

УДК 821.111 – 311.8

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ М.БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ»¹

Нина Станиславна Бочкарева

д. филол. н., профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. nsbochk@mail.ru

В статье рассматривается экфрастический дискурс в романе английского писателя Малькольма Брэдбери «В Эрмитаж». Стирание различий между действительно существующими и вымышленными статуями и картинами объясняется искусным переплетением прошлого и настоящего, реальности и сновидений, точек зрения повествователя, рассказчика и героев. Скульптурные и живописные произведения не только служат характеристикой персонажей, на них изображенных, но и обнаруживают многогранные связи между эпохами, странами, историческими деятелями. Темы жизни, смерти и бессмертия иронически обыгрываются в судьбе монументальных памятников, аллегорических надгробий, гипсовых бюстов и парадных портретов.

Ключевые слова: экфрасис; экфрастический дискурс; экфрастический роман; жанр; английская литература; Малькольм Брэдбери; скульптура; живопись; портрет.

В полистилистическом и многожанровом романе Малькольма Брэдбери «В Эрмитаж» (2000) экфрастический дискурс² занимает одно из центральных мест, на что указывает уже название («“Эрмитаж” сегодня значит “музей”; говоря “музей”, мы подразумеваем “Эрмитаж”»), и органично соединяется с историческим дискурсом («история стала сегодня чем-то вроде шумного музея») и дискурсом путешествия («Сегодня мир превращается в сплошную череду музеев») (р.284–285, с.306–307)³. Историческая проблематика и политическая сатира последнего романа известного английского писателя и литературоведа вызывают противоположные оценки [Королев 2002; Wright 2011 и др.]. В критике в основном рассматриваются постмодернистский метанарратив, литературный интертекст эпохи Просвещения и традиция философского диалога [Mullan 2000; Shapiro 2001; Stierstorfer 2005; Пестерев 2005; Царева 2010; Ромоданов 2013 и др.].

В контексте романа-путешествия и экфрастического романа⁴ особого внимания заслуживает *топoэксфрасис* («описание места действия, которое несет особую эстетическую нагрузку», «сопряжение в сублимированном виде различных видов искусства, в том числе архитектуры и скульптуры, живописи и графики, фотографии и кино...») [Клинг 2002: 97]). В данной работе мы остановимся на произведениях скульптуры и живописи, которые представлены в романе Брэдбери преимущественно портретами персо-

нажей. Цель нашего исследования – проанализировать порождающую роль произведений изобразительных искусств в структуре литературного произведения.

Роман Якобсон в статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937) утверждал, что «православная традиция, которая сурово осуждала искусство скульптуры, не допускала его в храмы и понимала его как языческий или сатанинский порок (эти два понятия для церкви были равнозначны), внушила Пушкину прочную ассоциацию статуй с идолопоклонством, с сатанинскими силами, с колдовством» [Якобсон 1987: 173]. Укажем лишь на то, что *оживление статуи (и картины)* – традиционный мотив европейской литературы, а его демонический характер акцентируется романтиками через интерпретацию мифов о Прометее и Пигмалионе [Бочкарева 1995: 32–33]. В романе Брэдбери демонический характер статуи (и картины) пародируется, а вариации мотива оживления играют важную роль в постановке и решении проблем жизни и смерти, смерти и бессмертия.

Первое описание Екатерины Великой, увиденной глазами философа Дидро, начинается с тропа: «...a living statue in herself» (р.5) («ожившая статуя собственной персоной» (с.17)). Не исключена аллюзия к драме Фрэнсиса Уорнера *Living Creation* (1985) о политических деятелях итальянского Возрождения (Медичи, Савонарола), показанных через призму картин Ботти-

челли. Центральной здесь тоже является тема смерти и бессмертия. В романе Брэдбери взаимодействуют XVIII в. и современность, варварство и цивилизация, разные национальные культуры, политика, наука и искусство.

В предисловии речь не идет о реальной статуе. Знаменитая скульптура М.О.Микешина (1862–1873), расположенная на площади перед Александринским театром (в советское время – театром им. А.С.Пушкина) и увиденная из окна публичной библиотеки, появится только в гл.29: «Это Екатерина Великая – высокая, коронованная, осанистая прямая, царственная» (*High, coronated, upright, imperial...*) (р.386, с.404). Кроме рассказчика на эту статую направлен «взгляд гипсового Дидро» (*a plaster statue*) – «капризная эльфическая голова» (*a flighty spritely head*), «наблюдающая из окна за людной площадью перед библиотекой». Так снова встречаются после смерти Екатерина и Дидро. Царственность первой подчеркивается призрачностью второго, что обнаруживает аллюзию к шекспировским образам королевы фей Титании и проказника Пака из комедии «Сон в летнюю ночь».

Через упоминание о статуе и портретах, которыми противопоставляется реальная Екатерина, ее первое описание тоже приобретает экфрастический характер. «У нее высокий лоб, удлинённый овал лица, острый подбородок, нарумяненные щеки» (с.17). Портрет строится на контрастах: синтаксических (*despite, but*) и семантических (полная и круглая, но величавая). Контраст проявляется и в одежде: очень мужской и полувоевой (*very masculine and half-regimental*), но похожей на костюм примадонны (оперной дивы). Последнее сравнение предвосхищает появление в современных главах романа одного из «двойников» Екатерины – «шведского соловья» Биргитты Линдхорст.

В двух следующих контрастных описаниях (гл.12 и 20) Екатерина расположена под собственным портретом (в реальности и в сновидении Дидро). Портрет изображает императрицу верхом на ее любимом коне Бриллианте в уже упомянутом «мужском обмундировании» (с.189) (*male regimental* (р.167)). На этом же коне Фальконе изобразит Петра Первого. Екатерина под портретом, напротив, в женственном платье с декольте, хотя тоже величественная, с драгоценностями и орденой лентой. Парадный, мужской нарумяненный (*rouge-cheeked*) образ иронически противопоставляется «домашнему», женственному и без румян (*Her face is quite plain and rougeless*).

Повествователь назовет образ на портрете «симулякром» (*the simulacrum*), в античном смысле – «“фикцией”», имеющей полное внешнее

сходство с подлинностью, т.е. “сотворенное человеком”... в искусной подделке под жизнь» [Фрейденберг 1978: 196], в постмодернистском – образом, который «не имеет никакого отношения к действительности: он превращается в собственное подобие» [Бодрийяр 2004: 259]. В сновидениях Дидро портрет покрыт пылью, а под ним на софе лежит обнаженная императрица. В ее описании пародируется необъятность российских просторов: «Ее груди – большие и качающиеся, ее живот – широкий имперский тракт, огромное пространство тундры» (р.253). Упоминание Рубенса имеет множественную референцию, отсылая как к портретам Елены Фоурмен, так и к вакханалиям. Среди других авторов эрмитажных полотен (Рембрандт, Ван Дейк, Караваджо, Тициан, Леонардо и др.) Рубенс упоминается в романе чаще всего.

Экфрастический дискурс образа Екатерины Великой завершает тройное упоминание агатового перстня, на котором выгравировано ее изображение. Императрица дарит перстень Дидро (гл.32), который любит его по дороге домой (гл.34) и показывает его Вольтеру, у которого, оказывается, точно такой же перстень (гл.36). Фольклорный мотив перстня соединяется со средневековым (и романтическим) мотивом миниатюрного портрета возлюбленной. Соперничество Вольтера и Дидро получит отражение и в экфрасисе их портретов.

Петр Первый, в отличие от Екатерины Второй, представлен в романе единственным памятником, но он стоит всех остальных. История *Медного всадника* становится одним из сюжетных лейтмотивов романа.

Первое упоминание о нем (гл.4) связано с идеей Екатерины создать огромную статую для увековечивания своего великого предшественника. Для осуществления этого замысла Дидро в романе предлагает «не самого лучшего», но «дешевого» скульптора Фальконе. Между тем в своих знаменитых «Салонах» философ постоянно хвалит Фальконе, называет его «великим» и превозносит над всеми современными художниками, упоминая в ряду «Агасия, Рафаэля, Пуссена, Пюже, Пигаля» (см.: [Дидро 1989: I, 53–54, 90–91, 190–194; II, 12–13, 27, 204, 346]).

Тема Фальконе продолжается в гл.6, описывающей приезд Дидро в Санкт-Петербург. Здесь же ретроспективно излагается проект, который Дидро с Фальконе разрабатывал в Париже. Три аллегорические фигуры у подножия статуи Петра Первого (Варварство, Народная любовь, Нация), обнаженными формами которых мысленно любит философ, будут отклонены в окончательном варианте, но у читателя могут вызвать ироническую ассоциацию с фигурами

реальных исторических деятелей, расположенных у подножия статуи Екатерины Второй, хотя они не упоминаются в романе.

В гл.8 со слов Мельхиора Гримма представлена «странная» история создания статуи в Санкт-Петербурге. Примечательно, что идея огромного камня у основания памятника, вытеснившая аллегорические фигуры Дидро, принадлежит Екатерине и критически оценивается Гриммом. Но в мастерской скульптора Дидро приходит в восторг от новой конструкции, ее пластической простоты и строгости, подсказанной самим материалом. Источник этой «странной силы» (*strange power*) Дидро ищет в России и ее императрице, признавая, что его не было в их с Фальконе парижском замысле.

В разговоре Дидро с Гриммом обсуждается образ змеи и облик самого Петра. Кроме вопросов роста (меньше или больше двух метров), растительности (с усами и бородой или без них), обуви (в ботинках или без них), одежды (военная форма, меховая шуба или римская тога), символических атрибутов (сабля, свод законов или план города), полемику при дворе Екатерины вызвало выражение лица императора (дружелюбно-угрожающее, надменно-цивилизованное, ужасающе-устрашающее или вдумчиво-вопросающее). Невыразительность лица статуи Фальконе иронически объясняется в романе невыполнимостью поставленной перед скульптором задачи: рискуя стать косоглазым, Петр должен смотреть сразу на три здания на противоположном берегу Невы.

Перспективное описание открытия памятника (будущее в прошлом) представлено в гл.10. Здесь акцентируется идея возрождения Петра в его статуе через жест митрополита, ударяющего жезлом по могиле императора и предлагающего ему встать, чтобы посмотреть на свой бессмертный образ. Отныне Петр будет жить в веках, так как статуя вдохновит многих поэтов, породит мифы и фантазии. Взирая на свою могилу в Петропавловском соборе, он устремляет взгляд еще дальше, на Запад. Упоминает повествователь и прогулки статуи по огромной холодной площади, Потомство и большую Книгу Судеб, лейтмотивом проходящую через весь роман.

При обсуждении памятника Гримм передает опасение Екатерины по поводу того, что народ неверно истолкует образ змеи под ногами коня, увидев в ней символ жестокости императорской власти. В последней главе романа Дидро в разговоре с Дашковой рассказывает свой сон, в котором «подломились тонкие копыта коня и Всадник рухнул на землю, раздавив всех стоящих под ним» (с.500). В этом образе отразились не только страхи Дидро-героя, но и авторское «предвосхи-

щение» как поэмы Пушкина, так и революционных событий в России начала и конца XX столетия.

В гл. 27 статуя Петра Первого показана в современности глазами рассказчика-англичанина, который неожиданно обнаружил в ней цивилизованность и галантность француза. Еще более откровенно идея «вторичности русской культуры по отношению к западной» (см.: [Хабибуллина 2010]) выражена в следующем замечании рассказчика: «[Петр Первый] устремил взгляд на Балтийское море, как будто ожидает свежий груз с картинами» (р.349). Сравнивая точки зрения рассказчика и Дидро, который подчеркивает российскую мощь статуи, можно говорить о неоднозначности авторской позиции.

Образ Медного всадника естественно завершается в этой сцене упоминанием о поэме Пушкина: «Весь ансамбль так легок и подвижен, что нетрудно увидеть, почему Пушкин вообразил коня спрыгивающим с пьедестала...» (р.349). В русскоязычном издании переводчик неоправданно принизил гений Пушкина, изменив конструкцию фразы: «...Пушкину, должно быть, нетрудно было вообразить...» (с.368) (сравните с оригиналом: «...it's not hard to see why Pushkin imagined...» (р.349)). В умалении значения русского культурного наследия переводчик превзошел даже англичанина.

Рассказчик в гл.21 выводит из Дидро всю русскую литературу, пытаясь внутри раскрашенных кукол (*the coloured dolls*) Иосифа Бродского, Анны Ахматовой, Мандельштама, Достоевского, Гоголя и Пушкина в самой маленькой матрешке увидеть изображение француза (р.265–266). Матрешки на рынке в порту, изображающие политических деятелей России, США, Великобритании, позволяют автору провести комическую параллель между властью и искусством. Подобные ряды (точнее – пары) обнаруживает рассказчик и в городе, обозревая его с купола Исаакиевского собора в гл. 27: параллельно расположенные статуи Петра Первого и Николая Первого, Николая Гоголя и Михаила Лермонтова, Карла Маркса и Фридриха Энгельса (р.351).

Тема живого и мертвого обыгрывается в связи с изображением Ленина на бронзовом диске на корабле (лишь черты лица, торчащая бородка, характерный жест руки, направляющий историю к кровавым жертвам), которое вызывает у рассказчика размышления о его мумии в Кремлевском Мавзолее и об исследованиях его мозга, о его профиле на русских деньгах и о статуе, перенесенной из Кремля в Горки (р.85–86). С иронией по отношению к самому себе вспоминает рассказчик о бюсте Ленина, который стоит на камине в его собственном доме в Великобритании.

Кинематографическими реминисценциями представляются образы падающих статуй Феликса Держинского и Иосифа Сталина.

Следующими по значимости после визуальных образов Екатерины Второй и Петра Первого являются экфрастические портреты двух философов – Дидро (*Our Sage*) и Вольтера (*Second Sage*).

Знаменитая статуя «Вольтер, сидящий в кресле», созданная Гудоном, дважды (гл.12 и 20) «оживает» в восприятии Дидро (наяву и в сновидении), предваряя соответствующие описания Екатерины под портретом. В первом описании повествователь назовет статую Вольтера «призраком» (*a haunting*), противопоставив живое тело и каменное изваяние (*He's not flesh, he's stone. Not a man but a statue has travelled*). Примечательно, что во время своего пребывания в Санкт-Петербурге (1773–1774 гг.) Дидро не мог видеть эту скульптуру в Эрмитаже, так как ее создание датируют 1781 г. [Шапиро 1989: 133–134]. Косвенный намек на свободную игру со временем содержится в неожиданном упоминании станции метро Дидро–Вольтер. Переводчик помогает читателю перейти из XVIII столетия в XX в., указывая на восприятие потомков, объясняя происхождение Бокса и Кокса из фарса Мортонна.

Если наяву предполагаемый живой Вольтер оказывается статуей и провожает Дидро холодным «каменным» взглядом (*he watches stonily*), то в сновидении статуя мистически поднимается с кресла, а глаза демона горят огнем (*his eyes are little flames of fire*). Особое внимание обращается на римскую тогу. В первом случае она делает Вольтера похожим на персонажей его собственных драм, а во втором – сбрасывается, чтобы обнажить «древнее» и «нагое» тело. Голову венчают седые «белые» волосы (*his hair is white as wool*). Усмешка (*usual impish grin all over his face*) наводит на сравнение с хитрой лисой (*the clever octogenarian fox*), которое, в свою очередь, вызывает в памяти читателя «лисьи» черты лица Ленина (*the foxy features*). Связь французского философа с вождем русского пролетариата подчеркивается в перемещениях статуи «из Петербурга в Петроград, из Петрограда в Ленинград и затем в Москву, когда снова придут пруссаки» (р.166).

Автор постоянно мистифицирует читателя, сначала утверждая, что Дидро с Вольтером никогда не встречались, а потом устраивая эту встречу в Париже как раз в то время, когда исторически создавалась знаменитая статуя. Таким образом, статуя «оживает» перед Дидро в третий раз (гл.36). На связь между живым Вольтером и каменным «призраком» указывается непосред-

ственно (*exactly as he sat in the statue that haunts the Empress's court*) (р.477), но на этот раз обнажены костлявые ноги философа, а на голове – восточный тюрбан.

В романе упоминается множество бюстов Вольтера (работы Гудона, Пигалля, Каффери) и других бюстов работы Гудона (кроме Вольтера и Дидро бюсты княгини Дашковой, Джорджа Вашингтона и Томаса Джефферсона). Представители Америки, по концепции Брэдбери, приняли у России эстафету меценатства (точнее – заказов и скупки) европейского искусства. Сама множественность статуй ставит под сомнение их эстетическую уникальность и бессмертие тех, кто в них увековечен.

Такую же карнавалльно-пародийную функцию выполняет воображаемая огромная статуя Шекспира, до детородного органа которой стремится дотянуться Дидро, чтобы «приобщиться к величайшей в мире тайне рождения и созидания» (с.493). Приапический гротеск этого образа обусловлен не только мировоззрением героя, мистифицирующим все и вся, но и полемикой с самодовольным Вольтером, и подслушиванием сиделки, готовой продать за ливр любую остроу.

Экфрастический портрет Дидро в основном представлен дважды появляющимся в романе бюстом, выполненным Мари-Анн Колло, ученицей Фальконе. В первый раз в прошлом (гл.28) комически представлена сцена одновременного создания сразу двух изображений Дидро, одно из которых в конце сеанса будет разбито самим автором – Фальконе. Эту сцену Брэдбери позаимствовал у Дидро из «Салона 1767 года», где упоминаются даже «два прекрасных уха», оставшихся от разбитого бюста [Дидро 1989: II, 17]. Из разговоров читатель романа узнает, что философа не раз лепил Гудон.

Вместо описания бюста работы Колло автор романа вводит еще одного художника, на этот раз русского, «молодого человека», «представителя новой школы» Дмитрия Левицкого, который создает живописный портрет Дидро, датированный 1774 г. и сейчас находящийся в музее в Женеве. Заметим, что в 1783 г. русский художник напишет знаменитый портрет «Екатерина Законодательница», вызвавший бурную полемику; ему предшествовало семь больших портретов императрицы в 1770-х гг. и пятнадцать – в 1780-х, причем не известно, писал ли Левицкий когда-нибудь Екатерину с натуры, так как эту милость она оказывала преимущественно иностранным мастерам [Валицкая 1985: 56]. Такие же предположения существуют по поводу портрета Дидро, хотя он отличается естественностью внешнего облика и глубиной передачи характера [там же:

42–44]. В романе Брэдбери художник знаком с философом, у которого «самое подвижное, переменчивое, самое интересное лицо из всех, с кем он имел удовольствие работать» (с.389). Эта характеристика предвосхищает второе упоминание в современности (гл.29) капризной «эльфической» гипсовой головы Дидро на окне публичной библиотеки, откуда он смотрит на памятник Екатерины.

Сцена создания бюста Дидро, романские диалоги и образ философа напоминают пьесу Эрика-Эмманюэля Шмитта «Распутник» (*Le libertine*, 1997). Здесь остроумные беседы персонажей ведутся в процессе написания портрета героя женщиной-художником, которая одновременно соблазняет Дидро, предвосхищая его встречи с императрицей в романе Брэдбери. Переводчик «Распутника» указывает на двойной смысл оригинального названия, акцентирующего свободу не только в любви, но и в мыслях философа. В романе Брэдбери «удвоение» персонажей в скульптурных и живописных портретах усиливает множественность параллелей между ними.

В то же время произведения искусства замещают живых людей. Дидро «трепетно любит статуи. Он разыскивает их, рисует, создает в своем воображении. Человеческое тело – это надгробие и надпись на нем, как говорил Платон. В мире без Бога изваяния – наше Потомство. Идеал, к которому стоит стремиться, апофеоз творения, конечная точка, запечатленная в граните индивидуальность, работа искусства над переменчивой формой материального существования. В статуях – то, к чему стремимся мы в лучшие моменты жизни, совершенная эпитафия, последнее, что остается от нашего бытия, высочайшее его проявление: застывшее движение, жизнь в мраморе, биография в бронзе» (с.87–88). В финале романа над могилой скульптора оказались две лепные аллегии Фальконе, изображающие Славу и Благовещение и косвенно указывающие на возможное возрождение (возвращение) скульптора. Через парадоксальное соединение религиозного и атеистического дискурсов таинственное исчезновение тела Дидро получает пародийно-демонический характер и завершает историю захоронений Декарта, Стерна и Петра Первого.

Таким образом, в экфрастическом дискурсе романа М.Брэдбери «В Эрмитаж» стирается различие действительно существующих (исторических, уникальных, музейных) и вымышленных (фигуральных)⁵ статуй и картин. Искусно переплетаются прошлое и настоящее, реальность и сновидение, точки зрения повествователя, рассказчика и героев. Скульптурные и живописные произведения не только служат характеристикой

персонажей, на них изображенных, но и обнаруживают многогранные связи между эпохами, странами, историческими деятелями (правителями, философами, художниками). Темы жизни, смерти и бессмертия соединяются с политической и эстетической проблематикой и иронически обыгрываются в судьбе монументальных памятников, аллегорических надгробий, гипсовых бюстов и парадных портретов.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012а1.

² Рассматривая экфрасис как тип текста, Мария Рубинс упоминает «дискурс о пластических искусствах» [Рубинс 2003: 48], но не уделяет специального внимания этому термину. Понятие «экфрастический дискурс» определяется нами в работе: [Бочкарева, Гасумова 2011] и др.

³ Здесь и далее в круглых скобках даются ссылки на оригинальный источник [Bradbury 2001] и перевод [Брэдбери 2003]. Внесенные в перевод изменения обозначаются ссылкой на оригинал.

⁴ Подробнее об экфрасисе и экфрастических жанрах см.: [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012: 10–20]. Понятие «экфрастический роман» и «роман-экфрасис» используются без разграничения при анализе современной литературы [Сидорова 2006: 50].

⁵ Об экфрасисе как модели для объяснения референции в историческом романе см.: [Спирidonov 2005].

Список литературы

Бодрийяр Ж. Симуляция и симулякры // Современная литературная теория / сост., пер. и прим. И.В.Кабановой. М.: Флинта, Наука, 2004. С.258–270.

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1995. С.23–37.

Бочкарева Н.С., Гасумова И.И. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Дева в голубом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып.1(13). С.96–106.

Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Загороднева К.В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия. Пермь, 2012. 90 с.

Брэдбери М. В Эрмитаж! / пер. с англ. М.Б.Сапрыкиной. М.: ООО «Изд-во АСТ», 2003. 509 с.

Валицкая А.П. Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822). Л.: Художник РСФСР, 1985. 96 с.

Дидро Д. Салоны: в 2 т. : пер. с фр. / вступ. ст., сост. и общ. ред. Л.Я.Рейнгардт. М.: Искусство, 1989.

Клинг О. Топоэкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: Изд-во «МИК», 2002. С.97–110.

Королев С. Малькольм Брэдбери. В Эрмитаж // Новая русская книга. 2002. №2(13). URL: <http://magazines.russ.ru/nrk/2002/2/koro1-pr.html> (дата обращения: 14.12.2012).

Пестерев В.А. Роман культуры как динамика смежных форм («Обладание» А.С.Байетт и «В Эрмитаж» М.Брэдбери) // На пути к произведению: К 60-летию Н.Т.Рымаря. Самара, 2005. С.186–213.

Ромаданов М.С. Русский интертекст в романе М.Брэдбери «В Эрмитаж!» // Наука и искусство: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: материалы междунар. заочн. науч.-практ. конф. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2013. Ч.2. С.140–145.

Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Акад. проект, 2003. 354 с.

Сидорова А.Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

Спиридонов Д.В. Проблема историзма в художественной литературе: референциальный аспект // Известия Уральского государственного университета. 2005. №39. С.220–229.

Фрейденберг О.М. Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С.180–205.

Хабибуллина Л.Ф. Миф России в современной английской культуре / Казан. ун-т. Казань, 2010. 205 с.

Царева Е.В. Жанровые традиции философской прозы Д.Дидро в книге М.Брэдбери «В Эрмитаж!» // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2010. Вып.4. С.110–114.

Шаниро Ю.Г. Эрмитаж: путеводитель по выставкам и залам. Л.: Искусство, 1989. 231 с.

Шмит Э.-Э. Распутник. Секта эгоистов / пер. с фр. А.Браиловского. СПб.: Азбука-классика, 2004. 272 с.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / пер. с англ. Н.В.Перцова // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С.145–180.

Bradbury M. To the Hermitage. L.: Picador, 2001. 498 p.

Mullan J. Vibrations of Madame de V*** // London Review of Books. 2000, July 20. Vol. 22, No.14. URL: <http://www.lrb.co.uk/v22/n14/johnmullan/vibrations-of-madame-de-v> (дата обращения: 14.12.2012).

Shapiro J. Adventures in Postmortemism // The New York Times, 2001, April 1. URL: <http://www.nytimes.com/books/01/04/01/reviews/010401.01shapirt.html> (дата обращения: 14.12.2012)

Stierstorfer K. “Postmortemism”: Malcolm Bradbury’s Legacy in *To the Hermitage* // Études anglaises. 2005. No.2. (Tome 58). P.154–165. URL: <http://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2005-2-page-154.htm> (дата обращения: 14.12.2012).

Warner F. Living Creation. Oxford: Colin Smythe, Gerrards Cross, 1985. 80 p.

Wright K. To the Hermitage // Fiction and Film for French Historians: A Cultural Bulletin. 2011. November. Vol.2. Issue 2. URL: <http://hfrance.net/ffh/maybe-missed/to-the-hermitage> (дата обращения: 14.12.2012).

ЕКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ «ТО К ЭРМИТАЖУ» М.БРАДБЕРИ

Nina S. Bochkareva

**Professor of World Literature and Culture Department
Perm State National Research University**

The article is devoted to the ekphrastic discourse in the novel of the English writer Malcolm Bradbury “To the Hermitage”. The difference between real and imagined statues and pictures is being blurred due to subtle interweaving of past and future, real and dream, the points of view of the narrator, storyteller and characters. Sculptural and pictorial works feature not only the characters depicted in them, but also reveal diversified relations between epochs, countries and historical figures. The themes of life, death and immortality are ironically made play in the destiny of monumental pieces of art, allegorical tombstones, gesso busts and ceremonial portraits.

Key words: ekphrasis; ekphrastic discourse; ekphrastic novel; genre; English literature; Malcolm Bradbury; sculpture; painting; portrait.