

УДК 82:7

ФУНКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ ГРЕГОРИ НОРМИНТОНА «КОРАБЛЬ ДУРАКОВ»

Нина Станиславна Бочкарева

профессор кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

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

Роман современного английского писателя Грегори Норминтона «Корабль дураков» рассматривается в контексте поэтики экфрасиса. Анализируются различные функции живописного экфрасиса (сюжетная, композиционная, хронотопическая, пародирующая, метаповествовательная и т.д.). Подробно исследуется в этом аспекте поэтика романа Норминтона: игра пространством и временем, библейскими и литературными аллюзиями, живописными реминисценциями картин Босха и Брейгеля, карнавальный хронотоп, структура «рассказ в рассказе» и т.п.

Ключевые слова: поэтика; живописный экфрасис; аллюзия; карнавальный хронотоп; рассказ в рассказе, современный английский роман, Грегори Норминтон.

В современной науке о литературе существуют различные подходы к проблеме экфрасиса (по терминологии О.М.Фрейденберг – экфразы). Н.В.Брагинская обращается к истокам этого термина в древнегреческой риторике. Первоначально (I – нач. II вв. н.э.) экфрасис обозначал «описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет», пытаясь «сделать слушателей чуть ли не зрителями» и «сильными средствами» увеличивая свое «воздействие» на них [цит. по: Брагинская 1977: 259]. Сужение термина означало, что преимущественным предметом экфрасиса становится рукотворное произведение (храм, дворец, картина, чаша, щит, статуя). Во II–III вв. н.э. два Филострата (дед и внук) создали знаменитые описания вымышленных или реально существовавших аллегорических картин на мифологические сюжеты [см. Филострат, Каллистрат 1996: 5, 11]. В «Картинах» Филострата экфрасис как «словесное описание произведений искусства» из фрагмента текста превращается в самостоятельный синтетический жанр [Брагинская 1976: 143–169]. Экфрасисом – *Ἐκφρασις* – назвал свои описания статуй Каллистрат. Это «несколько вычурное название» переводчик С.П.Кондратьев интерпретирует как «толкования» картин и статуй [Филострат, Каллистрат 1996: 131]. Н.В.Брагинская в своих работах разносторонне обосновывает диалогическую природу экфрасиса [Брагинская 1980: 41–99; Брагинская 1977: 259–283 и др.]. Когда говорит сама вещь – это магическое отождествление вещи и ее

души; хотя параллельно уже осознавалась вещь как образ (произведение искусства) – тогда говорят изображенные на ней персонажи или мастер, который ее сделал. Наконец, в «диалоге перед картиной» говорят другие – воспринимающие ее.

Экфрасис как «перевод» с языка изобразительного на язык словесный, как «словесное воссоздание произведений изобразительного искусства» или «вербальное представление визуального изображения» [Таранникова 2007: 3] в основном изучается в стилистике. По определению современных французских литературоведов Ш.Лабре и П.Солера, экфрасис – это «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [цит. по: Геллер 2002: 5]. При этом, как утверждает Л.Геллер, экфрасис «в первую очередь – запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений. Это иконический (в том смысле, какой придал этому слову Ч.Э.Пирс) образ не картины, а въдения, постижения картины» [там же: 10]. Разные подходы к изучению экфрасиса были представлены на Лозаннском симпозиуме (2002) и на конференции в Пушкинском Доме (2008). С позиций семиотики рассматривается «соревнование» слова и картины [Франк 2002], «экфразиса и диэгезиса» [Шатин 2004], экфрасиса и нарратива [Карбышев 2008] и др. проблемы. Большинство исследований посвящено, пожалуй, экфрасису в поэзии [Hagstrum 1968; Scott 1994; Ханжина 1995; Соколова 1999; Рубинс 2003; Хадынская

2005 и др.]. Особый интерес представляет природа и функции экфрасиса в религиозных, публицистических и научных текстах.

Проблема экфрасиса является составной частью проблемы взаимоотношения слова и изображения [Дмитриева 1962; Литература и живопись 1982 и др.]. С ней связан и вопрос техники вербальных и изобразительных искусств разных художественных направлений, которому посвящаются как отдельные главы исследований [Rowe 2002: 26-56], так и целые работы [Steiner 1982]. Особое внимание уделяется функциям произведений визуальных искусств в прозаических жанрах XIX-XX вв. [Meysers 1975; Torgovnik 1985; Rowe 2002; Бочкарева 1995, 1996, 2000; Морозова 2003 и др.]. Актуализация термина «экфрасис» в последнее десятилетие, с одной стороны, перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, с другой стороны, значительно расширила объем понятия и сферу его применения, вытеснив другие термины.

Молодой британский писатель Грегори Норминтон на собственном сайте указывает на использование живописных произведений в его первом романе «Корабль дураков» (*The Ship of Fools*, 2001), который «базируется на картине Иеронима Босха, сейчас находящейся в Лувре. В романе эта картина «оживает» (*brought to life*). Но это не единственная связь романа с фламандским искусством. Он полон намеков на произведения Босха и Питера Брейгеля. Некоторые рассказы указывают точно на определенные картины. Узнавание таких заимствований не влияет на чтение книги. Но открывать их может быть забавным...» [Norminton 2008]. Писатель не только перечисляет сайты, на которых можно получить информацию о художниках, но и рекомендует книги У.С.Гибсона о Босхе (1973) и К.Робертса о Брейгеле (1971), специально указывая на некоторые картины последнего, используемые в романе.

В своем романе Норминтон не только оживает и истолковывает известное полотно нидерландского живописца Иеронима Босха (1450-1516), но, используя *метаповествовательную* функцию экфрасиса, превращает героев картины в рассказчиков забавных историй по принципу «Кентерберийских рассказов» Чосера. Одним из источников этой художественной идеи, возможно, стала гравюра Уильяма Блейка «Сэр Джеффри Чосер и 29 пилигримов на пути в Кентерберии» (1810), изображающая рассказчиков и автора книги. Норминтон проделывает обратную операцию с персонажами полотна Босха «Корабль дураков», репродукция которого украшает обложку

книги, описывается в прологе и эпилоге и определяет сюжет всего романа.

Описанию картины (без специального указания на нее) посвящен общий пролог к роману¹. Он открывается сравнением «корабля дураков» с «блюдом вишни» (*a bowl of cherries*), изображенным в центре полотна. «В христианской иконографии вишня иногда изображается вместо яблока как плод с Древа Познания добра и зла; иногда Христос изображается с вишнями в руке» [Тресиддер 1999: 43]. Кроме вишни, в романе в разных контекстах встречается упоминание о ягодах ежевики (*brambles*) и земляники (*strawberries*), часто изображаемых на картинах Босха и символизирующих сексуальность: «Мягкие фрукты и ягоды, особенно земляника, – главный продукт питания, предлагаемый одним полом другому. Женщины стоят в воде, балансируя вишнями на головах, а мужчины вокруг них носятся верхом на животных гуртом» [Rowlands 1979: 2]. Аллюзия к библейскому изгнанию из Рая создается в романе метафорой «лужайка моря» (*the lawn of the sea*), сравнением «зеленого и спокойного моря» с «садом» (*the sea is green and calm as a garden*) и описанием дерева-мачты (*the mast has yet to renounce its life as a tree*).

Странный обитатель кроны этого дерева – сова с клювом и ртом (*curious lookout because an owl; curious owl because it possesses both mouth and beak*) – тоже имеет амбивалентную природу: ассоциация совы с мудростью (проницательностью и книжной эрудицией) связаны с античной богиней Афиной, а в христианстве сова стала «символом нечисти и колдовства, ее изображения в христианской традиции – символ слепоты безверия» [Тресиддер 1999: 346]. Оба эти значения (мудрости и нечисти) сближают сову с Сатаной (или змеем-искусителем), а в контексте романа особенно значимыми оказываются эмблематические изображения совы на стопке книг и в качестве атрибута аллегорических фигур Ночи и Сна [там же: 346-347]. Сова как наблюдатель, которому открывается перспектива происходящего, может быть сопоставлена с образом дерева-лика на створке, изображающей Ад, из триптиха Босха «Сад земных наслаждений».

Связь всего абзаца с библейской символикой грехопадения подчеркивается вторичным упоминанием о «блюде вишни», которая на этот раз непосредственно истолковывается как символ греха: «Betokening the sin of lust, or the lust for sin – the two are almost interchangeable» [Norminton 2001: 1] / «... каковая олицетворяет собой грех сладострастия, либо сладострастную тягу к греху – понятия часто равнозначные» [Норминтон 2006: 8]. Упоминание в начале и в конце пролога о флажке на мачте, нарушающем «покой» и

«тишину», заставляет читателя и зрителя внимательнее приглядеться к этой розовой ленте, очертаниями похожей на змея. Изображение на ней полумесяца, как и пустой сосуд на копье, интерпретируются в иконографии как знаки Сатаны [Tolnay 1992].

Автор-повествователь подчеркивает сниженный характер образа «корабля дураков»: «The ship is rather a boat, is truly neither <...> Much else is awry with that vessel: its rudder is a ladle, a chain of command is lacking and the occupants are ill suited to maritime life» [Norminton 2001: 1] / «Корабль – это скорее утлая лодчонка <...> И немало еще несуразниц на этом неправильном корабле: вместо руля – деревянный черпак, команды нет и в помине, а пассажиры явно не приспособлены к мореходному делу» [Норминтон 2006: 7]. В одном из интервью Норминтон настаивал на неоднозначном толковании произведения Босха: «Полотно *Корабль дураков*, как вы знаете, находится в Лувре. В отличие от других картин Босха, на нем не изображены видения Ада. “Корабль святых” – средневековая метафора, говорящая о праведных душах, что находятся на пути в Рай. И если подлинно грешные и неверующие отправляются в Ад, то дуракам уготовано место в Чистилище» [Иткин 2003]. В романе уже в первом абзаце присутствуют все три измерения (Ад – Чистилище – Рай), но не прямо, а опосредованно. Акцентируя внимание на Чистилище, Норминтон отказывается от однозначного разделения людей на святых и грешных. Как Себастьян Брант, автор немецкой средневековой поэмы «Корабль дураков» (1494), иллюстрируемой Альбрехтом Дюрером, он причисляет к «дуракам» и самого себя, а в образе «глупости» вслед за нидерландским гуманистом Эразмом Роттердамским («Похвала глупости», 1509) изображает все человечество.

От общего описания пейзажа (в основном сосредоточенного в верхней части полотна) повествователь переходит к перечислению «одушевленных» персонажей, а затем – неодушевленных предметов. Называя (в беспорядке) героев (три хориста, бессовестный пловец, пьяница блюющий, пьяница храпящий, обжора, дурак, монах, женщина пьющая, женщина поющая и играющая на лютне), автор нарочно запутывает читателя, заставляя его метаться от одного края картины к другому, чтобы скрыть второго (неназванного) пловца, притаившегося под столом в самом низу полотна. Зато среди предметов (фляги с вином и элем, стакан, бочка спиртного, нож, жареная курица, мертвая рыба, ком теста) упоминается «плошка для подаваний» (*a begging-bowl*, ср. с «блюдом вишни» – *a bowl of cherries*), которую держит в руках тот самый неназванный пловец.

Во втором абзаце пролога пространственные характеристики, соответствующие хронотопу картины, неожиданно прерываются вопросом о Времени, особо значимом для романного повествования: «How long has this motley crew been assembled? All the usual pointers to Time are lacking. The seasons do not change» / «Как давно собралась эта пестрая компания? Все обычные указания на Время отсутствуют. Времена года не изменяются» [Norminton 2001: 1]. Единственная временная характеристика (*perpetually midday* / «постоянный полдень»), неизменность даже погодных условий (*there is no Weather*) позволяют говорить о «вечном времени», что подчеркивает *хронотопическую* функцию экфрасиса.

С другой стороны, «статика» (*stasis*) картины интерпретируется повествователем как «вечное однообразие» (*sempiternal sameness*) и «ужасная скука» (*tremendously dull*), в тексте романа курсивом выделены контрастные по значению слова *dull* и *doing*. Все перечисляемые «действия» персонажей (*sitting, standing, lying, crouching, staining on tiptoe, floating in the water*) – это пространственное положение, а не «поступок» [Бахтин 1979: 121]. Единственное «настоящее» действие – пение (хотя и дисгармоничное) – выходит за рамки живописи как вида искусства: «The Choristers belt out a drinking song (something to do with stags, wives and taxidermy), the Monk observes the Hours Canonical (old habits die hard) and the Nun sings the Eucharist. Her voice, which is really rather pleasing, is lost in the cacophony, drowned out by the Monk’s reedy dirge and the seal-honking of the Choristers» [Norminton 2001: 2] / «Певцы-горлопаны выводят застольную песню (что-то про жен, про оленей с рогами и про чучела мертвых зверушек), монах читает Часослов (от старых привычек избавиться трудно), а монашка поет Евхаристическую песнь. Ее голос, – кстати сказать, на удивление приятный, – теряется в какофонии, тонет в гнусавых руладах монаха и воплях певцов-горлопанов, которые воют почище тюленей» [Норминтон 2006: 8]. Подробное гротескное описание «концерта» построено по принципу кольца (хористы – монах – монахиня – монах – хористы), в центре которого – приятный голос монахини, тонущий в общей какофонии.

Парадоксальная игра свойствами разных видов искусства, содержанием и формой картины подчеркивает условность жанра путешествия (паломничества), выраженную в формулах *stationary travellers* («неподвижные путешественники») и *pilgrims without a destination* («пилигримы без цели»). Персонажи Босха «просто проводят время» (*simply passing the time*), но в контексте произведения у этой фразы появляется еще одно значение. Созданные в XV столетии персонажи

легко «преодолевают время», «проходят сквозь него» к нам, жителям XXI века. Наконец, они «чувствуют момент» (*they are filling the moments*), «наслаждаются настоящим», выпивают и разговаривают: «If one focuses on the present, there are pleasures – bibulous, conversational – to be had» [Norminton 2001: 2].

Несомненно, экфрасис в романе Норминтона выполняет *пародийную* функцию, центральную для постмодернистской культуры вообще. Происходящее на корабле сравнивается с обычной вечеринкой (*party*), но вопрос о счастье (*At first sight, it is not a picture of unhappiness*), волнующий героев практически всех рассказываемых историй, заставляет внимательнее присмотреться к их рассказчикам.

Последовательность описания каждого рассказчика в прологе обусловлена пространственной композицией картины. Повествователь начинает с нижнего левого угла и движется сначала по диагонали вверх (спящий пьяница, пьяная баба, хористы, обжора), а затем вниз (обжора, шут, кающийся пьяница). Тем самым обозначается пирамидальная композиция полотна. В центральной части основания пирамиды на корабле расположены монашка и монах. От описания последнего повествователь переходит к пловцу. После него по обозначенной логике должен следовать расположенный рядом второй пловец с плоской, но автор ловко переключает нас в другой повествовательный регистр – первый пловец начинает рассказывать свою историю и мы забываем о его неназванном соседе.

Порядок рассказываемых историй не определяется указанным принципом. В основной части романа пространственная логика сменяется внутренней (временной). Определяющими становятся вербальные отношения рассказчиков, точнее – рассказов, их общечеловеческий и культурно-исторический смысл. Как и в «Кентерберийских рассказах» Чосера, в оглавлении романа Норминтона, которое в английском издании помещается сразу после эпилога, рассказы обозначены через рассказчиков в такой последовательности: пловец, пьяная баба, монашка, кающийся пьяница, шут, монах, хористы, спящий пьяница, обжора. Таким образом, порядок перечисления одиннадцати рассказчиков (не считая автора), или двенадцати персонажей картины, варьируется в романе трижды.

В общем прологе описание рассказчиков в соответствии с пространственной логикой картины начинается со СПЯЩЕГО ПЬЯНИЦЫ, пребывающего в Элизиуме. Метафора «книга снов» подчеркивает «самопорождающийся» (*self-begetting* [Kellman 1980]) хронотоп всего произведения: «Within the murky scriptorium of his brain

the chapters of a different book – a book of dreams – are writing themselves» / «Внутри мрачного скриптория его мозга главы другой книги – книги снов – пишутся сами собой» [Norminton 2001: 2]. Примечательно, что скрипторий – это «мастерская по изготовлению книг при монастырях» [Норминтон 2006: 9]. «Артур Шпенглер писал, что сон и явь – это страницы одной книги: читая ее от начала до конца, мы живем; перелистывая наугад – грезим. Картины в картинах и книги, повторяющиеся в других книгах, воочию убеждают в этом родстве» [Борхес 1994: 268]. Норминтон по-новому обыгрывает эти размышления Борхеса о парадоксальных отношениях искусства и жизни, традиции и новаторства, картины и книги. Целый ряд мотивов (*flaming tigers* / «пламенеющие тигры» и др.) вызывает аллюзию к библейским образам визионерской поэзии и живописи Уильяма Блейка (в частности к его «Песням невинности и опыта» / «Songs of Innocence and Experience»). Многозначный в контексте романа Норминтона мотив Дома (*Home*) акцентирует романтическую природу противопоставления мечты (*dream*) и реальности (*or does he dream himself as he really is*), к которой героя возвращает «грубое пробуждение» (*to be rudely woken*), совершаемое ПЬЯНОЙ БАБОЙ.

Гротескная гиперболизация этой «реальности» выражается через *обоняние* (лейтмотив *носа* в романе), совершенно не свойственное живописи как виду искусства, но ярко характеризующее телесную природу народного карнавального смеха. От убедительного личного опыта («Place your nose in proximity to a stranger's armpit: such is the effluvium of the DRINKING WOMAN's breath» [Norminton 2001: 3] / «Ткнитесь носом в чужую подмышку – примерно такое же благоухание исходит от ПЬЯНОЙ БАБЫ» [Норминтон 2006: 9]) автор переходит к мифологическим параллелям («She is Dionysiac to the nobly rotted core» [Norminton 2001: 3] / «Вакху она предана всей своей благородно прогнившей душой и отравленной печенью» [Норминтон 2006: 10]). Переводчик Т.Ю.Покидаева подчеркивает двойственность выражения *noble rot*, с одной стороны, обозначающего «благородную гниль» винограда, из которого производят по-особому ароматные вина, а с другой – «цирроз печени».

ПЬЯНАЯ БАБА противопоставляет собственный богатый опыт телесных утех воспеванию возвышенной любви, хотя Время («старый убийца веселья») превратило ее тело в «руины вакханалии». Именно пьяная баба, как батская ткачиха в «Кентерберийских рассказах» Чосера, рассказывает самую увлекательную историю. «Повесть о грандиозных деяниях и талантах Блекулы...» носит откровенно раблезианский характер по

своей проблематике, основным сюжетным мотивам и образу главной героини-великанши. Двойственность женской природы у Норминтона выражена в образах *Блекулы* и *Безумной Греты*. Но если «распущенность» и «святость» первой напоминает литературные образы XIX в. (ср. «Пышку» Мопассана), то агрессивность и алчность второй кажется аллюзией к XX столетию, хотя образ Безумной Греты – *Dulle Griet* – является экфрасисом (точнее – живописной реминисценцией) одноименной аллегорической картины (1562?) нидерландского художника Питера Брейгеля Старшего². Ее основной лейтмотив – «грех алчности и зависти»: Безумная Грета в латах, со шпагой и с награбленным добром «готова ринуться в преисподнюю, лишь бы утолить свою ненасытную жадность» [Мартин 1992: 11]. В этой работе очевидно увлечение Брейгеля визионерскими фантазиями Босха. Среди описанной Норминтоном толпы разъяренных женщин на картине Брейгеля выделяется фигура тощего старика, который сидит на крыше трактира [там же: 12]. Одной рукой старик удерживает на своих плечах еще более гротескный и фантастический, чем у Босха, «корабль дураков» с жареной курицей на блюде (у Норминтона ее съест обжора), а другой вычерпывает отбросы из разбитого яйца, которое расположено на месте его собственной задницы.

ХОРИСТЫ (в русском переводе – ПЕВЦЫ-ГОРЛОПАНЫ) сравниваются с тремя головами одного чудовища, готовыми сражаться друг с другом за пищу, хотя вся она попадает в общий желудок. Их неразлучность и кажущееся сходство (на поверхностный взгляд / *on the surface*, т.е. на картине) получает развитие в одновременном рассказывании ими трех вариантов общего сюжета, кульминационный момент которого изображен на картине Иеронима Босха «Извлечение камней глупости, или Трепанация черепа» [Schuder 1985: 57-58, 12]. Каждый сюжетный вариант этой фабулы отличается именем главного героя, выполняющего роль хирурга (Ганс, Гораций и Иероним), и эпилогом. Фрагменты каждой истории выделены определенным шрифтом, и можно читать истории не вперемешку, а одну за другой. Этот излюбленный постмодернистский прием, активизирующий творчество читателя, использовали уже Хулио Кортасар в «Игре в классики», Милорад Павич в «Пейзаже, нарисованном чаем» и другие современные писатели.

Если в общем прологе Норминтон актуализирует образ СПЯЩЕГО ПЬЯНИЦЫ через обращение к читателю (*friends... Now imagine yourself shaken from sleep...*), то почти перед самым эпилогом (что подчеркивает кольцевую композицию романа) спящий пьяница рассказывает свой сон,

в котором, как через камеру обскура, показан процесс работы современного писателя (скорее всего, самого Норминтона), который пишет, переписывает и печатает на машинке свою книгу (вероятно, «Корабль дураков»). Подобно атеисту, убежденному, что Бог – результат человеческой фантазии, спящий пьяница уверен, что писатель – его творение, а не наоборот: «He is the dependant, my disappointing child» [Norminton 2001: 267] / «Он – мое наказание, моя выдумка, плод моего воображения. Дитя, обманувшее все ожидания родителя» [Норминтон 2006: 337].

В конце романа демиургические мечты спящего пьяницы сменяются поистине «космической» *вонью*, распространяемой ОБЖОРОЙ, сожравшим самого себя. Эта вонь вызывает у всех пассажиров *рвоту* и становится причиной гибели корабля. Уже в прологе прямая кишка курицы, за которой тянется обжора, «изрыгает скабрезную брань» (*the bird's rectum shrieks the foulest invective*), отпугивая его аппетит «грязными словами» (*such dirty words*). Лейтмотивом через весь роман проходит отождествление вони и рвоты со словотворчеством. Мотив «тошноты» стал центральным в одноименном «самопорождающемся» романе Ж.П.Сарта «La Nausée» (1938), а в произведениях Г.Миллера «Биг Сюр и апельсины Иеронима Босха» (1957) и С.Соколова «Палисандрия» он используется эпизодически для характеристики авторского повествования как результата «переваривания» жизненных впечатлений.

Блюющим с перепоею изображен в прологе КАЮЩИЙСЯ ПЬЯНИЦА, при этом повествователь сравнивает его с Фаустом: «...the Penitent Drunkard has reached midnight in alcohol's Faustian bargain» [Norminton 2001: 5]. В рассказе его рвота, а также «сальные и свалывшиеся волосы» объясняются пребыванием в реке отходов из Башни. Тем самым рассказчик приближается к своему герою – ученому-изобретателю. Обстановка одной из комнат Башни навеяна гравюрой немецкого художника Альбрехта Дюрера «Меланхолия», а сама Башня, будучи визуальной аллюзией к «Вавилонской башне» (*The Tower of Babel*) Брейгеля и других художников, восходит к библейскому сюжету, осуждающему грех тщеславия и гордыни [Мартин 1992: 16]. На наш взгляд, в образе Башни Норминтон соединяет мотивы «Замка» Кафки и «Вавилонской библиотеки» Борхеса (если верить автору, что Умберто Эко он до написания романа не читал), гротескно отражая бюрократическую иерархию и кризис научного знания в начале XXI столетия. Возникающий здесь мотив библиотеки будет развиваться в рассказах шута и монаха.

Представляя ШУТА (*a jester*) автор подчеркивает, что быть «дураком» – его профессия («this licensed FOOL <...> a man who *professes* folly» [Norminton 2001: 4-5]. Игровая природа образа выражена традиционным мотивом зеркала-маски. В данном случае маска с ее «зловещей усмешкой» является «ярмарочным зеркалом, приставленным к Природе» (*a fairground mirror held up to Nature*). Шут «выносит глупость наружу, а мудрость держит при себе»: «Who wears his foolness on his skin and keeps his wisdom to himself?» [Norminton 2001: 5]. Он единственный персонаж, бодрствующий на протяжении всего повествования, выслушивающий всех рассказчиков и своими репликами комментирующий каждый рассказ. Шут – квинтэссенция смеховой культуры средневековья: посмертную славу заслужил своим остроумием придворный шут Генриха XVIII Уильям Соммерс [Парламент дураков 2005: 59-80]. Однако придворный Муха из рассказа шута напоминает не мудрых шекспировских шутов, а несчастного безумца из новеллы Нерваля «Король Бисетра» и другие литературные варианты «маленького человека», возмнившего себя «Наполеоном». Он сам является объектом насмешек и не может посмеяться над собой. Став игрушкой в руках принца Баловня, Муха после жестоких побоев действительно повредился в уме. Примечательно, что устами этого несчастного героя автор напоминает основной мотив своего романа: «Methinks me thought you up, sir. Bless thy wits, I unthink you now» [Norminton 2001: 216] / «Сдается мне, я вас выдумал, господин хороший. Сейчас я отдумаю вас обратно, и вас не станет» [Норминтон 2006: 277]. Фраза «Bless thy five wits!» («Храни бог ваш ум в целостности» – пер. Б.Пастернака) принадлежит сумасшедшему Тому (Эдгару) из трагедии Шекспира «Король Лир», а знаменитым объектом насмешек стал персонаж с ослиными ушами из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», восходящий к герою романа Апулея «Метаморфозы, или Золотой осел» и к фольклорной традиции (поза шута на картине Босха тоже вызывает у Норминтона ассоциацию с кивающими ослом и лошадью).

Образ МОНАШКИ возвращает читателя к теме музыки³. Лютня в ее руках – «в искусстве Возрождения – символ самой Музыки и популярная эмблема любовников» [Тресиддер 1999: 207] – часто интерпретируется как аллегория разврата, при этом в каталоге Макса Фридендера среди картин Мастера женских полуфигур обнаружено пять лютисток в образе Марии Магдалины [Зримая музыка 2000: 10], а на иконах Джованни ди Бартоломео Кристиани «Мадонна с младенцем на троне и предстоящими ангелами

(1365-1370) и Мартена де Веса «Коронование Марии» (ок. 1587-1590) с лютней изображаются ангелы [там же : 24-25]. Соединение сладострастия и набожности проявляется в описании пения монашки и ее игры на лютне: «Her bright blue vibrato seems too sensuous for plainsong <...> Her fingers improvise intricate variations, embellishments which coil through her song like the scrolling eglantine in a Book of Hours <...> Perhaps it is for God's favour that she, in speech, puts on displays of fervour? Years of mortification have dulled her flesh; yes, yes. She is a paragon of virtue» [Norminton 2001: 6] / «Ее почти блюзовые вибрато звучат чересчур сладострастно для григорианской монодии <...> Ее пальцы импровизируют, выдают замысловатые вариации, украшают мелодию витиеватым узором, подобно розам-виньеткам в Часослове <...> Может быть, ее пылкое рвение есть старание во славу Божью? Годы смиренного умерщвления плоти притупили порывы тела; да, да. Она вся – образец добродетели» [Норминтон 2006: 13]. Амбивалентная природа греха и святости обнаруживается и в образе Агнес из рассказа монашки о возвышенной (или выдуманной) любви, которая заканчивается вполне земным поцелуем.

Рассказ начинается картиной сенокоса – *hay-making* (аллюзия на одну из картин цикла «Времена года» Брейгеля): «A traveller, gazing down from a particular hillside, might see the houses of a village gleam, like glazed loaves, in the sunlight. In fields hard by, the villagers toil as at every harvest, with all but the lame at the task. They scythe and sweep and fork up the hay\$ heaped carts blunder; horses strain. For though kind Nature is heavy with fruit, soon the leaves will fall, the sap will sink in every root and Winter come, baring her window's face» [Norminton 2001: 105] / «Если смотреть с самой вершины холма за деревней, то дома внизу так и искрятся на солнце, как глазурованные караваи. Крестьяне трудятся в поте лица на полях. Работают все, кроме больных и увечных: косят траву, собирают ее в скирды, грузят граблями на повозки. Ибо добрая мать-Природа пока еще радуется трудолюбивых детей своих наливными плодами, но уже скоро листья опадут с деревьев, и все, что растет на земле, увянет, и Зима явит миру свой вдовий лик» [Норминтон 2006: 141]. Природные изменения, ассоциация зимы со смертью, войной и чумой (указана историческая дата начала чумы, отраженной в произведениях Боккаччо и Чосера) подчеркивают обрядовую и карнавальную поэтику рассказа. При этом традиционные символы переосмысляются: амбивалентное соединение любви (жизни) и чумы (смерти) – весны и зимы; вестник чумы – не черный, а серебристо-белый всадник, а вестница –

прекрасная девушка в алом (*scarlet*) платке, украшенная цветами, как шекспировская Офелия. Рассказ МОНАХИНИ об Агнес, следуя за рассказом ПЬЯНОЙ БАБЫ о Блекуле, по-новому варьирует тему греха и святости, отталкиваясь от полотен Брейгеля.

Точно так же рассказ МОНАХА становится вариацией рассказа КАЮЩЕГОСЯ ПЬЯНИЦЫ и еще в большей степени отсылает читателя к произведениям Борхеса («Вавилонская библиотека», «Сад расходящихся тропок», «Рассказ в рассказе»). Сам автор в примечании рисует схему Сада и Дома, ссылаясь на Платона и современные труды по нумерологии, но фактически визуализируя варианты лабиринта, интерпретируемого в указанных выше рассказах аргентинского писателя. Мотивы преследования, загадочного попадания в дом с садом, смерти и чудовищного по своей нелепости преступления непосредственно отсылают к «Саду расходящихся тропок». Воплощенная в этом рассказе попытка выразить вербальное через визуальное и обнаружить вербальное в визуальном (лабиринт и бесконечный роман) характерна для романа Норминтона, в структуре которого соединяются всевозможные принципы «бесконечности»: круговое возвращение от конца к началу, «матрешка», «кроссворд» и др.

Главный герой рассказа МОНАХА – странствующий менестрель с огромным носом, при этом у самого монаха на картине Босха именно такой нос. Кроме того, монах уверяет, что лютия, которая осталась от менестреля, утеряна, но не исключено, что именно эта лютия находится в руках у монашки. Портрет монаха в прологе представляет собой карикатуру в духе Рабле на ученых схоластов: античные и христианские аллюзии, метонимия, гротескные образы низа (*the Scatological Parabola*): «As one grows from wet-bed to bed-pot, the parabola reached its apogee, only to fall off in clumsy, accident-prone old age» [Norminton 2001: 7] / «Когда человек перестает испражняться в пеленки и пересаживается на горшок, парабола достигает пика и дальше идет уже по нисходящей – до самой старости, когда человек в своей немощи начинает ходить под себя» [Норминтон 2006: 14]. Математические формулы, выражаемые через геометрические фигуры, находят отражение в увлечении героя рассказа монаха нумерологией.

ПЛОВЕЦ завершает галерею карикатурных персонажей и первым начинает свой рассказ. Он уверяет слушателей в том, что «устал от высокой романтики» и не будет рассказывать о рыцарстве. Здесь очевиден намек на рассказ рыцаря их книги Чосера, первой и растянутой в традициях греческого романа истории соперничества в

любви двух благородных братьев (Арситы и Паламона) к одной девушке (аллюзия на данный сюжет обнаруживается также в истории Колпачка из рассказа пьяной бабы). В отличие от рыцаря, пловец у Норминтона рассказывает о трех мечтательных юношах-подмастерьях, обреченных «брить бороды старикам и извлекать камни из почек» (*shaving old men or cutting for kidney stones*). Любовь к прекрасной деве из сна заставила их плыть к загадочному острову, но вспыхнувшая ссора чуть не стала причиной их гибели. После спасения все трое образумились и остепенились, больше не предаваясь мечтам и не встречаясь друг с другом. По законам жанра история заканчивается, но пловец уверяет слушателей, что это только начало, собираясь продолжать дальше до бесконечности.

В рассказе пловца Норминтон использует парадигматические (принцип матрешки) и синтагматические (принцип триады) повествовательные структуры: каждый юноша – герой рассказа пловца, героя рассказа автора – рассказывает свой сон. Эти рассказы, кроме мотива любви, объединяются мотивами смерти (мистическая дева, кукла, кипарис), будучи вариациями одного архетипического сюжета. Юноши тонут, но чудесным образом спасаются (возрождаются), предвосхищая возрождение корабля в конце романа.

Автор-повествователь называет пловца «последним актером» (*last actor*) «странной бессобытийной Комедии» (*strange eventless Comedy*). Попробовав себя на актерском поприще, Норминтон привносит в литературный текст живую театральность, близкую шекспировской («Весь мир – театр, и люди в нем – актеры»). «Комедия» с большой буквы указывает на классическую галерею смыслов от Данте до Бальзака и Теккерея, но именно игра пространственной формой картины придает этой ставшей традиционной формуле дополнительный смысл, выраженный в эпитете «бессобытийная».

Обыгрывая худую обнаженную фигуру пловца на картине Босха (*naked as a worm* / «голый, аки червь»), Норминтон вкладывает в уста своего героя расхожие «спекулятивные» формулы («The measure of a man lies not in the cut of his cloth»), при этом иронически замечая, что «пловец не читает ученых книг, ему хватает и собственных смелых суждений» (пер. Т.Ю.Покидаевой), которые, по его убеждению, способны вызвать у слушателей «почти физическое удовольствие» (*an almost physical pleasure*). Игра словами в романе часто превращается в жонглирование идеальным и материальным, что соответствует принципам карнавальная поэтики. Поэтому Закон Всемирного Тяготения (Gravity)

объясняется избытком страха и меланхолии и приравнивается к Закону Всемирной Скуки (Boredom).

В эпилоге обнаруживается основной повествователь, ПЛОВЕЦ С ПЛОШКОЙ в руках, единственный, кто остался в живых после катастрофы: «...I cannot fail to notice an oversight in my prologue – a clue to my existence, which I'd hoped to conceal. I alluded, did I not, at the outset, to a beginning but never assigned it a beggar, placing it in nobody's hands? Of course, the begging-bowl is mine. I had filled it with seawater. Quite intentionally, for the others to take note. 'Drink, dream and be merry, friends: to this brine you must sink'» [Norminton 2001: 276] / «...в своем прологе я совершил маленькую оплошность – едва не раскрыл себя, хотя надеялся сохранить свой секрет до конца, никто не должен был знать, что я вообще существую. Перечисляя предметы, имевшиеся на борту, я упомянул плошку для подаваний, но ведь нищего не было. Так чья же это плошка? Конечно, моя. Я наполнил ее морской водой. Разумеется, со смыслом – чтобы все остальные взяли себе на заметку. "Пейте, мечтайте и веселитесь, друзья: все равно всем вам сгинуть в морской пучине"» [Norminton 2006: 348]. После кораблекрушения повествователь плывет в одиночестве в открытом море и вдруг снова видит корабль дураков: «I swim towards the ship, which is, rather, a boat. Let me describe it to you» [Norminton 2001: 277] / «Я плыву к кораблю, который, скорее, утлая лодчонка, и даже не лодка, а так, непонятного свойства посудина. Сейчас я ее опишу» [Norminton 2006: 350]. Таким образом, конец романа возвращает к его началу, подчеркивая *порождающую* функцию экфрасиса и *возрождающую* функцию литературы. Постоянно перерождаясь, нищий повествователь с плошкой соединяется в сознании читателя с писателем из сна пьяницы и с самим Грегори Норминтоном. Введение в картину на мифологический или библейский сюжет автора получило особое распространение в эпоху Возрождения, в частности у Босха на правой створке триптиха «Сад земных наслаждений» («Ад») изображен сам художник в странном образе размышляющего с закрытыми глазами «наблюдателя» на краю раковины яйцеобразного туловища монстра [Drury 1999: 64-65], по другой версии автопортретом Босха является лицо этого самого «монстра», или «голового дерева», тоже «наблюдателя», который у нас вызывает аллюзию к Иисусу Христу.

Настаивая на правдивости своей истории, монах в романе Норминтона остроумно замечает, что правда не в словах, а в порядке их расположения. Подобные рассуждения героев о характере рассказывания, часто визуализирующие вер-

бальный процесс, сопровождают каждую историю. Например, в повести о Блекуле читаем: «Any tale is like a glass bell dropped into a rock pool. Encompassing within its eye a teeming world, it shows nothing of the Universe beyond» [Norminton 2001: 93] / «Каждый рассказ – как стеклянный колокольчик, оброненный на камни. Он заключает в себе целый мир, а что происходит снаружи – того мы не знаем» [Норминтон 2006: 127]. Кающийся пропойца тоже рассуждает о правде и вымысле и о других сторонах творческого процесса: «To understand the world, we flit between History and Myth. Myth, of course, is more trustworthy. Literal untruth, it cannot claim to be anything other than what it is <...> It's a tiring business, listening. A tougher trick than rhetoric <...> You don't think I mixed my metaphors? Perhaps it lacked visual detail?» [Norminton 2001: 118, 205] / «Для познания мира мы прибегаем к Истории и Мифу. Миф, безусловно, больше заслуживает доверия. Вымысел по своей сути, он не претендует на истину и не является чем-то помимо того, чем является <...> Утомительное это дело – слушать. Гораздо труднее, чем рассказывать самому <...> Тебе не кажется, что я слишком вольно соединял метафоры? Может быть, стоило добавить визуальных деталей?» [Норминтон 2006: 157, 262]. Особое внимание Норминтона к литературному стилю обнаруживается уже в перечне его любимых писателей (Поль Валери, Владимир Набоков, Сэмюэль Беккет), названных в интервью Клер Дадмэн. В своем окружении он выделяется не только эрудицией, но и умом: кто-то пошутил, что хотел бы «превратить его мозги в эмульсию и высасывать их через его ухо с помощью соломинки» [Dudman 2006].

В качестве эпиграфа к роману Норминтон использует цитату из авторского предисловия ко второй книге пенталогии Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Речь идет о великане, который не вошел в Ноев ковчег, поэтому сидел на нем верхом и болтал ногами: «Благодаря этому Хуртали оказался вторым после бога спасителем помянутого ковчега, ибо он предотвратил кораблекрушение: он с помощью ног приводил ковчег в движение и поворачивал его в любую сторону, так что его ноги служили ковчегу как бы рулем <...> Ну как, вы все поняли? В таком случае хлопните винца, только не разбавляйте водой. Не верится вам, что ли? "Ну и мне тоже не верится", – сказала кума» [Рабле 1973: 168]. Примечательно, что тема спасения и возрождения человечества из библейской истории Ноя уже у Рабле обозначена не только мотивами плавания и пьянства, но и связанным с ними мотивом рассказывания⁴.

В первой книге о Гаргантюа повествователь отождествляет процесс своих рассуждений с плаванием: «Однако плыть далее среди подобных пучин и мелей небезопасно – я возвращаюсь в ту гавань, откуда и вышел <...> я убираю паруса» [Рабле 1973: 53, 56]. Две последние книги романа Рабле целиком посвящены плаванию героев к оракулу Божественной бутылки, необходимость которого обосновывается в пространственных диалогах третьей книги, а толстая серебряная книга в руках Бакбук оказывается самой настоящей бутылкой фалернского вина, после которой герои, «исполненные поэтического вдохновения, заговорили в рифму» [там же: 707]. Роман Рабле, как и книга Норминтона, заканчивается призывом «Пейте!». Тем самым Норминтон возвращает нас к смеховой культуре Ренессанса. На наш взгляд, успех книги Норминтона объясняется тем, что автор смог погрузиться в самую сердцевину этой культуры, ухватить и органично раскрутить ее порождающее начало.

Картины нидерландских художников Северного Возрождения Иеронима Босха и Питера Брейгеля не только становятся одним из жанрообразующих признаков этого своеобразного «романа культуры», но и позволяют говорить об особой разновидности «романа о картине». От других образцов популярного «романа о картине» как «вымершего (или же вымирающего) жанра» [Иткин 2003], который часто строится на мотиве тайны и преступления, обуславливающих детективный и криминальный сюжет (А.Перес-Реверс, Ф.Андахази, Д.Браун), роман Норминтона «Корабль дураков» выгодно отличает поэтика народной смеховой культуры средневековья [Лихачев 2001; Реутин 1996] с ее карнавальностью, амбивалентностью, концепцией умирающего и возрождающегося тела [Бахтин 1965, 1990]. Основная «тайна» романа Норминтона связана с творческой, порождающей функцией картины Босха как части ренессансной культуры, а основное «преступление» автора и близких ему героев – страсть выдумывать и рассказывать истории. Поэтому раблезианский хронотоп здесь эволюционирует в творческий.

¹ В качестве *пролога* или *экспозиции* литературного произведения (композиционная функция) экфрасис использовался в конце II в. н.э. в романе Лонга «Дафнис и Хлоя». Во введении к роману автор-повествователь коротко описывает реально существующую или воображаемую «живописную картину» («искусства дивное творение», «изображение любви»), которую он якобы увидел, охотясь на острове Лесбос в роще нимф. Называя эту «картину» прямо «повестью о любви», Лонг передает через ее описание крат-

кое содержание своего романа: «А на ней можно было вот что увидеть: женщины одни детей рожают, другие их пеленами украшают; дети покинутые, овцы и козы-кормилицы, пастухи-воспитатели, юноша и дева влюбленные, пиратов нападение, врагов вторжение. Много и другого увидел я, и все проникнуто было любовью» [Лонг 1988: 169].

Выступая в качестве пролога, экфрасис выполняет и *сюжетную* функцию: картина в романе как будто оживает, напоминая знаменитый миф о Пигмалионе, рассказанный в «Метаморфозах» Овидия. Лонг превращает трагическую историю пастуха Дафниса, поклявшегося не знать любви и умершего от любви к нимфе Наиде (этот миф послужил сюжетом для первой идиллии Феокрита) [Греческий роман 1988: 511], в роман о любви со счастливым концом: «А Дафнис и Хлоя легли на ложе нагие, друг друга обняли, целовались и бессонную ночь провели, – меньше спали, чем совы ночные. И все совершил Дафнис, чему научила его Ликэнион. И лишь тогда впервые поняла Хлоя, что все, чем в лесу они занимались, были всего только шутки пастушьи» [Лонг 1988: 242].

Здесь экфрасис выполняет также *эротическую* функцию, которая неотделима от *эстетической*: «...множество людей, даже чужестранцев, приходили сюда, привлеченные слухом о ней; нимфам они молились, картиной любовались <...> и мной, восхищенным, овладело стремление, с картиной соревнуясь, повесть написать. И, найдя того, кто картину ту мне истолковать сумел, я, много потрудившись, четыре книги написал, в дар Эроту, нимфам и Пану, а всем людям на радость: болящему они на исцеленье, печальному на утешенье, тому, кто любил, напомнят о любви, а кто не любил, того любить научат» [там же: 5].

В последнем предложении подчеркиваются *аллегорическая* и *дидактическая* функции экфрасиса, который предполагает не только описание, но и *истолкование* «картины», а также ее *воздействие* на зрителя и читателя романа. Эти функции экфрасиса активно использовались в философских трактатах, созданных на рубеже средневековья и нового времени. На фронтисписах книг англичанина Роберта Бертона «Анатомия меланхолии» (1621) и итальянца Джамбатисты Вико «Основания новой науки об общей природе наций» (1725) изображены *аллегорические картины*, отражающие содержание трактатов и подробно истолкованные в *предисловиях*.

Художественная биография Чосера (2004), написанная Питером Акройдом, тоже начинается с *толкования фронтисписа* – средневековой гравюры, изображающей выступление писателя

Джеффри Чосера перед королевский двором [Askroyd 2004: xii-xvi]. Таким способом автор сразу переносит читателя в XIV в., непосредственно показывает главного героя и определяет основной конфликт биографии, противопоставляя художника и придворного.

² Интерпретация творчества Питера Брейгеля Старшего, в частности цикла «Времена года», легла в основу сюжетной коллизии романа «Одержимый» (*Headlong*, 1999) современного английского писателя Майкла Фрейна. На обложке книги помещена репродукция другой картины мастера – «Падение Икара», с мифологическим персонажем которой сравнивается одержимость героя якобы найденной им неизвестной работой художника.

³ Новелла Э.Т.А.Гофмана «Фермата» (1815) начинается с описания «яркой, полной жизни картины кисти Гуммеля “Компания в итальянской таверне”, услаждающей глаз и душу многих, кто побывал на осенней берлинской выставке 1814 года» [Гофман 1988: 23]. Кроме сюжетной, эстетической и аллегорической функций экфрасис здесь выполняет еще *музыкальную* функцию, так как на картине, описанной в новелле, изображена сцена музицирования: «...две итальянки – одна поет, другая играет на гитаре, между ними, чуть отступя назад, стоит аббат, изображающий дирижера. С поднятой палочкой ожидает он момента, когда синьора – с устремленным к небесам взором – длинной трелью закончит каденцию; тогда он покажет вступление, и гитаристка лихо возьмет доминанту» [Гофман 1988: 23].

Один из двух молодых приятелей, рассматривающих картину, оказывается ее персонажем – всадником на заднем плане – и рассказывает приятелю историю, участником и свидетелем которой он был. Кульминационный момент заключительного эпизода этой истории изображен на картине. Веселая *ирония*, присутствующая уже в экфрасисе («Аббат полон блаженного умиления и восхищения, но в то же время он боязливо напряжен. Ни за что на свете не хотелось бы ему пропустить нужный момент. Он едва смеет дышать. Каждой мошке, каждой букашке хотел бы он подвязать челюсти и крылышки, чтобы ничто не жужжало...» [там же]) со всем блеском гофмановского остроумия раскрывается в рассказе («Певица добралась до ферматы. Пестрая, кудрявая каденция дрожала – вверх и вниз, вверх и вниз; наконец остановка на протяженной ноте, и вдруг женский голос начинает чудовищно браниться – проклятия, ругань, угрозы. Мужчина протестует, оправдывается, другой смеется. Второй женский голос вмешивается в ссору, скандал

разгорается все неистовее, со всей итальянской яростью» [там же: 26]).

В экфрасисе живописного полотна (*статичного* по своей *пространственной* природе, согласно Лессингу) передается *момент ожидания* музыкальной кульминации (в *процессе исполнения* особенно отчетливо проявляется *временной* характер музыки). Гофман и его последователи виртуозно описывают этот *момент*, внутренне динамичный и напряженный. Достаточно сравнить экфрасис в новелле Гофмана с описанием в эссе Пейтера «Школа Джорджоне» (1878) полотна «Концерт» из палатцо Питти, где «монах в рясе и с тонзурой прикасается к клавишам клавиноды, между тем как служка, стоящий за ним, хватает ножку кубка, а третий, в берете с пером, словно ждет удобного момента, чтобы запеть» [Пейтер 2006: 238]. В упомянутом эссе английский критик XIX столетия уделяет особое внимание проблеме взаимоотношений музыки, живописи и поэзии.

⁴ Роман Э.Берджесса о Шекспире «Nothing like the sun...» написан в форме лекции автора-повествователя для восточных студентов, которые преподнесли ему три бутылки самсу. Время от времени повествование прерывается тем, что лектор делает очередной глоток из бутылки, а в конце романа воображает себя потомком великого барда по восточной линии.

Список литературы

Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С.7-180.

Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Художественная литература, 1965 (2 изд. 1990).

Борхес Х.Л. Собр. соч.: В 3 т. / пер. с исп.; сост., предисл., коммент. Б.Дубина. Рига: Полярис, 1994. Т.1.

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

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в романе художественной культуры // Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе. Пермь, 1996. С.35-53.

Бочкарева Н.С. Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000.

Брагинская Н.В. Жанр филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. Философия. Литература. Искусство / под ред. В.В.Соколова, А.Л.Доброхотова. М.: Изд-во МГУ, 1976. С.143-169.

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Сла-

- вянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С.259-283.
- Брагинская Н.В.* Надпись и изображение в греческой вазописи // Культура и искусство античного мира. Материалы научной конференции (1979) / под общ. ред. Н.Е.Даниловой. М.: Советский художник, 1980. С. 41-99.
- Геллер Л.* Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. С.5-22.
- Гофман Э.Т.А.* Фермата / пер. с нем. и предисл. А.Николаева // Музыкальная жизнь, 1988, №6. С.22-26.
- Греческий роман / сост., вст. ст., прим. М.Томашевской. М.: Правда, 1988.
- Дмитриева Н.А.* Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
- Зримая музыка: Европейская живопись и графика XIV – начала XIX веков / вст.ст. А.Е.Майкапар. М.: Константа, 2000.
- Иоффе Д.* Экфрасис и культурная эволюция: Международная научная конференция "Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе" Русский Журнал, 2008. <http://www.russ.ru/pole/Ekfrazis-i-kul-turnaya-evolyuciya>
- Иткин В.* «Костюмы и обычаи разнятся, проблемы и чувства остаются в неизменности»: Интервью с Грегори Норминтоном. Книжная витрина, 2003. <http://www.top-kniga.ru/kv/interview/interview.php?ID=7658>
- Карбышев А.А.* Экфрасис и нарратив в романе С.Соколова «Между собакой и волком» // Мир науки, культуры, образования. 2008. №1 (8). С.59-62.
- Литература и живопись: сб. ст. Л.: Наука, 1982.
- Лихачев Д.С.* Смех как мировоззрение // Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С.286-403.
- Лонг.* Дафнис и Хлоя / пер. с древнегреч. С.Кондратьева // Греческий роман. М.: Правда, 1988. С.167-242.
- Мартин Г.* Брейгель / пер. с англ. М.Уманцевой. М.: Искусство, 1992.
- Морозова Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма. Дисс ... канд. филол. наук. Новосибирск: 2006.
- Норминтон Г.* Корабль дураков / пер. с англ. Т.Ю.Покидаевой. М.: АСТ: 2006.
- Парламент дураков / пер. с англ. Л.Шведовой, Н.Горелова; пер. с лат. Н.Горелова; вст. ст. Н.Горелова. СПб.: Азбука-классика, 2005.
- Пейтер У.* Ренессанс: Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М.: БСГ-ПРЕСС, 2006.
- Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. Н.Любимова. М.: Художественная литература, 1973.
- Реутин М.Ю.* Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М.: РГГУ, 1996.
- Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб: Академический проект, 2003.
- Соколова Н.И.* «Поэтическая живопись» префаэлитов // Anglistica. Вып.7. М., 1999. С.51-63.
- Таранникова Е.Г.* Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб.: 2007.
- Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999.
- Филострат.* Картины. *Каллистрат.* Описание статуй / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск: Водолей, 1996.
- Франк С.* Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя// Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. М.: МИК, 2002. С.32-41.
- Хадынская А.А.* Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: дисс ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
- Ханжина Е.П.* Сонет о произведении визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX-XX вв. Пермь, 1995. С.69-75.
- Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / пер. с англ. И.Кашкина и О.Румера. М.: Художественная литература, 1973.
- Шатин Ю.В.* Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С.217-226.
- Ackroyd P.* Chaucer. London: Chatto & Windus, 2004.
- Burgess A.* Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love-life. N.Y., 1964.
- Drury E.* Self Portraits of the World's Greatest Painters. London: Parkgate Books, 1999.
- Dudman C.* Keeper of the Snails: An interview with Gregory Norminton. 09.02.2006. <http://keeperofthesnails.blogspot.com/2006/02/interview-with-gregory-norminton.html>
- Frayn M.* Headlong. L.: Faber and Faber, 1999
- Hagstrum J.* The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic // Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature / ed. by S.G.Nichols,

**Бочкарева Н.С. ФУНКЦИИ ЖИВОПИСНОГО ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ
ГРЕГОРИ НОРМИНТОНА «КОРАБЛЬ ДУРАКОВ»**

R.B.Vowles. Waltham (Mass.); Toronto; London: Blaisdele Publishing, 1968. P. 169-192.

Kellman S. The Self-Begetting Novel. N.Y.: Columbia Univ.Press, 1980.

Meyers J. Painting and the Novel. Manchester Univ. Press, 1975.

Norminton G. The Ship of Fools. L.: Hodder and Stoughton, 2001.

Norminton G. Website: Links. 2008.

http://www.gregorynorminton.co.uk/page.php?domain_name=gregorynorminton.co.uk&viewpage=links

Rowe A. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002.

Rowlands J. The Garden of Earthly Delights by Hieronymus Bosch. Oxford: Phaidon, 1979.

Schuder R. Hieronymus Bosch. Berlin: Union Verlag, 1985.

Scott D. Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Steiner W. The colors of rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. Chicago, London, 1982.

Tolnay Ch. de Bosch. M.: Ulysses International Publishers, 1992.

Torgovnik M. The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, Woolf. Princeton, 1985.

**FUNCTIONS OF PICTORIAL ECPHRASIS
IN THE NOVEL *THE SHIP OF FOOLS* BY GREGORY NORMINTON**

Nina S. Bochkareva

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

The novel of a contemporary English writer Gregory Norminton *The Ship of Fools* is considered in the context of ecphrasis poetics. Different functions of pictorial ecphrasis (narrative, compositional, parodic, meta-narrative etc.) are analysed. The poetics of Norminton's novel is researched in detail: the play with space and time, with biblical and literary allusions, with pictorial reminiscences of Bosch's and Bruegel's paintings, the carnival chronotopos, the structure "a story within a story" and others.

Key words: poetics; pictorial ecphrasis; allusion; carnival chronotopos; a story within a story; a contemporary English novel; Gregory Norminton.