

УДК 821.111-3

ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ РОМАНА А. С. БАЙЕТТ «ДЕВА В САДУ»

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 экфрастическая экспозиция раннего романа «Дева в саду» (1978) современной английской писательницы А. С. Байетт. Роман открывается прологом, ограниченным рамками Национальной портретной галереи в Лондоне и отсылающим к знаменитым портретам Елизаветы I и к рекламным плакатам второй половины XX столетия. Две контрастирующие эпохи показаны глазами Александра через призму его писательского и жизненного опыта. Образы Елизаветы I связываются с периодом расцвета английской литературы и искусства; картины английской жизни 60-х гг. XX века визуализируют размышления о национальной идентичности и обозначают период заимствования и ностальгической «пародии» в духе постмодернизма.

Ключевые слова: экфрастическая экспозиция; пролог; экфрастический роман; экфрасис; интермедальность; портрет; Елизавета I; А. С. Байетт; Национальная портретная галерея.

Введение

Четыре романа современной английской писательницы Антони Сьюзен Байетт – «Дева в саду» («The Virgin in the Garden», 1978), «Натюрморт» («Still Life», 1986), «Вавилонская башня» («Babel Tower», 1997) и «Свистящая женщина» («A Whistling Woman», 2002) – образуют тетралогии. События в них происходят в Англии с 1940 по 1980 г. Главные герои – сестры Фредерика и Стефани Поттер, а также друзья семьи – Александр и Дэниел. Жизнь героев тесно переплетается с историей и культурой Англии. Критики называют серию романов «впечатляющим достижением» писательницы и утверждают, что это не «выдуманная история», а настоящая «хроника событий («roman-fleuve»)» [Rubin 2001]. Сама Байетт еще в 1996 г., задолго до написания четвертого, завершающего романа тетралогии, говорит о своем замысле: «Я думаю о саморефлексирующем реалистическом романе, повествующем о нашем времени и нашей культуре» [Hulbert 1996].

На сегодняшний день роман «Дева в саду» удостоен большого внимания со стороны критиков. Джейн Кэмбелл пишет о том, что стилистика романа представляет собой «смещение реализма и более экспериментальной метафорической структуры» [Campbell 2002: 63]. В отличие

от использования этой техники в предыдущих работах Байетт, здесь «потребовалось гораздо более сложное узоробразование для реализации амбициозного проекта – истории женщин разворачиваются на фоне культуры, искусства и истории» [там же]. Сью Соренсен полагает, что в первых двух романах тетралогии «ощущается пик визуальности, тогда как в последних двух ее больше волнует язык» [Sorensen 1999: 164]. Элизабет Хикс также отмечает визуальность первых двух романов тетралогии, характеризующуюся длинными и детальными описаниями не только произведений искусства, но и предметов обихода, интерьера, обеденного стола, подробных описаний тканей и текстур [Hicks 2009]. Одни исследователи характеризуют «Деву в саду» как «исторический роман об искусстве и английскости (Englishness)» [Puschmann-Nalenz 2014], другие придерживаются мнения, что «обращение к истории Англии позволяет осмыслить послевоенные годы, установить их значимость и направленность» [Alfer 2001: 50].

Как считают многие исследователи и критики, роман «Дева в саду» («The Virgin in the Garden») напрямую связан с образами английской культуры, что становится понятно уже по названию, а также по нескольким существующим обложкам романа. На двух из них помещен «Портрет Дар-

нли», Елизаветы I, – самый известный из портретов королевы-девушечницы (virgin). В романе акцентированы два отрезка времени – эпоха Елизаветы I и послевоенная Англия, в особенности 1953 г., момент восхождения Елизаветы II на английский престол и торжественная коронация. Эти две эпохи объединяются пьесой «Астрея», посвященной Елизавете I и написанной Александром Веддерберном к коронации Елизаветы II. Постановка пьесы занимает большую часть романа и многозначно отражается в экспозиции.

Целью данной статьи является изучение экфрастической экспозиции романа «Дева в саду». Ранее нашим творческим коллективом исследовались экфрастический дискурс, символика цвета и проблемы современного искусства в прозе Байетт (см.: [Дарененкова 2012; Бочкарева 2014, 2015] и др.). Экфрастическая экспозиция как 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: 164] уже изучалась нами на материале тетралогии Байетт [Бочкарева, Графова 2013, 2014]. В данной статье исследуются экфрасис и визуальные образы романа «Дева в саду», выявляется их связь с художественным целым произведения.

1. Англия в 1960-е гг.:

картины английского общества

Роман «Дева в саду» открывается прологом под названием «Национальная портретная галерея: 1968», который хронологически завершает романное действие, образуя круговую композицию. Фредерика пригласила Александра и Дэниела в Национальную портретную галерею на речитал Флоры Робсон в роли Королевы Елизаветы I. Уже в первом параграфе пролога повествователь акцентирует противоречивые отношения Фредерики и Александра: «Она пригласила его, то ли спонтанно, то ли со злым умыслом, – этого он не знал... Он хотел сказать “нет”, но сказал “да”» [Byatt 1994: 7]. Встреча в Национальной портретной галерее напоминала ему о его прошлой писательской и театральной жизни, которая спустя много лет вызывает в нем неоднозначные чувства. Молодой художник, который также получил приглашение от Фредерики, высказал свое негативное отношение к Национальной портретной галерее. Сами слова «национальный» и «портрет» отталкивали его. Он заключил, что это не его «сцена». Фредерика на это решительно ответила, что это была «сцена» Александра. Сам Александр «сомневался в этом», что указывает на его неуверенность в пьесе и проделанной над ней работе. Он тоже не хо-

тел принимать приглашение Фредерики, но все же сказал «да», «глядя на покрытые сажей буквы в названии галереи». В отличие от молодого художника, он «всегда испытывал теплые чувства к этому месту». Противоречие взглядов двух поколений свидетельствует о конфликте старого и нового, ушедшего и пришедшего ему на смену, прошлого и настоящего.

Для Александра как литератора словосочетание «национальный портрет» имело особые смыслы: «он считал эти слова невероятно сильными вместе, хотя сейчас это словосочетание ушло в прошлое». Слово «defunct», которое использует Александр, означает «мертвый», «ушедший», «покинувший мир». Лично для него «оба слова связаны с идентичностью: идентичностью культуры (места, языка и истории) и идентичностью отдельного человека как объекта миметической репрезентации» [Byatt 1994: 7]. Обе эти составляющие «сейчас или когда-то имели значение» для Александра. Однако герой был поражен тем, что его окружало здесь и сейчас: «Черный вращающийся по кругу рэйлинг, к которому было прикреплено множество бледных репродукций “Портрета Дарнли” Елизаветы Тюдор, блеклые коралловый, золотой, белый, гордыня, бдительность, объявляющие – “Люди, Прошлое и Настоящее”» [ibid.]. Александр видит соединение двух разных эпох, отмечая «Портрет Дарнли», который он считает лучшим портретом Елизаветы, и современный «рэйлинг», используемый для презентации выставки. Упоминание металлического вращающегося рэйлинга акцентирует момент «автоматизации» современного мира. Александр также отмечает изменение портрета на плакатах: слова «бледный» («pale»), «блеклый» или «затуманенный» («faded») указывают на выцветание основной палитры картины, на которой основными цветами являются «коралловый», «белый» и «золотой». Такое видение портрета «обесцвечивает» роль прошлого для настоящего мира. Автор пишет, что Александр «усмехнулся с эстетической точки зрения», увидев рекламные плакаты по пути к портретной галерее. Таким образом, несмотря на «теплые чувства» героя к этому месту и к тому, что его окружает, оно оказалось совсем другим, что поразило и даже насмешило Александра.

Он продолжил свой путь по направлению к зданию, описывая все, что попадалось ему на пути: «постеры Первой мировой войны с молодыми офицерами, обвинительно указывающими на него [Александра] пальцами», «магазин “I was Lord Kitchener’s Valet”, переполненный всякими безделушками, вещами, копирующими те, что использовались во времена Британской Империи, и наполненный не призывными звуками

горна, а бряцаньем и воем электрической гитары, подключенной к усилителю» [Byatt 1994: 7–8]. Название магазина соответствует широко известному в 1960-е гг. магазину одежды, продававшему старинную униформу и располагающемуся в районе Ноттинг Хилл в Лондоне. Магазин «Я служил камердинером Лорда Китченера» назван в честь известного британского военного деятеля Герберта Китченера (1850–1916), занимавшего пост военного министра Великобритании во время Первой мировой войны. Его образ известен по изображению на плакатах во время Первой мировой войны, на которых он указывает пальцем на смотрящего. Плакат сопровождается слова «Твоя страна нуждается в тебе» (илл.1).



Илл. 1. Плакат с изображением Герберта Китченера

Магазин «I was Lord Kitchener's Valet» в 1960-е гг. использовал для рекламы образ Китченера, указывающего пальцем на смотрящего (на данный момент вывеска находится в музее Виктории и Альберта) (илл.2).



Илл. 2 Вывеска магазина «I was Lord Kitchener's Valet»

Александр шел по направлению к Национальной портретной галерее с Шафтсбери-авеню. Там

он и видел все перечисленные плакаты и магазин безделушек. На рекламном щите красовался «чудовищный» («monstrous») образ мужчины: «он был обнажен до пояса и снизу затянут в узкие красно-бело-синие брюки. На его выпуклой спине было небрежно написано – “Я поддерживаю Британию” (букв. “Я несу на спине Британию”))» [ibid.: 8]. Этот образ иронически отсылает к плакату времен Первой мировой войны «Твоя страна нуждается в тебе» с Гербертом Китченером.

Перед зданием Национальной портретной галереи «бродили разные люди с новыми, но многовековыми лицами»: «Сандалии, кафтаны, прерывистые громкие возгласы, будто из песен, или громкое звяканье, время от времени нарушающие полную тишину» [ibid.]. Эта какофония звуков и лиц создает образ современной Британии. Образ смешанный, соединяющий прошлое и настоящее, свое и чужое. Образ визуальный и аудиальный – все описания сопровождаются звуковыми характеристиками (громкие шквалы звуков разного происхождения), причем непривычными для героя.

Александр наконец входит в здание и передает свое первое впечатление от него: «Галерея изменилась с его последнего, причем недавнего визита». Общее впечатление дополняется более тщательным описанием того, что изменилось: «Она потеряла прежнюю викторианскую солидность желто-коричневой кожи и красного дерева и обрела показное богатство, блестящие альковы для портретов Тюдоров показались Александру неприятными» [ibid.]. Не найдя «Портрет Дарнли» на прежнем месте, Александр довольствуется «Портретом Дитчли».

Вскоре толпа «заполняет пространство между ним и картинами». Герою кажется, что пространство «переполнено», «затоплено» людьми, «позорному одетыми, равным образом различными». Описание толпы людей как огромной волны подчеркивает разнообразие современного общества: «Пыльные ноги во вьетнамках под шелковыми, пушистыми, спутанными бородами над сари и шафранового цвета широкими одеяниями» [ibid.: 8]. Эта группа людей создает впечатление «неопрятности», «небрежности». В предложении отсутствуют сказуемые, характеризующие действия людей и лица, их совершающие. Одежда и внешность описываются по принципу нанизывания одной детали на другую, что создает впечатление многослойности восточных нарядов. Александр продолжает наблюдение: «Военные куртки из Вьетнама и Крыма, едва видимые усы и тонкие птичьи шеи, торчащие из желто-золотых воротников над потускневшими эполетами. Латексные девочки в серебристых колгот-

ках и ботинках и серебристых юбках, подпрыгивающих на их маленьких попках. Безжизненные девочки в черных вельветовых свисающих кольчужных платьях с бумажными цветами в завитках их искусственных волос. Несколько женщин, похожих на Жорж Санд и Мадмуазель Сакрипант, одетых в брюки, рубашки с оборками и вельветовые береты. Перемещающиеся беспольные люди в свисающих нарядах, сделанных из индийских покрывал с плохо пропечатанным рисунком, которые когда-то в детстве Александра пылились на чердаке пляжного дома» [Wyatt 1994: 8]. В каждом предложении описываются группы людей в разных одеждах и стилях. Большое внимание уделяется тканям и краскам, текстурам и принтам. Каждая группа отличается от предыдущей, а вместе они формируют разномастную толпу. Александр часто идентифицирует происхождение ткани или самого образа через интертекст, что еще раз подчеркивает то разнообразие людей, которые посещают выставку. Описания Александра представляют собой масштабную картину современной ему толпы. Несмотря на движение людей (и сравнение с потоком воды), картина кажется запечатленной красками на полотне, настолько тщательно герой описывает их одеяния и поведение.

Взгляд Александра перемещается с картин на людей, из-за которых практически невозможно созерцать картины. Интересно, что герой разделяет толпу на несколько категорий и оформляет каждую из них по отдельности. Последними из описанных становятся американские туристы, которые «были одеты в английские макинтоши, английский твид, английский кашемир, и которые неотступно следовали вперед вслед за голосом, раздававшимся из наушников, провода от которых тянулись от их ушей к маленьким коробочкам со звуковым путеводителем» [ibid.: 9]. Байетт иронически повторяет прилагательное «English» по отношению к американским туристам. Александр слышит отдельные слова из наушников и понимает, о чем идет речь – «об иконографических и еще реалистических качествах Английского Ренессанса, варварского и грубого два столетия после торжественных и грациозных побед Высокого Ренессанса. Стиль, который тогда только начал формироваться. Это был светский стиль...» [ibid.].

Темой его размышлений становится понятие стиля тогда и сейчас: тогда это были определенные каноны, которым нужно было следовать; сейчас понятие стиля было сложно охарактеризовать. Глядя на изображение Томаса Кромвеля и на насмешливые образы солдат, «он задумался о природе современной пародии». Для него, не понимающего и не любящего пародию, «она каза-

лась необдуманной и бесцельной: они имитировали все и вся из-за неуправляемого сочетания эстетического любопытства, издевательской разрушительности и нежных ностальгических чувств, желания быть кем-то и где-то, только не здесь и не сейчас». Размышления о пародии завершают созерцание окружающей толпы, но также подводят итог наблюдениям героя. Разрушительность связывается с теорией деконструкции Деррида, а в сочетании с эстетическим любопытством и ностальгией пародия приобретает постмодернистские черты: «...с приходом постмодернизма, во-первых, наступило известное согласие в понимании пародии, а во-вторых, произошла явная смена парадигмы: пародия уже не трактуется как контастация, искажение, протест, где серьезные драматические тона заглушают комическое начало, – теперь пародия связана скорее с образом мирного сосуществования стилей и идей, с комедийной игрой смыслами на бесконечном поле интертекстуальности» [Ильин 2001: 202]. Таким образом, Александр описывает общество постмодерна, которое чуждо ему и его природе.

Герой размышляет о собственном стиле и собственном образе в рамках этого общества (рассматривает себя как часть картины, которую рисует): «однако у него самого были внушительные познания в сфере истории костюма, он мог провести параллель между изменением шва или фасона и традицией и индивидуальным талантом; ему это удавалось не хуже, чем написание стихов или подбор слов. Он посмотрел на свою одежду и свою поэзию в свете этих легких изменений замаскированных инноваций. Он предчувствовал, что на данный момент ни в том ни в другом не было жизни» [Wyatt 1994: 9]. Несмотря на все это, «в свои пятьдесят, одетый в хорошо скроенный оливковый габардин, кремовую шелковую рубашку и золотистый хризантемовый галстук, он был привлекательным мужчиной» [ibid.]. Александр попытался посмотреть на себя с позиций современного стиля и пародии и уже заранее понимал, что его стиль нельзя назвать заимствованным или пародийным в постмодернистском смысле слова. Размышления о пародии в современном обществе в начале пролога контрастируют с истинным восхищением стилем английского Ренессанса и «иконой» стиля того времени – Елизаветой I.

2. Английский Ренессанс: портреты королевы Елизаветы I

В прологе романа герои посещают речитал Флоры Робсон в роли Королевы Елизаветы I, благодаря которой актриса получила широкую известность и признание и с которой она впо-

следствии ассоциировалась у зрителей (после фильмов «Пламя над Англией» (1937), «У льва есть крылья» (1939), «Морской ястреб» (1940)). Хотя повествование в романе ведется от третьего лица, выставки, картины и речитал представлены глазами Александра. Автор не случайно выбирает именно Александра для описания событий пролога, – будучи автором драмы в стихах «Астрея», он особенно заинтересован в образе Елизаветы I и в том, что этот образ олицетворяет (для него лично и для страны в целом), а также в тех изменениях, которые произошли в Англии за несколько столетий после ее правления. Благодаря критическому взгляду Александра пролог построен на контрасте двух эпох – Елизаветинской, конца XVI и начала XVII вв., и современной Англии второй половины XX в. Данное сравнение поднимает вопрос об истории, культуре, преемственности, развитии как составляющих национальной идентичности.

Александр в первую очередь пришел посмотреть на так называемый «Портрет Дарнли» – портрет Елизаветы I неизвестного художника («The Darnley Portrait», 1575), названный так по имени бывших владельцев графов Дарнли: «Он поднялся по лестнице, чтобы посмотреть на “Портрет Дарнли”, но из-за представления тот был перенесен в другой зал» [Wyatt 1994: 8]. Так как «Портрет Дарнли» был перенесен в зал, где проходило представление, «герой, присев на скамейку, вынужден был наблюдать альтернативную Глориану» [ibid.]. Глорианой стали называть Королеву Елизавету после того, как Эдмунд Спенсер написал свою аллегорическую поэму «Королева фей» («The Faerie Queene», 1590) в честь и во славу Елизаветы. Упоминание о Глориане и последующее описание портрета Елизаветы указывает на так называемый «Портрет Дитчли» (илл.3), приписываемый Маркусу Гераэрту Младшему («The Ditchley Portrait», 1590): «...Глориана, охровая, в белом платье, стоящая на графствах Англии в грозные ливни и в ясные дни, нарисованный толщиной в дюйм конский хвост, приподнятый и окрашенный хной, тяжелое шелковое стеганное платье, затянутое в узкий корсет» [ibid.: 8].

Внимание Александра на картине сконцентрировано на платье королевы и ее прическе. Глагол «bestride» в переводе означает «сидеть верхом» или «стоять на чем-то», хотя чаще всего упоминается в дискурсах, связанных с верховой ездой. Возможно, данное слово придает главенствующий, лидирующий характер образу королевы, равно как и ее готовность в любое время и в любую погоду защитить свои земли («в грозные ливни и в ясные дни»). Два раза упоминаются слова, характеризующие цвет волос – «охро-

вые» («raddled») и «покрашенные хной» («hennaed»). Цвет волос королевы является знаковым компонентом ее образа.



Илл. 3. Маркус Гераэрт Младший «Портрет Дитчли», 1592

Дойдя, наконец, до нужного зала, где собралась вся английская элита, Александр подходит к долгожданному портрету, «его любимому» [ibid.: 12] (илл. 4).



Илл. 4. Неизвестный художник «Портрет Дарнли», 1575

Повествователь указывает на портрет Елизаветы; когда же мы слышим мысли самого Александра (непрямая речь), то он вновь обращается напрямую к «ней»: «И вот она стоит, чистый и сильный образ, в воздушном платье из кремового плотного шелка, вышитого золотыми листьями, отделанное коралловыми кисточками на корсете,

с завитком жемчужной цепочки на нем» [Wyatt 1994: 12]. Сначала Александр дает общую оценку образу Елизаветы, а затем подробно описывает ее платье, замечая каждую деталь, в том числе и завиток жемчужного ожерелья на груди. Таких «неоднозначных», или «двойственных», деталей на портрете несколько. Во-первых, «Неподвижные ослабленные длинные белые руки, которые демонстрировали изящество: лежали они спокойно или были напряжены, было сложно сказать»; во-вторых, «круглый перьевой веер, чей яркий круговорот темных цветов указывал на страсть или неистовую энергию, таящуюся в фигуре».

Будучи хорошо знакомым с картиной, Александр пытается раскрыть сущность Елизаветы, понять ее натуру. Описание Александра сопровождается глаголами, характеризующими «движение» и «энергию», которые сокрыты за красками и мазками. Герой отмечает, «что чем больше смотришь на картину, тем больше появляется двойственности на портрете»: «Яркое белое лицо было юным и надменным. Или белым как мел, бледным, костлявым, любого возраста, черные глаза под тяжелыми веками – знающие и отстраненные» [ibid.]. Портрет и образ Елизаветы I остаются для Александра загадкой, которую невозможно раскрыть: «она была такой личностью, чья избыточная энергия вызывала неопределенные смешанные чувства, поклонение и иконоборство, любовь и страх...» [ibid.]. Для всех и каждого Елизавета была средством эмоциональной и интеллектуальной подпитки и разрядки. Александр перечисляет все возможные интерпретации жизни и личности Елизаветы, вписывая ее образ в круговорот тайн, аллегорий, смыслов, возможностей, самая вероятная и невероятная из которых связана с Уильямом Шекспиром: «Шекспир не был Шекспиром: это был Марло или Бэкон или Де Вер или сама Королева Елизавета. Елизавета не была Елизаветой Королевой Девственницей: она была проституткой Вавилона, или Лондона, тайной матерью, женщиной, Шекспиром» [Wyatt 1994: 12–13]. Размышления героя граничат с тайной, которую невозможно раскрыть и доказать, и поэтому его мысли представляют собой круговорот образов и взаимосвязей на уровне культуры елизаветинской эпохи и всех последующих эпох.

Отталкиваясь от Шекспира, Александр думает о Елизавете как о мужчине (эта мысль пришла ему в голову, когда он был моложе), вновь изучая ее маскулинное тело, «скрытое и погруженное в шелестящие и объемные шелка» [ibid.]. Позднее он тайно думал о Елизавете как о Госпоже Природе в одноименном стихотворении Эдмунда Спенсера. От общепринятых взглядов

на личность королевы Александр уходит в свои потаенные мысли, которые раскрывают цель написания его драмы в честь Елизаветы. Но даже после ее написания он не подходит ближе к ее личности, так как это невозможно сделать.

Таким образом, «Портрет Дарнли» – это портрет всех возрастов королевы, а также двойственный, символический образ елизаветинской эпохи и последующих за ней эпох, включая современность. Не случайно повествователь погружает нас во внутренний мир Александра, который сначала размышляет о различиях в эпохах, культуре, людях тогда и сейчас, о связях между эпохами, а затем переходит в пространство личного и субъективного видения.

Если посмотреть на экфрасис портрета в целом, Александр описывает платье, украшения, детали, краски и цветовую палитру, однако большее внимание он обращает на ее глаза, лицо и образ в целом. Он использует обобщающие конструкции, которые указывают на синтезирование мыслей и чувств от увиденного в целостный образ. Экфрасис портрета Елизаветы становится не просто описанием произведения искусства, это впечатление-размышление от неоднократного изучения данного и других портретов, рассмотрение их в сравнении, а такжеписание драмы в стихах «Астрея», ее постановка и подготовка к коронации Елизаветы II, 15-летний отрезок времени после ее написания.

После речитала размышления героя о личности Елизаветы и ее портрете продолжают, но уже в рамках диалога с Фредерикой. Александр почувствовал «жуткую усталость» от ощущения того, что Флора Робсон читала строки из его драмы в стихах. Александр не любит думать и вспоминать о своей прошлой творческой деятельности. Однако сейчас он объясняет свои чувства: «Ему хотелось, чтобы он никогда не писал этой пьесы. Быть здесь, в обществе “Портрета Дарнли”, это как быть в одной комнате с женщиной, которую ты однажды оскорбил и с которой теперь невозможно построить каких-либо отношений» [Wyatt 1994: 15]. Для Александра упомянутый портрет – это не просто целостный образ Елизаветы, но сама Елизавета, которую он воспринимает в личностном, субъективном смысле как женщину, с которой у него были неудачные отношения. Вину, которую он ощущает, невозможно искупить, так как «шансы не появлялись снова, они ушли и остались в прошлом» («Chances did not come round again, they went, and stayed, past») [ibid.].

Восприятие Елизаветы как женщины, с которой у Александра был неудачный опыт отношений, отсылает к Фредерике, с которой героя связывают длительные противоречивые отношения

и которая неоднократно в его глазах приобретает черты Елизаветы. Так, Фредерика сравнивается с образом богини-покровительницы охотников Бритомартиды из поэмы Э. Спенсера «Королева фей», олицетворяющей Елизавету I. Кроме того, упоминаются принадлежащие Фредерике «корсет и ботинки с металлическим блеском», а «ее волосы были уложены в форме бронзового шлема, но в более космическом стиле» [Byatt 1994: 12]. Таким образом, Фредерика и Елизавета I переплетаются друг с другом в восприятии героя. С одной стороны, это обусловлено тем, что Фредерика играла Елизавету в пьесе «Астрея» (еще тогда ее образ и характер казались ему подходящими для исполнения роли молодой Елизаветы). С другой стороны, Фредерика всегда удивляла и восхищала его своей личностью и характером, олицетворяя все те черты, которые он воспевае, глядя на портреты Елизаветы I.

Заключение

Пролог романа «Дева в саду» представляет собой соединение эпохи английского Ренессанса и второй половины XX в. (время правления Елизаветы II спустя 300 лет после правления Елизаветы I). Эти два периода, контрастные по своей природе, отражают изменения в культуре и традициях в современном героям мире. В начале пролога перед Александром открывается современный мир. Длинные и детальны описания улиц, галереи и толпы рисуют картину Британии второй половины XX в. Визуальность и детальность портретов людей позволяют рассматривать данные описания как живописное полотно, а помещение героя в пространство Национальной портретной галереи отсылает к размышлениям о национальной идентичности и самоидентичности отдельного человека. Данные понятия, с точки зрения героя, чужды современному ему обществу. Это новая культура заимствования и «пародии», в которой смешивается всё и вся, по сути представляет собой бесцельную, ностальгическую, ироническую «мешанину» в стилистике постмодернизма. Важнейшей экфрастической деталью современности служат плакаты и постеры.

Обращение к образу Елизаветы отражает ностальгию героя по эпохе Ренессанса с ее солидностью, возвышенностью и эстетическим подъемом. Экфрасис портретов подчеркивает значимость и двусмысленность образа Елизаветы I в культуре Великобритании, которые принимают разные формы в различные эпохи и времена. Видя портреты Елизаветы I глазами Александра, мы обращаемся к основной сюжетной линии романа, связанной с пьесой «Астрея». Образ Елизаветы переплетается с образом Фредерики, и

обе героини романа воспринимаются героем как женщины, с которыми он строит отношения. Экфрасис в прологе не только отражает видение героя, но и показывает весь его жизненный путь, как повседневный, так и творческий, со всеми его перипетиями, взлетами и падениями, экфрасис становится неотъемлемой частью персонажа и его образа. Глядя на себя в настоящем, герой, однако, с тревогой понимает, что в его творчестве и внешнем облике «будто пропала жизнь» (те же чувства испытывает герой в прологе второго романа тетралогии, уже в 1980 г.). Таким образом, вписанные в литературное произведение портреты Елизаветы, тянущие за собой целую эпоху, историческую и литературную, вплетаются в современный исторический и культурный контекст, в картину современного мира. Это переплетение не только акцентирует контраст эпох, но с ностальгической грустью передает ощущение поколения о несостоятельности и бесцельности культуры и искусства Британии на данном отрезке времени.

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.* Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства в романе А.С. Байетт «Детская книга» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 3(31). С. 105–122.
- 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.
- Бочкарева Н.С., Графова О.И.* Экфрастическая экспозиция в романе А.С. Байетт «Натюрморт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. С. 186–199.
- Дарененкова В.С.* Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А. С. Байетт: дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 190 с.
- Ильин И.П.* Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН, 2001. 257 с.
- Alfer A.* Realism and its discontents: The Virgin in the garden and Still Life // Essays on the fiction of A.S. Byatt: imaging the real / ed. by A. Alfer, M. Noble. Westport, 2001. P. 47–59.

Byatt A.S. *The Virgin in the Garden*. L.: Vintage, 1992. 566 p.

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

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: 16.08.2015).

Hulbert A. Hungry for books // *The New York Times Book Review*. 1996. №23. URL: <https://www.nytimes.com/books/99/06/13/specials/byatt-babel.html> (дата обращения: 20.09.2015).

Puschmann-Nalenz B. A great good place or a ghastly pile? Representation of the English country-house in recent British fiction: metamorphosis of the literary motif // *Symbolism: an international annual of critical aesthetics*. Germany, Berlin: Degryeter, 2014. URL: [http:// books.google.ru/books/](http://books.google.ru/books/) (дата обращения: 25.09.2015).

Rubin M. Potters' world ends with a bang and a whimper // *Los Angeles Times*, December 15, 2002. URL: <http://articles.latimes.com/2002/dec/15/books/bk-rubin15> (дата обращения: 20.09.2015).

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. 164 p.

References

Alfer A. Realism and its discontents: *The Virgin in the garden and Still Life* // *Essays on the fiction of A.S. Byatt: imaging the real* / Ed. by A. Alfer, M. Noble. Westport, 2001. 50 p.

Bochkareva N. S. Ekfrasis proizvedenij dekorativno-prikladnogo iskusstva v romane A.S. Bajett "Detskaja kniga" [Ekphrasis of Arts and Crafts in A.S. Byatt's novel "The Children's Book"]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 3(31). P. 105–122.

Bochkareva N. S. Ekfrasticheseskaja ekspozitsija v romane Dzh. Barnsa *Metroland* [Ekphrastic Exposition in the Novel *Metroland* by J. Barnes]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2012. Iss. 3(19). P. 161–170.

Bochkareva N. S. Sovremennoe iskusstvo v ekfrasticheskikh rasskazakh A.S. Bajett "Kitajskij omar" i "Bodi-art" [Contemporary Art in Ekphrastic Stories "The Chinese Lobster" and "Body Art" by A.S. Byatt]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University

Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 1(25). P. 166–172.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. Ekfrasis i ekspozitsija: 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)]. *Mirovaja literatura v kontekste kul'tury* [World Literature in the Context of Culture]. 2013. Iss. 2(8). P. 174–179.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. Ekfrasticheseskaja ekspozitsija v romane A.S. Bajett "Natjurmort" [Ekphrastic Exposition in the Novel "Still Life" by A. S. Byatt]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 4(28). P. 186–199.

Byatt A.S. *The Virgin in the Garden*. L.: Vintage, 1992. 566 p.

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

Darenenkova V.S. Simvolika tsveta v "Malen'koj chernoj knige rasskazov" A.S. Bajett. Diss. kand. filol. nauk. [Symbolism of Colour in A.S. Byatt's "Little Black Book of Stories". Cand. philol. sci. diss.]. Perm, 2012. 190 p.

Hicks E. *Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt*: Doctor of Philosophy thesis. University of Wollongong, 2009. Available at: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (accessed 16.08.2015).

Hulbert A. Hungry for books // *The New York Times Book Review*. 1996. №23. Available at: <https://www.nytimes.com/books/99/06/13/specials/byatt-babel.html> (accessed 20.09.2015).

Il'in I.P. Postmodernism: slovar' terminov [Postmodernism: Dictionary of Terms]. M.: INION RAS, 2001. 257 p.

Puschmann-Nalenz B. A great good place or a ghastly pile? Representation of the English country-house in recent British fiction: metamorphosis of the literary motif // *Symbolism: an international annual of critical aesthetics*. Germany, Berlin: Degryeter, 2014. Available at: [http:// books.google.ru/books/](http://books.google.ru/books/) (accessed 25.09.2015).

Rubin M. Potters' world ends with a bang and a whimper // *Los Angeles Times*, December 15, 2002. Available at: <http://articles.latimes.com/2002/dec/15/books/bk-rubin15> (accessed 20.09.2015).

Sorensen S. D. Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A. S. Byatt. PhD thesis. Vancouver, The University of British Columbia, 1999. 164 p.

**ЕКФРАСТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ
«THE VIRGIN IN THE GARDEN» BY A.S. BYATT**

Olga I. Grafova

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

The article investigates intermedial structure of the early novel «The Virgin in the Garden» by contemporary British novelist A.S. Byatt. The novel begins with a prologue, bounded by the frames of the National Portrait Gallery in London and referring to the famous portraits of Elizabeth I and advertisement posters of the second half of the XXth century. Two contrasting epochs are presented from Alexander's point of view through the prism of his literary and life experience. Images of Elizabeth I are connected with the period of the golden age of English literature and art; scenes of English life of the 1960s visualize the character's contemplation on national identity and denote the period of imitation and nostalgic «parody» in the spirit of postmodernism.

Key words: ekphrastic exposition; prologue; ekphrastic novel; ekphrasis; intermediality; portrait; Elizabeth I; A.S. Byatt; National Portrait Gallery.