

ГЕТЕРОТОПИЯ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ ДИНЫ РУБИНОЙ «БЕЛАЯ ГОЛУБКА КОРДОВЫ»

Т.Н. Бреева

Казанский (Приволжский) Федеральный Университет,
420008, Казань, ул. Кремлёвская, 18

В статье рассматривается один из романов трилогии Дины Рубиной «Люди воздуха» в контексте женской прозы конца XX – начала XXI веков. Свообразие романа «Белая голубка Кордовы» как гендерномаркированной прозы раскрывается посредством исследования гетеротопии тела, приобретающей особую значимость в транслировании и осмыслении специфического женского опыта. В исследуемом романе формой гетеротопии тела является особое трансгрессивное пространство живописного экфрасиса, проблематизирующее мужской дискурс.

«Сюжет творчества», непосредственно связанный с демиургическим типом личности художника, становится способом реализации гендерной проблематики. Основой демиургизации выступает доминантная модель маскулинности, предполагающая господство властного дискурса. При этом властный дискурс утрачивает свой традиционный статус, становясь результатом травмы «расщеплённого тела» (Ж. Лакан).

Гетеротопия живописного экфрасиса характеризуется подвижной структурой, определяющей её двойную направленность. С одной стороны, гетеротопия воплощает собой фантазм «расщеплённого тела» (Ж. Лакан), овеещающий демиургические претензии героев; а с другой, фиксируют преодоление властного дискурса, разрушая границу между героем и жизнью.

Ключевые слова: женская литература рубежа XX – XXI веков, гендерномаркированная проза, женский опыт, женская травма, гетеротопия живописного экфрасиса.

Трилогия «Люди воздуха» («Почерк Леонардо», 2008; «Белая голубка Кордовы», 2009, «Синдром Петрушки», 2010) становится одним из первых текстов в творчестве Д. Рубиной, концептуализирующих гендерную картину мира, основной формой художественной репрезентации которой выступает гетеротопия тела. В женской литературе рубежа XX – XXI веков гетеротопия становится способом проживания специфического женского опыта, основу которого составляет опыт травматический. Травматический опыт вовлекает в себя переживание всех основных сфер существования, начиная от интимноличной и заканчивая социально-исторической. Особое место в этом ряду занимает переживание телесного опыта, который становится специфическим женским опытом. Причём если в произведениях, тяготеющих к эссенциалистской концепции гендера, внимание авторов сосредоточивается на буквально физическом выражении телесного, то в контексте перформативных представлений о гендере гетеротопия тела достаточно часто воплощается как трансгрессивное пространство, производящее «особые режимы телесности и субъективности» [2, с. 200].

В рубиновской трилогии отражением подобного типа трансгрессивных пространств становится гетеротопия цирка – «Почерк Леонардо», экфрастическое пространство – «Белая голубка Кордовы» и гетеротопия пражского текста – «Синдром Петрушки». Все три типа трансгрессивных пространств фиксируют тему пограни-

ческого женским опытом. Причём если в произведениях, тяготеющих к эссенциалистской концепции гендера, внимание авторов сосредоточивается на буквально физическом выражении телесного, то в контексте перформативных представлений о гендере гетеротопия тела достаточно часто воплощается как трансгрессивное пространство, производящее «особые режимы телесности и субъективности» [2, с. 200].

чья, «двоящейся реальности», которую сама писательница называет звеном, объединяющим все три романа в одно.

В «мужских» романах трилогии гетеротопия тела проблематизирует мужской дискурс, выступающий «местом власти, угнетения и регламентации». В этом случае «сюжет творчества»¹ начинает приобретать особую значимость, играя роль своего рода проявителя гендерной проблематики.

Традиционно в литературоведении проблема героя-творца в рубиновском творчестве лишена гендерной артикуляции. Однако представляется необходимым внести гендерную дифференциацию в типологию этого образа. «Сюжет творчества» в произведениях Д. Рубиной предполагает особый характер решения антиномии «творчество – жизнь», основу которого составляет сохранение равновесия составляющих данной антиномии, проявляющееся в эффекте двойного видения, одновременной включенности и отстраненности от потока жизни. Нарушение этого принципа ведёт к превращению творчества в игру, оборачивающуюся тотальной театрализацией жизни. При этом исходной точкой нарушения равновесия выступает либо страх героя перед жизнью, следствие которого становится акцентированная театрализация собственного существования, либо демиургизация дара художника, приводящая к капсулированию жизни.

Второй вариант характерен для поздних рубиновских текстов, и в отличие от первого варианта он гендерномаркирован. Основой демиургизации выступает доминантная модель маскулинности, предполагающая господство властного дискурса. При этом властный дискурс утрачивает свой традиционный статус, становясь результатом травмы «расщеплённого тела» (Ж. Лакан).

Исходной точкой возникновения данной травмы оказывается в романах процесс формирования маскулинной идентичности героев, поэтому её преодоление связывается с поиском альтернативной маскулинности, которую С.Ю. Воробьёва называет «положительным мужским типом». Реализация альтернативной маскулинности в отношении образов Захара Кордовина и Петра Уксусова одновременно становится решением иаковского кода, знаменующего поединок героев с Богом². Осуществлением этого выступает в романах гетеротопии живописного

экфрасиса и пражского текста, подвижная структура которых определяет их двойную направленность. С одной стороны, гетеротопии воплощают собой фантазм «расщеплённого тела» (Ж. Лакан), овеществляющий демиургические претензии героев; а с другой, фиксируют преодоление властного дискурса, разрушая границу между героем и жизнью.

В «Белой голубке Кордовы» осуществление гетеротопии живописного экфрасиса происходит благодаря функциональной нетождественности отдельных его составляющих. С одной стороны, живописный экфрасис включает в себя оригинальные произведения Захара Кордовина, среди которых центральное место занимают цикл «Иерусалимка» и портрет Пилар, а с другой, ряд картин-имитаций, вписанных в ряд русского авангарда (Р.Р. Фальк, М.Ф. Ларионов и т.д.) и картин-«близнецов» («Спящая Венера П.П. Рубенса»).

Функциональная направленность этих составляющих неоднородна; если картины-«близнецы» выполняют преимущественно сюжетную функцию, то оригинальные произведения Кордовина и его картины-имитации становятся частью гетеротопии живописного экфрасиса. Сюжетная функция картин-«близнецов» связана с фиксацией этапов живописного экфрасиса, обеспечивая тем самым его подвижность и превращение в гетеротопию. В этом случае трудно согласиться с мнением Г.С. Зуевой, которая указывает на символическую функцию данных картин, рассматривая её как вариант переосмысления традиционной пушкинской этической концепции творчества. Отталкиваясь от размышлений Э.Ф. Шафранской о «разрыве привычной культурной парадигмы в образе *“плохого хорошего”* Кордовина» [4, с. 123], Г.С. Зуева приходит к следующему выводу: «...копирование картин для Захара – это способ борьбы с нечестностью других людей. Он думает, что победить их можно их же оружием – обмануть, и тогда удастся получить превосходство над ними. В подобной этически сложной ситуации нелегко определить, на чьей стороне правда, ведь герой-художник, с одной стороны, борется со злом, но с другой стороны, сам он тоже поступает нечестно» [4, с. 123 – 124]. В контексте такого прочтения функция картин-«близнецов» видится исследовательнице в символизации того демонического начала, которое пробуждает в За-

¹ См. об этом подробнее: [8].

² См. об этом подробнее: [3].

харе Кордовине Босота: «Другие же его полотна, называемые и в романе, и в научных исследованиях (К.В. Загородневой, В.Ю. Пановицы и др.) “близнецами”, имеют не созидающую, а разрушающую природу. Так, из-за “Спящей Венеры” Захар лишился друга, а “Святой Бенедикт” привёл к гибели его самого» [4, с. 129].

Однако смерть Андриюши и гибель самого Захара Кордовина совершенно нетождественны по смыслу: гибель Захара Кордовина в контексте национального мифа становится обретением утраченного «удела», причём этот процесс структурирован именно историей «Святого Бенедикта». Поэтому сюжетная функция картин-«близнецов» сводится именно к фиксации символической границы: «Спящая Венера» открывает тот этап гетеротопии живописного экфрасиса, который представлен картинами-имитациями, подчёркивая тем самым ситуацию расщеплённости героя; а «Святой Бенедикт» становится точкой, определяющей появление последнего третьего этапа гетеротопии, который представляет собой ограничение властного дискурса, отказ героя от демиургических претензий.

Копию «Спящей Венеры» Захар Кордовин делает по заказу Босоты; причём эта единственная упоминаемая в романе картина – двойной двойник: Босота после продажи двойника заказывает ещё один для себя. Удвоение копии выступает вполне прозрачным указанием на призрачный, симулятивный характер этого отрезка гетеротопии живописного экфрасиса. Упоминание Венеры сопровождает весь этот этап, включаясь, например, во внутренний аккомпанемент Захара Кордовина, которым он сопровождает экспертизу фальковской картины-имитации: «Сейчас, когда была сыграна увертюра, когда прозвучали все главные темы симфонии под названием “Рождение новой Венеры из пены морской”, можно перейти к свободным вариациям. Он любил такие внезапные переходы к вроде бы незначительным байкам, сплетням о великих, к поучительным историям, с кем-то произошедшим... Это напоминало ему прелюдию в любви, когда любое нетерпеливое движение может смять нарастающее сладкое томление, тягу к обладанию... – в нашем случае, картиной, а не женщиной, но это одно и то же. Венера уже нарождалась... Уже можно сказать, среди пенистых волн показалась её спутанная рыжая макушка...» [7, с. 31].

Содержание гетеротопии живописного экфрасиса раскрывается характером презентации каждого из этапов: «погибшие картины» пред-

ставлены поляризацией дискурса жизни и критического дискурса, картины-имитации подаются через призму профессионального дискурса, портрет Пилар через призму дискурса творчества. Подобная неоднородность становится отражением движения от властных претензий демиурга-творца к органической модели творчества.

Принципиально важным в соотношении первого и второго этапов экфрасиса становится характер соотношения жизни и творчества. Как отмечает Г.С. Зуева: «Экфрасис “Иерусалимки” – неполный и разрозненный, дискретный. В основном этот район описывается от лица повествователя или второстепенных персонажей. Отмечается отсутствие курсивных фрагментов, содержащих экфрастические описания картин, автор упоминает только их названия: “Глейзер”, “Баный день”, “Цар! Вкрал! У Пушкина! Жыну!” и др. Восстановить примерное содержание кордовинских картин можно только по авторскому тексту романа, в котором описано то, что видел герой в детстве, а затем перенёс в свои картины» [4, с. 126 – 127].

Дискретный характер экфрасиса сочетается с достаточно настойчивой поляризацией дискурса жизни и критического дискурса. Например: «Ещё кружила по улицам и рынкам Сильва со своим грязным кружевным платочком, с залоснившимся пледом на плечах. Подходила к прилавкам и просто брала, что нравится. А когда торговки, свирепея, обзывали её воровкой, она каркала своё: “Цар вкрал у Пушкина жыну!” или невозмутимо напевала..., и кружилась, и приседала, и платочком плескала» [7, с. 254] и «– А про что, собственно, эта отличная живопись. <...> ... эта вот баба, которая ноги расставила и мочится посреди улицы, это что – искусство? И почему эта мерзость называется какой-то абракадаброй: “Цар! Вкрал! У Пушкина! Жыну!” – он что, безграмотный, этот ваш умник Кордовин?» [7, с. 382].

Помимо открытого обыгрывания несостоятельности критического дискурса как части традиционного для Д. Рубиной мотива противопоставления творчества и «ведение» им, подобная презентация экфрасиса «Иерусалимки» становится внутренним обоснованием гибели картин. «Погибшие картины» – это не просто определение физического уничтожения полотен, но и акцентирование границы, предваряющей ситуацию расщеплённости, отражением которой становится экфрасис картин-имитаций.

Несостоятельность властного дискурса героя в отношении этого этапа гетеротопии подчёркивается особым характером развёртывания экфрасиса картин-имитаций, определяемого господством профессионального дискурса. Этот этап гетеротопии складывается из трёх составляющих: эпизод экспертизы картины Р.Р. Фалька, затем описание готовой картины-имитации М.Ф. Ларионова, у которой, однако, отсутствует провенанс, и, наконец, работа над созданием имитации картины Нины Петрушевской. Подобное расположение экфрасиса, обнажающее единый процесс создания картин-имитаций, наиболее наглядно демонстрирует демиургические претензии Кордовина, следствие реализации которых становится капсулирование жизни.

Как и в случае с Петром Уксусовым происходит оживление мёртвого «мира «клиппот»» (не случайно в романе появляется вполне узнаваемая параллель героя и кукловода: «Это десятки разнонаправленных действий, похожих на мельчайшие движения распяленной пятерни кукловода, с привязанными к каждому пальцу нитями, благодаря которым арлекин одновременно топает ножкой, вертит головой, бренчит на струнах гитары и раскрывает рот: картинку надо выцганить так, чтобы адвокатица не упёрлась каракатицей; временами звонить Морису, намекая, что нащупанный им, Кордовиным, *неизвестный Фальк* вот-вот попадёт к нему в руки, и можно присматривать клиента...») [7, с. 53].

Дискурс творчества как части акта Творения начинает поглощаться профессиональным дискурсом. Сравним: «...долгая мучительно-сладостная работа над самой картиной, когда ты не то что погружён в манеру художника, не то что живёшь 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 кабаллы, сжимаешься и умаляешься сам в себе, дабы освободить место рождению *новой сущности...*» [7, с. 53] и «Картина была завершена, и вот уже покрыта слоем лака... но *не готова*. То есть она могла бы украсить собой любую выставку и стену любого музея... но не была готова зажить реальной *подлинной* жизнью: ещё не придумана была, не найдена *история находки*, не выбраны *приёмные родители*, не намечен покупатель. Три-четыре года пройдут, пока *усядется*

живописный слой... Три-четыре года, в течение которых будут выплетаться искусные узоры случайных встреч и любопытных знакомств, вестись переписка с владельцами, осуществляться медленные рокировки на шахматной доске обстоятельств. Плавная паванна, его любимый период сотворения мифа, как микроскопический скол *сотворения мира*: созревание ситуации, наполнение картины плотью и кровью *судьбы*.

Да-да: «и вдохнул дыхание жизни в ноздри ея...».

Всё ещё было у неё, у воздушной красавицы, впереди...» [7, с. 52].

Дискредитация дискурса творчества в отношении картин-имитаций подчёркивается ещё и обыгрыванием внутренней природы авангарда. Круг имен художников, чьё творчество имитирует герой, Р.Р. Фальк, М.Ф. Ларионов, «Нина Петрушевская из окружения Ларионова и Гончаровой» – это достаточно очевидная отсылка к русскому авангарду, для которого, как известно, принципиально важным является напряжённая взаимосотнесённость дискурсов подлинности и копии. По замечанию Р. Краусс, «единственная тема, которая всегда была неизменной частью дискурса авангарда, – это тема оригинальности. <...> Для авангарда оригинальность – это подлинность в прямом смысле этого слова, это изначальность, начало с нуля, рождение. <...> ... дискурс подлинности ... подавляет и дискредитирует свою оборотную сторону – дискурс копии» [5, с. 159 – 170]. Соответственно имитации Кордовина подрывают самую основу создаваемых им картин.

Несовпадение профессионального дискурса и дискурса творчества особенно отчётливо обнаруживает себя в экфрасисе создаваемой Кордовиным картины Нины Петрушевской, противопоставляя её «Иерусалимке», с одной стороны, и портрету Пилар, с другой. Здесь особую значимость приобретает характер наррации; несобственно-прямая речь, господствующая в романе, осложняется активным включением курсива, который, как правило, фиксирует одну из разновидностей свободного косвенного дискурса, направленного «на воспроизведение внутренней точки зрения субъекта речи. В этом случае основной функцией приёма несобственно-прямой речи становится передача ментального плана героя (героев). Несобственно-прямая речь вербализует неакциональное сознание персонажа посредством воспроизведения двух модусов – рефлексивного и перцептивного; субъектным

центром мысленного дискурса становится сам герой-нарратор, который объективирует себя с помощью форм внутренней речи (внутреннего монолога или внутреннего диалога)...» [1, с. 176]. По свидетельству Н.В. Максимовой, «курсив сигнализирует о переходе от описания внешних событий к изображению внутреннего мира героя, о смене точек зрения» [6, с. 134].

Преобладание профессионального дискурса особенно наглядно обнаруживает себя при сопоставлении экфрасисов картины Нины Петрушевской с портретом Пилар. Последний экфрасис характеризуется открытым взаимодействием дискурса жизни и творческого дискурса. При этом дискурс жизни представлен двумя разновидностями свободного косвенного дискурса, формальными маркерами которых выступает объём присутствия в них курсива. Взаимодействие речевых форм, передающих внешнюю и внутреннюю точку зрения Захара Кордовина, отражается минимальным включением курсива, в основном на уровне отдельных слов. «Воспроизведение внутренней точки зрения субъекта речи» полностью оформляется курсивом.

Экфрасис портрета включает в себя два плана изображения: передний план составляет образ Пилар, дальний – «старого Толедо», по одной из улиц которого проходит процессия *paazagenos*. Каждый из этих планов подключает ещё и дискурс жизни, который и в том, и в другом случае реализуется в двух формах свободного косвенного дискурса.

Так, первоначальное воспоминание о процессии *paazagenos* отмечено появлением всего одного графически маркированного слова – *косталерос*. Однако затем несобственно-прямая речь персонализируется, курсивом выделяется воспоминание Захара Кордовина об «одной жутковатой встречи в Толедо». Причём сопоставление этих двух фрагментов демонстрирует, что единственное слово, выделенное курсивом в первом фрагменте, во втором оказывается закавыченным, приобретая значение «чужого слова». Курсив в первом случае становится знаком косвенного «присвоения» воспоминания при сохранении господствующей внешней точки зрения. Закавыченность во втором случае вписывается в активизацию мотива родовой памяти. Этот фрагмент начинается и завершается многоточием, создающим эффект потока сознания, который осуществляет своеобразный «прорыв» родовой памяти у Кордовина, обретение «удела»: «И вот тогда

ничем не объяснимый ужас пробежал по корням его волос. С необыкновенной ясностью он осознал, что уже видел и слышал всё это: голос флейты, шарканье босых ног, глубокий блеск враждебных глаз в прорезях колпаков и отблески огня на старых стенах. Главное же: он должен был скрыться, немедленно сгинуть, провалиться сквозь землю! Дождавшись, когда мимо прошаркают последние статисты процессии, он бросился бежать, сам не зная куда, вниз по улице...» [7, с. 430].

В противовес этому процесс создания картины-имитации, с одной стороны, отмечен присутствием профессионального взгляда живописца (характер описания альпийского озера практически полностью повторяет этапность экфрасиса картины М.В. Ларионова), а с другой, принципиальную значимость получает отсутствие графической маркировки, «освобождая» тем самым этот пейзаж от призмы сознания Захара Кордовина. Именно это и демонстрирует подчинение творческого дискурса дискурсу профессиональному.

Экфрастическое описание портрета Пилар становится последним этапом развёртывания гетеротопии, на котором происходит ограничение властного дискурса в отношении Захара Кордовина. Символическим знаком этого оказывается появление образа орла, выступающего в иудейской мифологии олицетворением вселенского присутствия Творца. Особую значимость приобретает характер презентации женского образа, его присутствие обозначается, но не изображается. «Двумя сильными плавными дугами парил в высоком окне мастерской орёл. Застыл, завис, как на портрете Пилар – недаром он поместил фигуру девушки на фоне именно этого – широкого, как Врата Милосердия, арочного окна, а не того, небольшого окошка её убогой студии. И воздух, обнимающий на холсте её тело, это здешний воздух Иудейских гор. Правда, на дальних планах в картине виднеются отнюдь не крыши мирных кибуцев, а старый Толедо в тревоге закатного солнца, когда сизые тени от плывущих облаков глушат пожары улиц, когда всё в движении, на небе и на земле» [7, с. 428].

Таким образом, гетеротопии в «мужских» романах трилогии имеют двойную функциональную направленность, в равной степени демонстрируя реализацию фантазма «расщеплённого тела» и избавления от него как способа обретения искомого единства.

Список литературы

1. Арзамова О.В. Особенности организации несобственно-прямой речи в русской новейшей художественной прозе // Вест. Балтийск. гос. ун-та им. И. Канта. – Сер. Филология, педагогика, психология. 2011. № 8. С. 172 – 177.
2. Беззубова О.В. «Другие пространства» Мишеля Фуко: современные стратегии интерпретации // Вест. Гражданских инженеров. 2011. № 2(27). С. 199 – 204.
3. Зиятдинова Д. «Иаковский код» как способ репрезентации культурной модели еврейской национальной идентичности в трилогии Д. Рубиной «Люди воздуха» // Известия УрФУ. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2014. №4(133). С. 178 – 187.
4. Зуева Г.С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дис. ... канд. филол. наук. Пенза, 2017. 174 с.
5. Краусс Р. Подлинность авангарда и другие модернистские мифы / пер. с англ. А. Матвеева. М.: Худ. журнал, 2003. 320 с.
6. Максимова Н.В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» // Гуманитар. исслед. 2012. № 3(43). С. 133 – 136.
7. Рубина Д. Белая голубка Кордовы. М.: Эксмо, 2009. 544 с.
8. Феномен творческого кризиса: монография / [Т.А. Снигирева и др.]; под общ. ред. Т.А. Снигиревой и А.В. Подчиненова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2017. 400 с.

Сведения об авторе:

Бреева Татьяна Николаевна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы КФУ (Россия, Казань). Сфера научных и профессиональных интересов: русская литература рубежа XX – XXI веков, гендерные исследования, национальный миф в литературе. E-mail: tbreeva@mail.ru.

HETEROTOPY OF PAINTING EKFRASIS IN DINA RUBINA'S NOVEL «THE WHITE DOVE OF CORDOBA»

T.N. Breeva

Kazan Federal University,
420008, Kazan, ul. Kremlevskaya, 18

The Abstract: *In the article one of the novels of Dina Rubina's trilogy «People of Air» is considered in the context of women's prose at the turn of the XXI century. The peculiarity of the novel «The White Dove of Cordoba» as gendered prose is revealed through the study of heterotopy of the body, which acquires special significance in broadcasting and comprehending the specific female experience. In the novel under analysis the heterotopia of the body is a special transgressive space of the pictorial ecphrasis, which problematises male discourse.*

«The plot of creativity», directly associated with the demiurgic type of personality of the artist, becomes a way of implementing a gender perspective. The basis of demiurgization is the dominant model of masculinity, which presupposes the domination of power discourse. At the same time, the power discourse loses its traditional status, resulting from the trauma of the «split body» (J. Lacan).

Heterotopia of pictorial ecphrasis is characterized by a mobile structure that determines its double directionality. On the one hand, heterotopy embodies the fantasy of a «split body» (J. Lacan), which embodies the demiurgic claims of heroes, on the other hand, they fix the overcoming of power discourse, destroying the border between the hero and life.

Key Words: *female literature at the turn of the XXI century, gendered prose, female experience, female trauma, heterotopy of pictorial ecphrasis.*

References

1. Arziamova O.V. Osobennosti organizatsii nesobstvenno-priamoj rechi v russkoi noveishei hudozhestvennoi proze [The peculiarities of reported speech organization in Russian latest prose] // Vest. Baltijsk. gos. un-ta im. I. Kanta. – Ser. Filologiya, pedagogika, psihologiya. 2011. № 8. S. 172 – 177.

2. Bezzubova O.V. «Drugie prostranstva» Mishelya Fuko: sovremennyye strategii interpretatsii [“Other spaces” of Michel Foucault: modern strategies of interpretation] // Vest. Grazhdanskikh inzhenerov. 2011. № 2(27). S. 199 – 204.
3. Ziiatdinova D. «Iakovskii kod» kak sposob reprezentatsii kul'turnoi modeli evreiskoi nacional'noi identichnosti v trilogii D. Rubinoi «Liudi vozdukha» [“Language code” as a means of cultural model representation of the Jewish identity in Dina Rubina's trilogy “Luidi vozdukha”] // Izvestiia UrFU. Ser. 2: Gumanitar. nauki. 2014. №4 (133). S. 178 – 187.
4. Zueva G.S. ZHivopisnyi ehkfrasis kak sposob sozdaniia obraza geroia-hudozhnika v proze Diny Rubinoi [Artistic ecphrasis as a means of creating an image of a character-artist in Dina Rubina's prose]: dis. ... kand. filol. nauk. Penza, 2017. 174 s.
5. Krauss R. Podlinnost' avangarda i drugie modernistskie mify [Originality of Avant-guard and other modernistic myths] / per. s angl. A. Matveeva. M.: Hud. zhurnal, 2003. 320 s.
6. Maksimova N.V. Kursiv v romane D. Rubinoi «Belaya golubka Kordovy» [Cursive in D. Rubina's novel “The White Dove of Cordoba”] // Gumanitar. issled. 2012. № 3(43). S. 133 – 136.
7. Rubina D. Belaya golubka Kordovy [The White Dove of Cordoba]. M.: EHksmo, 2009. 544 s.
8. Fenomen tvorcheskogo krizisa: monografiia [The Phenomenon of artistic crisis: monograph] / [T.A. Snigireva i dr.]; pod obshch. red. T.A. Snigirevoj i A.V. Podchinenova. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 2017. 400 s.

About the author:

Breeva Tatyana Nikolaevna – Doctor of Philology, Professor at the Department of Russian and Foreign Literature of the Kazan Federal University. E-mail: tbreeva@mail.ru.

* * *