

УДК 821.111: 7

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО В ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РАССКАЗАХ А. С. БАЙЕТТ «КИТАЙСКИЙ ОМАР» И «БОДИ-АРТ»¹

Нина Станиславна Бочкарёва

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

Пермский государственный национальный исследовательский университет

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

В статье сравниваются два экфрасических рассказа современной английской писательницы А. С. Байетт «Китайский омар» (1993) и «Боди-арт» (2003). Акцент сделан на вымышленных образах студенток колледжа искусств (Пегги Ноллетт и Дэйзи Уимпл) и их творчестве. Современное (концептуальное и «актуальное») искусство в обоих рассказах противопоставляется произведениям модернистов (Матисса и абстракционистов), имеет откровенно протестный характер и отражает болезненное физическое состояние молодых художниц. Вместе с тем современное искусство непосредственно обращается к прошлому, даже паразитирует на нем, и воссоздается через реминисценции к предшествующим художникам (Эшер, Арчимбольдо). Особую роль для характеристики современного искусства играют предметы культа, экспонаты анатомического музея и природные материалы.

Ключевые слова: экфрасис; экфрасический дискурс; экфрасический рассказ; жанр; английская литература; современное искусство; А. С. Байетт.

Современная английская писательница А. С. Байетт (род. в 1936 г.) принадлежит к числу «авторов, на протяжении всего творческого пути тяготеющих к использованию экфрасиса» [Никола 2010: 10]. Живописной и предметной составляющей ее произведений посвящено немало исследований [Dondershine 1998; Sorensen 1999; Worton 2001; Wallhead 2001; Hicks 2009; Топрашева, Бочкарева 2005; Дарененкова 2012]. Сама писательница в эссе и интервью неоднократно объясняла свою любовь к цвету и визуальности. Она преподавала английскую литературу в колледже изящных искусств, читала публичные лекции в художественных галереях.

Если отделить экфрасис от живописной образности [Heffernan 2004: 3], то к «экфрасическим» можно с уверенностью отнести роман Байетт «Натюрморт» (*Still Life*, 1985) и сборник «Истории Матисса» (*The Matisse Stories*, 1993). Однако практически в каждом художественном произведении писательницы, как и в романах Айрис Мердок, несомненно, повлиявшей на ее творчество², важную роль играет какое-либо произведение визуального искусства [Rowe 2002]. Ведь «искусство дает возможность увидеть себя через другого и другого через себя, делая читателя или зрителя соучастником творческого процесса» [Черноземова 2013].

Задача данной статьи – проанализировать природу и функции современного искусства в двух рассказах Байетт – «Китайский омар» (*The Chinese Lobster*) из вышеупомянутого сборника «Истории Матисса» и «Боди-арт» (*Body Art*) из сборника «Маленькая черная книга рассказов» (*Little Black Book of Stories*, 2003)³.

В современном англоязычном и русском искусствознании *contemporary art* (современное искусство последней трети XX – начала XXI в., т.е. эпохи постмодернизма) противопоставляется *modern art* (искусству модернизма первой половины и середины XX в.), хотя понятия «модерн» и «постмодерн» по-разному интерпретируются философами «современности». Своеобразной «точкой невозврата» многообразных проявлений модернизма XX в. (экспрессионизм, фовизм, кубизм, футуризм, сюрреализм и др.) стал абстракционизм в своем абсолютном отказе от репрезентации. Современное искусство противопоставило абстракционизму «реальный объект» (поп-арт) и «конкретную идею» (концептуализм).

У истоков концептуального искусства – писсуар, выставленный французским художником Марселем Дюшаном под названием «Фонтан» (1917), а его манифестом стала книга американского художника Джозефа Кошута «Искусство после философии» (1969). Провокационный и

коммерческий характер современного концептуального искусства очевиден в таких громких сенсациях, как банки с этикетками «Экскременты художника» (*Merda d'Artista*) Пьеро Манцони (закрыты в 1961 г. и распроданы за огромные деньги в 2000-х) или выставленный в 2007 г. Дэмианом Херстом платиновый череп, инкрустированный бриллиантами, с подписью «Ради любви Бога» (*For the love of God*), обнажающий саморазрушительную тенденцию игры в искусство ради денег.

По отношению к современному (концептуальному и/или «актуальному») искусству особенно остро ставится вопрос о природе, функциях и границах искусства [Крючкова 1985; Глинский 2011; Эргенс 2013]. В романе современного американского писателя Чака Паланика «Дневник» гротескно и эпатажно абсолютизируется болезненная, извращенная и убивающая природа как традиционного, так и современного искусства, причем последнее откровенно высмеивается в работах учениц колледжа искусств (см. об этом: [Бочкарева 2010: 204]). В интервью автор признается, что часто смеется над самим собой. По-другому проблема современного (концептуального и «актуального») искусства поставлена в новеллах Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт».

В обоих рассказах создается образ молодой женщины, болезненно переживающей свое физическое состояние (Пегги Ноллетт больна анорексией и неадекватно воспринимает свое иссохшее тело, а Дейзи Уимпл, у которой тоже обнаруживаются признаки анорексии и анемии, перенесла осложненный аборт и вновь становится беременной). Однако Байетт делает акцент не столько на анализе психологии персонажа, сколько на выражении его внутреннего мира в творческой деятельности. Результаты этой деятельности, которые называются «инсталляциями», неоднозначно оцениваются их создателями и другими героями.

Прежде всего, эти инсталляции противопоставляются искусству модернизма (*modern art*), а именно творчеству Матисса и абстракционистов, как темнота – свету и цвету, а болезнь и смерть – жизни. В обоих произведениях протест современного искусства (*contemporary art*) носит идеологический характер и направлен против жизнеутверждающей яркости полотен модернистов.

Пегги Ноллетт в рассказе «Китайский омар» протестует против обнаженных фигур Матисса, обвиняя его, как и своего наставника Перри Дисса, в склонности к насилию [Байетт 2001]. Декан женского студенческого сообщества доктор Гер-

да Химмельблау вынуждена стать судьей в конфликте учителя и ученицы и принимает «простое решение» назначить Пегги нового учителя, например, Трейси Эвисон, разделяющую веру в «политическую идеологию» такого рода (вероятно, речь идет о феминизме).

При этом сама Герда Химмельблау ощущает свою близость к Перри Диссу, который испытал войну, пережил болезнь и смерть близких, но предпочитает искусство, утверждающее радость жизни. Ей импонируют его лекции о художниках Ренессанса (Беллини, Тициане, Мантеньи, о котором она сама написала книжку) и о художниках XX в. (Пикассо и Матиссе). Она разделяет его любовь к живописи, которую сравнивает с хрустом спелых яблок, нежной плотью, солнечным светом.

Дэйзи Уимпл в рассказе «Боди-арт» протестует против полотен художников-абстракционистов, которые врач-гинеколог Дэмиан Беккет противопоставляет религиозному искусству, в частности деревянному Распятию, увиденному им в церкви. Приходя из больницы домой, Дэмиан «молится отсутствию Бога в пятнах света и цвета» абстрактных композиций и картинах Матисса. Дэйзи, чье увлечение блестящей мишурой сначала привлекает Дэмиана, сознательно или бессознательно противопоставляет зарождающейся в ней жизни символический образ смерти – инсталляцию индийской богини Кали.

Искусствовед Марта Шарпин, специалист по мотиву *Vanitas* (аллегорический натюрморт эпохи барокко, центром которого является череп, напоминающий о быстротечности жизни и неизбежности смерти), восхищается инсталляцией Дэйзи, видя в ней выражение настоящей боли, и впоследствии помогает ее автору подготовиться к родам. При этом Марта симпатизирует Дэмиану, который заменил в холле больницы голландскую картину XVII в., изображающую урок анатомии на телах мертворожденных младенцев, на большую абстрактную композицию Альберта Ирвина (Albert Irvine), поражающую блеском и яркостью разноцветных мазков кисти. Сама А.С. Байетт любит живопись абстракционистов. Стены больницы и квартиры Дэмиана (отца будущего ребенка) украшают работы Ноэля Форстера (Noel Forster), Алана Гука (Alan Gouk), Патрика Херона (Patrick Heron), Терри Фроста (Terry Frost), Говарда Ходжкина (Howard Hodgkin), Джона Хойланда (John Hoyland), Дэвида Хокни (David Hockney), к которым примыкают постер «Улитки» Матисса и человек-машина Эдуардо Паолоцци.

Будучи обе студентками колледжа искусств, Пегги и Дэйзи похожи внешне своей болезнен-

ной худобой и странным одеянием. Однако темная монохромность Пегги (коричневые оттенки бледного или гнилого картофеля) противопоставляется красочности сборника «Истории Матисса», а светлая бледность Дэйзи (белые волосы, прозрачная кожа, голубые глаза) подчеркивает темноту «Маленькой черной книги рассказов». И если тесные вязаные тряпки и митенки Пегги не пропускают воздух, то свободные одеяния Дэйзи сами излучают свет.

В Дэйзи можно увидеть своего рода продолжение (точнее – вариацию) Пегги. В то время как Пегги осуждают за лень и отсутствие таланта, а в ее письме обнаруживаются грамматические ошибки и разного рода неряшливость (странный жук и рамка, выполненная прекрасной кистью и индийскими чернилами, придают загадочный оттенок темным масляным пятнам), художественные способности Дэйзи не ставятся под сомнение, она получает высший балл за письмо печатными буквами (игра со словом *spell*, означающим также магические заклинания, намекает на индийские пристрастия Дэйзи) и в работе с анатомической коллекцией отличается аккуратностью.

Вымышленные инсталляции молодых героинь не могут быть однозначно идентифицированы, но создаются через реминисценции к произведениям известных художников.

В рассказе «Китайский омар» стены мастерской Пегги Ноллетт увешаны репродукциями картин французского художника Анри Матисса («Сон», «Розовая обнаженная», «Голубая обнаженная», «Большое синее платье», «Музыка», «Художник и его модель», «Зора на террасе»), которые испорчены пятнами, по словам Перри Дисса, органического происхождения (мяса, крови или фекалий⁴). Сама Пегги в письме говорит о сериях своих работ в смешанной технике (*mixed-media pieces*) под названиями *Erasures* и *Undistortions* («подчистки» и «исправления искажений») как части ее «критики Матисса». В частности, она рассказывает о работе над инсталляцией «Сопротивление мадам Матисс» из проволоки, гипса и пластилина, в которой пытается изобразить замученную в застенках гестапо жену художника. В сознании Пегги орудия пытки отождествляются с ножницами в руках Матисса, которыми он вырезал яркие аппликации.

Отказываясь от призвания священника и посвящая себя служению искусству, Перри Дисс противопоставляет «распятое на кресте человеческое тело, подвешенное за руки над алтарем» [Byatt 1996: 125] свету и цвету полотен Матисса. Программным произведением художника он называет полотно «Роскошь, покой и сладостра-

стие», название которого заимствовано из стихотворения Бодлера и отражает представление Матисса о земном Рае, вызывающее протест феминистов и марксистов. Перри Дисс утверждает, что художник, когда творил, не столько «верил в Бога», сколько «был Богом», а Пегги сравнивает Матисса с бесстрастным Буддой.

Рассказ начинается и заканчивается своеобразной инсталляцией в духе американского *Actual Art*, предполагающего вовлечение природных процессов в произведение искусства⁵ [Frankenstein 1975]. В интерьере китайского ресторана, описание которого стилизовано под известные интерьеры и натюрморты Матисса, рядом с латунной фигуркой сидящего Будды (божка или мудреца) в раке из яркого нефритозеленого фарфора, декорированной алым и золотым светом ламп и гирлянд, медленно, но неминуемо умирают черный омар, крабы, креветки, молока. Последние помещены в выставочный ящик (*display-case*) из лакированного черного дерева и стекла и сравниваются с музейными экспонатами (арт-объектами) – миниатюрами, драгоценностями, керамическими изделиями [Byatt 1996: 91].

Сочувствуя Пегги, Герда Химмельблау ощущает внутри себя боль не только своей подруги Кэйт, потерявшей дочь и сходящей с ума, но и умирающих за стеклом живых существ. Она внимательно следит за движениями омара и двух крабов в середине аквариума. Челюсти крабов напоминают ножницы (*like scissors*). Омар (*a live lobster*), как существо женского рода (*She is a black...*), в экфрастической экспозиции рассказа неожиданно соотносится с самой Гердой, а в дальнейшем ретроспективно – с Пегги и Кэйт и с женой Матисса. С другой стороны, сам Анри Матисс, вынужденный находиться в темной комнате, чтобы окончательно не потерять зрение, тоже ассоциируется не только с бесстрастным медным Буддой, но и с блестящим иссиня-черным омаром, борющимся за жизнь. Однако Перри Диссу, потерявшему (как и Матисс) жену во время войны, зрелище умирающего омара в аквариуме представляется таким же отвратительным, как инсталляции Пегги Ноллетт.

Инсталляции Дэйзи Уимпл в рассказе «Боди-арт» сама студентка связывает с творчеством немецкого художника Йозефа Бойса (Joseph Beuys). Излюбленные материалы его инсталляций – жир и войлок – объясняются, согласно легенде, чудесным спасением Бойса во время Второй мировой войны, когда его самолет был сбит над крымской степью и местные жители обмотали его войлоком, пропитанным жиром. Дэйзи упоминает известную историю о том, как художник

несколько дней сидел на сцене с койотом. Марта Шарпин сообщает о его магическом влиянии на современных студентов: в то время как Бойс создавал «усыпальницы без религии», «предметы, вызывающие войны и концлагеря», студентки свои личные реликвии (от рыбного ломтика до дамских трусиков) выдавали за произведения искусства [Wyatt 2004: 90].

Украшая больничные палаты к Рождеству, Дейзи, выросшая в индийской коммуне, создает радугу цветных полос из пластика и лоскутков, похожих на индийские одеяния, блестящих, как зеркальное стекло; связки медных колокольчиков и бусинок-глазков, спасающих от Злого Глаза, светящихся в темноте под сводами [ibid.: 56–57]. Называя «китчем» традиционные рождественские образы (снег, елка, северный олень, ясли, ангелы и звезды) [ibid.: 67], художница мастерит гирлянду из странных предметов: свисающих с потолка детских волчков, цветных и черных блестящих перьев (курицы и индюка), марлевых цветов, пластиковой пузырчатой упаковочной бумаги, сшитой с разрезанными зелеными и синими пластиковыми стаканами и бутылками. Бумажные гирлянды из подсолнухов и фазаньих перьев расположены между «головками безнадежных» (the bed-heads of the no-hopers), символизирующих мертвых младенцев и перевязанные трубы женщин после операции [ibid.: 75–77].

Последней инсталляции Дейзи предпослана работа молодой художницы Сью Басуто, рекомендованной Мартой. Обе инсталляции выставлены в галерее св. Екатерины, образованной из викторианской церкви, еще более старой, чем здание больницы св. Пантелеймона, в которой работает Дэмиан. Гудящий двигатель Сью Басуто вызывает у героев ассоциацию с текучими формами ксилографий Эшера⁶. Сверкающая система балансирующих зеленых потоков в красных трубах, вероятно, имеет отношение к циркуляции крови и лимфы в человеческом теле, но Дэмиан увидел в ней сначала только красивую игрушку.

Внимание всех посетителей выставки привлекла помещенная в алтарной части бывшей церкви инсталляция Дэйзи, которая на расстоянии напоминала муравейник или аккуратно сложенную грудку мусора. При ближайшем рассмотрении репрезентация индийской богини Кали вызывает у повествователя ассоциацию с картинами итальянского художника-маньериста Джузеппе Арчимбольдо (1527–1593), собранными из различных элементов (фруктов, овощей, цветов, музыкальных инструментов, книг и т.д.).

Инсталляция, описание которой занимает полторы страницы печатного текста [ibid.: 103–104], обозначает кульминацию в сюжетном действии рассказа. Богиня смерти восседает на троне, которым служит сохранившееся, вероятно, с XVII столетия кресло для рожениц. Внизу под отверстием, из которого во время родов должен выпасть ребенок, установлена прозрачная пластиковая коробка, полная наваленных грудой пластиковых младенцев (Infants) и матерей (Mothers) из старых и новых яслей (crèches). Черное тело Кали – это раскрашенная скульптура, анатомический экспонат, макет человека без кожи с обнаженными мускулами. Голова – восковый череп (Vanitas), полуулыбка леди, полуусмешка скелета – увенчана спутанными канатами, напоминающими человеческие волосы. Четыре руки – медицинские протезы, деревянные и мерцающие механические артефакты, заканчивающиеся острыми стальными и тупыми деревянными пальцами, и одним крюком, с которого свисает что-то похожее на реальную высохшую голову, подвешенную за волосы. В качестве сержек – заспиртованные утробные младенцы, украшенные бусами, заключенные в стеклянные банки с обрамлением из красного дерева, напоминающие песочные часы.

Кали размахивает хирургической пилой в одной руке, а две другие вывязывают нечто в огромном клубке темно-красных пластиковых веревок. Ее вязальные крючки – это инструменты акушеров XIX в., а ужасное бесформенное изделие блестит, как свежая кровь. По традиции богиня смерти носит ожерелье из крошечных черепов – обезьяньих, крысиных, человеческих – и пояс из рук мертвецов (на этот раз воск, скрепляющий гипс, скрепляющий пальцы скелета, скрепляющий то, что похоже на реальные предметы). Ее ноги сконструированы из сплетенных хирургических щипцов и зондов. Ее ступни – протезы (один в ботинке, а другой – чудо механических сочленений). У ее ног составлены вокруг в форме цветка (маргаритки – а daisy) изящные крошечные женские фигурки из слоновой кости, обрамляющие то, что можно было бы принять за желтую противозачаточную губку, почти такую же старую, как церковь.

Мы позволили себе развернутый перевод-пересказ экфрасиса вымышленной инсталляции⁷, в большинстве случаев заменив грамматическое прошедшее время на настоящее. Несомненно связь этой работы Дэйзи с выполненным ранее причудливым декором палаты, отражающим состояние страдающей женщины, перенесшей сложный аборт. Одновременно восхищаясь этой инсталляцией и ужасаясь, искусствовед и жен-

щина Марта Шарпин видит в ней реальную боль, реальное ощущение зла и угрозу женскому телу.

С одной стороны, это описание непосредственно соотносится с подробным перечислением предметов анатомической коллекции в подвалах больницы, откуда их «позаимствовала» Дэйзи. Тогда Дэмиан считал эти предметы примитивной имитацией, а теперь он обвиняет Дэйзи в беспринципности и паразитировании на коллекции. Невольно возникает аналогия с тем, как разочаровавшийся и утративший веру «бывший католик» Дэмиан воспринимает деревянное распятие. Этой сцене тоже посвящено около полутора страниц текста [Wyatt 2004: 72–73], но описание более личностное, субъективное, передающее впечатление и размышления героя.

Общим оказывается подчеркнутый натурализм восприятия, бесстрастный анатомический взгляд. Сам герой объясняет, что странное, перевернувшее его жизнь «видение Христа на Кресте» (a vision of Christ on the Cross) было результатом неестественно близкого разглядывания раскрашенной деревянной скульптуры, которая висела в местной церкви. Оценивая скульптуру как заурядное, посредственное изображение человеческого тела, висящего на гвоздях, вбитых в ладони, но не извивающегося от боли и не искаженного от стресса, а распростертого в благословении, Дэмиан думает о плохом знании художником анатомии, видит только мертвое или умирающее тело и понимает, что никогда не верил в возможность воскресения.

Неожиданное рождение ребенка в финале рассказа (новеллистический пуант) воспринимается обоими родителями как настоящее чудо (Дэмиан как врач был уверен, что с перевязанными трубами Дэйзи не сможет забеременеть). Последняя сцена – это по сути христианское «поклонение младенцу» (Damian and Daisy had faces of baffled adoration). Но главное, что рождение ребенка преобразило обоих родителей, освятив их любовью. Ситуация парадоксально осложняется присутствием третьего персонажа, Марты, которую Дэйзи воспринимает как собственную мать (аллюзия к св. Анне, матери Богородицы), а Дэмиан восхищается ею как женщиной.

Новеллистический характер рассказа А. С. Байетт «Боди-арт» подчеркивают пронизывающие его реминисценции к рассказу Мюриэл Спарк «Черная Мадонна». Открывающая рассказ Байетт интрига, связанная с возможной расовой принадлежностью младенца, рожденного в рождественскую ночь, разрешается уже в первой части появлением чернокожей двойни (в рассказе Спарк у английской четы рождается черноко-

жая девочка). Найденный в болоте кусок черного дерева, из которого местный мастер в рассказе Спарк вырезал в современном стиле скульптуру Мадонны⁸, обладающую чудесной силой даровать способность к рождению ребенка, получит у Байетт развитие в экфрастических образах деревянного распятия и индийской богини смерти. Неоднозначное отношение к инсталляции богини Кали обнаруживает сложные взаимоотношения в мировоззрении и творчестве Байетт мифологии и христианства, искусства и религии.

В заключение подведем некоторые итоги.

В экфрастическом дискурсе исследуемых рассказов А. С. Байетт при очевидном противопоставлении современного искусства произведениям художников-модернистов, в частности Матисса и абстракционистов, создается сложная многоуровневая система взаимоотношений искусства разных эпох и стилей (ренессанса и барокко, модернизма и постмодернизма). С одной стороны, современное искусство имеет откровенно протестный характер и отражает болезненное физическое состояние молодых героинь-художниц. С другой стороны, в обоих рассказах современное искусство непосредственно обращается к прошлому, даже паразитирует на нем, и воссоздается через реминисценции к предшествующим художникам (Матисс, Эшер, Арчимбольдо). Особую роль в создании образа современного искусства играют предметы культа, экспонаты анатомического музея и природные материалы.

Параллели в системе образов двух рассказов выявляют их различия. Во втором больше внимания уделяется творчеству молодой героини, признается ее художественный талант, оригинальность и выразительность ее работ. Но и само современное искусство в обоих рассказах неоднородно. В «Китайском омаре» беспомощные декларации Пегги Ноллетт сопоставляются не только с творчеством Матисса и итальянских художников эпохи Возрождения, но и с интерьером китайского ресторана, в частности, с аквариумом медленно умирающих живых существ, напоминающих инсталляцию в музее современного искусства. В рассказе «Боди-арт» шокирующие создания Дэйзи Уимпл сопоставляются с инсталляциями Сью Басуто и других современных художников, которые приобретает больница. Последние лишены протестного характера и воспринимаются как декоративные вариации модернизма.

В обоих исследуемых рассказах А. С. Байетт образы произведений современного искусства создаются через призму истории искусства, связаны с психологией персонажей, с проблемами

любви и веры, искусства и религии, жизни и смерти.

Примечания

¹ Исследование выполнено при финансовой поддержке РГНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012a1.

² А. С. Байетт посвятила романам А. Мердок несколько критических работ, в том числе переизданную с дополнениями монографию [Wyatt 1994].

³ Попытка сравнения этих рассказов сделана в выпускной квалификационной работе бакалавра Д. Э. Овчинниковой, выполненной под руководством автора статьи.

⁴ Олеся Николаева в рассказе «Каллопись» описывает «русский» вариант «каллиграфии», придуманный «приятелем юности Ленечкой» как «новое направление в живописи»: «Он писал коричневой краской всех оттенков на туалетной бумаге, которую потом комкал и то расклеивал на панно, то делал инсталляции, небрежно кидая ее в корзины. А выставлялось все это в тускло освещенном зале, стены которого тоже носили на себе отпечатки пальцев, измазанных в коричнево-бурой жиже...» [Николаева 2012: 297].

⁵ Ср. с аргументом Марата Гельмана в защиту российского «актуального» искусства: «Сам материал бедного искусства возвращает нас к естественности, разрушает границу между натуральным и искусственным» [Русское бедное 2008: 24]. На нарушении границ настаивает и художник Анатолий Осмоловский: «Мне кажется важным аспект создания произведений, которые зависают между искусством и непонятым культом. Момент зависания между искусством и неискусством свойственен авангарду на протяжении всего XX века» [там же: 84]. Сакрализация связи между искусством и природой неизбежно приводит к языческому культу.

⁶ В иллюстрированной монографии «Магическое зеркало М.К. Эшера» Бруно Эрнст посвящает главу «Рождение, Жизнь и Смерть» серии логарифмических спиралей художника, среди которых особенно примечательна ксилография *Whirlpools* (1957): «Серая рыба рождается в центральной точке верхнего бассейна и, постепенно увеличиваясь в движении по спирали, выплывает из него в нижний бассейн, где, постепенно уменьшаясь, исчезает в центральной точке. Красная рыба плывет в обратном направлении, из нижнего бассейна в верхний» [Ernst 2007: 110–111]. Вращения, встречные движения, превращения красных и серых рыб напоминают эк-

фрасис вымышленной инсталляции Сью Басуто в исследуемой новелле. Очевидно влияние творчества Эшера и на другие произведения А. С. Байетт.

⁷ В конце сборника «Маленькая черная книга рассказов» А.С. Байетт выражает благодарность Дэниэлл Олсен (Danielle Olsen), которая «сделала реальным» ее «воображаемое произведение искусства» [Wyatt 2004: 278]. Элизабет Хикс подтверждает, что на последней странице обложки книги помещена фотография произведения искусства, которое похоже на описанную в рассказе «Боди-арт» инсталляцию [Hicks 2009: 122].

⁸ Об эволюции скульптурного экфрасиса см.: [Бочкарева 2013].

Список литературы

Байетт А. Китайский омар / пер. с англ. О. Варшавер // Иностранная литература. 2001. №2. С. 3–18.

Бочкарева Н. С. Парадокс художника в романе Ч. Паланика «Дневник» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. Вып. 4(10). С. 202–210.

Бочкарева Н. С. Экфрасис культовой деревянной скульптуры в литературной традиции // Проблемы изучения, сохранения и использования наследия христианской деревянной скульптуры. Пермь: ПГХГ, 2013. С. 190–199.

Глинский В. Актуальное искусство: когда симулянт вернется в школу? // Клаузура. 2011. Вып. 6. 28 нояб. URL: <http://klauzura.ru/2011/11/vladimir-glinskij-aktualnoe-iskusstvo-kogda-simulyant-vernetsya-v-shkolu/> (дата обращения: 15.02.2014).

Даренкова В. С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А. С. Байетт: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2012. 24 с.

Крючкова В. А. Концептуальное искусство // Крючкова В. А. Антиискусство: теория и практика авангардистских движений. М.: Изобр. искусство, 1985. С. 254–276.

Никола М. И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Филология и искусствоведение. 2010. Вып. 1(2). С. 8–12.

Николаева О. «Небесный огонь» и другие рассказы. М.: Изд-во Сретенского монастыря, 2012. 496 с.

Русское бедное / проект С. Гордеева; куратор М. Гельман. Пермь, 2008. 150 с.

Торгашева Е., Бочкарева Н. С. Символика цвета в рассказе А. С. Байетт «Китайский омар» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С. 106–112.

Черноземова Е. Н. Экфрасис в современном романе в стихах (Синтез искусств в жизни и творчестве Александра Дольского и Павла Дольского) // Знание. Понимание. Умение. 2013. № 6. URL: http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2013/6/Chernozemova_Ekphrasis (дата обращения: 21.02.2014).

Эргенс Н. Интервью с Владимиром Гусевым: Актуальное искусство не всегда вписывается в рамки традиционного музея // The Prime Russian Magazine. 2013. 3 дек. URL: http://primerussia.ru/interview_posts/332 (дата обращения: 15.02.2014).

Byatt A. S. Degrees of Freedom: The Early Novels of Iris Murdoch. L.: Vintage, 1994. 358 p.

Byatt A. S. Little Black Book of Stories. L.: Vintage, 2004. 279 p.

Byatt A. S. The Matisse Stories. N.Y., 1996. 128 p.

Dondershine S. Color and Identity in A.S. Byatt's Possession. San José State University. USA, California, 1998. URL: <http://exhilarating.ycool.com/post.73602.html> (дата обращения: 14.02.2011).

Ernst B. The Magic Mirror of M.C. Escher. GmbH: Taschen, 2007. 116 p.

Frankenstein A. Helene Aylon // San Francisco Chronicle. 1975. September 28.

Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004. 249 p.

Hicks E. Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A.S. Byatt. Doctor of Philosophy Thesis. Univ. of Wollongong, 2009. 261 p.

Rowe A. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002. 215 p.

Sorensen S. D. Verbal and visual language and the question of faith in the fiction of A.S. Byatt. A Thesis ... doctor of philosophy. Vancouver: The University of British Columbia, 1999. 370 p.

Wallhead C. M. Velázquez as icon in A.S. Byatt's Christ in the House of Martha and Mary // Estudios Ingleses de la Universidad Complutense, 9 (2001). Universidad Complutense de Madrid. P. 307–321.

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

CONTEMPORARY ART IN EKPHRASTIC STORIES “THE CHINESE LOBSTER” AND “BODY ART” BY A. S. BYATT

Nina S. Bochkareva

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

The article is devoted to the comparison of the two ekphrastic stories “The Chinese lobster” (1993) and “Body art” (2003) by the contemporary English writer A. S. Byatt. The fictional characters of the art college girls (Peggi Nollet and Daisy Whimple) and their pieces of art are the focus of the research. In both stories contemporary (conceptual and “actual”) art contrasts modernists’ pieces of art (Matisse and abstractionists). It is remonstrative and reflects the young college girls’ diseased state. At the same time contemporary art directly appeals to the past, it even parasitizes on it, and is reconstructed through reminiscences to artists-predecessors (Escher and Arcimboldo). Sacred objects, exhibit items of the anatomical museum and natural materials play a special role in contemporary art characterising.

Key words: ekphrasis; ekphrastic discourse; ekphrastic story; genre; English literature; contemporary art; A. S. Byatt.