

ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ А. С. БАЙЕТТ «НАТЮРМОРТ»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

Ольга Игоревна Графова

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный национальный исследовательский университет

614990, Пермь, ул. Букирева, 15. grafova.olly@gmail.com

В статье исследуется интермедияльная структура романа английской писательницы А. С. Байетт «Натюрморт». Его название, оглавление, посвящение и три эпиграфа обозначают сложную систему взаимоотношений вербального и визуального, которые получают образное воплощение в экфрастическом прологе. Ограничивая трех главных героев стенами постимпрессионистической выставки, Байетт создает «интеллектуальное пространство» экфрастической экспозиции не только к данному роману, но и ко всей тетралогии о семье Поттер. Авторы статьи анализируют многоуровневый диалогический экфрасис, объектами которого становятся картины Ван Гога, Клода Моне и Поля Гогена. Описание картин представлено глазами героев в форме внутренней речи, прерывается воспоминаниями и размышлениями, разговором между посетителями выставки. Живописные реминисценции и цитаты из писем Ван Гога размыкают художественный мир романа, отсылая читателя к другим вербальным и визуальным текстам.

Ключевые слова: экфрастическая экспозиция; пролог; заголовочный комплекс; экфрастический роман; жанр; натюрморт; интермедияльность; А. С. Байетт; современная английская литература.

Введение

Большинство российских и зарубежных исследований творчества известной английской писательницы и критика А. С. Байетт (род. в 1936 г.) посвящено роману «Обладание» (*Possession: A Romance*), получившему в 1990 г. Букеровскую премию. Однако Сьюзен Д. Соренсен в статье «А. С. Байетт и жизнь ума» утверждает, что роман «Обладание» – «наиболее приятный для чтения», но «Натюрморт» – «лучший из ее романов», так как он является апофеозом мыслей автора о видении, языке, метафоре и т. д. [Sorensen 2004: 184]. Роман «Натюрморт», одноименное эссе Байетт (о том, как создавался роман и какая в него была заложена идея) и сборник рассказов «Истории Матисса» входят в один большой период творчества писательницы, на протяжении которого исследуются границы визуального и вербального и в котором представлены размышления о том, как функционирует

язык и как он соотносится с материальным миром (см. об этом также: [Sorensen 1999; Worton 2001; Pereira 2006] и др.)

Роман «Натюрморт» (*Still Life*, 1986) входит в тетралогии о семье Поттер вместе с романами «Дева в саду» (*The Virgin in the Garden*, 1978), «Вавилонская башня» (*Babel Tower*, 1997), «Свистящая женщина» (*A Whistling Woman*, 2002). Главные герои тетралогии – сестры Фредерика (сначала актриса, потом художественный критик) и Стефани (преподаватель литературы, которая погибает в конце второго романа), а также Александр (писатель и друг семьи Поттер) и Дэниел (священник, который к концу первого романа становится мужем Стефани). Ни один из романов тетралогии не переведен на русский язык и специально не изучался российскими литературоведами.

Докторская диссертация и впоследствии монография Элизабет Хикс «Материальные удовольствия: натюрморт в прозе А. С. Байетт»

(2009) посвящена роману «Натюрморт» в контексте творчества писательницы. По словам исследователя, натюрморт в романе представлен в форме экфрасиса (генезис данного понятия Хикс прослеживает от античности до современности) с акцентом на категориях «удовольствия» и «потребления» (термин, связанный с чтением как процессом медленного потребления – метафора «потребления пищи»). Она разделяет натюрморты в романе на картины известных художников и реальные предметы (*domestic*), в которые включает детальные описания помещений, декора, интерьера, стеллажей, столов. Вербальные натюрморты позволяют читателю испытывать «эстетическое удовольствие» (традиции Дж.Рескина и М. Пруста). «Постмодернистские удовольствия» Хикс связывает с функцией «обрамления» в рассказах и романах Байетт. Общность Байетт и В. Вулф выявляется в использовании матиссовского и прустовского видения буржуазного семейного очага («семейное удовольствие»), а также в образах женщин, которые ощущают себя заточенными в рамках дома. «Смертельное удовольствие» связывается с тем, что натюрморт отражает страстный или яркий момент «жизни», замороженный на картине. Разновидность натюрморта (*vanitas*), предметы в котором подбирались и располагались так, чтобы напомнить зрителю о ненадежности и бренности человеческого существования, в творчестве Байетт «становится искусным, но ощутимым упоминанием о смерти» [Hicks 2009: 297].

Цель нашей работы – исследование экфрастической экспозиции и ее функций в романе А. С. Байетт «Натюрморт». Ранее на материале новеллистики нами исследовались экфрастический дискурс, символика цвета и проблемы современного искусства в прозе Байетт (см.: [Дарененкова 2012; Бочкарева 2014] и др.). Экфрастической экспозицией мы предлагаем называть введение картины или нескольких картин, а также других визуальных произведений искусства перед началом действия «с целью подготовки читателя и символического толкования литературного произведения» [Бочкарева 2012: 161; Бочкарева, Графова 2013: 175]. Последовательный анализ экфрастической экспозиции в романе «Натюрморт» позволил нам выявить ее связь со всем заголовочным комплексом и с художественным миром произведения – героями, хронотопом, сюжетом и проблематикой. Детально исследуются экфрасисы картин В. Ван Гога, П. Гогена и К. Моне в семантическом, стилистическом и поэтологическом аспектах.

Заголовочный комплекс и его функции в романе «Натюрморт»

Роман Антони Сьюзен Байетт «Натюрморт» открывается сложным заголовочным комплексом, включающим название, оглавление, посвящение, три эпиграфа и пролог.

Оглавление визуально разделено на две части – первая обозначает пролог с его названием «Постимпрессионизм: Королевская академия искусств, Лондон 1980 год», во второй перечисляются 33 названия глав романа. Первая часть отделяется от второй небольшим пробелом. Тем самым писательница принципиально отделяет пролог от основной части романа. По утверждению Джейн Кэмбелл, «пролог используется в романе не только с целью возбудить интерес к нарративу. Он представляет собой постмодернистский проект, содержащий пробелы, ломаные линии, фрагментарный опыт и открытые концы, но одновременно с этим указывает на линейность» [Campbell 2002: 66]. В названии первой главы также присутствует указание на время действия – 1953 г., которое сразу же соотносится с первым упоминанием времени в прологе – 1980 г. Таким образом, уже по оглавлению мы понимаем, что пролог относится к более позднему периоду жизни героев.

События первого романа тетралогии «Дева в саду» датируются 1950–53 гг., события «Натюрморта» заканчиваются в конце 50-х гг., события третьего романа «Вавилонская башня» относятся к 1963–65 гг., а события «Свистящей женщины» – к 1966–68 гг. Четко указывая на хронологические рамки, Байетт ретроспективно и фрагментарно воссоздает картину жизни в Англии 1950–60-х гг. в аспектах культуры, политики, социума, обращая внимание на проблему самоидентификации женщины и выделяя главную героиню тетралогии – Фредерику. Большой промежуток времени между событиями пролога (который относится к будущему) и началом романа указывает на отнесенность пролога (как эпилога) ко всей тетралогии.

Следующая после оглавления страница книги представляет собой посвящение: *Дженни Флауердью / 4 мая 1936 – 11 октября 1978*. А. С. Байетт еще со студенческих лет (учеба в Кембридже) дружила с Энтони Флауердью (1935–), который в 1959 г. женился на Дженни Льюис, впоследствии Дженни Флауердью (1936–1978). Таким образом, книга посвящена умершей незадолго до написания романа подруге писательницы Дженни Флауердью. Если обратиться к первому роману тетралогии, то можно также увидеть аналогично оформленное посвящение умершему человеку: *Моему сыну / Чарльзу Байетт / 19 ию-*

ля 1961 – 22 июля 1972. Очевидно, что оба первых романа цикла посвящены недавно умершим людям, близким писательнице. Сама Байетт в интервью объяснила: «После смерти моего сына мне нужно было что-то иметь... преподавание, студентов, литературу», «когда я писала “Натюрморт”, творчество помогало мне уйти от мрачных мыслей» [Hensher 2001].

В романе «Натюрморт» к посвящению есть также эпиграф из произведения «Церковная история народа англоv» Беда Достопочтенного: «Именно такой, – сказал он, – О, Король, мне кажется настоящая жизнь людей на земле, в сравнении с тем временем, о котором нам ничего не известно, как будто зимой ночью ты ужинаешь со своими соратниками и друзьями – и воробей быстро влетает в зал в одно окно и тут же вылетает в другое. Вскоре, от зимы к зиме, это теряется для наших глаз» [Byatt 2003: dedication]. Смысл данного изречения заключается в том, что жизнь человека мимолетна и кратковременна, что человек не успевает оглянуться, как воробей, влетает в комнату и вылетает из нее, исчезает из этого мира.

Интересно то, что Байетт сначала дает оригинальный текст из сочинения Беда (т. е. на латыни), а затем переводит его на английский язык сама, не обращаясь к готовым переводам. Если внимательно посмотреть на цитату из сочинения Беда и на перевод, а также на оригинальный текст и существующий перевод на английский язык, то можно заметить, что Байетт сократила некоторые части сочинения. Ею опущены описания комнаты и действия в ней, описания зимы за пределами дома, уюта и тепла внутри дома, опущены также характеристики цветов, мрака снаружи, света внутри. Таким образом, Байетт использует нарративный текст, т. е. только действия (сидели в комнате, снаружи зима, воробей залетел в одно окно, вылетел в другое), без описательности. Вероятно, писательница это делает с определенной целью.

В конце романа «Натюрморт» Стефани, с которой в большей степени связан образ воробья, погибает нелепой смертью. Этому происшествию посвящена тридцатая глава «Unus Passurum», что в переводе с латинского означает «Один воробей» или просто «Воробей» (это словосочетание повторяет слова цитаты из сочинения Беда). Воробей залетел в дом, и Стефани хотела поймать его и выпустить на свободу. Она полезла за ним за холодильник, и ее так сильно дернуло током, что она практически моментально погибла. После того как ее увезли, в доме сильно «пахло горелым и жженым мясом», а «воробей быстро из дома вылетел в ночь» [Byatt 2003: 404]. Воробей в светлой

запертой комнате – человек в жизни, живая Стефани, а воробей, улетающий в ночь, – Стефани, уходящая из жизни.

Описания воробья и его метания в комнате, в кухне, то, как он ударяется и падает, и в испуге резко взлетает вновь и падает за холодильник – это жизнь самой Стефани (наблюдение за воробьем показано именно ее глазами). С середины первого романа до смерти героини в конце второго романа читатель ощущает, что Стефани погибнет, что ее жизнь обречена на смерть. Таким образом, пропуски в цитате из «Церковной истории народа англоv» в посвящении «заполняются» в тридцатой главе, где детально описываются метания воробья по комнате, морозная и мрачная зима и теплый и светлый дом. Байетт, с одной стороны, воссоздает историю о воробье, а с другой – рисует ее по-новому, в современном ключе, приближая ее к читателю и акцентируя присущее человеку во все века понимание мимолетности и бренности жизни.

Следующая за оглавлением и посвящением страница представляет собой три эпиграфа на французском языке. Первый – цитата из романа Марселя Пруста «По направлению к Свану»: «Слова рисуют нам ясные и привычные картинки вещей, вроде тех, что развешаны на стенах классных комнат, чтобы дать детям наглядное представление верстака, птицы, муравейника – вещей, похожих на любую другую вещь того же ряда» [Пруст 1992: 332]. На протяжении романа Пруст размышляет о том, как мир вещей и мир слов соотносятся друг с другом. «Ясные» и «привычные» картинки вещей связываются с опытом, который мы имеем на данный момент. Насколько «ясно» и «точно» мир вещей представлен в языке? Данная мысль постулируется в эпиграфе, а затем проблематизируется, начиная с пролога, в романе «Натюрморт».

Второй эпиграф – цитата из другого романа Пруста «Под сенью девушек в цвету»: «...я старался найти красоту там, где раньше мне и в голову не приходило ее искать, в обиходных предметах, в глубине натюрмортов» [Пруст 1999: 482]. Данная цитата напрямую связана с атмосферой романа «Натюрморт», где особое внимание уделено описаниям натюрмортов, реальных и нарисованных. В контексте романа Пруста эта фраза завершает как вывод цепь вербальных («поэтических») «натюрмортов»: «...я увидел поэзию в прерванном мелькании ножей, все еще косо лежавших на столе, в выпуклой округлости брошенной салфетки, в которую солнце вшивает клин желтого бархата...» [там же]. Живописное акцентирование форм и цвета предметов и их

метафорическое «оживление» выявляет экфрастические свойства такого рода описаний.

Красота в повседневных, обиходных вещах повсеместно присутствует и в романе «Натюрморт»: «Они подавали смеси салатов из разных неизвестных листьев и папоротников, багровых, кремово-белых, цвета спелого шпината, и еще кудрявые листья приглушенного зеленого оттенка» [Byatt 2003: 67]. В данной цитате впервые в романе появляется «натюрморт» в значении не картины, написанной в этом жанре, а бытовой композиции на обеденном столе, увиденной как эстетический объект.

В эссе с одноименным названием Байетт раскрывает замысел романа «Натюрморт»: «...три или четыре года назад я решила попробовать написать роман, который будет настолько простым, насколько он таковым может быть, – роман, который откажется от мифов и культурных отголосков, – роман, который попытается воздержаться от метафоры» [Byatt 1993: 9]. В результате размышления об образном и метафорическом восприятии реальности, соотношении реального мира и мира слов становятся ключевыми в романе. Продолжая рассуждать о замысле «Натюрморта», Байетт поясняет: «...он должен был быть простым, приземленным, он должен был дать возможность показать вещи как таковые ... я хотела написать о жизни, о смерти, просто, точно» [ibid.: 11]. Противопоставляя свое мировоззрение постмодернистскому, писательница утверждает, что ей как личности «претит идея языка как системы, ссылающейся на саму себя, которая даже не касается окружающего мира... и, в конце концов, я лишь хотела поработать с предположением, что порядок гораздо более интересен, чем идея случайности, что точность описаний возможна и важна. Что слова указывают на вещи» [там же]. Именно эта идея отражена в первом эпиграфе к роману и получает эстетическую глубину во втором.

Третий эпиграф – слова Жоржа Кювье, цитируемые в работе «Слова и вещи» Мишеля Фуко: «Мертвые вещества, – говорил Кювье, – входят в живые тела, занимают в них определенное место и действуют сообразно природе образованных ими сочетаний до тех пор, покуда не придет им срок выскользнуть из этих сочетаний, возвращаясь в подчинение законам неживой природы» [Фуко 1994: 302]. Жорж Кювье (1769–1832) – французский натуралист и естествоиспытатель, считается основателем сравнительной анатомии и палеонтологии. Примером неживой природы может служить кусок мяса, который, попадая в организм человека, начинает работать вместе с ним, включается в живые процессы и, таким об-

разом, становится живой природой, пока не «выскользнет» из этих процессов. Во французском варианте текста используется словосочетание «nature morte», которое может быть переведено как мертвая или неживая природа, а также как натюрморт, т. е. жанр живописи. В контексте романа эпиграф получает многозначные интерпретации в отношении жизни и смерти (история о воробье), смерти, жизни и искусства (проблема натюрморта).

Присутствие словосочетания «nature morte» в двух эпиграфах не случайно. Для того чтобы понять связи с произведением и выявить смысл и значение этого словосочетания в экспозиции и в романе, следует обратиться к истории термина. Жанр натюрморта появляется в XVII в.: первое упоминание – 1650 г. В источниках зафиксирован термин «stilleven» – датское слово, которое переводится как «тихая жизнь» или «застывшая жизнь». Позднее появляется французский термин «nature morte», который переводится как «мертвая природа» или «неживая природа», а из французского – в таких языках, как греческий, польский, турецкий, русский. Таким образом, в названии романа и в двух эпиграфах употребляются эквиваленты одного и того же слова на разных языках [Charles 2003: 1–34].

Английский вариант термина в названии романа Байетт и французские эпиграфы – это отправная точка размышлений для читателя. Как пишет Виктория Чарльз, «использование термина “мертвая природа” – определенного рода сужение смысла и сущности этого жанра живописи» [ibid.: 14]. Два варианта термина акцентируют разные аспекты: английское слово подчеркивает «жизнь», приближенность картины к жизни, картину как запечатленную жизнь; французский вариант акцентирует тот факт, что все изображенные предметы уже «неживые» (фрукты, овощи, мертвые животные) или «неживые» предметы обихода (кувшины, тарелки, приборы и т.д.).

Предметы и метафоры экфрасиса пейзажей В. Ван Гога

В прологе под названием «Постимпрессионизм: Королевская Академия Искусств, Лондон 1980» Александр, Фредерика и Дэниэл отправляются на выставку, чтобы посмотреть на «чуждые вещи»; все трое будут участвовать в процессе «восприятия» картин.

Александр, чья судьба тесно связана с биографией и творчеством Ван Гога, часто проводит параллели между собой и художником. Как и Ван Гог, Александр – творческая личность, он писатель, автор пьесы «Желтый стул», сюжетом для которой послужила история взаимоотноше-

ний Поля Гогена и Ван Гога (одноименная картина Ван Гога «Желтый стул» была написана с 1888 по 1889 г.). Картины и дневники Ван Гога занимают особое место в сюжете романа, не случайно именно с его полотен начинается пролог.

В зале №3 «на длинной стене висело множество картин Ван Гога», но Александр останавливает свое внимание на полотне «Сад поэтов» (илл. 1), объясняя это тем, что «никогда не видел картину – он узнал ее по маленьким фотографиям и по тщательному описанию в письмах художника» [Wyatt 2003: 1]. Таким образом, до непосредственного восприятия оригинала картины Александр, во-первых, рассматривал маленькие фотографии, по-видимому, в книгах по искусству, во-вторых, прочитывал экфрасис картины в письмах художника. Байетт указывает на многоуровневую систему восприятия, которая позволяет читателю воспроизвести структуру сознания героя, т.е. увидеть картину сквозь призму его мышления и опыта.



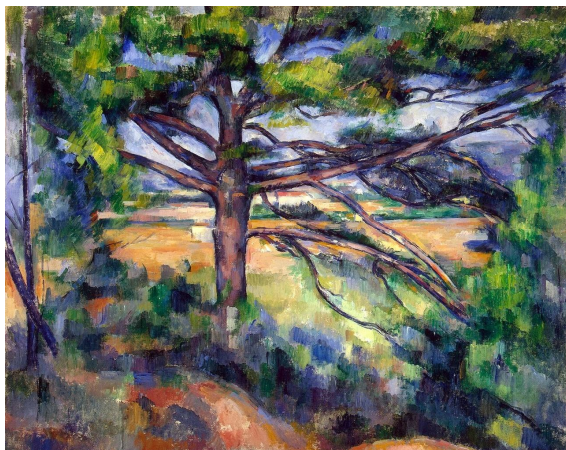
Илл. 1. В. Ван Гог «Сад поэтов»

Перед тем как приступить к непосредственному «созерцанию» полотна, Александр «присел» [ibid.: 1], как бы подчеркивая высокую линию горизонта в пейзаже Ван Гога. Взгляд героя (экфрасис как «запись последовательности движения глаз» [Геллер 2002: 10]) движется снизу вверх от залитой солнцем дороги к возвышающейся над ней сосне. Слово «раздвоенный» (*bifurcated*) разделяет картину по диагонали на две пространственные и цветовые «дороги» (*path*) – снизу пространство полотна «закипает золотым жаром» (*simmering with gold heat round and under...*). Автор использует слово «жар» (*heat*) для характеристики плотности желто-горчичного цвета, который использовал на картине Ван Гог. Это пространство художник создавал при помощи техники «импасто», «наноса на полотно смелые, тяжелые мазки густой краски для создания

текстурной, выпуклой поверхности» [Charles 2011: 56]. Такие мазки придают картине объем, а метафора *simmering with gold heat*, которой не удается избежать Байетт, создает «смысловой» объем на уровне восприятия и интерпретации увиденного.

Верхнее цветовое пространство картины создается в темных «сине-черно-зеленых тонах» (*blue-black-green*), контрастирующих со светлым «золотым» нижней части полотна. Описание сосны сопровождается большим количеством причастий с суффиксом *-ing* – «возвышающаяся» (*rising*), «раскидывающиеся» (*spreading*), «свисающие» (*down-pointing*), «распространяющиеся» (*widening*), «устремляющаяся ввысь» (*soaring*). Причастия, содержащие значения «увеличения» и «распространения», расширяют пространство воображаемого полотна, создавая впечатление чего-то большого и величественного (*great pine*). Основы причастий (*rise, spread, point down, widen, soar*) и суффикс *-ing* (имеет значение действия или процесса, производимого в данный момент) подчеркивают движение и усиливают динамику производимого впечатления. Взгляд Александра движется в пространстве картины, которое кажется ему настолько реалистичным и живым, что, несмотря на рамку, ограничивающую пространство, сосна раскидывает свои ветви-«лопасти» (*vanes*) и вздымается ввысь и вширь, за пределы холста, ограничивающего «парение» (*soaring*). Упоминание рамки напоминает о границах реального и вымышленного. В восприятии читателя романа описание сосны вызывает ассоциации со знаменитым полотном Поля Сезанна «Большая сосна близ Экса» (илл. 2).

В описании картины «Сад поэтов» самим Ван Гогом (в письмах) пространственного разделения полотна на две части нет. Художник акцентирует внимание на дереве, разновидность которого не может установить: «Пишу не Бог весть что – кедр или шарообразный кипарис и траву» [Ван Гог 2013а: 351]. Герой романа Байетт видит сосну в полный рост, стремящуюся ввысь и вширь. На картине Ван Гога изображена лишь часть дерева, скорее всего лишь нижние ветви, – понять это можно, когда мы видим масштаб дерева и относительно маленький размер двух людей. Эта деталь акцентируется в романе – «фигуры... под нависающими густыми ветвями» (*figures ... under its suspended thickness*). Слово *thickness* («толщина», «густота», «плотная консистенция») передает массивность дерева, тяжесть ветвей и плотность иголок, которую художник выразил, накладывая плотные мазки краски.



Илл. 2. П. Сезанн «Большая сосна близ Экса»

В описании Александром среднего плана картины (фигур двух людей) используется глагол *advanced*, обозначающий движение вперед, что позволяет передать процессуальность, создает впечатление постепенного появления людей из глубины картины (сада), как будто до этого момента их не было видно на полотне. Герой также отмечает, что два человека появились, «держась за руки» (*hand-in-hand*), а в следующем абзаце думает о Фредерике, которая еще не появилась, но хотела, чтобы они вместе посмотрели на Ван Гога. Таким образом, отношения между героями переносятся на фигуры на полотне, вызывая еще один «эстетический» («намеренный» и «неестественный») повтор (*setting up another form of repetition, deliberate, contrived and aesthetic*).

Взгляд Александра перемещается на задний план, где художник изобразил «зеленую-зеленую траву и цветы герани, будто капли [брызги, пятна] крови» (*green green grass and geraniums like splashes of blood*) [Byatt 2003: 2]. Описание травы Александр заимствует у Ван Гога: «Трава – зеленая, очень зеленая» [Ван Гог 2013а: 351]. Однако герань в описании картины самим художником не упоминается. Позднее Александр называет возникшую в его сознании метафору «грубой» или «вульгарной» (*vulgar*). С появлением еще одного экфрасиса – картины Ван Гога «Собиратели оливы» – возникает библейский мотив, связанный с молением Христа в Гефсиманском саду: «И, находясь в борении, прилежнее молился, и был пот Его, как капли крови, падающие на землю» (Лк. 22: 40–46). Этот мотив, по мнению Александра, пронизывает обе картины (обе были написаны в 1888 г. в Арле), – по его словам, для Ван Гога и для него «предмет всегда был связан с метафорой... но не только с ней: с культурным мотивом, с религией, верой и церковью. Один предмет был всегда неразрывно связан с другим предметом...» [Byatt 2003: 2–3]. Сам Ван Гог не пишет об обращении к библейскому сюжету на

картине «Сад поэтов», однако Александр чувствовал за каждым предметом множество смыслов. Так, кровь – «ритуальный символ жизненной силы. Во многих культурах считалось, что она содержит часть божественной энергии... кровь имеет благотворную и оплодотворяющую силу» [Тресиддер 1998: 173–174].

Александр вслед за Ван Гогом испытывает боль, остроту, напряженность и силу, которые художник вложил в картину, по мнению героя, неосознанно: «глубоко волнующий сад», «дерзкие штрихи сине-зеленого», «черные завитки в форме крючков», «оранжево-красные причиняющие боль брызги» [Byatt 2003: 2]. Упоминания таких слов, как «волнующий» (*impassioned*), «вихрь» (*whirl*), «крючки» (*hooks*), «причиняющие боль» (*painful*), вызывают ассоциации с нервным состоянием, болью и накалом страстей, которые Александр видит за каждым «материальным предметом» на картине Ван Гога (она написана художником за два года до самоубийства, в период сильных эмоциональных срывов и депрессий). Перед приходом Фредерики Александр смотрит на картину еще раз: ветви сосны он называет «черными крыльями» [ibid.] – эта метафора (как и капли крови) отсылает к образу смерти [Ciriot 2002: 78]. Мотивы смерти связаны у Александра с жизнью Ван Гога и воспоминаниями о собственной жизни: в тридцать семь лет герой чувствовал себя «уставшим от мира» (*world-weary*), ему казалось, что жизнь «уже окончена», но «вечная юность Провидения» вновь возродила его. В шестьдесят два года Александр вновь стоит перед картинами Ван Гога, думая о могучей и жаркой силе, взрывающейся плодородную почву, и переводит взгляд на «вечные поля пшеницы и оливы».

Экфрасис картины «Сад поэтов» занимает несколько первых страниц пролога и включает не только описание картины, но и отклик на нее героя – его размышления о жизни, смерти, любви и творчестве. Во второй раз взглянув на картину, Александр невольно вспоминает о своей пьесе «Желтый стул»: «...ему всегда было сложно найти подходящие слова для одержимости художника светящимся материальным миром» [Byatt 2003: 2]. Александр хотел уподобить пьесу видению художника: «Сначала он хотел написать простую пьесу без обращения к образному языку..., но язык был против него. Метафора была уже заключена в самом слове подсолнух, который не только всегда поворачивается к солнцу, но и напоминает солнце, источник света» [ibid.]. В английском языке слово «sunflower» (подсолнух) образовано от слов «солнце» и «цветок», т.е. «солнечный цветок». В уста Александра Бай-

етт вкладывает свои собственные слова, с которыми позже обратится к читателю прямо со страниц романа: «Сначала я думала, что это будет просто роман о назывании предметов и точности названий... Более того, мне даже хотелось написать роман, не используя определенные фигуры речи, но пришлось отказаться от этой идеи на самом раннем этапе» [Yuatt 2003: 364]. Продолжая мысли Ван Гога из письма Эмилю Бернару (Арль, 1988 г.) [Ван Гог 2013b: 144], Александр раскрывает метафору желтого стула через сравнение комнаты в Арле с готическим собором, подсолнухов на белых стенах – с витражными окнами, а друзей художника – с двенадцатью апостолами.

Другая ассоциация вводится через цитату из письма Ван Гога к брату Тео (апрель 1988 г.) и связывает французских художников конца XIX в. с поэтами Ренессанса: «...Я читал статью о Данте, Петрарке, Боккаччо и Боттичелли ... Петрарка жил совсем рядом в Авиньоне ... и я вижу те же самые кипарисы и олеандры...» [Yuatt 2003: 3]. Греческую составляющую Франции Ван Гог ощущает через «Тартарена из Тараскона» Альфонса Доде и художника Оноре Домье, сравнивая Венеру из Арля с Венерой из Лесбоса. Вопреки всему ощущая себя молодым, Ван Гог воображает, какие ассоциации должна вызывать его картина: «Но не правда ли, что этот сад наполнен потрясающей атмосферой, которая мгновенно позволяет тебе представить в нем поэтов эпохи Ренессанса, бродящих среди ветвей и цветочных полей...?» [Ван Гог 2013а: 346–347]. Таким образом, Байетт вербализует процесс восприятия Александром картины «Сад поэтов» через свое и чужое слово, завершая многоуровневый диалог поэтов и художников разных эпох цитатой из письма Ван Гога.

Восприятие героями полотна «Собиратели олив» (илл. 3), созданного в приюте Сен-Реми в 1889 г., предваряется цитатой из другого письма художника. В нем Ван Гог противопоставляет свои «северные мозги» окружающей южной природе и сомневается в своей способности раскрыть символический язык оливок и кипарисов. Он только задается вопросом, какие люди могли жить среди оливковых, апельсиновых и лимонных садов. Александр и Фредерика, в свою очередь, утверждают, что «оливы не могли не напоминать о Масличной Горе, о Гефсиманском саде», а кипарисы, наоборот, всегда должны означать смерть [Yuatt 2003: 8]. На вопрос Дэниела о причине сумасшествия Ван Гога Александр излагает версию о врожденной эпилепсии, усиленной мистралем и жарой, а также теорию самоидентификации Ван Гога с умершим в младенчестве братом.



Илл. 3. В. Ван Гог «Собиратели оливок»

Между тем картина «Собиратели оливок» дается преимущественно через восприятие Дэниела. Сначала он видит только «розовое небо, сплетенные стволы деревьев, серебристые листья, равномерно окрашенную землю, испещренную желтыми охровыми, розовыми, бледно-синими, красно-коричневыми полосами» [ibid.]. Взгляд Дэниела движется по полотну сверху вниз. Его восприятие картины противоположно восприятию Александра. Дэниел не использует метафор, он видит предметы на картине как составляющие материального мира. В описании акцентируется равномерное чередование цветных полос, напоминающее ритмические движения кисти художника, наносящего краску широкими мазками.

После объяснения Александра Дэниел снова посмотрел на картину: «Деревья стояли под нимбом розовых и зеленых мазков, маленьких летающих предметов, затвердевших движений света или быстрых скачкообразных движений глаз, мазков кисти, краски» [ibid.]. Создается впечатление приближения, увеличения, углубления в сам предмет: будто приближаясь издалека, Дэниел все ближе подходит к картине, и в конце описания перед его глазами мазки, а затем только краска. Упомянутое «движение глаза» (*sacade of the eye*) указывает на художника, оглядывающего пейзаж, перед тем как запечатлеть один из моментов жизни на картине. Словосочетания «маленькие летающие предметы» (*small flying things*) и «затвердевшие движения света» (*solidified light movements*) подчеркивают взаимодействие динамики (летающие, движения света) и статики (предметы, затвердевшие). Благодаря слову «нимб» (*halo*) возникает ощущение одухотворенности, защищенности пространства сада (так как это слово отсылает нас к библейским сюжетам и мотивам), одновременно с этим слово «нимб» передает цветное и пространственное ощущение картины.

По мнению Фредерики, за изображенным на картине скрывалась «боль». Дэниел ее не видел, у него «были причины не доверять образному языку. Он никогда не создавал проповедь из метафоры, также не проводил аналогий: он приводил примеры, случаи из жизни, уроки» [Wyatt 2003: 11]. Дэниел видел на картине то, что было изображено, без всякого подтекста, символизации, метафоры. Поля маков и злаков на картинах импрессионистов напоминали ему маленькие и большие, выцветшие и призрачные версии «Жатвы» Ван Гога в бесконечных больничных коридорах, залах ожидания, школьных офисах. Как и сам Ван Гог, он предпочитал импрессионистам зал голландской живописи. При этом Байетт упоминает не полотна старых мастеров, а картины художников рубежа XIX–XX вв. Герой любит вариациями черного, серого и коричневого, оттененных белым, на полотнах Пита Мондриана «Вечер»² и Ксавьера Меллера (*Xavier Mellery*, 1845–1921) «После вечерней молитвы» (илл. 4), где монахини «поднимаются и спускаются по холодным серым ступеням в крылатых белых накидках» [ibid.]. Перед тем как в первый раз взглянуть на «Собирателей оливок», Дэниел вспоминает Королевскую Часовню и женские волосы, более золотые, чем лисьи у Фредерики [ibid.]. Его жена Стефани, певшая в церкви и умершая беременной, ассоциируется с Девой Марией и младенцем через сюжет избиения младенцев по приказу царя Ирода. Живописные и музыкальные ассоциации создают впечатление ожившей средневековой картины.



Илл. 4. К. Меллер «После вечерней молитвы»

Экфрасис еще одной картины Ван Гога «Сад перед больницей в Сен-Реми» (илл. 5) представлен глазами Александра. В романе не указано, есть ли эта картина на выставке. Герой вспоминает о ней, говоря о символичности картин Ван

Гога. Он называет эту картину «ужасной» или «страшной» (*terrible*), центральным ее элементом является «разрушенное» или «сломленное» (*blasted*) дерево, а значимым цветом – «черно-красный» (*noir-rouge*). Французское слово *noir-rouge* заимствовано из описания данной картины самим Ван Гогом в письме к Эмилю Бернару (Сен-Реми, 1889/1890): «Ты поймешь, что это сочетание красно-охрового, зеленого, затемненного серым, черные прожилки, которые окружают контуры, создают особое ощущение боли, которое можно назвать *noir-rouge*...» [ibid.: 9]. В довольно большой цитате из письма, которую приводит Байетт, Ван Гог называет дерево «темным гигантом» (*somber giant*) и «сломленным гордым человеком» (*defeated proud man*). В конце цитаты художник подчеркивает, что «для выражения страдания не обязательно оглядываться на исторический Гефсиманский сад» [Ван Гог 2013b: 158]. Тем самым Ван Гог отвечает и Александру, и Дэниелу.

Дэниела не покидают мысли о несчастной женщине, которая покончила с собой из-за того, что троих ее детей задавил пьяный водитель. Героя наполняет «боль и отчаяние» от того, что происходит вокруг него. Образ Дэниела можно соотнести с образом Ван Гога. Как и Ван Гог на определенном этапе своей жизни, Дэниел – протестантский священник. Как и у Ван Гога, «у него было северное сознание»: «он знал о свете в темноте, и ушел по совершенно другим причинам, чем стремление Александра к точности, от образного языка» [Wyatt 2003: 11]. Обоим героям претит образный язык, но по разным причинам. Оба они с разных сторон приближаются к Ван Гогу. И хотя Александр лучше знает картины художника, по существу образ Дэниела ближе к личности Ван Гога: в своей неизменной простой одежде он даже «выглядел как художник» [ibid.: 6].



Илл. 5. В. Ван Гог «Сад перед больницей в Сен-Реми»

Таким образом, картины Ван Гога представлены через призму сознания героев – Александра

и Дэниела. Александр за каждым предметом видит образы и символы, для него предмет – это множество связей. Его восприятие картины многоуровневое, многоаспектное, вызывающее множество культурных ассоциаций, которые становятся частью экфрасиса воспринимаемой картины. Дэниел видит материальные предметы, «жизненные», «реальные», он сторонится образного и символического языка. Дэниел имеет дело с реальной жизнью (он проповедник, помогающий больным), в то время как Александр – эстетствующий писатель, который всю жизнь имеет дело с воображением, творчеством, символами и аллегориями. Александра картины отсылают к мыслям о творческой личности и тяжелой судьбе творца, об образном языке и метафоре, а Дэниела – к трагическим историям из реальной жизни, к грустным размышлениям о человеческой доле. Александр осознает влияние на него картин Ван Гога, пытается понять механизм их воздействия на его сознание и душу, а Дэниел не осознает этого влияния – на картинах он видит предметы и краски, но не понимает, как действуют на него эти предметы. Контрастное восприятие картин двумя размышляющими героями формируется усложненным типом диалогического экфрасиса (беседы перед картиной).

Пейзаж, портрет, натюрморт в экфрасисе картин Клода Моне и Поля Гогена

Единственная картина в прологе, полностью представленная Фредерикой, – пейзаж Клода Моне «На мысе Антиб, Мистраль» (илл. 6), написанный в 1888 г. в импрессионистской манере. Восприятие картины Фредерикой предваряется комическим эпизодом. Пожилая женщина, слушая советы аудиопутеводителя, приглашает подругу посмотреть на картину Уинстона Черчилля и читает название пейзажа Клода Моне.



Илл. 6. К. Моне «На мысе Антиб, Мистраль»

Фредерика видит «вихрь синего и розового, беспорядочные вертикальные движения воды и

ветра» [Byatt 2003: 4]. Используя слово *whirl* («вихрь», «круговорот»), Байетт подчеркивает беспорядочное круговое разноцветное движение. Слово *plunging* («окувание», «ныряние», «вертикальное перемещение») вызывает визуальные и звуковые ассоциации с процессом создания картины, когда художник погружает кисть в воду и в краску, а затем прикасается к холсту. Для описания этих «погружений» Байетт использует два однокоренных слова *formless* и *formed*: первое в переводе означает «бесформенный», «неопределенной формы», второе – «сформированный», «сделанный», «образующий». Эти слова имеют противоположные значения, однако дополняют визуальный образ: «погружения» бесформенны, но оформлены художником на картине, они хаотичные, бурлящие, что также вызывает ассоциации с круговоротом.

В своем видении картины Фредерика называет две стихии – воду и ветер (мистраль – сильный и холодный северо-западный ветер, дующий иногда с Севенн на Средиземноморское побережье Франции). Она вспоминает слова Марселя Пруста о художнике Эльстире: «рисовать то, что вижу я, но не видят другие», – а затем продолжает размышлять о картине: «нарисовать свет и воздух между нами и объектами» [ibid.]. Второе предложение анафорически созвучно первому, а семантически продолжает его. Свет и воздух, как и ветер, беспредметны, подвижны, поэтому их особенно сложно нарисовать. В описании воды подчеркивается контраст статики (*arrested*) и динамики: «блестела» (*shone*) и «танцевала» (*danced*). Тщательно отбирая слова, Байетт обнаруживает их многозначность: вода, во-первых, задержана преградой, во-вторых, запечатлена на картине (тоже «задержана», «остановлена»).

Обращаясь к каталогу, Фредерика читает слова Моне «о нарисованном свете вокруг заснеженных стогов сена как обволакивающей вуали» [ibid.]. Моне, скорее всего, имел в виду картину, написанную в 1889 г. «Стога сена – Белая изморозь – Рассвет» (илл. 7).



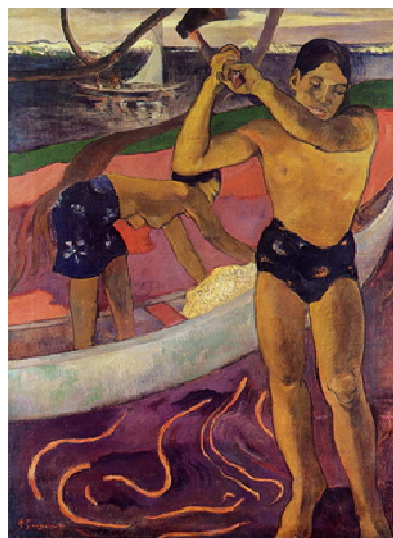
Илл. 7. К. Моне «Стога сена – Белая изморозь – Рассвет»

Другая цитата принадлежит Малларме: «Мне кажется, что должна быть только аллюзия... назвать предмет – значит подавить три четверти удовольствия от стихотворения, которое возникает при постепенном постижении его» [Wyatt 2003: 4]. Повествователь поясняет: «Это было такое видение вещей, с которым Фредерика не совсем была согласна: ей нравилось называть вещи». Вновь в экспозиции поднимается тема репрезентации в искусстве и его восприятия.

Фредерика, которая работает критиком на радио, записывает на полях каталога свои впечатления от картины, чтобы использовать их для статьи. Безусловно, необходимость «перевода» визуального восприятия в словесную форму роднит ее с Александром. «Фредерика быстро оглядела картину, ослепленная поверхностью, залитой проработанным и нежным цветом; синие и розовые смерчи мистралья на море, призмами нарезанный ледяной нимб вокруг мистических маленьких кустов» [ibid.]. Слова «поверхность», «залитый» и упоминание цветов напоминает процесс создания картины художником. На этот раз она употребляет синоним слова *whirl – tourbillon*, который гораздо реже используется в языке, однако в нем подчеркивается движение по кругу благодаря корню *tour* (от французского *tourner* – поворачивать, крутить). Слова «нимб» и «мистический» создают ощущение тайны, мистерии, которые также усиливаются благодаря голубым, синим и розовым цветам.

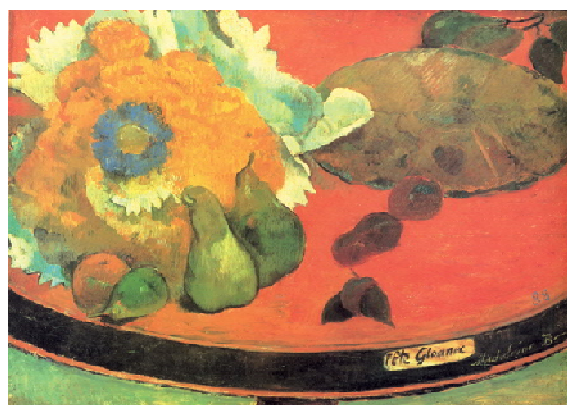
Фредерика указывает на технику создания картины, упоминая «призмы», «деления», «формы». Использование слова *skin* в значении «поверхность холста», тогда как первое значение его – кожа – создает впечатление живого пластичного тела. К морскому пейзажу Фредерика обращается на протяжении всего романа, вспоминая при этом картины разных художников. Возможно, это связано со стихией воды, которая традиционно характеризуется как «вечно текущая», «вечно изменяющаяся», «не стоящая на месте», – эти характеристики отражают натуру героини на протяжении всего цикла.

Именно Фредерика указывает Александру на картину Поля Гогена «Мужчина с топором» (1891) (илл. 8), которая в каталоге самим художником определяется как «андрогин». Александр видит «декоративное золотистое тело, повторение тела на фризе Пантеона»: «синяя набедренная повязка, плоская грудь, пурпурное море с коралловыми рисунками, ровно лежащими на нем» [ibid.: 7]. Мужчина был неподвижен, хотя цвета на картине были богатыми и странными.



Илл. 8. П. Гоген «Мужчина с топором»

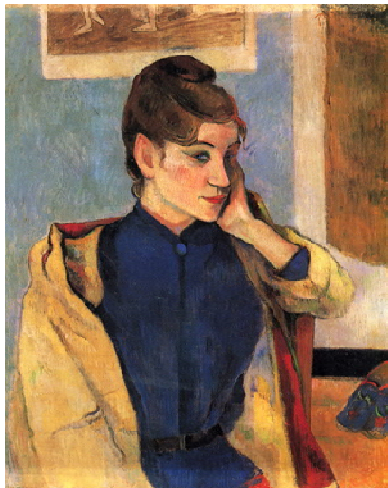
Пикируясь, Александр отвечает Фредерике, что предпочитает андрогинность «более скрытую» «незаметную», «только предполагаемую» (*suggested*) и обращает внимание на натюрморт «Праздник Глуанек» (*Still-Life, Fête Gloanec*, 1888) (илл. 9). Искусствоведы указывают на символическое значение картины [Charles 2003: 69]. Глуанек – фамилия семьи, с которой в хороших отношениях находился Гоген, проживая в их пансионе. На картине указано имя Мадлен Бернар; это девушка, за которой ухаживал Гоген в течение определенного периода времени; в том же году он написал «Портрет Мадлен Бернар» (1888) (илл. 10).



Илл. 9. П. Гоген «Праздник Глуанек»

На картине «Праздник Глуанек» «различные неодушевленные предметы, две спелые груши, плотный букет цветов скользили по ярко-красной поверхности стола, обрамленного черным эллипсом» [Wyatt 2003: 7]. Глагол *swim across* («проскользить», «проплыть») передает движение от одной половины натюрморта к другой, как бы оживляя «неодушевленные» предметы. Самый яркий и приметный цвет – *bright red*, т. е. «ярко-красный» или «блестящий красный».

Круговое движение возникает от наличия в нижней части полотна черной дуги, которая является обрамлением стола. Причастие *rinded*, в переводе означающее «с ободком», «обрамленный», «окруженный», экфрастически завершает композицию картины.



Илл. 10. П. Гоген «Портрет Мадлен Бернар»

Александр поясняет надпись на картине – имя Мадлен Бернар: «в тот момент художник ухаживал за этой молодой девушкой и описал ее, как было модно в то время, как имеющую желанное, недостижимое андрогинное совершенство, абсолютную чувственность в сочетании с недостижимой самодостаточностью» [Wyatt 2003: 7]. Прилагательное «андрогинный» означает «присутствие мужских и женских черт или неопределенная половая принадлежность», и Александр раскрывает сущность этого термина в своем комментарии: женское – чувственность, мужское – самодостаточность или независимость.

Фредерика, в свою очередь, обратилась к буклету и зачитала, что данная картина – «шуточный портрет Мадлен, на котором груши – ее грудь, а букет цветов – ее волосы» [ibid.]. Александр ответил, что «картину можно прочесть и по-другому: груши как андрогинная черта, вполне вероятно, мужской признак» [ibid.]. Фредерика продолжила эту скабрезную шутку («а волосы, это *другие* волосы?... тебе нравится выдумывать свои собственные образы, не правда ли, Александр?»), что заставило Александра смиренно и лживо сослаться на возраст. В вопросе Фредерики ощущается сарказм, ирония, что отражает смелость и уверенность героини, а также ее лидирующее положение в отношениях с Александром. Поведение Фредерики и ее образ во всей тетралогии выражают суть андрогинности, высказанную Александром, – смесь чувствительности с уверенностью в себе.

Картина Поля Гогена и ее экфрасис представляют собой полилог разных точек зрения на «противоречивую» картину и акцентируют конфликт между Александром и Фредерикой. В начале пролога повествователь отмечает, что их отношения проходили через разные этапы, что Фредерика за всю историю их отношений была для него «занудой, опасностью, мукой и только сейчас была другом» [ibid.: 2]. Напряженная и конфликтная беседа перед картиной «Праздник Глуанек» показывает еще не завершенное противоречие между героями, а «победа» Фредерики в конце указывает на ее превосходство над Александром и его подчинение ей. Данный конфликт – это не только противоречие взглядов, но и вечная борьба между мужским и женским началом.

Картина Гогена является первым натюрмортом в романе, однако это «нетипичный» натюрморт, обостряющий проблемы интерпретации искусства – увидеть просто пучок цветов и груши или скрывающуюся за этими предметами женщину, или мужчину. В экфрасисе картины акцентированы «неживые» и «живые» предметы, т.е. обозначена двойственная природа натюрморта и возможности визуального искусства. Натюрморт Гогена упоминается в главах, посвященных Александру и его работе: если «Гоген создал женщину из двух груш и букета цветов», то художник может не просто скопировать предмет, но заложить в него «идею, мысль, абстракцию» [ibid.: 200]. Герой приходит к выводу, что язык и заложенные в нем метафоры и образы для человека – нечто «исконное», «неотъемлемое», «менее реальное», но более «близкое», хотя зачастую люди не задумываются об этом. Мы, скорее, не называем предметы, а передаем их сущность, их содержание для других и для нас самих.

Заключение

Знаковая природа искусства, обнажающая и одновременно нарушающая границы между искусством и жизнью, между вербальной и визуальной репрезентациями, получила отражение в наиболее популярной обложке романа А. С. Байетт «Натюрморт», на которой между словами помещены детали натюрмортов, вырезанные из разных картин («Натюрморт с очищенным лимоном» неизвестного голландского художника, «Сливы и груши» и «Натюрморт с синей драпировкой» Поля Сезанна, «Фрукты с чашкой и блюдцем» Огюста Ренуара), причем каждая деталь выбрана осмысленно и имеет множественные отражения в тексте романа, чему будет посвящена отдельная наша работа.

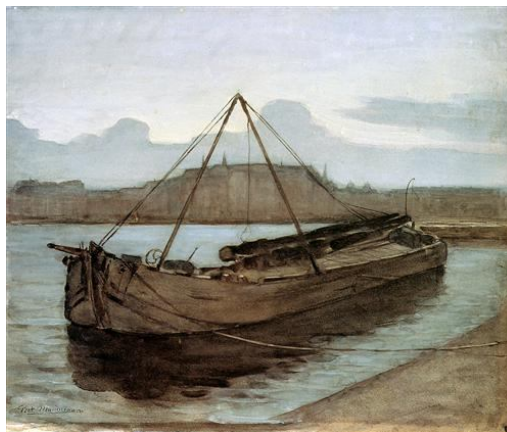
Название романа и все детали заголовочного комплекса подчеркивают экфрастическую природу не только сложной и развернутой экспозиции (по сути, ко всей тетралогии), но и романа в целом. Проблема экфрасиса в современной науке стимулирует новое прочтение незаслуженно забытых произведений и новые художественные эксперименты, попытки преодолеть границы между реальностью и искусством, словом и изображением, искусством и наукой, мужским и женским, жизнью и смертью. Проблемы вербальной и визуальной репрезентации, синестезии слова, множественности интерпретаций и сущностного понимания возникают в романе Байетт на пересечении разных дискурсов (богословского, философского, естественно-научного, филологического и др.), что обнаруживается уже в элементах экфрастической экспозиции.

Название, оглавление, посвящение и три эпиграфа обозначают сложную систему взаимоотношений вербального и визуального, которые получают образное воплощение в экфрастическом прологе. Ограничивая трех главных героев стенами постимпрессионистической выставки, Байетт создает «интеллектуальное пространство» в рамках пролога и романа в целом. Картина и ее художник становятся объектами сложного диалогического экфрасиса. Описание картин представлено глазами героев в форме внутренней речи, прерывается воспоминаниями и размышлениями, разговором между посетителями выставки. Живописные реминисценции и цитаты из писем Ван Гога размыкают художественный мир романа, отсылая читателя к другим вербальным и визуальным текстам. Это открытые зоны диалога между героями и художниками, направлениями и эпохами и читателями романа.

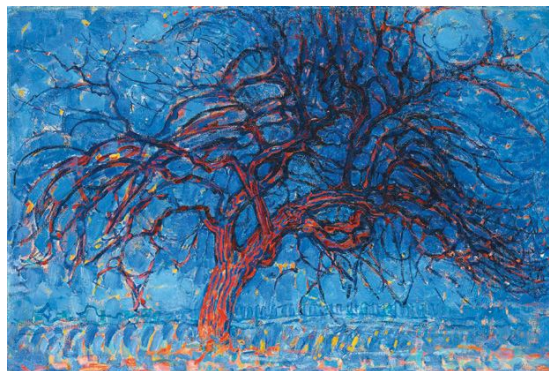
Примечания

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

² Вечер присутствует в названии нескольких картин Пита Мондриана (1872–1944). Судя по описанию, Дэниел имеет в виду «Вечер в Амстердаме. Солнце» (илл. 11). Однако известное экспрессионистское полотно художника «Вечер. Красное дерево» (илл. 12), близкое пейзажам Ван Гога, ассоциативно продолжает размышления Александра о дереве, чья крона устремляется за границы холста. Примечательно, что Мондриан стоял у истоков абстракционизма, принципиально изменившего язык живописи.



Илл. 11. П. Мондриан «Вечер в Амстердаме. Солнце»



Илл. 12. П. Мондриан «Вечер. Красное дерево»

Список литературы

Бочкарева Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3(19). С. 161–170.

Бочкарева Н. С. Современное искусство в экфрастических рассказах А. С. Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 166–172.

Бочкарева Н. С., Графова О. И. Экфрасис и экспозиция: музей в прологе (на материале романов А. С. Байетт и других произведений) // Мировая литература в контексте культуры. 2013. Вып. 2(8). С. 174–179.

Ван Гог В. Письма к брату Тео. СПб.: Лениздат, 2013а. 512 с.

Ван Гог В. Письма к друзьям. СПб.: Лениздат, 2013б. 191 с.

Дарененкова В. С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А. С. Байетт: дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 190 с.

Пруст М. По направлению к Свану / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Круж, 1992. 382 с.

Пруст М. Под сенью девушек в цвету / пер. с фр. Н. Любимова. М.: Амфора, 1999. 608 с.

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. 448 с.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В.П.Визгин, Н.С.Автономова. СПб.: А-сэд, 1994. 406 с.

Byatt A. S. Passions of the mind: Selected writings. L.: Chatto & Windus, 1993. 334 p.

Byatt A. S. Still Life. L.: Vintage, 2003. 434 p.

Campbell J. A. S. Byatt and the heliotropic imagination. Wilfrid Laurier University Press, Canada, 2002. 310 p.

Charles V. Still Life. N.Y.: Parkstone Press, 2003. 385 p.

Charles V. Vincent Van Gogh. N.Y.: Parkstone Press, 2011. 512 p.

Cirlot J. E. A Dictionary of Symbols. USA: Dover Publications, 2002. 436 p.

Hensher P. A. S. Byatt // The Art of Fiction. 2001. No. 168. URL: <http://www.theparisreview.org/interviews/481/the-art-of-fiction-no-168-a-s-byatt> (дата обращения: 06.11.2014).

Hicks E. Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt: Doctor of Philosophy thesis. University of Wollongong, 2009. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (дата обращения: 06.11.2014).

Pereira M. E. More than words: the elusive language of A.S.Byatt's visual fiction // Writing and seeing: essays on word and fiction / ed. by Rui Manuel G. de Carvalho Homem, Maria de Fátima Lambert. Rodopi B.V. Amsterdam, 2006. P. 211–221.

Sorensen S. D. Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A. S. Byatt. A Thesis ... doctor of philosophy. Vancouver: The University of British Columbia, 1999. 180 p.

Sorensen S. A.S.Byatt and the life of the mind // Connotations 13. 1–2 (2003/2004). University of Winnipeg, Winnipeg, MB, 2004. P. 180–190.

Worton M. Of Prisms and Prose: Reading Paintings in A. S. Byatt's Word // Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real / ed. Alexa Alfer, Michael Noble. Westport, Connecticut. L.: Greenwood Press, 2001. P. 15–30.

References

Bochkareva N. S. Ekfrasticheseskaja ekspozicija v romane J. Barnes *Metroland* [Ekphrastic Exposition in the Novel *Metroland* by J. Barnes]. Perm University Herald. Russian and Foreign Philology. 2012. Iss. 3(19). P. 161–170.

Bochkareva N. S. Sovremennoe iskusstvo v ehkfrasticheskikh rasskazakh A. S. Byatt *The Chinese Lobster i Body Art* [Contemporary Art in Ekphrastic Stories *The Chinese Lobster* and *Body Art* by A.S.Byatt] // Perm University Herald. Russian and Foreign Philology. 2014. Iss. 1 (25). P. 166–172.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. Ehkfrasis i ehkspozicija: muzej v prologe (na materiale romanov A. S. Byatt i drugikh proizvedenij) [Ekphrasis and

Exposition: Museum in Prologue (Based on Novels by A. S. Byatt and Other Works)]. World Literature in the Context of Culture. 2013. Iss. 2(8). P. 174–179.

Byatt A. S. Passions of the mind: Selected writings. London, Chatto & Windus, 1993. 334 p.

Byatt A.S. Still Life. London, Vintage, 2003. 434 p.

Campbell J. A.S.Byatt and the heliotropic imagination. Wilfrid Laurier University Press, Canada, 2002. 310 p.

Charles V. Still Life. N.Y.: Parkstone Press, 2003. 385 p.

Charles V. Vincent Van Gogh. New York, Parkstone Press, 2011. 512 p.

Cirlot J.E. A Dictionary of Symbols. USA: Dover Publications, 2002. 436 p.

Darenenkova V. S. Simvolika cveta v in *Little Black Book of Stories* A. S. Byatt [Colour Symbolism in *Little Black Book of Stories* by A. S. Byatt]: thesis. Perm, 2012. 190 p.

Foucault M. Les mots et les choses. Une archeologie des sciences humaines. St. Peterburg, Acad, 1994. 406 s.

Hensher P. A. S. Byatt, The Art of Fiction No. 168, 2001. Available at: <http://www.theparisreview.org/interviews/481/the-art-of-fiction-no-168-a-s-byatt> (accessed 06.11.2014).

Hicks E. Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt: Doctor of Philosophy thesis. University of Wollongong, 2009. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (accessed 06.11.2014).

Pereira M. E. More than words: the elusive language of A. S. Byatt's visual fiction. Writing and seeing: essays on word and fiction. Ed. by Rui Manuel G. de Carvalho Homem, Maria de Fátima Lambert. Rodopi B.V., Amsterdam, 2006. P. 211–221.

Proust M. *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* / translated by N.Lubimov. M.: Amfora, 1999. 608 p.

Proust M. *Du côté de chez Swann*. Trans. by N. Lubimov. M.: Krus, 1992. 382 p.

Sorensen S. A. S. Byatt and the life of the mind // Connotations 13. 1–2 (2003/2004). University of Winnipeg, Winnipeg, MB, 2004. P. 180–190.

Sorensen S. D. Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A. S. Byatt. A Thesis ... doctor of philosophy. Vancouver, The University of British Columbia, 1999. 180 p.

Tresidder J. Slovar' simvolov [Dictionary of Symbols] / trans. by S. Pal'ko. Moscow, Fair-press, 1999. 448 p.

Van Gogh V. Pis'ma k bratru Theo [Letters to the brother Theo]. St. Peterburg, Lenizdat Publ., 2013a. 512 p.

Van Gogh V. Pis'ma k družjam [Letters to the friends]. St. Peterburg, Lenizdat Publ., 2013b. 191 p.

Worton M. Of Prisms and Prose: Reading Paintings in A. S. Byatt's Word. Essays on the Fiction of A. S. Byatt: Imagining the Real. Ed. Alexa Alfer, Michael Noble. Westport, Connecticut; London, Greenwood Press, 2001. P. 15–30.

ЕКФРАСТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ «STILL LIFE» А. С. БАЙЕТТ

Nina S. Bochkareva

Professor in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

Olga I. Grafova

Postgraduate Student in the Department of World Literature and Culture
Perm State University

In the article intermedial structure of the novel “Still Life”, written by the British novelist A. S. Byatt, is investigated. The title of the novel, its contents, dedication and three epigraphs denote its complicated system of verbal and visual interrelationships, which are externalized in the ekphrastic prologue. Bounding three main characters by the walls of a post-impressionist exhibition, Byatt creates “intellectual space” of ekphrastic exposition that covers not only this novel but the whole tetralogy telling about the Potters family. The authors of the article analyze multilevel dialogical ekphrasis, objects of which are paintings of Van Gogh, Claude Monet and Paul Gauguin. Description of paintings is represented through the characters’ eyes in the form of inner speech. It is interrupted by their flashbacks and meditation upon different issues of life and painting, by conversations of guests of the exhibition. Pictorial reminiscences and quotations from Van Gogh’s letters dilute fictional space of the novel, referring a reader to other verbal and visual texts.

Key words: ekphrastic exposition; prologue; title junction; ekphrastic novel; genre; still life; intermediality; A. S. Byatt; contemporary English literature.