



О. В. Лебедева

**ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС  
В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ НОВЕЛЛЕ**

Роль экфрасиса в художественном произведении устанавливается на основе выделения частных функций приема – хронологической, дидактической, метановостительной, сюжетной. Анализ новелл Дж. Барнса, А. С. Байетт, Дж. Фаулза в названном ракурсе позволяет автору говорить о связи экфрасиса с различными структурными уровнями произведения, его многообразном участии в художественном смыслообразовании.

48

*This article identifies the role of ekphrasis, based on its selected functions – the chronotop, didactic, metanarrative, and storyline ones. An analysis of short stories by J. Barnes, J. Fowles and A. S. Byatt carried out within such a framework makes it possible to speak of a connection between ekphrasis and various structural levels of a work and its contribution to the creation of literary meanings.*

**Ключевые слова:** поэтика, живописный экфрасис, жанр, современная английская новелла.

**Key words:** poetics, ekphrasis, genre, modern English short story.

Интерес современных новеллистов Великобритании к приему экфрасиса<sup>1</sup> колоссален. Такие английские писатели, как Дж. Фаулз, А. С. Байетт, Дж. Барнс систематически обращаются к экфрасису на протяжении всего своего творчества. А. С. Байетт, преподававшая английскую литературу в колледже и читавшая лекции в художественных галереях, неоднократно признавалась, что ее воображение работает в форме картинок, а свои еще не созданные произведения она видит как переплетение цветочных узоров [1]. На особую роль визуального восприятия в своем творчестве указывает и Дж. Фаулз, именно зрительный образ зачастую становится для него импульсом к созданию нового произведения [12]. Дж. Барнс часто дает объяснение того или иного ощущения, мысли, явления литературы, используя аналогию с живописью.

Что привлекает и привлекало писателей в экфрасисе? На этот вопрос можно ответить словами Г. Э. Лессинга, отмечавшего, что писателю достаточно всего лишь назвать понятие, чтобы продемонстрировать его, а художник формирует наглядный образ, возбуждающий творческую фантазию и эмоции [8].

Потребность соединения и сочетания в пределах одного текста разнохарактерных кодов Ю. М. Лотман объясняет тем, что организация иерархии разных языков – намного более удобный и компактный спо-

<sup>1</sup> Под экфрасисом будем подразумевать описание произведения изобразительного искусства в литературном произведении [6].



соб сбережения информации, нежели умножение сообщений на одном языке [9, с. 17]. Вербальная дескрипция картины, как «текст в тексте», служит способом создания такой иерархии.

В качестве опосредованного описания действительности экфрасис обладает гораздо большей условностью, чем просто описание: в терминологии Б. А. Успенского, является «знаком знака знака» [11]. То есть репродуцируя существующую действительность, экфрасис моделирует другую, альтернативную реальность.

Очень похожее мнение высказывает и Ж. Хетени. Для него визуализация в литературе — это техника, при помощи которой слово утрачивает свое поле однозначности, при этом сотворяя условную, вторую реальность, в свою очередь, формируемую автором из элементов, заимствованных из первой [14, с. 76].

Развернутая классификация экфрасиса содержится в работе Е. В. Яценко [15]. В ней утверждается, что самый значимый принцип классификации экфрасиса — по объему описания. Автор дает градацию разновидностей форм, разделяя их на полные (развернутая репрезентация визуального артефакта), свернутые (описание укладывается в одно-два предложения) и нулевые (указывают на отнесенность «словесного текста к тем или иным художественно-изобразительным явлениям» [15, с. 49]. По нашим наблюдениям, в современной английской новелле встречаются все три типа экфрасиса. К примерам повествований с полным экфрасисом можно отнести новеллу А. С. Байетт «Произведение искусства», в центре которой черно-белая репродукция картины Анри Матисса «Тишина, поселившаяся в домах». Свернутый экфрасис характерен для новелл А. С. Байетт «Китайский омар», «Ламия в Севеннах». Часто живописный дискурс новелл несет в себе нулевые, свернутые и полные экфрасисы одновременно или сочетает разные комбинации экфрасисов (полный и свернутый, полный и нулевой и т. д.), как, например, в новелле Дж. Барнса «Gnosienne» или в новелле Дж. Фаулза «Башня из черного дерева». Живописный дискурс представлен здесь свернутыми и нулевыми экфрасисами портрета и пейзажа.

Для понимания того, как работает рассматриваемый прием в современной английской новелле, важным представляется анализ поэтологических функций живописного экфрасиса, говоря о которых, мы опираемся на классификацию Н. С. Бочкаревой [5]. Исследовательница выделяет метаповествовательную, композиционную, хронотопическую, сюжетную, эстетическую (эротическую), аллегорическую, пародирующую и дидактическую функции.

В новелле Джулиана Барнса «Gnosienne» автор воссоздает несколько живописных полотен французского художника Пьера Боннара. За счет введения метафор, эпитетов, художественных сравнений, авторских цветообозначений Барнс оживляет картины Боннара, пространство которых заполнено светом, мерцанием цветовых бликов и тишиной. Писатель при помощи свойственной только ему техники построения слов и словосочетаний, как художник, несколькими мазками делает набросок сиюминутного впечатления или передает еле уловимые, мимолетные движения. Проза Барнса приобретает особенную, ярко выраженную живописность. Это может касаться описаний природы, пищи



или людей. Словесные «картины» Барнса (как и живописные полотна Боннара) характеризуются отказом от жестко очерченного контура и резких цветовых контрастов, им больше присуща мягкая, построенная на тонких отношениях цветовая гамма: «...Маленькие, цвета красного дерева коровы бродят на склонах погасших вулканов под музыку местных волюнок» [4, с. 122]. Или: «Тарелка розового gigot в подливке цвета жидкой крови. Округлая крупная haricots verts, сваренная до полного размягчения и купающаяся в сливочном масле»<sup>2</sup> [4, с. 131].

Отсылая читателя к картинам Боннара, увлеченно писавшего интерьеры жилых комнат с фигурами людей, писатель создает своеобразный литературный эскиз интерьера, выявляющий характеры его обитателей и их взаимоотношения. Описание комнаты в гостинице, где заночевал главный герой — писатель, делает аналогию с картинами Пьера Боннара очевидной: «Жалюзи на окне были предусмотрительно полуприподняты, пропуская достаточно света, чтобы я мог увидеть кувшин с тазиком на мраморной доске умывальника, латунную кровать, пузатый комод. Интерьер в духе Боннара, не хватало только кошки или, пожалуй, мадам Боннар, обтирающейся губкой в ванной» [4, с. 130]. Экфрасис здесь выполняет сюжетную функцию: пейзажи, натюрморты и литературные портреты интерьера с картин Боннара становятся частью сюжетного пространства новеллы.

Но Джулиан Барнс не только оживляет известные полотна Боннара (такие, как «В лучах солнца», «Ванная комната», «Окно», «Дверь в сад»). Используя метаповествовательную функцию экфрасиса, писатель дает образец оригинального взаимопроникновения литературы и живописи, когда картинный персонаж превращается в литературного героя. Пьер Боннар часто писал женщин, занятых туалетом, нехитрыми домашними делами или погруженных в раздумье, нередко обнаженных. Мотив боннаровского женского обнажения и тема купания, связанная с подглядыванием и приоткрыванием, создает замысловатую игру с читателем, а сложившийся визуальный иронический образ мадам Боннар, обтирающейся губкой в ванной, превращается в повторяющийся сквозной символический мотив, мерцающий на грани правды и вымысла.

Столкновение литературы как временного искусства с пространственностью живописи через экфрасис расширяет возможности новеллистического хронотопа, делая его многомерным. Так, виртуальному экфрастическому пространству новеллы «Gnosienne» присущ собственный хронотоп, отличный от пространственно-временной организации основного повествования, что подчеркивает хронотопическую функцию экфрасиса. Интерьер на картинах Боннара сочетается с открытым пространством — окно или дверь практически всегда распахнуты в сад. Ключевой художественной деталью, играющей большую роль в создаваемой писателем словесной картине, оказывается дверь, которая имеет широкий спектр значений, богатую символику, вызывающую ассоциации с переходом из одного пространства в другое. Хронологическое время иного измерения противопоставляется «будничной педантичной жизни» [4, с. 129], а его пространственные характеристики вызывают

<sup>2</sup> Упомянуты блюда: gigot — баранья ножка, haricots verts — зеленая фасоль.



недоумение и вопросы: старый ситроен появляется «из ничего» [4, с. 128], шоссе, по которому едет машина, «обрывается в неизвестность» [4, с. 125], пропорции маленького помещичьего дома, перед воротами которого останавливаются герои, оказываются «разработанными Богом» [4, с. 128], мэр, сопровождавший героя, не просто уходит, а «исчезает» [4, с. 129].

Разновидность полного экфрасиса демонстрирует вставная новелла «Кораблекрушение» в романе Дж. Барнса «История мира в 10 1/2 главах» [3]. В фокусе внимания писателя картина французского художника Теодора Жерико «Плот “Медузы”». Рефлексия по поводу живописного полотна целиком занимает вторую часть новеллы, представленную в форме искусствоведческих размышлений, дающих развернутый ответ на вопрос: «Как воплотить катастрофу в искусстве?» [3, с. 137].

Барнс скрупулезно рассматривает исторические обстоятельства рождения шедевра, сопоставляет первоначальные наброски художника, изучает документальные свидетельства, отчеты историков и мнения о картине, а также трактует ее смысл и пытается решить проблему его пересоздания по эстетическим законам искусства как в связи, так и вне связи с реальными историческими обстоятельствами, вдохновившими творца на ее создание.

Говоря о подготовительных эскизах, повествователь обращает внимание на фигуру отца, обнимающего своего мертвого сына. Описывая их живописные образы, писатель опирается на ассоциации с творчеством других французских художников: «Старик повернулся спиной ко всем живым; поза его выражает покорство, печаль, отчаяние; далее, он выделяется своими сединами и накидкой, красным куском материи. Он словно попал сюда из другого жанра — возможно, какой-нибудь заблудившийся пуссеновский старец. <...> Пуссен? Герен и Гро, коли уж на то пошло. А мертвый сын? Смесь Герена, Жироде и Прюдона» [3, с. 146].

Законченную картину Теодора Жерико Барнс рассматривает также и в свете события, ставшего ее исторической основой, — крушения фрегата «Медуза», произошедшего в июне 1816 г. на пути французской экспедиции, направлявшейся в Сенегал. Как известно, «Медуза» села на мель из-за профессиональной некомпетентности капитана между Канарскими островами и Зеленым мысом, а матросы, спасаясь, перешли на плот. Через какое-то время измотанные непогодой и палящим солнцем, отсутствием пищи и воды озлобленные люди восстали друг против друга. Спустя почти две недели скитаний плота по морю его обнаружил корабль, и взорам мореходов предстало леденящее душу зрелище: «трупы истощенных до последней крайности людей, а живые мало чем отличались от мертвых... А рядом куски человеческого мяса, которые несчастные вялили на солнце и ели» [7].

Писатель показывает, как внешне статичная картина, переосмысляемая в свете этого исторического события, а также сквозь призму концепции о «катастрофичности искусства», создает повествование (сюжетная функция экфрасиса). Страдающие персонажи Жерико практически превращаются в персонажей эпического произведения.



По мнению писателя, воображая жестокие страдания людей на плоту, мы становимся этими людьми и, даже более того, «они становятся нами» [3, с. 152].

Анализируя картину, прозаик развивает идущую от Оскара Уайльда концепцию истины в искусстве. О. Уайльд афористически утверждал, что искусство не может быть нравственным или безнравственным — произведение может быть или хорошо, или плохо написано. Истина в искусстве состоит в том, что обратное ей также верно: «Искусство никогда не выражает ничего, кроме себя самого. Оно ведет независимое существование, точно так же, как Мысль, и развивается совершенно самостоятельно. Оно необязательно реалистично в эпоху реализма или духовно в эпоху веры. Оно настолько не является порождением своей эпохи, что обычно развивается в направлении прямо противоположном, и единственная история, которую оно до нас доносит — история его собственного развития» [10].

Писатель говорит о жестоким несоответствии фигур с картины Жерико «правде жизни» [3, с. 150]. Изображенных на полотне, как живых, так и мертвых, он именуется «крепышами и здоровяками» [3, с. 151]; со свойственной ему иронией сравнивает их с «выпускниками группы бодибилдинга» [3, с. 151]. Констатируя приоритет «верности искусству» [3, с. 150] перед «верностью правде жизни» [3, с. 150], автор объясняет характер образов, исходя из понимания современного искусства, выраженного в новелле двойной оппозицией: искусство катастрофично — «катастрофа стала искусством» [3, с. 153].

Пространственные характеристики, соответствующие хронотопу картины, а также ее статика нивелируются. Несмотря на «конкретный характер», сцена кораблекрушения, как пишет Барнс, «полна мощи и динамизма. Фигуры на плоту... дышат энергией бушующего... океана» [3, с. 152].

Концепция катастрофичности искусства реализуется на границе литературных и живописных аллюзий, что подчеркивается цитатой из Гюстава Флобера: «Едва появившись на свет, — сказал Флобер, — мы по кусочкам начинаем осыпаться» [3, с. 155]. Барнс утверждает, что развитие любого шедевра не останавливается в момент его создания, он продолжает движение, «но уже под уклон» [3, с. 155]. Он приводит мнение одного из ведущих специалистов по творчеству Т. Жерико, который утверждает, что сегодня картина «Плот "Медузы"» «местами выглядит весьма плачевно» [3, с. 155]. Разрушение живописного полотна Барнс связывает со сквозным символическим образом, проходящим через весь роман: «А если посмотреть, что происходит с рамой, там наверняка будут обнаружены древесные черви» [3, с. 155]. Авторская игра изобразительными возможностями литературы и живописи как разных кодовых систем подчеркивает условность как характерную черту новеллистической поэтики.

В новелле ощущается дидактическая функция экфрасиса, которая предполагает не только описание, но и истолкование картины, а также воздействие на зрителя и читателя: «...Картина высвобождает в нас более глубокие подводные эмоции, увлекает нас приливами надежды и



тревоги, душевного подъема, паники и отчаяния» [3, с. 152]. Экфрасис в данном произведении также выполняет сюжетную и эстетическую функции.

Экфрасис в литературном произведении может способствовать выражению внутреннего мира персонажей. В новеллах «Китайский омар» [2] и «Боди-арт» [16] А. С. Байетт, описывая главных героинь, болезненно переживающих свое физическое состояние, делает акцент на творческом аспекте их личности. Вымышленные инсталляции героинь создаются с опорой на реминисценции произведений известных художников. В новелле «Китайский омар» стены мастерской Пегги Ноллетт увешаны репродукциями Анри Матисса. Инсталляции Дэйзи Уимпл в новелле «Боди-арт» связываются с творчеством немецкого художника Йозефа Бойса. В обоих произведениях протест современного искусства носит идеологический характер и направлен против жизнеутверждающей яркости полотен модернистов. Пегги Ноллетт возмущается обнаженными фигурами Матисса и обвиняет художника в склонности к насилию, а Дэйзи Уимпл сурово критикует полотна абстракционистов.

Экфрасис картины становится своеобразным аккумулятором культурных смыслов в новелле. Вовлекая в круг ассоциаций зрительные впечатления от шедевров мировой живописи, он расширяет корпус «цитируемых» текстов. Так в «Башне из черного дерева» Дж. Фаулза особенная атмосфера творческого противостояния художников, отражающая проблемы современного искусства, создается благодаря соединению бесчисленного множества аллюзий на полотна великих живописцев — представителей различных стран, стилей и школ разных периодов. Это художники символизма, импрессионизма, кубизма, абстракционизма, ташизма, авангардизма. Каждый из них по-своему значим для главного персонажа: метод и стиль одних Дэвид угадывает в картинах Генри Бресли, полотна других украшают дом этого художника, над искусством третьих Бресли иронизирует, пародируя в своих выступлениях метод «капли и пятна» Джексона Поллока [13].

Экфрасис в современной английской новелле, выступая как структурно-семантическая единица текста, становится способом его организации, служит созданию образов персонажей, моделированию художественного пространства, а также представляет собой средство интеллектуальной игры с читателем. Будучи связанным с развитием смыслообразования, экфрасис продуцирует умножение ассоциативных рядов, углубляет аллюзивные пласты и символический подтекст. Обращение к живописному экфрасису реализуется на уровне создания словесных картин за счет поэтических средств языка, а также на тематическом уровне: героями многих новелл являются художники.

#### Список литературы

1. Байетт А. Зачем нужно искусство? URL: <http://www.vz.ru/culture/2007/10/9/116125.html> (дата обращения: 04.06.2012).
2. Байетт А. Китайский омар / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. 2001. №2. С. 3–18.



3. Барнс Дж. История мира в 10 ½ главах / пер. с англ. В. Бабкова. М., 2005.
4. Барнс Дж. По ту сторону Ла Манша / пер. с англ. И. Стам, И. Гуровой М., 2005.
5. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. 2009. Вып. 6. С. 81 – 92.
6. Геллер Л. М. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5 – 22.
7. Ионина Н. А., Кубеев М. Н. Гибель французского фрегата «Медуза». URL: [http://wordweb.ru/sto\\_kat/55.htm](http://wordweb.ru/sto_kat/55.htm) (дата обращения: 05.09.2013).
8. Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., 1957.
9. Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998.
10. Уайльд О. Упадок искусства лжи. URL: [http://lib.ru/WILDE/esse\\_upadok.txt](http://lib.ru/WILDE/esse_upadok.txt) (дата обращения: 02.12.2013).
11. Успенский Б. А. Семиотика искусства М., 1995.
12. Фаулз Дж. Аристос / пер. с англ. В. Нугатова. М., 2004.
13. Фаулз Дж. Пять повестей / пер. с англ. И. Бессмертной и И. Гуровой. М., 2004.
14. Хетени Ж. Идея в образах, абстрактное в визуальном. Фигуры-образы Исаака Бабеля // Russian Literature. 1999. Vol. 45, №1. P. 75 – 85.
15. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. №11. С. 47 – 57.
16. Wyatt A. S. Little Black Book of Stories. L., 2004.

#### Об авторе

Ольга Владимировна Лебедева — канд. филол. наук, доц., Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, Великий Новгород.  
E-mail: [olgalebedeva79@mail.ru](mailto:olgalebedeva79@mail.ru)

#### About the author

Dr Olga Lebedeva, Associate Professor, Yaroslav the Wise Novgorod State University, Novgorod.  
E-mail: [olgalebedeva79@mail.ru](mailto:olgalebedeva79@mail.ru)

УДК 82.091

### Чжао Сюе

#### КИТАЙСКИЙ ВЗГЛЯД НА СОВРЕМЕННУЮ РУССКУЮ ЛИТЕРАТУРУ В КОНТЕКСТЕ ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТИ

*На основании анализа механизмов рецепции современной русской литературы в китайском литературоведении автор доказывает, что в сознании китайского читателя присутствует установка на понимание текста в ракурсе актуальной для Китая социокультурной проблемы сохранения традиции. Эта установка определяет интерпретацию и оценку новой деревенской прозы, женской прозы, постмодернистской литературы. Методологическую базу исследования составили положе-*