

УДК 7.01: 7.038.6: 821.111-31 Шевалье.06''19/20''

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ ТРЕЙСИ ШЕВАЛЬЕ «ДЕВА В ГОЛУБОМ»¹

Нина Станиславна Бочкарева

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

Пермский государственный университет

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

Ирада Игоревна Гасумова

аспирант кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. gasumova.irada@gmail.com

В статье исследуется роман современной английской писательницы Трейси Шевалье «Дева в голубом» в аспекте экфрастического дискурса, т.е. участия образов произведений визуальных искусств в порождении и рецепции литературного текста. Определяются функции экфрасиса в сюжете и конфликте произведения. Анализируются экфрасисы скульптуры, витража, фрески, картины, связанные с библейскими сюжетами, особенности их восприятия и интерпретации героями. Рассматривается символика голубого (синего) и рыжего (красного и желтого) цветов, их роль в характеристике женских образов романа. Выявляются композиционные особенности постмодернистской поэтики английского романа на рубеже XX–XXI вв.

Ключевые слова: экфрасис; экфрастический дискурс; английская литература; визуальные искусства; символика цвета; Трейси Шевалье; рубеж XX–XXI вв.; поэтика постмодернизма.

Современными литературоведами экфрасис определяется в основном как словесное описание какого-либо предмета визуального искусства, при этом подчеркивается, что «экфрасис – это не исключительно, но в первую очередь – запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений. Это иконический ... образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10]. Опираясь на классическую работу Лессинга, исследователи XX столетия утверждают, что «писатель и в этом случае, не пытаясь всецело уподобляться живописцу, опирается на специфическую силу слова, то есть *идет от передачи впечатлений, производимых предметом* (понимая под впечатлением совокупность вызываемых предметом мыслей, чувств и настроений)» [Дмитриева 1962: 25–26; выделено Н.А.Дмитриевой]. Дж.Хеффернан указывает на «антагонизм» между двумя видами репрезентации (вербальной и визуальной), порождающий динамику выражения и восприятия художественного объекта [Heffernan 2004: 3–7]. Символическая функция экфрасиса связана с многозначностью интерпретаций произведений визуальных искусств в литературе, неизбежным *рождением*

новых художественных смыслов (см. также: [Бочкарева 1996: 10; Бочкарева 2009: 81–92]). Под экфрастическим дискурсом в данной работе мы понимаем участие произведений изобразительных искусств в порождении и рецепции литературного текста и художественного произведения в целом.

Творчество современной английской писательницы Трейси Шевалье (*Tracy Chevalier*) получило широкую популярность благодаря фильму «Девушка с жемчужной сережкой» (*The Girl with a Pearl Earring*, 2003) режиссера Питера Уэббера (в главных ролях – Колин Ферт и Скарлетт Йоханссон), снятого по одноименному роману (1999), экфрастический дискурс которого определили картины голландского художника XVII в. Яна Вермеера Дельфтского (подробнее см. об этом: [Гасумова, Бочкарева 2008: 150–154]). Первый роман Трейси Шевалье «Дева в голубом» (*The Virgin Blue*, 1997) тоже содержит описание произведений изобразительных искусств, играющих важную роль в сюжете и конфликте произведения, обуславливающих его систему образов и стилевое своеобразие.

Повествование в романе «Дева в голубом» разделено в соответствии с двумя историческими эпохами (ср. с произведениями П.Акройда «Чаттертон», 1987 или А.Байетт «Обладание», 1999). По аналогии с романом «Обладание» центральное место в сюжете занимает расследование родословной главной героини, которое у Байетт носит преимущественно филологический характер, а у Шевалье – культурологический. В романе «Дева в голубом» повествование о современности ведется от первого лица – от имени героини-американки Эллы Тернер (по фр. Турнье), которая вместе мужем эмигрировала во Францию и обрела здесь свой дом². История французской XVI в. Изабелы Мулен (в замужестве – Турнье) рассказывается от третьего лица, хотя в повествовании часто используется несобственно-прямая речь героини, которая отражает ее видение окружающего мира. В эпилоге мы узнаем, что обе истории написала Элла Тернер. Таким образом, перед нами оказывается роман о романе, в котором современная героиня реконструировала в виде романа историю XVI в. на основе своих разысканий, интуиции и воображения.

Постмодернистский «множественный» финал романа, во-первых, предлагает три варианта судьбы Изабелы Турнье, во-вторых, намекает на возможную связь между сыном Изабелы Жакобом Турнье, чувствующим красоту цвета и формы, и художником Николя Турнье, на картине которого Элла Турнье видит мучивший ее голубой цвет одеяний Девы Марии. В мистическом мире романа найденные Эллой останки принесенного в жертву ребенка с рыжими волосами и голубым куском ткани связываются с дочерью Изабелы Марией, фактически убитой собственным отцом из-за религиозных разногласий. Проблема непонимания в семье и в обществе становится центральной в романе Трейси Шевалье и объясняет развод Эллы с мужем, от которого она ждет ребенка.

Символика цвета является важнейшей составляющей экфрастического дискурса романа «Дева в голубом». В эпиграфе к роману [Chevalier 2002]³, взятом из работы И.В.Гете⁴ «К учению о свете (хроматика)», синий (*blue*) противопоставляется желтому (*yellow*) как тьма (*darkness*) – свету (*light*): «Как желтый цвет всегда несет с собой свет, так про синий можно сказать, что он всегда несет с собой что-то темное. Этот цвет оказывает на глаз странное и почти невыразимое воздействие. Как цвет это – энергия; однако он стоит на отрицательной стороне и в своей величайшей чистоте представляет из себя как бы волнуемое ничто (отрицание. – Н.Б., И.Г.). В

нем совмещается какое-то противоречие возбуждения и покоя» [Гете 1957: 315]. У Трейси Шевалье желтый и синий не противопоставляются, а сближаются. Тем не менее символика синего цвета, раскрываемая Гете, несомненно, повлияла на восприятие автора и героев романа: «Как высь небес и даль гор мы видим синими, так и синяя поверхность кажется как бы уходящей от нас. Подобно тому, как охотно мы преследуем приятный предмет, который от нас ускользает, так же охотно мы смотрим на синее, не потому, что оно устремляется в нас, а потому, что оно влечет нас за собою. Синее вызывает в нас чувство холода, так же как оно напоминает нам о тени. Мы знаем, как оно выводится из черного ... Синее стекло показывает предметы в печальном виде» [там же: 316].

В.В.Кандинский, вслед за Гете, выделял соотношение синего и желтого цвета в особую оппозицию, различающуюся по направленности цвета: «Если сделать два круга равной величины и заполнить один желтым, а другой синим, то уже после короткой концентрации на них становится заметным, что желтое лучеиспускает, приобретает движение из центра и почти осязаемо приближается к человеку. Синее же развивает центростремительное движение (подобно стягивающей себя в свой домик улитке) и удаляется от человека. Первый круг колет глаз, во втором глаз утопает» [Кандинский 1990: 40]. Русский художник, основатель группы «Синий всадник», подчеркивал особую духовность синего цвета: «Синее есть типично небесная краска. Очень углубленное синее дает элемент покоя. Опущенное до пределов черного оно получает призыв человеческой печали» [там же: 43].

Дева Мария «часто изображена в голубых одеяниях», что «легко объяснимо, поскольку синий – цвет небес, божественной любви и истины» [Турчин 1991: 37]. Однако «Деву Марию не всегда изображали в голубом одеянии: только с XII в. западноевропейские живописцы стали ассоциировать ее образ преимущественно с этим цветом ... Раньше пресвятую Деву изображали в одеждах разных цветов, но чаще всего темных оттенков: в черном, сером, коричневом, фиолетовом. Цвет ее одеяний должен был ассоциироваться со скорбью, трауром ... в первой половине XII в. темных тонов в этой палитре становится все меньше, и постепенно делается атрибутом скорбящей Богородицы единственный цвет: синий. Вдобавок он приобретает более светлый, привлекательный оттенок: из тусклого и угрюмого, каким он оставался долгие столетия, синий мало-помалу превращается в ясный и жизнерадостный» [Пастуро 2010: 247].

Роман Трейси Шевалье начинается с экфрасиса статуи Мадонны с младенцем (*a statue of the Virgin and Child*), установленной в нише над дверью церкви. Эту нишу будущий свекор Изабелы – Жан Турнье – покрасил в «глубокий синий цвет ясного вечернего неба» (*a deep blue the colour of the clear evening sky*). Синий, или голубой, цвет и в дальнейшем будет ассоциироваться с Девой Марией. Но вместо самой статуи (ее материала, цвета, формы) автор описывает связанное с ней «чудо», в результате которого изменили цвет волосы Изабелы (*her hair changed colour in the time it takes a bird to call its mate*⁵): «...the sun appeared from behind a wall of clouds and lit up the blue so brightly that Isabelle clasped her hands behind her neck and squeezed her elbows against her chest. When its rays reached her, they touched her hair with a halo of copper that remained even when the sun had gone. From that day she was called La Rousse after the Virgin Mary» (1). Солнце придало волосам Изабелы медный оттенок, а местные жители, увидев над головой девочки светящийся нимб, приписали это «чудо» статуе Девы Марии.

Сходное изменение претерпевают в романе волосы Эллы, когда она приезжает на родину Изабелы: «...it was shot through with coppery highlights. But it had been brown when I'd looked at myself in the mirror that morning. The sun had brought out highlights in my hair before, but never so fast or so dramatically» (113). Даже камни в реке Тарн (Tarn) красного и желтого цвета: «I studied the pebbles in deep reds and yellows gleaming under the water» (109). Хранитель местного архива объясняет по-французски прозвище девушки с красным оттенком в волосах: *C'est rouge. Alors, La Russe*. Местные жители называли так Мадонну, потому что считали, что у нее были рыжие (*red*) волосы. В баре сначала Жан-Поль, а затем и сама Элла замечают, что падающий свет (*nice light*) окрашивает ее волосы в медь и золото (*it was touching my hair with copper and gold*) (174).

Вернемся к Изабелы. Эффект освещения (*the sun, lit up, so brightly, its rays*) связывает голубой (*blue*) цвет ниши статуи Мадонны и медное сияние (*a halo of copper*) ее волос. С этих пор голубой цвет (*the blue*), даже потускневший (*faded*), оказывает на Изабель магическое воздействие, своей энергией заставляя ее осенить себя крестом (это же сделает Элла перед картиной Турнье): «Isabelle stared up at the Virgin, the blue behind the statue faded but with a power still to move her. She had already touched her forehead and her chest before she realized what she was doing and managed to stop without completing the cross. She glanced around to see if the gesture had been noticed» (6–7). Под влиянием учения Кальвина об-

раз Мадонны получает негативную трактовку, что отражается на жизни Изабелы, вынужденной скрывать свое поклонение Деве Марии, как и свои рыжие (*red*) волосы. Коробейник⁶, продавший Изабелы венецианскую голубую ткань, уверяет, что такие же прекрасные (*beautiful*) волосы были у Мадонны (*the colour of the Virgin's hair*) (196), хотя с роскошными рыжими волосами живописцы изображали чаще всего Марию Магдалину.

Конфронтация героини романа Т.Шевалье и общества, безжалостного в своем религиозном фанатизме, позволяет соотнести Изабель с Эстер Прин (героиней романа американского писателя XIX столетия Н.Готорна «Алая буква»), подвергнутой горожанами показательному наказанию за супружескую измену в виде обязанности носить на одежде вышитую алыми нитками букву *A* (сокращенное от *adultery*). Важно отметить, что Эстер полюбила именно священника. С Христом (пастырем) символически связан образ пастуха Поля, которого Изабель встречала у реки, а мотив супружеской измены соединяет Эстер с Эллой (у возлюбленного Эллы Жан-Поля, как и у пастуха Поля, волосы черного цвета). Примечательно, что в названиях романов Н.Готорна и Т.Шевалье присутствует обращение к символике цвета (*The Scarlet Letter* и *The Virgin Blue*).

Рыжий (медный) цвет волос Изабелы (а затем и Эллы) состоит из желтого и красного. Желтый цвет в европейской культурной традиции – «это цвет изгоев, отверженных» [Турчин 1991: 36]. У Шекспира в «Зимней сказке» желтый (*yellow*) ассоциируется с безумием: «Многое, выходящее за грани разума, символизировал желтый: Сумасшествие, Шутовство и просто очень большую Глупость ... Вызов» [Чернова 1987: 110]. При этом золотистые цвета (чудом застывшие лучи) задолго до Шекспира означали Свет, Благодать, Слово, Просвещение, Мудрость, Милость, Избранность, а «ярко-красный с малой примесью желтого считался королевским цветом – как бы овеществленный свет Солнца Красного, которое своими лучами окрасило мантии королей, королей, их сановников и судей» [там же: 109, 107].

В романе Трейси Шевалье происхождение медного оттенка волос Изабелы интерпретируется сходным образом, но через экфрасис витражного окна под нишей красный цвет характеризуется по-другому: «Above the door, a small circular window held the only piece of glass they had ever seen ... From the outside the window was dull brown, but from the inside it was green and yellow and blue, with a tiny dot of red in Eve's hand. The Sin. Isabelle had not been inside the church for a long time, but she remembered the scene well, Eve's

look of desire, the serpent's smile, Adam's shame» (7). Из четырех упоминаемых цветов (*green, yellow, blue, red*), без солнечного света сливающихся в уныло коричневый (*dull brown*), именно красный (*red*) связан с образом Евы (женщины и матери) как цвет *греха сладострастия*.

Красный, как и синий, в романе Трейси Шевалье имеет тенденцию к переходу в черный (о противоречивой символике красного и черного в рассказах А.Байетт см.: [Бочкарева, Дарененкова 2009: 69-75; Дарененкова 2010: 191-201]). Сок черного каштана (*black walnuts*), которым Изабель могла бы скрыть рыжий (*red*) оттенок волос своей дочери Мари (72), соотносится с обозначением рыжего цвета волос самой Изабелы как «каштанового» (*chestnut*) (2). Имя *Изабель* (или *Иезавель* – библейская жена царя Ахава) с XVI в. употребляется в английском языке как синоним слова «распутница», синоним греха и злодеяния [Дин 1995: 127]. Но если жена Ахава поклонялась Ваалу, Изабель Турнье поклоняется Мадонне, а настоящее злодеяние совершают ее муж и свекровь. Многозначность и противоречивость символики цвета и имени связана в романе с многозначностью библейской реминисценции и экфрасиса.

Разрушение сначала витража, а затем и статуи Мадонны с Младенцем, несмотря на их принадлежность герцогу, объясняется не столько религиозным фанатизмом, сколько общим невежеством и инстинктом толпы: «No one knew for certain who threw the stone, though afterwards several people claimed they had. It struck the centre of the window and shattered immediately. It was a sound so strange that the crowd hushed. They had not heard glass break before» (7–8). Когда один из мальчишек от незнания порезался стеклом, всю вину тотчас перенесли на Дьявола и Изабель.

У самой героини *религиозное чувство* тесно связано с *эстетическим восприятием*. Она верит, что если бы люди проникли в закрытую церковь и еще раз увидели витражное окно, освещенное солнцем, его красота остановила бы их: «If they could have seen it once more, the sun lighting up the colours like a field dense with summer flowers, its beauty might have saved it. But there was no sun, and no entering the church: the priest had slipped a large padlock through the bolt across the door» (7). Сравнивая краски витража (*the sun lighting up the colours*) с полем цветов (*like a field dense with summer flowers*), Изабель демонстрирует открытость своего эстетического видения мира природе и Богу. В этой связи многозначен лейтмотив солнца (освещения), символичен мотив спасения, а также образ закрытой двери.

Разрушение статуи Девы Марии выявляет одну из важнейших функций экфрасиса в романе – раскрытие внутреннего конфликта героини, связанного с ее будущим мужем – Этьеном Турнье. Примечательно, что в самом начале сцены, определившей трагическую судьбу героини, упоминаются «бледно-голубые глаза» (*pale blue eyes*) Этьена. Именно он подает ей грабли, которыми она была вынуждена разрушить статую. В конце сцены он вместе с толпой начинает бросать грязь в голубую нишу (*throwing dung at the blue niche*). В ответ Изабель мысленно прощается с цветом Мадонны: «I will never see such a colour again, she thought» (9). Голубой цвет глаз отца унаследует дочь Этьена и Изабелы – Мари, ясный взгляд которой так же устремлен на Изабель, как и взгляд Мадонны: «Marie had her father's pale blue eyes and, to Isabelle's relief, his blond hair as well <...> Marie's bright eyes gazed up at her now, perturbed, uncertain. Isabelle had never been able to lie to her» (72). Не допускающий лжи, этот взгляд предупреждает о том, что Мари будет принесена в жертву, как и статуя Мадонны. Не исключено, что для Изабелы это страшная жертва за то, что статуя была разрушена именно ее руками.

Центральная часть экфрасиса выражает внутреннее напряжение героини, ее непосредственное общение со статуей, которую она разрушает под крики и смех толпы – «массы ярко-красных лиц», «тяжелых и холодных» (*the mass of bright red faces ... hard and cold*). Изабель несколько раз поднимает грабли и наносит удары, начиная с основания статуи: «She raised the rake, propped it against the base of the statue and pushed. It did not move. The shouting became harsher as she began to push harder, tears pricking her eyes» (9). Взгляды Мадонны и Младенца, устремленные в разные стороны, подчеркивают удаленность героини от неба: «The Child was staring into the distant sky, but Isabelle could feel the Virgin's gaze on her. 'Forgive me', she whispered. Then she pulled the rake back and swung it as hard as she could at the statue. Metal hit stone with a dull clang and the face of the Virgin was sliced off, showering Isabelle and making the crowd shriek with laughter. Desperately she swung the rake again. The mortar loosened with the blow and the statue rocked a little» (9). Под действием металлических граблей в первую очередь отделяется устремленное на Изабель и как будто укоряющее ее *лицо* каменной статуи, у которой героиня просит прощение за совершаемое.

Последний акт разрушения отличается особым драматизмом: «The statue began to rock, the faceless woman rocking the child in her arms. Then it pitched forward and fell, the Virgin's head hitting the ground first and shattering, the body thumping

after. In the impact of the fall the Child was split from his mother and lay on the ground gazing upwards. Isabelle dropped the rake and covered her face with her hands. There were loud cheers and whistles and the crowd surged forward to surround the broken statue» (9). Важную роль играет «оживание» статуи в восприятии Изабеллы: сначала она чувствует на себе взгляд Мадонны (*Isabelle could feel the Virgin's gaze on her*), потом раскачивающееся изваяние представляется ей безликой женщиной, качающей младенца на руках (*the faceless woman rocking the child in her arms*). При этом взгляд божественного ребенка всегда устремлен в небо (*The Child was staring into the distant sky ... the Child was split from his mother and lay on the ground gazing upwards*). С небом сравнивается голубой цвет платья девочки (*looked like a sky*) в сказке Эллы (277).

Если в двух первых экфрасисах статуи Мадонны с Младенцем подчеркивался только голубой цвет ниши, в последнем, развернутом описании, в динамике разрушения показаны части тел, меняющиеся позы и устремленность взглядов матери и ребенка, их внешнее и внутреннее взаимодействие. Эта сцена отличается пластической монументальностью и живописным лаконизмом. Архитектоническая четкость «трех актов» этой короткой драмы усиливается контрастом симметрично повторяющихся цветов: красного (сопровождение первого и третьего актов) и синего (общее обрамление). Синий цвет от бледно-голубого «опускается до пределов черного».

Поскольку субъектом сознания является Изабель, разрушение статуи описано с ее пространственной позиции. Причем героиня оказывается в пространственном фокусе (в центре) вместе с разрушаемой ею скульптурой, тем самым отделяясь от наступающей на нее и Мадонну фанатичной толпы. Это отделение выражает внешний конфликт героини с окружающими, который усиливается обозначенным выше внутренним конфликтом. В сюжетном отношении данный экфрасис обозначает поворотный пункт в судьбе главной героини: после разрушения статуи и публичного отказа от Мадонны Изабель соединяется с Этьеном, ждет ребенка и уходит в семью Турнье.

Однако публичный отказ от Девы Марии не означает для Изабеллы внутреннего отречения от Мадонны. Разрушая статую, она просит прощения за вынужденный грех. После ухода Сюзанны, сестры мужа, которая поддерживала Изабель в семье Турнье, она снова видит голубой цвет Мадонны: «...she thought of the blue of the Virgin, a colour she had not seen in years but could picture at this moment as if the walls of the house were

painted with it <...> The empty spaces at the table were shimmering with blue light» (74–75). Значима игра слов «голубой цвет» (*the blue, a colour*) и «голубой свет» (*blue light*).

Центральное место в композиции сюжета романа Трейси Шевалье «Дева в голубом» занимает экфрасис картины Николая Турнье «Снятие с креста», увиденной глазами современной героини – Эллы Турнье. Предваряет этот экфрасис трижды повторяемое описание сна Эллы, который она видит в период зачатия ребенка: «Something did change that night. That night I had the dream for the first time. It began with flickering, a movement between dark and light. It wasn't black, it wasn't white; it was blue. It was dreaming in blue. It moved like it was being buffeted by the wind, undulating toward me and away. It began to press into me, the pressure of water rather than stone. I could hear a voice chanting. Then I was reciting too, the words pouring from me. The other voice began to cry; then I was sobbing. I cried until I couldn't breathe. The pressure of the blue closed in around me. There was a great boom, like the sound of a heavy door falling into place, and the blue was replaced by a black so complete it had never known light» (32–33). Движение голубого (*blue*) изменяется от мерцания между темным (*dark*) и светлым (*light*), черным (*black*) и белым (*white*) к полному вытеснению голубого (*blue*) черным (*black*), отсутствию света (*light*).

Давление воды вместо камня, пенообразование и декламация, грохот падающей двери в описании сна ассоциативно связывают проанализированную нами ранее сцену разрушения надвратного декора церкви (витражного окна и каменной статуи) во Франции (первая глава) с кульминационным эпизодом смерти Мари (глава девятая), которая, вероятно, утонула в реке⁷ после удара, нанесенного отцом, и была погребена под каменной плитой в новом доме Турнье в Швейцарии. В конце девятой главы впервые соединяются два повествования, два времени, две судьбы (Изабеллы и Эллы) через повторяющееся описание погребения, которое заканчивается цитатой из псалма⁸ и упоминанием о цвете: «Then there was no more blue; all was red and black» (264–265). Как и в первой главе, обозначается связь голубого (*blue*), красного (*red*) и черного (*black*).

Во второй главе романа, когда Элла впервые видит картину Николая Турнье, появление голубого в ее снах сопровождается псориазом – красными кругами чешуйчатой кожи: «I studied the circle of red, scaly skin» (34). Любопытно замечание, что Жан-Поль смотрит на пятна красной чешуйчатой кожи как на необычную современную живопись (*a curious modern painting*), а муж

Эллы отводит взгляд. На реке она наблюдает за темными (*dark*), красными (*red*), цвета ржавчины (*rust-red*), пятнами (43). Дразнящая игра красного (розового), черного и синего (голубого) пронизывает описания Лиль-сюр-Тарна и его жителей в восприятии Эллы.

Описывая свой сон Жан-Полю, Элла пытается охарактеризовать оттенок голубого: «That's too bright. Very vivid. But it's bright and yet dark too. I don't know the technical words to describe it. It reflects lots of light. It's beautiful but in the dream it makes me sad. Elated too. It's like there are two sides to the colour. Funny that I remember the colour. I always thought I dreamed in black and white» (52). Как и в первом описании сна, голубой характеризуется через вариативное противопоставление тьмы (*dark*) и света (*light*), черного (*black*) и белого (*white*); отмечаются две стороны цвета и появляются новые эпитеты: яркий (*bright*), живой (*vivid*), красивый (*beautiful*), печальный (*sad*), ликующий (*elated*). Примечательно, что у героини Трейси Шевалье, в отличие от Гете, преобладает положительная характеристика синего (голубого), более близкая Кандинскому. Последнее описание сна «менее импрессионистическое, более осязаемое»: «...it was less impressionistic, more tangible than ever. The blue hung over me like a bright sheet, billowing in and out, taking on texture and shape <...> 'A dress', I whispered. 'It was a dress'» (56). Волна голубого (*blue*) напоминает яркое полотно (*bright sheet*), обретая плотность ткани и форму платья (*dress*), которое нависает (*hung over*) над Эллой.

Картина Николая Турнье, непосредственное описание которой приводится в конце второй главы романа, находится в Музее августинцев, где располагается коллекция живописи и скульптуры. Элла подчеркивает вульгарное (*blatant*) использование церкви под картинную галерею, тем самым указывая на дистанцию, отделяющую средние века от рубежа XX-XXI столетий, и попытку ее преодоления: «...I stood in the doorway admiring the effect of a large empty space hanging over the paintings, swamping and diminishing them» (62). Огромное пустое пространство церкви нависает (*hanging over*) над картинами, вызывая ассоциации со сном Эллы (характерен и глагол *swamp* – 'затопить').

Героиня символически преодолевает временную дистанцию, постепенно приближаясь к картине: «A flash in my peripheral vision made me look toward a painting on the opposite wall. A shaft of light had fallen across it and all I could see was a patch of blue. I began to walk toward it, blinking, my stomach tightening» (62). Пятно голубого цвета (*a patch of blue*), как вспышка (*a flash*), притя-

гивает ее зрение (*vision, look, see*). Усиливает зрительное впечатление лейтмотив падающего на картину луча света (*a shaft of light had fallen across it*). Динамика пространственных отношений (*toward, opposite, across*), реакция глаз (*blinking*), живота (*tightening*) отражают внутреннее напряжение Эллы.

Лаконичное описание композиции картины отсылает читателя к традиционному изображению библейского сюжета «Снятие с креста» в живописи. Но в центре внимания Эллы оказывается не тело Христа, а лицо его матери: «It was a painting of Christ taken off the cross, lying on a sheet on the ground, his head resting in an old man's lap. He was watched over by a younger man, a young woman in a yellow dress, and in the centre the Virgin Mary, wearing the robe the very blue I'd been dreaming of, draped around an astonishing face. The painting itself was static, a meticulously balanced tableau, each person placed carefully, each tilt of the head and gesture of the hands calculated for effect. Only the Virgin's face, dead centre in the painting, moved and changed, pain and a strange peace battling in her features as she gazed down at her dead son, framed by a colour that reflected her agony» (62–63). Статика классической композиции картины нарушается под действием голубого цвета одеяния Девы Марии, своей противоречивостью придающего динамику (*moved and changed*) ее лицу, поразительному (*astonishing*) в своем страдании (*agony*): боль и странный покой боролись на нем (*pain and a strange peace battling in her features*).

Непосредственная реакция Эллы повторяет реакцию Изабеллы на голубой цвет ниши со статуей Мадонны: «As I stood in front of it, my right hand jerked up and involuntarily made the sign of the cross. I had never made such a gesture in my life» (63). В описании картины упоминается также желтый цвет одеяния молодой женщины (Марии Магдалины), чей образ традиционно связан с темой отверженности.

В экфрасис этой картины входит также информация о ее авторе, чье имя станет известно читателю только в четвертой главе, где картину заменит репродукция на почтовой карточке. Комментируя свои впечатления, Элла однозначно связала сон и картину: «... the blue. It matches perfectly with the dream. Not just the colour itself, but the feeling around it. That look on her face» (94). В словах Жан-Поля дается искусствоведческое объяснение эффекта голубого цвета (ляпислазури) на картинах художников Возрождения: «...the blue of the Renaissance. You know there is lapis lazuli in this blue. It was so expensive they could only use it for important things like the Vir-

gin's robe» (94). Но это объяснение не удовлетворяет Элли, она пытается доказать свое родство с художником Николя Турнье (1590–1639), чье имя и годы жизни обозначены на обороте почтовой карточки.

Информация об авторе картины как составная часть экфрасиса [Рубинс 2003: 17] представлена в романе сначала как результат поисков Эллы: «It took longer than I'd expected to find out anything about Nicolas Tournier. He was part of a group of painters called the Caravagesques, Frenchmen who studied in Rome in the early seventeenth century, copying Caravaggio's use of strong light and shadow <...> He wasn't famous, though two of his paintings were in the Louvre»⁹ (96). Связь Николя Турнье со школой Караваджо объясняет эффект светотени (*strong light and shadow*), которому Трейси Шевалье придает особое значение.

В других источниках авторство картин Николя Турнье приписывается Роберу Турнье (1604–1670). Противоречивость и недостаточность исторических сведений, по мнению Эллы, оправдывает право романиста на собственную реконструкцию истории. Согласно информации Жан-Поля, в 1590 г. была сделана запись (обнаружена в 1951 г.) о крещении Николя Турнье в протестантской церкви в Монбельяре. Его отец Андре Турнье (сын Клода Турнье), художник из Безансона, оказался в Монбельяре из-за религиозных беспорядков. Николя Турнье был в Риме, Каркассоне и Тулузе, где 30 декабря 1638 г. составил завещание (обнаружено в 1974 г.). В конце той же четвертой главы романа в руках у Эллы оказывается Библия, в которой перечислены с датами рождения члены семьи Турнье, в том числе сын Этьена и Изабелы – Жакоб (р. 2 июля 1565 г.). Ни Клода, ни Андре, ни Николя среди них не было.

Однако связь биографии и творчества Николя Турнье с Италией найдет свой отклик в истории Изабелы, сочиненной Эллой. Коробейник, продавший ей кусок ткани голубого цвета, рассказывает историю его происхождения: «You know this blue <...> I knew you know this blue. The blue of the Virgin of Saint Zaccaria <...> a beautiful church in Venezia¹⁰. There is a story to this blue, you know. The weaver who made this cloth modeled it after the robe of the Virgin who is in a painting in Saint Zaccaria. This was so to thank her for the miracle» (141). Чудо, сотворенное Девой Марией, заключалось в счастливом возвращении пропавшей дочери ткача, который сшил девочке одежду из ткани голубого цвета одеяний Мадонны на алтарной картине в церкви Святого Захария в Венеции. К сожалению, платье из голубой ткани, которую сохранил слушавший эту историю Жа-

коб, не спасло от смерти его сестру Марию. История голубой ткани становится частью экфрасиса лишь упомянутой в тексте венецианской картины, которая, в свою очередь, порождает новые параллели между двумя повествованиями.

Тот же коробейник приносит Изабелы известие о смерти Сюзанны, беременной тезке которой в настоящем времени повествования (в восьмой главе) Элла в очередной раз расскажет свой сон. К этому времени голубой цвет обрастет новыми ассоциациями: рубашка Жан-Пьера, глаза Фрэнка Синатры (*Ole blue eyes*). Но главной останется Дева Мария в живописи художников Возрождения и на картине Николя Турнье: «'It has two parts: there's a clear blue, the top layer, full of light and –' I struggled for words. 'It moves with the light, the colour. But there's also a darkness underneath the light, very sombre. The two shades fight against each other. That's what makes the colour so alive and memorable. It's a beautiful colour, you see, but sad too, maybe to remind us that the Virgin is always mourning the death of her son, even when he's born. Like she knows already what will happen. But then when he's dead the blue is still beautiful, still hopeful. It makes you think that nothing is completely one thing or the other; it can be light and happy but there is always that darkness underneath'» (227). Лейтмотивом проходящая через весь роман борьба двух сторон голубого цвета обнаруживает еще один живописный нюанс и объясняет связь двух евангельских сюжетов в произведениях изобразительного искусства: *темный* слой (*a darkness, very sombre*), вызывающий печаль (*sad*), находится под верхним *светлым* слоем (*a clear blue, the top layer, full of light*), создающим ощущение счастья (*happy*), и напоминает о том, что Дева Мария всегда скорбит (*mourning*) о смерти своего сына, даже когда он *рождается*, а когда он *умирает*, она не теряет надежды (*hopeful*). Таким образом, голубой цвет раскрывает двойственность образа Мадонны в европейской живописи и в романе Трейси Шевалье.

По-другому эта двойственность выражается в экфрасисах одной и той же византийской фрески, представленной с точки зрения и Изабелы, и Эллы. Это единственное произведение искусства в романе, которое видят обе героини.

Дважды глазами Изабелы описывается дневная служба в Chalières (Мутье, Швейцария), где после разрушительных действий гугенотов чудом сохранились следы фресок: «...at the murals in green and red and yellow and brown covering the choir walls, of Christ holding the Book of Life on the curved ceiling, the twelve Apostles in panels below him» (137). Эти цветные фрески вызвали в

памяти героини образы разрушенных на ее родине витражного окна и статуи Мадонны с Младенцем, хотя среди перечисленных цветов Христа и апостолов (*green, red, yellow, brown*) синий цвет намеренно не назван: «She had not seen decoration in a church since the coloured glass and the statue of the Virgin and Child of her childhood» (137). Не указывается он и при описании потускневшего (*faint*) образа Мадонны (*a faint image of Virgin*), чьи широко открытые глаза печально (*sadly*) смотрят вдаль. Новая встреча с Девой Марией производит огромное впечатление на Изабель: «On her toes again to look at the figures painted at eyes level, she stifled a gasp. To the minister's right was a faint image of Virgin, staring sadly into the distance. Though Isabelle's eyes filled with tears, she kept her expression dull. She watched the minister, now and then her glance darting to the mural. The Virgin looked at her and smiled for a moment before resuming her mournful expression. No one saw but Isabelle» (137–138). Реакция героини на фреску отражает ее сильное внутреннее переживание, тяжелое душевное состояние. При повторном взгляде на фреску Изабелли кажется, что Мадонна на какой-то момент меняет скорбное выражение лица и смотрит на нее с улыбкой.

Таким образом, двойственность образа Девы Марии создается в данном экфрасисе без упоминания синего (голубого) цвета, отсутствие которого компенсируется в этой же пятой главе появлением голубой ткани в сцене с коробейником. В седьмой главе взгляд Мадонны на той же фреске опускается на дочь Изабелли – Марию, у которой из-под черного платья (*black dress*) вместо белой юбки (*white undercloth*) выставляется голубое одеяние (*blue, the cloth*), сшитое из ткани, привезенной коробейником: «The Virgin's eyes were cast down, focused on something below her. Isabelle followed her gaze to Marie. Her daughter was kneeling patiently, waiting her turn, her black dress pushed up around her legs where she knelt. Underneath, though, there was no white undercloth. It was blue. Marie was wearing the cloth» (203). Сопоставление голубого (*blue*) с черным (*black*) и белым (*white*) подчеркивает борьбу добра и зла, которая для Марии закончится трагически. Когда Этьен увидел голубой цвет ткани, его лицо сначала стало белым (*white*), а потом красным (*red*): «When Etienne finally saw it his face went white, then red» (203). Так через колорит изображается гнев персонажа.

В восьмой главе, переносящей читателя в современность, византийские фрески в часовне X столетия увидены глазами Эллы: «Inside it was small and simple, with faded Bizantine-style frescos in rust and cream on the choir walls and whitewash

everywhere else. I studied the figures obediently – Christ standing with his arms outstretched, a row of Apostles below him, pale circles of halos framing their heads, some of the faces washed out beyond expression – but except for the faint trace of a sad-looking woman off to one side, the frescos left me cold» (217). С одной стороны, взгляд героини XX в. гораздо более рационален, точен и холоден, что особенно заметно при сравнении двух экфрасисов. Вместо перечисления чистых цветов Элла указывает на поблекшую (*faded*) рыжеватокремную (*in rust and cream*) гамму фресок, бледные (*pale*) нимбы над головами апостолов и побелку (*whitewash*) всего пространства, кроме стены хора. Однако и ее не оставляет равнодушным потускневший след печально смотрящей в сторону женщины (*the faint trace of a sad-looking woman off to one side*).

Только при повторном внимательном рассмотрении Элла узнала в этой женщине Мадонну: «...I went back inside the chapel. A cloud has crossed the sun and it was darker inside; the fresco figures hung suspended above me like ghosts. I stood in front of the faint lines of the woman and studied her more closely. There was little left on her: heavy-lidded eyes, large nose, pursed mouth, framed by a robe and a halo. Yet these rudimentary elements captured her misery precisely. 'Of course. The Virgin,' I said softly» (217). Прямая речь подчеркивает неожиданность открытия, взволнованность героини.

Заметим, что в отличие от экфрасиса картины Турнье, которую описывает Элла ранее, здесь эффект создается не светом, а темнотой (*it was darker*): облака не открывают, а закрывают солнце (*A cloud has crossed the sun*). При этом опять используется глагол «нависать» (*hung*), а фигуры на фреске сравниваются с привидениями (*ghosts*). Черты лица Мадонны описываются лаконично и беспристрастно: глаза с тяжелыми веками (*heavy-lidded eyes*), большой нос (*large nose*), сжатый рот (*pursed mouth*), обрамление одеяния и нимба (*framed by a robe and a halo*). Однако в заключении Эллы приходит к выводу, что они точно передают страдание (*misery*), которое и приводит ее к узнаванию.

Затем Элла сознательно сравнивает два изображения Мадонны: «There was something about her expression that made her different from Nicolas Tournier's Virgin. I closed my eyes and tried to remember it: the pain, the resignation, the strange peace in her face. I opened my eyes and looked at the figure in front of me again. Then I saw it: it was in the mouth, the tight little turns at the corners. This Virgin was angry» (217–218). В этом описании лица Девы Марии на картине Турнье в середине

появляется новое слово, как бы снимающее противоречие двух других, которые ранее противопоставлялись: боль (*the pain*), смирение (*the resignation*), странный мир (*the strange peace*). Прием, к которому прибегает Элла (активизация памяти с закрытыми глазами), помогает ей увидеть отличие Мадонны на византийской фреске в более суровых очертаниях рта. Таким образом, на этот раз двойственность Мадонны обнаруживается в сопоставлении двух разных образов, а не в изменениях одного.

Еще одно изображение женщины упоминается в романе дважды в самой середине романа (в шестой главе). Оно, на наш взгляд, так же странно и неестественно связывает средневековье с современностью, как нахождение костей, волос и одежды умершей пять веков назад девочки. Речь идет об изображении на ставнях одного из окон таверны (бара) в старой части французского города: «The entrance was in a side alley, the shutters of the window next to the door painted with what looked like faceless soldiers guarding a woman in a long robe. I stopped and studied the shutters. The image unnerved me» (167–168). Входя в таверну, Элла лишь догадывается о взаимоотношениях между женщиной в длинном платье и сторожившими ее солдатами, «лишенными лиц» (*faceless*), хотя увиденное производит на нее неприятное впечатление, «лишает мужества» (*unnerved*). При выходе из бара, где Элла подвергается суровому испытанию как американка, Жан Поль объясняет смысл изображения: «That's La Dame du Plô. She was a Cathar martyr in the thirteenth century. Soldiers raped her, then threw her down a well and filled it with stones» (175). Катары – это название, данное католиками религиозному движению, распространенному в XI–XIV вв. в ряде областей Западной Европы. Противостояние между катарами и Католической церковью достигло кульминации в начале XIII в. Специально для борьбы с еретиками папа Иннокентий III учредил церковную инквизицию, а затем санкционировал крестовый поход, вылившийся в двадцатилетнюю войну, разорившую юг Франции¹¹. В романе Трейси Шевалье несомненно параллель между гугенотами и католиками – с одной стороны, и катарами и католиками – с другой, подчеркивающая бесчеловечность любого преследования. Мученичество за веру женщины XIII столетия, изнасилованной, сброшенной в колодезь и заваленной камнями, конечно, предвосхищает мученическую смерть Марии, хотя из романного описания трудно представить характер изображения на ставнях.

В порождении литературного текста и худо-

жественного целого романа Трейси Шевалье «Дева в голубом» важную роль играют произведения изобразительных искусств X–XVI вв.: каменная статуя, витражное окно, изображение на ставнях, византийская фреска, венецианская картина. Центральное место в романе занимает экфрасис картины «Снятие с креста» французского художника-караваджиста Николая Турнье, давшего фамилию обеим героиням. Главной креативной составляющей этого экфрасиса становится *голубой цвет* одеяний Девы Марии (в сочетании с рыжим оттенком волос Эллы и Изабелли). Его двойственность, выраженная уже в эпиграфе, символически обозначает *конфликт* непонимания между католиками и протестантами, американцами и французами, мужчинами и женщинами. Жертвами этого конфликта становятся в первую очередь женщины и дети.

Большое значение в экфрасисе произведений изобразительных искусств отводится *сюжету* (Мадонна с Младенцем, Снятие с креста, Адам и Ева, Христос и апостолы, женщина, изнасилованная солдатами). Не менее значима история *воздействия* изображения на главных и второстепенных героев романа. Весь роман можно рассматривать через призму *восприятия* и *интерпретации* произведений искусства, которые в каждом случае получают новый экфрасистический поворот. Исторические неточности и сюжетные натяжки отчасти оправдываются структурой *романа о романе*, автором которого становится акушерка Элла Турнье, а будущим строгим критиком – ее муж-историк Жан Поль¹².

Примечания

¹ Исследование выполнено в рамках проекта №1.1.10. 2010–2011 гг. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков» по тематическому плану научно-исследовательских работ, проводимых по заданию Минобрнауки.

² Сама Трейси Шевалье приехала из Америки в Англию в 1984 г.

³ В дальнейшем роман цитируется по этому изданию с указанием страниц в круглых скобках. Перевод Н.Сафьянова [Шевалье 2008] сделан по изданию 1997 г., поэтому мы его не приводим, ограничиваясь интерпретацией цитируемых фрагментов оригинала.

⁴ Гете упоминается в романе несколько раз в разговорах Эллы с Жан-Полем. Так, мотив яркой голубой ткани в пятой главе романа получает отклик в шестой главе, в том числе через аллюзию к Гете: «Goethe said only children and simple people like bright colour» (150). Элла, напротив, предпочитает в одежде естественные цвета (*natu-*

ral colours) – белый и коричневый (*white and brown*), а также цвета пемзы (*pumice*), жженого сахара (*caramel*), ржавчины (*rust*), небеленого полотна (*ecru*), сепию (*sepia*) и охру (*ochre*). Имя Гете становится для героев условным кодом (175, 292). Знаменитый немецкий писатель оставался на одну ночь в Мутье в 1799 г. и описал в одном из своих писем ущелье, которое видит Элла (232, 235).

⁵ Фольклорный образ брачующихся птиц в сочетании с рыжими волосами Изабеллы вызывает ассоциацию с Изольдой Белокурой и ее золотым волосом, принесенным птицей и привлечшим короля Марка.

⁶ Привлекая Изабель, коробейник в головном уборе в красно-желтую полоску (*red and yellow striped cap*) рекламирует апельсины (*Oranges! Oranges!*) и медную посуду (*beautiful copper pot*) (146).

⁷ Ассоциация смерти Мари со смертью Офелии поддерживается упоминанием в романе Трейси Шевалье цветов, которые собирает и раздает перед смертью шекспировская героиня.

⁸ Экфрастический дискурс этой библейской цитаты выходит за рамки данной статьи, посвященной экфрасису произведений изобразительных искусств, а библейские реминисценции в романе заслуживают, на наш взгляд, специального исследования.

⁹ Одна из двух луврских картин Николя Турнье – «Распятие» (1628). Как и «Снятие с креста», она была создана для алтаря церкви в Тулузе, поэтому на ней изображены те же персонажи.

¹⁰ Вероятно, речь идет об алтарной картине Джованни Беллини «Мадонна со святыми» (1505) в церкви св. Захарии (Сан Дзаккарио) в Венеции.

¹¹ Информация о катарах расположена на сайте: <http://ru.wikipedia.org/wiki/Катары> (дата обращения: 26.12.2010).

¹² Французский историк-медиевист Мишель Пастуро утверждает, что Кальвин «лучшим из цветов» считал «цвет неба» – синий: «...идеологи Реформации всегда будут благосклонно относиться к синему цвету как во внутреннем убранстве храма, так и в наружном, одобрять его использование как в художественном творчестве и общественной жизни, так и в религиозной практике» [Пастуро 2010: 264, 266]. Речь идет об «игре оттенков серого и синего», «сдержанности в подборе цветов», «пуританизме колорита», характерном для работ художников-кальвинистов [там же: 267]. В романе Трейси Шевалье ненависть протестантов вызывает яркий синий цвет в сочетании с красным и желтым, что не противоречит исследованиям Пастуро.

Список литературы

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX в.): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 22 с.

Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып.6. С.81–92.

Бочкарева Н.С., Дарененкова В.С. Мотив красного цвета в рассказе А.С.Байетт «Иаиль» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 4. С.69–75.

Гасумова И., Бочкарева Н.С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье «Девушка с жемчужной сережкой» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2008. С.150–154.

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.

Гете И.В. К учению о свете (хроматика) / пер. с нем. И.И.Канаева // Гете И.В. Избр. соч. по естествознанию. М.: АН СССР, 1957. С.261–358.

Дарененкова В.С. Мотив черного цвета в рассказе А.С.Байетт «Существо в лесу» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С.191–201.

Дин Э. Знаменитые женщины Библии / пер. с англ. А.И.Блейз. М.: КРОН-ПРЕСС, 1995. 336 с.

Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962. С.22–26.

Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Л.: Ленингр. галерея, 1990. 67 с.

Пастуро М. Синий. История цвета. Фрагменты книги / пер. с фр. Н.Кулиш // Иностран. лит., 2010. № 4. С.239–297.

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

Турчин В. Символика цвета // Юный художник. 1991. №7. С.36–42.

Чернова А. «...Все краски мира, кроме желтой»: Опыт пластической характеристики персонажа у Шекспира. М.: Искусство, 1987. 220 с.

Шевалье Т. Дева в голубом / пер. с англ. Н.Сафьянова. М.: Эксмо, 2008. 384 с.

Chevalier T. The Virgin Blue. London: Harper Collins Publishers, 2002. 320 p.

Heffernan J.A.W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004. 257 p.

**ЕКPHRATIC DISCOURSE
IN THE NOVEL «THE VIRGIN BLUE» BY TRACY CHEVALIER**

Nina S. Bochkareva

Professor of World Literature and Culture Department
Perm State University

Irada I. Gasumova

Post-graduate Student of World Literature and Culture Department
Perm State University

In the present article the novel «The Virgin Blue» by Tracy Chevalier is analyzed in the aspect of ekphrastic discourse, which is defined as participation of visual art images in creation and reception of a literary text. The functions of ekphrasis in creation of the plot and conflict of the novel are being studied. The ekphrasises of sculpture, stained-glass window, fresco, painting on biblical plots and the characters' perception and interpretation of the ekphrasises are considered. Symbolism of the blue and rusty (red and yellow) colours is analyzed with the reference to the images of the feminine characters of the novel. Some postmodern peculiarities of the British novel composition on the verge of the XX–XXI centuries are revealed.

Key words: ekphrasis; ekphrastic discourse; British novel; visual arts; colour symbolism; Tracy Chevalier; the verge of the XX–XXI centuries; postmodern poetics.