

УДК 821.111-31

ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ В РОМАНЕ ДЖ.БАРНСА «МЕТРОЛЕНД»¹

Нина Станиславна Бочкарева

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

Пермский государственный национальный исследовательский университет

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

В статье анализируются поэтика экфрастической экспозиции и особенности экфрастического дискурса в романе английского писателя Дж.Барнса «Метроленд» (1980). Подробно рассматриваются приемы создания и функции каждого экфрасиса (введения в текст картины, рисунка, книги, здания). В экспозиции описание полотен известных художников заменяется описанием посетителей Национальной галереи. Проблема отношения «живого» и «мертвого», «старого» и «нового» в искусстве и в жизни получает дальнейшее развитие в художественном мире романа. Блокнот и бинокль в руках подростков предваряют сложную систему вербальных и визуальных наблюдений героев за разными «объектами» (вещами, людьми, городами) в изменяющейся временной и пространственной перспективах.

Ключевые слова: английская литература; Джулиан Барнс; Национальная галерея в Лондоне; экфрасис; экспозиция; жанр.

Возникшее в Древней Греции понятие «экфрасис» менялось исторически, и сегодня нет единого определения термина. Сопоставлению различных подходов к экфрасису посвящено много работ в зарубежной и российской науке последних десятилетий. Экфрасисом (или «экфразой») называют различные явления от *описательной речи до воспроизведения одного искусства средствами другого*, в том числе: описание рукотворного произведения (храм, дворец, картина, чаша, щит, статуя) или произведений пластических искусств, «воспроизведение воспроизведения», «изображение изображения» [Брагинская 1977: 259; Фрейденберг 1978: 195]; толкование картин и статуй [Кондратьев 1996: 131]; образы реальных или вымышленных произведений визуальных искусств (архитектуры, скульптуры, живописи, графики) в литературе («образ образа», символизация, «оживление») [Бочкарева 1996: 9–11]; перевод с языка одной семиотической системы на язык другой, «восприятие объекта и толкование кода», «отступление от основного повествования» [Геллер 2002: 10; Рубинс 2003: 14, 290] и т.д.² В рамках данной статьи ограничимся традиционным экфрастическим объектом – *картиной* – и акцентируем внимание на таких свойствах экфрасиса, как *символическое толкование и выход за границы основного повествования*.

Эти свойства сближают экфрасис с экспозицией (от лат. *expositio* – изложение, объяснение) в эпических и драматических произведениях, хотя определение экспозиции тоже варьируется: «...компонент сюжета: изображение жизни персонажей в период, непосредственно предшествующий завязке и разворачиванию конфликта; сведения о тех обстоятельствах, которые составляют фон действия» [Калашников 1987: 507]; «...действенное введение зрителя в основное настроение, исходную ситуацию, положение, время, место и лица пьесы и преподнесение важных для понимания предпосылок, которые найдутся во времени до начала собственно сценического действия» (цит. по: [Тамарченко 2002: 328]).

Учитывая все вышесказанное, *экфрастической экспозицией* мы предлагаем называть введение картины или другого произведения искусства непосредственно перед началом действия (перед завязкой) с целью подготовки читателя и символического толкования литературного произведения. Примерами такой экспозиции могут служить экфрасисы *пасторальной картины* в романе Лонга «Дафнис и Хлоя», *гобелена*, отсылающего к картине Ф.Буше «Триумф Венеры» в пьесе Уайльда «Идеальный муж», *витража* с рыцарем и дамой в детективе Чандлера «Глубокий сон» и многие другие (в названных произве-

дениях основное событие даже не связано с искусством или художником). Экфрастическая экспозиция часто вариативно повторяется в финале, обрамляя сюжетное действие.

Материалом данной статьи послужил роман Дж.Барнса «Метроленд» (1980), который можно считать вариантом романа о становлении писателя (так называемого «портрета художника в юности»), романа о поисках смысла жизни и роли искусства в обществе. Поэтому самый значительный пласт в нем составляют многочисленные литературные реминисценции (см. об этом: [Guignery 2006: 13–14; Taunton 2011: 11–23; Childs 2011: 21]), меньший – упоминание кинофильмов, музыкальных и живописных произведений.

Многие английские писатели (А.Мердок, Дж.Фаулз, П.Акройд и др.) посылали своих героев в картинные галереи Лондона – Wallace Collection, Tate Gallery и, конечно, National Gallery. А.С.Байетт читала лекции о портретах в литературе в National Portrait Gallery³ [Byatt 2002]. В экспозиции романа Барнса «Метроленд» молодые герои Кристофер и Тони отправляются в Национальную галерею с биноклем и блокнотом. Читатель ожидает, что они будут рассматривать и описывать картины.

Однако еще Лессинг отмечал, что в литературе невозможно подробно описать предмет (или произведение искусства), но можно воссоздать его опосредованно – через чье-то восприятие: «То, чего нельзя описать по частям и в подробностях, Гомер умеет показать нам в его воздействии на нас» [Лессинг 1957: 244]. Что может дать более живое понятие о чарующей красоте Елены, как не признание старцев, что она достойна Троянской войны, пролитых за нее крови и слез? Барнс пародирует, парадоксально усложняя этот прием: его герои рассматривают в бинокль не сами картины, а реакцию на них посетителей галереи.

Ставя своей целью изучение облагораживающей роли искусства, Кристофер и Тони фиксируют выражение лиц, позы и жесты посетителей, дают им портретную характеристику, определяют социальное и семейное положение, домысливают биографические детали. По сути, это описание не картины, а людей, ее созерцающих, т.е. не столько экфрасис в традиционном значении этого слова, сколько антиэкфрасис («нулевая степень» описания картины). Комический эффект создается уже самой ситуацией на контрасте *высокого искусства и живой пантомимы*.

Первое полотно обозначено только через название («There had been the young nun in men's spectacles who smiled sentimentally at the *Arnolfini*

Wedding, and then, after a few moments, frowned and made a disapproving cluck»⁴), в котором подчеркивается сама церемония бракосочетания, хотя исследователи указывают на отсутствие священника, что в современных каталогах Национальной галереи привело к изменению названия: от *The Arnolfini Marriage* [Potterton 1977, reprinted 1988: 52] к *The Arnolfini Portrait* [The National Gallery]. До сих пор вызывают споры беременность невесты/жены, отражение самого художника в зеркале и надпись «Ян ван Эйк был здесь. 1434 год». На наш взгляд, это характерный для Северного Возрождения аллегорический портрет, на котором бытовой план (обстановка комнаты) соединяется с библейским (кроме Страстей Христа, обрамляющих зеркало, позы основных персонажей напоминают сюжет Благовещения).

Эксплицитно выраженная в тексте тема бракосочетания (*the Arnolfini Wedding*), усиленная присутствием мотива беременности на самой картине, предвосхищает женитьбу героя в третьей части романа и рождение ребенка, ключевое для развития конфликта. Присутствие автора в зеркале за спиной основных персонажей картины Яна ван Эйка (прием *mise en abîme*) на разных уровнях повторяется в структуре романа (биографизм, повествование от первого лица, авторская ирония). Для читателя, даже не знакомого с картиной, само название «Бракосочетание Арнольфини» служит контрастным фоном для фигуры молодой монашки в мужских очках, которая сначала сентиментально улыбается, а потом подавляет пробудившиеся было чувства и выражает свое неодобрение (cluck – квохтанье).

Второе произведение искусства – алтарная картина венецианца второй половины XV в. Карло Кривелли, изображающая Мадонну с младенцем, со св. Иеронимом и св. Себастьяном в образе изящного рыцаря. Это загадочное произведение получило название по символическому образу ласточки. Стиль художника отличается подчеркнутой декоративностью, обилием фруктов, овощей, цветов и драгоценных камней (художник использовал для их изображения кусочки цветного стекла). Эксплицитно в романе обозначено только имя художника и религиозное назначение картины (*the Crivelli altarpiece*).

Внимание автора и героев сосредоточено на реакции девушки в походной куртке с капюшоном (transfixed – пригвожденной к месту; неподвижность зрителя в экфрасисе часто связана с оживлением статуи или картины⁵, а в соответствии с синдромом Стендаля может сопровождаться обмороком от «эстетического наслаждения, превзошедшего религиозный восторг»⁶). Эта

реакция иронически снижается наблюдением героев романа за ее дергающимся виском: «There had been the anoraked girl hiker, so transfixed by the Crivelli altarpiece that we simply stood on either side of her and noted the subtlest parting of the lips, the faintest tautening of skin across the cheekbones and the brow ('Spot anything on the temple your side?' 'Zero' – so Toni wrote down *Temple twitch; LHS only*)». Стремление к предельной точности в передаче высшей степени эмоции (использование суффикса -est), несмотря на добросовестное внешнее описание выражения лица девушки (приоткрытые губы, натяжение кожи на скулах, движение брови), не дает никакого представления ни о ее внутреннем состоянии, ни о том, что именно привлекло ее в произведении искусства. Двойное значение слова *Temple* (висок и храм) ассоциативно напоминает о религиозном назначении алтарной картины.

Представление маленького пейзажа французского живописца второй половины XIX в. Клода Моне указывает только на импрессионистскую манеру художника, которая выражается во взволнованной (выраженной обилием глаголов) реакции аккуратного и благовоспитанного мужчины: его тело корчило, извивалось, покачивалось, вдыхало и выдыхало, как воздушный шар: «And there had been the man in the chalk-stripe suit, hair precisely parted an inch above his right ear, who twitched and squirmed in front of a small Monet landscape. He puffed out his cheeks, leaned back slowly on his heels, and exhaled like a discreet balloon». В экспозиции это единственное упоминание о «новых» (modern) художниках: не случайно его центральное расположение.

Однозначно идентифицировать это полотно Моне сложно, но самый «маленький» из его пейзажей, находящихся на тот момент в Национальной галерее, – эскиз *The Beach at Trouville* (1870; 38x46.5 cm) – отличается от других необычной композицией и техникой, а также контрастными портретами двух женщин (вероятно, жены самого художника и супруги Эжена Будена, чьи пейзажи Трувилля повлияли на Моне), изображенных крупным планом по краям картины, словно бы выходящих за границы пейзажа, показанного в отдаленной перспективе, и в то же время являющихся его частью. Выявив этот вероятный прототип, читатель, ранее знакомый или не знакомый с творчеством Моне, не только по-новому интерпретирует реакцию зрителя (кстати, единственного мужчины), стоящего перед пейзажем (и портретом), но и обнаружит в картине новые смыслы, выводящие на экспериментальные приемы, используемые Барнсом: в частности, странность этого пейзажа-портрета подчеркивает пу-

стой стул («объект», «вещь», предмет интерьера), разделяющий женщин и служащий опорой для одной из них (каждая часть «Метроленда» завершается главой с одинаковым названием *Object Relations*, в которой герой воссоздает детали обстановки комнаты). Неназванную картину Моне, на наш взгляд, можно рассматривать как один из важнейших интертекстуальных «ключей» к роману.

Без прямого указания на сюжет картины упоминается в экфрасисе и «банально жизнерадостный Франс Хальс» (портрет мужчины, женщины или целого семейства на фоне пейзажа), возвращающий читателя к нидерландской (точнее – к фламандской) живописи, но уже не XV, а XVII столетия: «Toni and I walked quietly to the padded bench at the other end of the room, and pretended interest in a tritely jocund Franz Hals». Это произведение не вызывает интереса у посетителей, а служит главным героям для отвода глаз, что соответствует хитрой усмешке персонажей на известных картинах художника.

Франс Хальс упоминается по контрасту с самой «полезной» для наблюдения, «серьезной» картиной Антониса ван Дейка «Конный портрет Чарльза I» (*Equestrian Portrait of Charles I*, 1637-8), перед которой сидит женщина средних лет в красном плаще: «Then we came to one of our favourite rooms, and one of our most useful pictures: Van Dyck's equestrian portrait of Charles I. A middle-aged lady in a red mackintosh was sitting in front of it». На этот раз полотно точно идентифицируется: хотя Ван Дейк создал несколько конных портретов Чарльза I, только один из них находится в Национальной галерее Лондона. Правление этого английского короля из династии Стюартов, покровителя живописи, привело к гражданской войне, а ему самому отрубили голову. Оскар Уайльд в пьесе «Идеальный муж» язвительно характеризует голову Роберта Чилтерна (и опосредованно – шаткость его карьеры) как подходящий объект для портретов Ван Дейка [Пономаренко 2012]. Расположенный на портрете справа, прямо под надписью «CAROLVS REX MAGNAE BRITANIAE», конюший в красном держит шлем Чарльза I с красным пером и как будто наблюдает за королем (в результате в романе выстраивается целая цепочка наблюдателей). На трагическую судьбу короля, возможно, указывает и красная одежда посетительницы галереи.

Описание женщины начинается с подчеркнуто грубой характеристики: она ассоциируется у подростков с породой бройлерных кур, провинциальным городом, покупками, замужеством и двумя детьми, отсутствием половой жизни, ви-

димостью счастья и внутренней неудовлетворенностью: «I had time to impart a few speculative biographical details. ‘Dorking? Bagshot? Forty-five, fifty. Shoppers’ return. Married, two children, doesn’t let him flog her any more. Surface happiness, deep discontent’». Очевидны переключки с экфрасисом картины Яна ван Эйка (от темы замужества до ассоциаций с курицей). Характерные для всего романа оппозиции искусства и жизни, иллюзии и реальности выражаются в оксюмороне (speculative biographical) и противопоставлении (Surface happiness, deep discontent).

Дальнейшее сравнение портрета короля с иконой, а реакции женщины – с молитвой тоже контрастирует как с предыдущей оценкой, так и с последующим описанием ее жестов, среди которых отмечается раздувание ноздрей и принюхивание, движение рук по бедрам с легким трепетанием: «She was gazing up at the picture now like an icon-worshipper. Her eyes hosed it swiftly up and down, then settled, and began to move slowly over its surface. At times, her head would cock sideways and her neck thrust forward; her nostrils appeared to widen, as if she scented new correspondences in the painting; her hands moved on her thighs in little flutters. Gradually, her movements quietened down. ‘Sort of religious peace,’ I muttered to Toni. ‘Well, quasi-religious, anyway; put that.’». Экспликация «квазирелигиозного» преклонения перед искусством (или объектом изображения?) вновь снижается через фиксацию его внешних (телесных, физических) проявлений. Это описание напоминает реакцию Тибурция на алтарный образ Марии Магдалины Рубенса в новелле Т.Готье «Золотое руно».

Комический эффект усиливается постоянной сменой ракурса, настойчивым упоминанием о процессе наблюдения и наблюдателях: «I focussed on her hands again; they were now clasped together like an altar-boy’s. Then I tilted the binoculars back up to her face. She had closed her eyes. I mentioned this. ‘Seems to be recreating the beauty of what’s in front of her; or savouring the after-image; can’t tell.’ I kept the glasses on her for a full two minutes, while Toni, his biro raised, waited for my next comment. There were two ways of reading it: either she was beyond the point of observable pleasure; or else she was asleep». Глаголы (clasped, closed) подчеркивают, во-первых, непроницаемость внутреннего для внешнего, во-вторых, «умирание» наблюдателя (см. прим. 5, 6). В конце концов женщина с молитвенно сложенными руками (как у мальчиков, служащих при алтаре) закрывает глаза и экфрасис завершается ироническим обозначением двух возможных путей толкования ее состояния: «уход в эстетическую

нирвану» [Барнс 2003: 11] или просто сон. Первое связано с внутренним переживанием визуального наслаждения (beyond the point of observable pleasure), воскрешением красоты (recreating the beauty of what’s in front of her).

Так же неоднозначен финал всего романа. Питер Чайлдз указывает на дословный повтор в последней главе по отношению к самому Кристоферу состояния женщины перед картиной Ван Дейка (savouring the after-image) [Childs 2011: 21], которое можно интерпретировать как *мысленное воссоздание образа прошлого*. Герой оправдывает собственное семейное счастье и домашний уют, вызывая в памяти образы детства и юности (Пруст сравнивал воспоминание с картиной, рама которой вырезает мгновение нашей жизни из вечности). Станет ли Кристофер, как Барнс, известным писателем или останется работать в издательстве, предлагается решать читателю.

Роман состоит из трех частей: Метроленд (1963), Париж (1968) и Метроленд II (1977). Проанализированная экфрасиическая экспозиция к первой части служит экспозицией и ко всему роману. Эксперименты подростков в Национальной галерее получают критическую оценку героя-повествователя в четвертой главе первой части: «And the National Gallery, our most frequent haunt, gave us examples of pure aesthetic pleasure – although, to be honest, they weren’t as frequent, as pure, or as subtle as we’d first hoped. Outrageously often, we thought, the scene was one more appropriate to Waterloo or Victoria: people greeted Monet, or Seurat, or Goya as if they had just stepped off a train – ‘Well, what a nice surprise. I knew you’d be here, of course, but it’s a nice surprise all the same. And my, aren’t you looking just as well as ever? Hardly a day older. No really...». Сомнительность частого, чистого и утонченного эстетического наслаждения от созерцания полотен великих художников подчеркивается сравнением музея с вокзалом, а картин – с давними знакомыми.

Кроме Моне, Сера и Гойи, в других контекстах называются скульптуры Донателло и оплывающие часы Дали, Тициан (в сравнении с музеем мадам Тюссо) и «Авиньонские девицы» Пикассо. Дважды упоминается «Руанский собор» Моне: в финале первой части герой, уезжая из Англии во Францию, прощается с самым *серым* вариантом этой серии картин: «A grey wall, with a curling poster of Monet’s greyest version of Rouen Cathedral»⁷. В Лондоне наряду с уличными проститутками фланирующих подростков привлекают молящиеся прихожане собора св. Павла, а не его внутреннее убранство: «We went to St Paul’s with our binoculars, ostensibly to examine the

frescoes and mosaics of the dome, but actually to focus on people praying». Подчеркивается иронический контраст верха и низа, религии и жизни, духа и тела. Попытка по внешним реакциям (позам художественного созерцания) изучить воздействие искусства на человека сравнивается с наивной надеждой врачей XVIII в. обнаружить в свежем трупе вместилище души («like those eighteenth-century physicians who combed battlefields and dissected fresh corpses to track down the seat of the soul»). Эксперименты Тони и Кристофера на самих себе (запись впечатлений от созерцания картин или слушания классической музыки) тоже слабо способствовали обнаружению души.

В третьей части романа Кристофер, возвращаясь в Англию, периодически посещает Национальную галерею. Упоминаются пуантилист Сера и примитивист Руссо – французские художники рубежа XIX-XX вв.: «There's a nice Seurat on loan. And that new Rousseau. Though I didn't look at them very closely». Повзрослевший герой, как истинный англичанин, предпочитает «новым» французским художникам картины «старых» итальянских мастеров Пьеро [делла Франческа], [Карло] Кривелли и [вероятно, Джованни] Беллини: «I find I always turn left in there: Piero, Crivelli, Bellini, that's what I go for nowadays.». Английские прерафаэлиты в XIX в. вслед за Джоном Рескиным противопоставляли этих художников, органично сочетавших, по их мнению, реалистическую детализацию и духовный аллегоризм, титанам Высокого Возрождения.

Тони, не посещающий больше Национальную галерею, со свойственным ему эпатажем на этот раз отчасти поддерживает друга, хотя Кристоферу после его слов не хочется продолжать разговор о Кривелли: «Quite right: no point in looking for live stuff in a cemetery. Might as well look at the dead fucks <...> then you can really concentrate on technique and stuff. Crivelli – yeah. I didn't like to say that I found Crivelli's saints and martyrs – the drawn, Gothic faces and the 3-D jewels – well, really quite moving». В отличие от экспозиции, в этом экфрасисе появляются элементы описания: объекты (святые и мученики) и характер их изображения (изможденные готические лица), особенности декора (объемные драгоценности), контраст старого и нового, живого и мертвого в восприятии героев.

Во второй части романа местом, где происходит кульминационный перелом в судьбе Кристофера, становится музей французского художника-символиста XIX в. Гюстава Моро. Эта узкая, растянутая на несколько этажей, соединенных винтовой лестницей, парижская квартирка

Моро, действительно, не так известна туристам и битком набита картинами и рисунками художника. Романное описание этого музея напоминает место инициации героя, волшебный замок с подземельем и башней, путешествие в преисподнюю (упоминание о вокзале, билетер с дымящей сигарой и книгой из «черной серии», угольно-черная печь, жарящая неимоверно, создают такое впечатление).

Описание музея-квартиры Моро контрастирует с описанием лондонской Национальной галереи в экспозиции (хотя Кристофер вскоре тоже переключается с произведений искусства на посетителей). Впервые в романе довольно подробно, хотя и обобщенно, описываются полотна и эскизы художника, точнее – впечатление от них самого героя: «Around the walls hung finished and half-finished paintings, many of them enormous and all complex, involving that odd mixture of private and public symbolism which at the time I found so beguiling. Large wooden chests with thin drawers, like massive butterfly cabinets, contained scores of preliminary drawings. You pulled out the drawers and squinted through your own reflection in the covering glass at faint pencilled swoops and dips, studied here and there with details that would later be transformed into golds and silvers, flashing head-dresses, breastplates, bejewelled girdles, encrusted swords, and all worked into a new and burnished version of the antique or the scriptural: laced with eroticism, tinged with necessary violence, coloured with a palette of controlled excess». Стиль Моро⁸ передается в емких контрастных формулах («странная смесь глубоко личного и публичного символизма») и декоративных описаниях (от «запутанных карандашных линий» к «палитре сдержанной невоздержанности», от сверкающих драгоценностей к древним легендам), в которые органично вплетаются массивные шкафы с тоненькими ящичками, отражение в стеклянной витрине, сравнение с коллекцией бабочек [Барнс 2003: 179–180]. Динамика экфрасиса, созвучная ритму красок и линий на картинах художника, передается на фонетическом, морфологическом, синтаксическом и семантическом уровнях текста. Экфрасистические описания, пристрастия героя и композиционное построение романа сближают творчество Карло Кривелли (1-я и 3-я части) и Гюстава Моро (2-я часть).

Упоминание об эскизе к картине Моро «Женщины» символически предваряет встречу Кристофера с его будущей женой-англичанкой Мэрион и ее двумя приятелями (Микки и Дейвом): «I went back to studying a pen-and-ink drawing for 'The Suitors'; then another, in sepia, heightened with white». Чтобы до конца понять содержа-

тельную функцию этого экфрасиса, читатель должен знать (или догадаться), что в своей картине 1852 г. художник обращается к одному из эпизодов поэмы Гомера, когда Одиссей убивает женихов Пенелопы.

Картину «Орфей» (1865) Мэрион ошибочно, но не случайно называет «Саломеей» (Моро неоднократно изображал дочь Иродиады в других работах). Возможно, автор романа намекает на то, что Мэрион не разбирается в истории искусства (в отличие от Анник, которая раздражала Кристофера своими знаниями), зато она сразу обнаруживает характер, давая строгую оценку картинам и художнику: «It is a bit self-indulgent». Кристофер возмущенно вмешивается в разговор, объясняя, что на картине изображена не Саломея, а фракийская женщина с головой Орфея: «I took them apart over Salomé, who was of course a Thracian woman with the head of Orpheus». Упоминание об учителях Моро – поэте Малларме и живописце Шассерио – подчеркивает тесную связь литературы и изобразительных искусств в мировоззрении героя⁹.

Работающий в банке Дейв не только дает собственную весьма субъективную оценку картинам («It's weird. It's really surreal. What a taste in women. Amazons»), но и самоуверенно обвиняет художника в отсутствии египетского пейзажа, не связанного ни с историей Саломеи (видимо, Библию он тоже не знает), ни с историей Орфея (пастушки вызвали у него только гомосексуальные ассоциации): «Doesn't look like Egypt in the background, though, does it? And who are those roofof shepherds?».

Микки пишет диплом по творчеству Моро, участь в художественной школе при галерее Куртолда (*the Courtauld* – небольшое собрание картин в Лондоне, известное коллекцией работ импрессионистов и постимпрессионистов), и знает гораздо больше, чем сначала хочет показать (в «диалоге перед картиной» он лишь замечает, что Саломея несла голову на блюде, а не на цитре). Прощупав противника, он профессионально критикует стиль художника: даже Кристофер признает, что «академический символизм» звучит как оксюморон: «It's all academic wanking, isn't it, as I seem to have said before? I mean, the idea of academic symbolism, it's fucking ridiculous, isn't it?» 'It's an oxymoron.'». В отличие от Кристофера, Микки активно использует в своей речи грубую лексику и, признавая ум, мастерство и даже странность Моро, считает приземленными, застывшими и невыразительными формы и краски на его картинах: «Cross-buttock and body-slam <...> he's so earthbound. He's clever, and can paint, and odd, I'll give you that. But he's frozen – it's like

his colours, they look as if they're bright and weird, but in fact they're actually rather dull if you look at them'». Позиция Микки и форма ее выражения («Wanker's art, isn't it?» <...> 'But it's whack-off art, isn't it?' <...> 'It's all just wrist stuff.'») во многом близка «воинственному цинизму» Тони, который, защищая «новое», «живое» искусство, отвергает «старое», «мертвое» («...we believed that art was to do with something happening, that it wasn't all a water-colour wank.' 'Dead cunts' pictures' 'Shit all, I agree.'»).

В споре с друзьями Мэрион Кристофер проводит параллели между французскими символистами и английскими прерафаэлитами: «Redon ...as far from Moreau as Burne-Jones is from Holman Hunt». Ученые рассуждения Кристофера и Микки, в которых подтверждаются эстетические пристрастия героя-повествователя («новым» Одилону Редону и Эдварду Берн-Джонсу он предпочитает «старых» Гюстава Моро и Хольмана Ханта), Дейв прерывает игрой именем французского художника и названиями английских городов: «'Redon,' went Dave, 'Redon. Oxford', Bah-nbri, Bur-meeng'am. Changez, changez.' He whistled and chuffed». Так «предсказывается» возвращение Кристофера в Лондон, его женитьба, изменение взглядов и образа жизни.

Такое же незаметное «возращение» в Лондон можно наблюдать в экфрастической экспозиции к роману, которая начинается и заканчивается картинами нидерландских (или фламандских) художников (английских нет совсем), зато на последнем портрете изображен английский король, пострадавший в том числе за свое чрезмерное увлечение искусством. Таким образом, в экспозиции к первой части иронически противопоставлены искусство и Англия, чем объясняется бунт подростков-«фланеров» против всего «буржуазного» («английского») в защиту искусства («французского»). Через отношение героев к искусству во многом показано их отношение к жизни, их мировоззрение. Если у Тони оно практически не изменяется, то Кристофер уже в Париже его существенно корректирует, а, обзаведясь семьей, работой и домом, по-новому осмысляет.

Значит ли это, что Кристофер «предает» самого себя? Думается, что на протяжении всего романа «герой-повествователь» как раз пытается себя понять, «вернуться» к истокам, «корням», мысленно воссоздать как свое прошлое (в том числе подростковые и юношеские увлечения), так и прошлое Метроленда. Используя структуру «самопорождающегося» романа [Kellman 1980], Дж.Барнс, кажется, обманывает ожидания читателя, расставаясь с героем не за письменным, а за

кухонным столом. Но если мы прислушаемся к голосу повествователя (а ведь роман написан от первого лица), то поймем вектор становления героя. В соответствии с задачами данной статьи вернемся к экфрастической составляющей этого вектора.

В тридцать лет Кристофер не только продолжает посещать Национальную галерею (хотя и с другой целью, чем в подростковом возрасте), но и работает в издательстве над альбомом живописи итальянского Возрождения на основе «Жизнеописаний» Дж.Вазари: «I'm working on a book about Italian Renaissance painting: a TV tie-in to go with a series of drama-documentaries based on Vasari». Тони, пародируя саму идею «жизнеописаний художников», в свойственной ему манере предлагает названия глав будущей книги, в которых Микеланджело, Леонардо, Боттичелли, Мазаччо и другие «оживают» в сексуальной деятельности (идея сравнения творческого и полового актов, конечно, не нова): «Toni – who objects to the idea that artists have lives as well as works – has already thought up our chapter titles for us: Buonarrotti Bangs. Leo gets Lucky. Sandro Screws. Masaccio – and so on». Примечательно, что в этот перечень не попадает ни один из любимых художников Кристофера (Пьеро, Кривелли, Беллини), хотя в шестнадцать лет он листал «Историю искусства» сэра Уильяма Орпена («Sir William Orpen's *History of Art*») с той же целью, что и Тони.

В Париже Кристофер делает карандашные зарисовки в соответствии с Принципом Случайности, развивающим теорию, которую они с Тони называли Конструктивным Бездельем: «I did some rather delicate drawings according to the Naphazard Principle. The theory was that everything is intrinsically interesting, that art shouldn't just concentrate on high-spots (I know *some* people have taken that line before). So you carry your sketchbook everywhere, and stop not according to the official, received interestingness of what you see, but according to some random factor which you decide on that day – like being jostled in the street, or seeing two bicycles abreast, or smelling coffee. Then you freeze, stay pointing in the direction you were heading, and examine the first thing your eye falls on. In a way, it's a development of the old theory Toni and I had called the Constructive Loaf». Вместо описания рисунков Барнс объясняет процесс их создания, состояние «художника» и «натуры». На этот раз не зритель «умирает» перед произведением искусства, «оживляя» его, а художник «застывает», фиксируя момент динамичной и изменяющейся жизни, превращаясь из ее участника в наблюдателя.

Кристофер одновременно рисует и пишет, руководствуясь общими принципами. Не случайно вышеупомянутые рисунки «счастливых случайностей» мыслятся им в качестве иллюстраций к собственному циклу стихотворений в прозе (открытое обращение к Бодлеру), которые, в свою очередь, характеризуются в терминологии изобразительных искусств: «I wrote a series of prose poems which I called *Spleenters*: urban allegories, sardonic character-sketches, elusive verse, and passages of straight descriptions, which gradually built up into the portrait of a city, a man, and – who could say? – perhaps a bit more. <...> I continued my serendipitous drawings, which I thought could be used to illustrate *Spleenters*...» Более конкретно представлены два рисунка, причем оба выполняют функцию завершения определенного этапа жизни героя.

Так, в финале второй главы второй части Кристофер (на этот раз под влиянием Рембо) рисует спящую после занятий любовью Анник, отношениям с которой он уже мысленно подвел определенный итог (на это косвенно указывает также подпись и дата под рисунком): «Beside me, Annick was dreaming; a sigh of puzzled pain escaped from her. This is what it's all about, I thought: an argument over Rimbaud (which I'd won – well, more or less), *sex in the afternoon*, a girl asleep, and me here – awake, on watch, observing. I crept out of bed, found my sketch pad, and made a painstaking drawing of Annick. Then I signed and dated it». Единственный относящийся к рисунку эпитет painstaking («старательный», «вымученный») ассоциативно (через повтор) связан с состоянием девушки, во вздохе которой герою слышится какая-то боль (a sigh of puzzled pain). Все это символически предвещает неизбежное расставание: в следующей главе Кристофер встречает Мэрион – свою будущую жену.

В «эпилоге» второй части, когда герой подводит итоги своего пребывания в Париже, он оставляет на столе «прощальный подарок» – рисунок открывающегося из окна вида: «...loyally neat drawing of the view from the window, every coping-stone etched in, every television aerial identifiable, every parked car included – the result a curious monochrome mixture of clarity and bustle. I was modestly very impressed by it». На этот раз не только перечисляются изображенные детали, но и дается точная и лаконичная характеристика стиля и техники, соответствующая самому рисунку. Улыбка (вероятно, ироническая), с которой Кристофер смотрит на свой рисунок, означает не только удовлетворение результатом (loyally neat drawing), отчетливо выраженное в последнем предложении, но и грусть расставания с

прошлым и снисходительное отношение к «мазне» (a daub) квартирной хозяйки: «...a daub by the flat's owner, early Cubist colours dashed on with the glee of Derain. Not a great success...». Противопоставление двух произведений обозначено в последнем экфрасисе финальной оценкой, выбором экспрессивной лексики с соответствующей аллитерацией (daub, dashed), другим колоритом и настроением (colours, glee), указанием на конкретный стиль (early Cubist) и имя французского художника (Derain), которые отчасти снимают вопрос об изображаемом объекте.

Наконец, герой-повествователь создает «словесные картины» Метроленда, в частности, в первой части это вид Килберна, напоминающий, по его собственным словам, графику Доре: «Between Finchley Road and Wembley Park the train goes over a high viaduct system at Kilburn. Below, as far as you could see, lay cross-hatched streets of tall, run-down Victorian terraces. Half a dozen television aerials interwoven on every roof implied a honeycomb of plasterboard partitioning beneath. There were few cars in that sort of area at that time, and no visible greenery. A huge, regular, red-brick Victorian building stood in the middle...». Упоминания о цвете лишь подчеркивают графичность пейзажа. В третьей главе так же описываются ближайшие к дому Кристофера окрестности: «I like the misty, different perspective. From high up by the fourth tee, you can follow tiny figures pulling trolleys along the fairway, and bursting into striped colour at the touch of rain. <...> Below, smart silver trains process <...> ; their windows flash the sun at you, like boys with playground mirrors». Эти панорамные описания можно противопоставить «антиэкфрасису» известных картин в экспозиции.

Не указывает ли само название романа «Метроленд» на экфрасис будущего творения героя – проект «Истории лондонского общественного транспорта» с рисунками и фотографиями. Последние в романе играют определенную роль (например, фотографии с изображением красивых мест по линии метро: «Above the seats were sepia photographs of the line's beauty spots – Sandy Lodge Golf Course, Pinner Hill, Moor Park, Chorleywood»), но они не заменяют картин, рисунков, зданий. Зато в известной экранизации романа акценты смещаются: фотография вытесняет живопись, а жизнь – искусство, поэтому парижская встреча будущих супругов перемещается из музея Моро на улицу, а вместо экспозиции в Национальной галерее Лондона действием предшествует постельная сцена.

Подведем итог. Первую часть романа Дж.Барнса «Метроленд» и произведение в целом предваряет экспозиция, в которой экфрасис по-

лотен известных художников «заменяется» описанием посетителей Национальной галереи. Поставленная таким образом проблема отношений искусства и жизни, «живого» и «мертвого» получает дальнейшее развитие в художественном мире романа, в том числе через проанализированный нами экфрасистический дискурс. Блокнот и бинокль в руках подростков определяют сложную систему вербальных и визуальных наблюдений за ближними и дальними «объектами» (вещами, людьми, городами). Особое место среди них принадлежит Метроленду, который воспринимается героем-повествователем как масштабное *творение* человека, иллюзорная и реальная картина.

Примечания

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

² Более подробный перечень работ см. в нашей статье: [Бочкарева 2009: 81–82].

³ А.С.Байетт начинает разговор с утверждения, что словесный и живописный портреты скорее противоположны, чем сходны.

⁴ Здесь и в дальнейшем оригинальный текст романа Дж.Барнса «Метроленд» цитируется по изданию: [Barnes 1992], а перевод Т.Покидаевой – по изданию: [Барнс 2003].

⁵ В экфрасисе часто используется *хиазм* между *говорящей* и *двигающейся* статуей (или изображением на портрете) и *молчаливо-неподвижным* зрителем; *оживание* первых часто сопровождается *оцепенением* вторых: «Отношения хиазма, возникающее между говорящим портретом и безмолвным героем, отсылают к смешению границ между мертвой и живой материей, неподвижностью и движением, молчанием и речью, которое было характерно для античного экфрасиса» [Рубинс 2003: 157, 161–162; 189; 249]. С другой стороны, возможен разговор зрителя с картиной (статуей) или другая форма «общения», как в первом экфрасисе экспозиции романа Барнса.

⁶ Эта цитата из автобиографической и эссеистической книги Дж.Барнса «Нечего бояться» (Nothing to be Frightened of, 2008), написанной и опубликованной почти через тридцать лет после «Метроленда». Центральными здесь становятся проблемы жизни и смерти, искусства и религии, под другим углом зрения осмысленные в первом романе. Изучая дневники Стендаля, автор, с одной стороны, развенчивает легенду о знаменитом синдроме, согласно которому французский писа-

тель, по его собственным словам, почувствовал «иссыкание жизненных сил и бешеное сердцебиение» во флорентийском соборе Санта-Кроче: «он стоял перед картинами в великом возбуждении, пока не упал в обморок», с другой стороны, Барнс здесь предпочитает «силу искусства» «славе Господней» [Барнс 2012: 295–307]. В третьей части «Метроленда» в споре с Тони Кристофер отождествляет эстетические и религиозные иллюзии «воздействия», но взгляды Барнса и его героев на веру в Бога требуют специального исследования и в данной статье не рассматриваются.

⁷ О символике цвета в романе Барнса «Метроленд», которая часто становится важной составляющей экфрасиса, см.: [Бочкарева 2012].

⁸ Кристофер, в отличие от Микки, восхищается противоречивостью стиля художника, которую отмечают и искусствоведы: «В творчестве Моро противостоят две тенденции. С одной стороны, стремление к законченности, четкому композиционному построению, ясности рисунка, с другой – импровизационность, живописная свобода, подвижность становящейся формы» [Крючкова 1994: 127].

⁹ Уже в первой главе первой части романа упоминаются кумиры Кристофера: Т.Готье, Ш.Бодлер и группа «Парнас», с которыми в XIX в. связан расцвет экфрасической поэзии во Франции [Рубинс 2003].

Список литературы

Барнс Дж. Метроленд / пер. с англ. Т.Покидаевой. М.: АСТ: Ермак, 2003. 301 с.

Барнс Дж. Нечего бояться / пер. с англ. С.Полотовского, Дм.Симановского. М.: Эксмо, 2012. 336 с.

Бочкарева Н.С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996. 16 с.

Бочкарева Н.С. Символика цвета в романе Джулиана Барнса «Метроленд» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып.2(18). С.181–185.

Бочкарева Н.С. Функции живописного экфрасиса в романе Г.Норминтона «Корабль дураков» // Вестн. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып.6. С.81–92.

Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С.259–283.

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.

Калашиников В.А. Экспозиция // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С.507.

Кондратьев С.П. Предисловие переводчика // Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуи / пер., введ. и прим. С.П.Кондратьева. Томск: Водолей, 1996. С.131–132.

Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобр. иск-во, 1994. 272 с.

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. с нем. Е.Н.Эдельсона и др. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. 520 с.

Пономаренко Е.О. Экфрасический портрет в пьесе О.Уайльда «Идеальный муж» // Мировая литература в контексте культуры. Пермь, 2012 (в печати).

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

Тамарченко Н.Д. (авт.-сост.) Теоретическая поэтика: понятия и определения. М.: РГГУ, 2002. 467 с.

Фрейденоберг О.М. Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденоберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С.180–205.

Barnes J. *Metroland*. N.Y.: Vintage International, 1992. 104 p.

Byatt A.S. *Portraits in Fiction: Based on the Heywood Hill Annual Lecture 2000*. The National Portrait Gallery, London. L.: Vintage, 2002. 101 p.

Childs P. Julian Barnes. Manchester and N.Y.: Manchester University Press, 2011. 166 p.

The Courtauld Gallery. URL: <http://www.courtauld.ac.uk/gallery/about/index.shtml> (дата обращения: 15.07.2012).

Guignery V. *The Fiction of Julian Barnes*. N.Y.: Palgrave Macmillan, 2006. 168 p.

Kellman S. *The Self-Begetting Novel*. N.Y.: Columbia University Press, 1980. 160 p.

The National Gallery. London. URL: <http://www.nationalgallery.org.uk/> (дата обращения: 05.03.2012).

Potterton H. *The National Gallery*. London / with a Preface by M.Levey and a complete catalogue of paintings. L.: Thames and Hudson, 1977 (reprinted 1988). 216 p.

Taunton M. *The Flâneur and the Freeholder: Paris and London in Julian Barnes's Metroland* // Julian Barnes: Contemporary Critical Perspectives / ed. by S.Groes and P.Childs. L.; N.Y.: Continuum, 2011. P.11–23.

**ЕКPHRATIC EXPOSITION
IN THE NOVEL “METROLAND” BY J. BARNES**

Nina S. Bochkareva

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

In the article the poetics of ekphrastic exposition and the specificity of ekphrastic discourse in the novel “Metroland” by the English writer J. Barnes (1980) are analysed. The devices of creation and the function of each ekphrasis (introduction of a picture, drawing, book and a building into the text) are regarded in detail. In the exposition the description of canvases of famous painters is replaced by the description of the visitors of the National Gallery. The problem of interaction of the “alive” and “dead”, “new” and “old” in art and life has further development in the artistic world of the novel. The notebook and the binoculars in teenagers’ hands precede a complex system of verbal and visual observations of various “objects” (things, people and cities) made by the characters in changing temporal and spatial perspectives.

Key words: English literature; Julian Barnes; National Gallery in London; ekphrasis; exposition; genre.