сына, истекает нежнейшей любовью, <...> в неустанной мольбе все восходит и восходит к горным высям, лишь один голос — бессмертный, бестелесный... Лучезарный Голос в беспросветной тьме...» [12, с. 444].

Подобное вознесение на небо бессмертного «Голоса» [12, с. 444] отчасти становится аллюзией к Вознесению Христову. Однако, восходя к горным высям, «Лучезарный Голос» [12, с. 444] в то же время остается в «беспросветной тьме» [12, с. 444], покрывшей как его физические очи, так и очи духовные.

¹ Далее данный образ будет практически дословно повторен от лица Фридриха: «На Востоке был повсеместно распространен бессердечный обычай: бедной птичке удаляли глаза кусочком раскаленной проволоки — чтобы слаще пела» [3, с. 318]. В отмщение за убийство Фридриха главный герой и будет ослеплен.

«Безбрежное невесомое парение» [12, с. 444] оказывается навсегда сплетенным со «стоном по утраченной жизни» [12, с. 444]. Стремясь обрести утерянную гармонию, герой — прежде никогда и ни о чем не молившийся, не просивший, «даже мысленно» [12, с. 277] — впадает в состояние неустанной, болезненной «мольбы» [12, с. 444]. Но к кому может быть обращена эта мольба, кто дарует ему утешение, когда единственный бог Леона — он сам? «Хорошо жилось тогда, в XVIII веке: чуть что — помилуй, Господи!.. А нам сегодня кого молить, у кого защиты искать?» [12, с. 95] — данным восклицанием героя писательница раскрывает пределы неверующего сознания.

«Бог» героям Рубиной нужен лишь как «бестелесная и безличная мечта»: «убитый, распятый, воскресший... какой угодно, но только — там, в недостижимой дали, <...> не здесь, не рядом. Ведь безличное так пластично в наших руках, в наших душах, <...> так нам во всем послушно...» [14, с. 457], — читаем мы в романе «Синдром Петрушки». Последовательно воплощая на страницах романов магическое мировоззрение², писательница показывает, что каждый человек может открыть в себе частичку «бога», способен стать его личным воплощением, получив вместе с тем способность к творчеству. Но будучи творцом, он одновременно оказывается чьим-то созданием, подпадает под влияние другой личности, иной силы (вспомним, что практически все главные герои Рубиной подвержены воздействию какой-нибудь сильной страсти). Эта незащищенность и подверженность сверхъестественному влиянию — часто при его полнейшем отрицании — становится источником несчастий и неудач героев, в конечном счете лишая их возможности обретения покоя, даже при внешнем его достижении.

1. Визель М. В наше время в прозе побеждает артист [Интервью с Диной Рубиной] [Электр. ресурс] // Известия. 2014. 26 марта. URL: <http://izvestia.ru/news/568013> (дата обращения: 09.10.16).
2. Сайт Дины Рубиной. Биография [Электр. ресурс]. URL: <http://www.dinarubina.com/biography.html> (дата обращения: 10.10.2016).
3. Рубина Д.И. Русская канарейка. Желтухин. М.: Эксмо, 2014. 480 с.
4. Мартынова И.А. Кинометафора жизни современной русской прозы // Мир русского слова. 2016. № 1. С. 113-118.
5. Селиверстова Е.И. Текст из музыки или музыка в тексте? (Роман Д.Рубиной «Последний кабан из лесов Понтеведра») // Вестник ТГГПУ. Филология и культура. Philology and culture. 2016. № 2 (44). С. 131-136.
6. Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Особенности повествовательной структуры романа Дины Рубиной «Почерк Леонардо» // Вестник ТГГПУ. Филология и культура. Philology and culture. 2014. № 2(36). С. 160-165.
7. Прохорова Т.Г., Фаттахова Р.Р. Экфразичность как способ выявления мировидения героя-художника в романе Дины Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 6 (38). С. 147-158.
8. Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Экфрасис и иллюстрация в книге «Окна» Дины Рубиной и Бориса Карафелова // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2013. Вып. 3(23). С. 172-181.
9. Крылова С.В. Новинки русской литературы XXI века. Материалы к лекциям: учебное пособие: В 3-х ч.; под общ. ред. С.В.Крыловой. М.: ИИУ МГОУ, 2015. Ч. 1 / Под науч. ред. С.В.Овсянниковой. 168 с.
10. Ильин И.А. О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин — Ремизов — Шмелев. Мюнхен: Типография Обители преп. Иова Почаевского в Мюнхене-Оберменцинге, 1959. 196 с.
11. Осишцова Т. На разные голоса. Русская канарейка Дины Рубиной [Электр. ресурс] // Пиши-читай. 2015. 11 января. URL: <http://write-read.ru/reviews/519b> (дата обращения: 11.10.16).
12. Рубина Д.И. Русская канарейка. Блудный сын. М.: Эксмо, 2015. 448 с.
13. Рубина Д.И. Русская канарейка. Голос. М.: Эксмо, 2014. 512 с.
14. Рубина Д.И. Синдром Петрушки. М.: Издательство «Э», 2017. 512 с.
15. Моторин А.В. Теория русской словесности: монография. Великий Новгород, 2013. 300 с.
16. Штутгина Ю. Писатель, беспощадный к себе [Интервью с Д.Рубиной] [Электр. ресурс] // Интернет-газета «Lenta.ru». 2006. 8 декабря. URL: <https://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina> (дата обращения: 07.11.17).

References

1. Vigel' M. V nashe vremya v proze pobezhdaet artist [Interv'y u Dinoy Rubinoy] [Elektr. resurs] // Izvestiya. 2014. 26 marta. URL: <http://izvestia.ru/news/568013> (data obrashcheniya: 09.10.16).
2. Sayt Diny Rubinoy. Biografiya [Elektr. resurs]. URL: <http://www.dinarubina.com/biography.html> (data obrashcheniya: 10.10.2016).
3. Rubina D.I. Russkaya kanareyka. Zheltukhin. M.: Eksmo, 2014. 480 s.
4. Mart'yanova I.A. Kinometafora zhizni sovremennoy russkoy prozy // Mir russkogo slova. 2016. № 1. S. 113-118.
5. Seliverstova E.I. Tekst iz muzyki ili muzyka v tekste? (Roman D.Rubinoy «Posledniy ka-ban iz lesov Pontevedra») // Vestnik TGGPU. Filologiya i kul'tura. Philology and culture. 2016. № 2 (44). S. 131-136.
6. Prokhorova T.G., Fattakhova R.R. Osobennosti povestvovatel'noy struktury romana Diny Rubinoy «Pocherk Leonardo» // Vestnik TGGPU. Filologiya i kul'tura. Philology and culture. 2014. № 2(36). S. 160-165.
7. Prokhorova T.G., Fattakhova R.R. Ekfrastichnost' kak sposob vyyavleniya mirovideniya geroya-khudozhnika v romane Diny Rubinoy «Belaya golubka Kordovy» // Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya. 2015. № 6 (38). S. 147-158.
8. Bochkareva N.S., Zagorodneva K.V. Ekfrasis i illyustratsiya v knige «Okna» Diny Rubinoy i Borisa Karafelova // Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filolo-giya. 2013. Vyp. 3(23). S. 172-181.
9. Krylova S.V. Novinki russkoy literatury XXI veka. Materialy k lektsiyam: uchebnoe poso-bie: V 3-kh ch.; pod obshch. red. S.V.Krylovoy. M.: IPU MGOU, 2015. Ch. 1 / Pod nauch. red. S.V.Ovsyannikovoy. 168 s.

² Характерным проявлением магического мировоззрения является стирание границы между Богом-Творцом и сотворенным человеком, обожествление его художественных способностей, позволяющих через искусство воплотить в жизнь воображенные образы [см. классификацию: 15, с. 233-253]. Ср. с интервью Д.Рубиной: «Литература — продукт яркого и талантливого воображения мастера, мастера, создающего реальность. <...> Стоит помнить, что когда писатель в своем мастерстве становится богом, то он уже не задумывается над тем, чтобы его поняли и ощутили. Он <...> прядет свою пряжу из подручного материала» [цит. по: 16].

10. Il'in I.A. O t'me i prosvetlenii. Kniga khudozhestvennoy kritiki. Bunin — Remizov — Shmelev. Myunkhen: Tipografiya Obiteli prep. Iova Pochaevskogo v Myunkhene-Obermentsinge, 1959. 196 s.
11. Osipsova T. Na raznye golosa. Russkaya kanareyka Diny Rubinoy [Elektr. resurs] // Pishi-chitay. 2015. 11 yanvarya. URL: <http://write-read.ru/reviews/519b> (data obrashcheniya: 11.10.16).
12. Rubina D.I. Russkaya kanareyka. Bludnyy syn. M.: Eksmo, 2015. 448 s.
13. Rubina D.I. Russkaya kanareyka. Golos. M.: Eksmo, 2014. 512 s.
14. Rubina D.I. Sindrom Petrushki. M.: Izdatel'stvo «E», 2017. 512 s.
15. Motorin A.V. Teoriya russkoy slovesnosti: monografiya. Velikiy Novgorod, 2013. 300 s.
16. Shtutina Yu. Pisatel', besposhchadnyy k sebe [Interv'y u D.Rubinoy] [Elektr. resurs] // In-ternet-gazeta «Lenta.ru». 2006. 8 dekabrya. URL: <https://lenta.ru/articles/2006/12/08/rubina> (data obrashcheniya: 07.11.17).

Motorina A.A. Cinematic principle of reality perception in Dina Rubina's trilogy “Russian canary”. This article explores intermedia techniques in the works of D.Rubina. Despite the author's claim about the impossibility of her books production in the theatre and cinema, a distinctive feature of Rubina's works is the cinematic principle of their structure. So, in the novel “Zheltukhin” the author offers to accept the texts as our movie, in which she simultaneously plays the role of a writer, a Director, an editor and a soundman. Using the picturesque, musical, and landscape ekphrasises, “topoeckphrasis” and kinoekphrasis, Rubina creates a vivid images, highlights features of the different eras, introduces in the narrative the eternal issues of the relation between good and evil, life and death, man and God.

Keywords: intermediality, ekphrasis, sensory perception, magical spirituality.

Сведения об авторе. А.А.Моторина — выпускник аспирантуры Московского государственного областного университета по специальности 10.01.01 — русская литература; blackfish00@yandex.ru.

Статья публикуется впервые. Поступила в редакцию 05.12.2017.