

УДК 821.111

ЭКФРАСИС ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОГО ИСКУССТВА В РОМАНЕ А. С. БАЙЕТТ «ДЕТСКАЯ КНИГА»

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 исследуется экфрастический дискурс произведений декоративно-прикладного искусства в романе современной английской писательницы А.С.Байетт «Детская книга» (2009). Подчеркивается важность этого дискурса для «стиля модерн» и «серебряного века» европейской культуры, которому, в сущности, и посвящен роман. Подробно рассматриваются приемы и принципы создания словесных образов реальных и вымышленных произведений декоративно-прикладного искусства (церковной и бытовой утвари, изделий из металла и керамики, ювелирных украшений). Раскрываются их характерологические, сюжетно-композиционные и хронотопические функции в художественной системе романа.

Ключевые слова: интермедийность; экфрасис; экфрастический дискурс; декоративно-прикладное искусство; стиль модерн; серебряный век; Движение искусств и ремесел; английская литература; А.С. Байетт.

ВВЕДЕНИЕ

Роман современной английской писательницы А.С. Байетт «Детская книга» (*Children's Book*, 2009), как и первые книги ее тетралогии о семье Поттер «Дева в саду» (*The Virgin in the Garden*, 1978) и «Натюрморт» (*Still Life*, 1986), начинаются сценой в музее [Бочкарева, Графова 2013, 2014]. На этот раз герои встречаются в Галерее принца-консорта Южно-Кенсингтонского музея (позже – Музей Виктории и Альберта) и рассматривают не живописные полотна, а произведения декоративно-прикладного искусства. Предметы церковного и домашнего ритуала не только составляют «часть живописного интерьера» (или «натюрморта» [Nicks 2009]), но и являются объектами эстетической и идеологической рефлексии героев, поэтому обладают относительной самостоятельностью в художественном мире романа.

Пластическая форма воссоздаваемых предметов позволяет буквально «обойти их вокруг» и «представить ярко перед глазами» (цит. по: [Webb 1999: 11]), а неоднократное появление в романе выявляет их сюжетно-композиционные, характерологические и хронотопические функ-

ции. Экфрасис произведений декоративно-прикладного искусства не только воссоздает реальные и вымышленные изображения на поверхности предметов, будучи «вербальной репрезентацией визуальной репрезентации» [Heffernan 2004: 3], но и обнаруживает их символическое значение.

Соединяя жанровые черты семейного и панорамного, психологического и исторического романа («Война и мир» Л.Н.Толстого и др.) с традициями романа о художнике и романа культуры («Трагическая муза» Г.Джеймса, «Доктор Фаустус» Т.Манна и др.), Байетт чутко откликается на классическую (о шекспировских аллюзиях см.: [Мазова 2014]) и современную англоязычную литературу («Искупление» И.Макьюэна, «Падающие ангелы» Т.Шевалье и др.). Предпочитая эдвардианцам викторианцев [Bolonik 2009], она все же делает центром своей книги «серебряный век» европейской культуры, получивший в российской науке название «стиль модерн» [Сарабьянов 1989: 7]. В хронотопе романа старые и новые произведения искусства образуют причудливые узоры, в которые вплетаются творения вымышленных художников – основных героев «Детской книги».

Творческий путь сказочницы Олив Уэллвуд тесно связан как с театральной деятельностью режиссера Августа Штейнинга и кукольника Ансельма Штерна, так и с «Движением искусств и ремесел» в лице керамистов Бенедикта Фладда и Филипа Уорнера, а также ювелира Имогены Фладд. По концепции реальной главы «Движения...» Уильяма Морриса, «декор и изображение... должны не только строиться на непосредственных природных впечатлениях, но и нести в себе традиционно-условное начало, исполненное особого смысла, чтобы узоры могли сказать зрителю не только “о частице природы, которую они собой представляют, но и о том целом, что стоит за этой частицей”» [Макаров 1987: 117]. Эта эстетическая концепция получает многогранное преломление в поэтике Байетт.

1. ГЛОСТЕРСКИЙ КАНДЕЛЯБР

Действие романа начинается 19 июня 1895 г., и на протяжении трех частей («Начала», «Золотой век», «Серебряный век») в атмосфере ощущается приближение войны. Это происходит незаметно, исподволь, и становится очевидным только в четвертой (последней) части («Свинцовый век»). Музейный экспонат *Глостерский канделябр* (датируется началом XII в.) открывает первую и завершает третью части романа, т.е. создает композиционную раму событиям мирного времени, предшествующим событиям Первой мировой войны в четвертой части (май 1914 – март 1919 гг.).

«Кенсингтонской Валгаллой» (“Kensington Valhalla”) называет Байетт собрание в Южно-Кенсингтонском музее мозаичных портретов художников, скульпторов и керамистов во главе с изображением принца-консорта Альберта. Валгалла («вальхалла») в скандинавской мифологии – своеобразный «рай» для павших воинов, который помещается «на небе» (в Асгарде) [Мелетинский, Гуревич 1991: 288]. Таким образом, принц Альберт, основавший музей декоративно-прикладного искусства в Южном Кенсингтоне и умерший в 1861 г., уподобляется языческому богам, почившим после своей последней битвы («Рагнарек»¹). Мотив возрождения древних богов и героев возникает в упоминаниях гроба Белоснежки (в переводе – «Спящей красавицы») и королевских гробниц (a resurrected kingly burial hoard), содержимое которых собрано в музее. Проходя под портретом Альберта мимо галереи изделий из ковального металла (the wrought-iron gallery), мальчики укрываются, как боевыми знаменами, красными парчовыми занавесками (thick red velvet curtains, the swags of velvet). Спе-

циальным хранителем драгоценных металлов (Special Keeper of Precious Metals) не случайно оказывается *майор* Проспер Кейн (Major Prosper Cain). Правда, речь идет не об оружии, а о предметах церковного ритуала (ложечках, сосудах, ларцах), среди которых выделяется Глостерский канделябр (the Gloucerster Candlestick).

Сын хранителя музея, пятнадцатилетний мальчик Джулиан Кейн, обращает внимание на древность (ancient) и уникальность (unique) этой «глыбы золота» (the lump of gold) в самом центре витрины (in the centre of that case). Выросший в залах музея, он выступает в роли гида и рассказывает историю (an interesting story) Глостерского канделябра. Восковая модель была изготовлена и отлита из позолоченного сплава (some kind of gilt alloy)², возможно, из собранных прихожанами монет, в Кентербери (центр христианства в Англии). Джулиан противопоставляет символы четырех евангелистов на специальном выступе (the symbols of the evangelists on the knop) остальному (языческому) декору, не соответствующему, по его мнению, религиозным (христианским) целям. За свою долгую историю канделябр побывал во Франции и в России, откуда в 1861 г. его получил Южно-Кенсингтонский музей.

Другой мальчик, тринадцатилетний Том Уэллвуд, воспитанный на сказках, вообще ничего не знает о символике евангелистов: “Tom did not know what a knop was, and did not know what the symbols of the evangelists were” [Byatt 2010: 5]³. Его привлекает мифологический характер загадочного предмета. Уже издали стеклянные витрины с золотыми и серебряными экспонатами (imposing glass cases, displaying gold and silver treasures) напоминают ему Белоснежку в стеклянном гробу (Snow White in her glass coffin) и мерцающие под стеклом сокровища древних кладов: “He thought also, looking up at Albert, that the vessels and spoons and caskets, gleaming in the liquid light under the glass, were like a resurrected kingly burial hoard” (p. 3). Вблизи канделябр тоже показан в основном глазами Тома, который, замерев на мгновение, вглядывается в сказочный мир загадочных существ (a whole world of secret stories) и хочет показать его своей матери Олив Уэллвуд, автору детских сказок. Развернутое описание становится экфрастической кульминацией первой сцены романа и на целый абзац задерживает погоню за третьим мальчиком, Филипом Уорнером, который зарисовывал канделябр⁴.

Восприятие Тома пластично и образно. Оно разворачивается постепенно: от коротких предположений к длинным, от материала к изображениям, снизу вверх. Сначала цвет (It was dully gold). Потом вес (It seemed heavy). Том как будто про-

бует взять предмет в руки, ощупать, приподнять. Вглядевшись в изображение, он воспринимает живые существа: “He would have liked to touch the heads of the dragons” (р. 5). Внизу вместо трех ножек – длинноухие драконы в свирепых когтях держат кость, которую грызут их острые зубы: “It stood on three feet, each of which was a long-eared dragon, grasping a bone with grim claws, gnawing with sharp teeth”. Вверху по краям чаши с шипами – драконы с открытой пастью, крылатые, со змеящимися хвостами: “The rim of the spiked cup that held the candle was also supported by open-jawed dragons with wings and snaking tails”. В центре на толстом стебле среди фантастической листвы – полу-люди, полу-звери: “The whole of its thick stem was wrought of fantastic foliage, amongst which men and monsters, centaurs and monkeys, writhed, grinned, grimaced, grasped and stabbed at each other”. Перечисления и аллитерация подчеркивают визуальную образность и динамическую связность декора канделябра.

Среди антропоморфных существ выделяются, во-первых, похожее на гнома существо с огромными глазами и в шлеме, которое цепляется за извивающийся хвост рептилии: “A helmeted, gnome-like being, with huge eyes, grappled the sinuous tail of a reptile”. Во-вторых, человек или кобольд, с длинными грязными волосами и печальным взглядом: “There were other human or kobold figures, one in particular with long draggling hair and a mournful gaze”⁵. В другой сцене (р. 14) Том, вглядываясь в рисунки Филиппа, на которых изображен канделябр с извивающимися драконами и маленькими человечками (the Candlestick with its coiling dragons and poised, wide-eyed little men), узнает понравившегося ему старичка с редкими волосами и печальным взглядом (the elderly one with the thin hair and sad look). Вариативность лексики подчеркивает богатство изобразительного языка Байетт. Лабиринты причудливых линий в набросках Филиппа, передающие в движении мельчайшие детали канделябра (the intricacies of the writhing and biting and stabbing), обнаруживают характерный для Байетт усложненный экфрасис, метафорически раскрывающий процесс творческого взаимодействия искусств. Переноса пластику канделябра на плоскость рисунка, Филип-гончар создает эскизы и для своих будущих творений.

Гедда (дочь Олив Уэллвуд) с детства предпочитала роль сказочной ведьмы. Бунтуя против семьи, она становится суффражисткой. В ее воображении Глостерский канделябр символизирует золотую чашу (the golden bowl), которую она мечтает уничтожить. Романтический характер ее протеста подчеркивается поэтическим «знаком»:

она решила действовать, когда прочитала об иллюстрации английской суффражистки и художницы Сильвии Панкхерст к рубаи персидского поэта Омара Хайяма (1038–1131):

Awake! for Morning in the Bowl of Night

Has flung the Stone that put the Stars to Flight (р. 570)⁶.

Разбивая стеклянную витрину музея, Гедда бросает камень в потир (a little chalice), слегка поцарапав его, а затем кидает на мягкое музейное покрытие пола ложечку для причастия (a delicate spoon). В канделябр она бросает камешек с дырочкой, найденный в кармане одежды утонувшего Тома. Трагическая ирония этого беспомощного жеста обнаруживает романтический характер представлений Тома и Гедды о жизни и смерти. Композиционно самоубийство Тома и покушение Гедды на Глостерский канделябр символизируют конец мирного времени и начало Первой мировой войны.

Вопреки сомнениям Джулиана канделябр был специально предназначен для совершения церковных таинств и использовался в алтаре или в приделах сначала в церкви св. Петра в Глостере (Англия), затем в соборе Ле-Мана (Франция), а после Французской революции стал предметом коммерческих сделок перекупщиков церковной утвари. В романе не упоминается о латинской надписи на канделябре, согласно которой свет (аллегория христианского учения о добродетели) рассеивает темноту греха: “Burden of light, work of virtue, brilliantly shining teaching preaches so that Man may not be darkened by sin” [The Gloucester Candlestick 2015].



Илл. 1. Верхняя часть Глостерского канделябра с латинской надписью. 1104–1113. Лондон. Музей Виктории и Альберта

В сознании героев Байетт христианская символика вытесняется мифологической, сказочной. Как и Том, Гедда видит в декоре канделябра драконов, таинственный лес и воинов в шлемах⁷: “There it stood, unique, mysterious, with writhing,

energetic dragons and imps and foliage and helmeted warriors” (p. 571). Они напоминают ей врата Камелота в стихотворении *The Gate of Camelot* Альфреда Теннисона (Alfred Tennyson, 1809–1892):

The dragon-boughs and elvish emblemings

Began to move, seethe, twine and curl: they called

To Gareth ‘Lord, the gateway is alive.’

Декор канделябра мистически оживает в поэтическом воображении экзальтированной и измученной героини: “Hedda did see shape-shifting, climbing, flickering movement on the object”. Брошенный ею камень отскакивает от груди змееподобной рептилии, которую гном пытается убить ножом. Гномы, кобольды, драконы – мифологические персонажи немецких сказок и английских фэнтези, заменившие христианскую историю в европейской литературе XIX–XX вв.

В описании подвалов Южно-Кенсингтонского музея, напоминающих церковные своды и склепы, подчеркивается утрата религиозного содержания искусства: фальшивое подобие лишенных глаз изваяний (a crowd of white effigies, men, women, and children, staring out with sightless eyes); гальванических копий (Electrotypes) золотых и серебряных сосудов, епископских посохов, аналоев с орлиными крыльями, резервуаров для святой воды, парящих ангелов и ухмыляющихся херувимов (a treasure-house of vast gold and silver vessels, croziers, eagle-winged lecterns, fountains, soaring angels and grinning cherubs); «вызывающих» (*obtrusive*) бюстов бойких женоподобных ангелов с крыльями и остроконечными грудями (jaunty female angel-busts, with wings and pointed breasts), украшающих не могильную ограду, а отопительную батарею. Эпитеты подтверждают поддельный⁸ характер обстановки музея, имитирующего древний храм: *imitation marble pillars, fake basalt, fake obsidian*.

Только гробница из России (tomb or shrine), которая служит временным жилищем Филипу, настоящая: “The store-room contained what appeared to be a small stone hut, carved and ornamented with cherubim and seraphim, eagles and doves, acanthus and vines. It had its own little metal gate, with traces of gilding on the rusting iron” (p. 8). Но и она утратила свое предназначение усыпальницы, бессознательно притягивая сначала мальчиков, а потом Гедду. Используя прием простого перечисления (херувимы и серафимы, орлы и голуби, листья аканта и виноградная лоза), Байетт добивается буквальной зримости деталей. Впечатление подлинности и былого величия создается и через упоминание небольших металли-

ческих ворот со следами позолоты на ржавом железе.

Для Проспера Кейна и Олив Уэллвуд древние предметы христианского культа интересны как прекрасные произведения искусства и сокровища, наделенные магическими свойствами и связанные с загадочными историями: “She had come to see Major Cain because she had a project for a tale that would turn on an ancient treasure with magical properties” (p.10). Однако Олив отказывается от «священных сосудов» (sacred vessels) – «грааля или дароносицы» (a grail or a monstrance) – в пользу предметов современного искусства, украшающих музеи, дома и усадьбы и связанных с мифологизацией физического мира.

2. КЕРАМИКА ПАЛИССИ И ЕГО ПОСЛЕДОВАТЕЛЕЙ

Уже в первой главе романа Байетт дважды упоминается майолика французского керамиста и натурфилософа Бернара Палисси (Bernard Palissy, 1510?-1590). Его мастерская производила декоративные изделия методом прессовки в формах. Особенно выделяются так называемые *сельские глины* (*rustique figulines*) – овалы блюда с рельефными изображениями рыб, раковин, зелени, змей, ящериц и лягушек, сделанными на основе слепков с натуры [Виноградов 2008]. Все они отличаются высококачественной глазурью, непривычными цветовыми сочетаниями и впечатляющими деталями. «Художественное творчество Бернара Палисси органично вписывается в стилевую систему европейского маньеризма, в то его направление, которое получило название “сельского стиля”, соединяющего интерес к природному многообразию и эстетический поиск гармонии в каждом конкретном предмете окружающего, пусть даже “дикого” мира» [Карпенко 2004: 138]. Изучать материю в ее простоте и многообразии значило для него познать на опыте открытость Божественной Мудрости.



Илл. 2. Бернард Палисси. Керамическое блюдо. 1565–1585. Музей Виктории и Альберта

Современные французские копии блюд Палисси оказываются в «коллекции подделок» Проспера Кейна (*touchstone collection of fakes*) и выводят героев и автора на проблему подлинности в искусстве⁹. В античности мера подлинности изображения определялась сходством с природой. Маленький гобелен Уильяма Морриса (William Morris, 1834–1896), изображающий «прожорливых птиц и кроваво-красные ягоды» (*greedy birds and crimson berries*), напоминает известную историю о нарисованных художником Зевксисом ягодах, которые клевали настоящие птицы. «Движение искусств и ремесел» (*Arts&Crafts*), которое возглавил Моррис в конце XIX столетия, во многом опиралось на утопическую мечту о тождестве искусства и жизни, трагические последствия которой переживают герои романа Байетт: фраза «фарфоровый социализм» (*porcelain socialism*) свидетельствует о хрупкости этой мечты [Wood 2009: 7–8]. Однако идеи «Движения...» породили само понятие «дизайн», возродив старые ремесла и подняв на новый уровень качество произведений декоративно-прикладного искусства.



Илл. 3. Уильям Моррис. Дизайн обоев. 1864. Музей Виктории и Альберта

Ближайший друг и соратник Морриса, Уильям де Морган (William Frend de Morgan, 1839–1917), изготовил для предприятия «Моррис и К^о» множество майоликовых панно и керамических изделий, экспериментируя с глазурями и техниками обжига. Заинтересовавшись испано-мавританской и итальянской ренессансной майоликой, он возродил старинную технологию люстрирования с характерным эффектом металлического мерцания. Основными изобразительными мотивами Моргана были цветы и травы, парусники, рыбы, птицы и животные. Изучение «персидской» посуды серьезно повлияло на его неповторимый стиль, в котором фантастические

существа, увитые растительными и геометрическими орнаментами, плавают под светящимися глазурями [Уильям Френд де Морган 2015]. В романе Байетт упоминается ваза с люстром (*a lustre bowl*) Уильяма де Моргана (p. 10)¹⁰, а также созданная им «восхитительная плитка» (*delightful tiles*), которой выложены каминные в доме Проспера Кейна (p. 9).



Илл. 4. Уильям де Морган. Ваза с черными птицами. 1888–1907. Центр Уильяма де Моргана

Не умея отличить копию от оригинала Палисси, Олив пытается через прикосновение ощутить пластическую жизненность изображенных на блюде маленькой жабы, свернувшейся змеи, нескольких жуков, мха и папоротников, черного рака: “Mrs Wellwood’s soft finger ran lightly over a platter containing very lively images, in pottery, of a small toad, a curled snake, a few beetles, some moss and ferns, and a black crayfish” (p. 11). Она рассматривает «каждую бородавку и морщинку» (*every little wart and wrinkle*), как будто речь идет о следах времени на лице человека. Разговор переходит на проблему живого и мертвого (трупов или чучел живых существ), а затем Олив вспоминает принца из арабских сказок «Тысячи и одной ночи», превращенного в жабу и заточенного в блюде. Жабы и змеи завораживают ее как духи или талисманы (*familiars*) для сказки о колдовстве (*for a tale of witchcraft*). Само ее сочинительство напоминает колдовство, использующее души живых людей (прежде всего, ее собственных детей).

Непосредственно тела и души собственных дочерей использует и горшечник Бенедикт Фладд. После его смерти Помона (младшая дочь Фладда) закапывает под деревом «белую вазу в форме нагой девушки» (*a white vase in the shape of a naked girl*). Экфрасис этой вазы обнаруживает двойственное отношение Байетт к художнику и его творению: “...the creature – lovely, with coiling hair, open lips in an ecstatic face, and underneath it an explicitly modelled vulva, spread wide, under

its furry roof, with its delicate rounded lips” (p. 463). Еще резче, чем в рассказах «Китайский омар» и «Боди-арт» (см. подробнее: [Бочкарева 2014]), писательница ставит вопрос о нравственных границах искусства, о насилии и соблазне, об отношении к женщине как сексуальному объекту. Подчеркнуто эстетизированное и предельно точное описание вазы – девушки (почти ребенка) в состоянии экстаза – вызывает, на наш взгляд, чудовищное впечатление в контексте романа. Без каких-либо чувств расставаясь со своим «детством», Помона закапывает в землю, как мертвых детей, творения своего несчастного отца, окончившего жизнь самоубийством.

У режиссера Августа Штейнинга¹¹, который, в отличие от Помоны, хочет вывести на сцену (put *anything* on the stage) из темных лесов и глубоких пещер (that things lurk in dark woods and deep caves) разных тварей (daemons, dragons, Worms, sly elves, slow trolls, malign silkies, even the Brolachan and Nuckelavee), гениальность Фладда не вызывает сомнений: “The Man – Fludd – is a genius. He takes the great – perhaps the only – Gesamtkunstwerk of our time and produces a version in a chilly, still world – that went through the fire all flowing with elements and elementals, and fused into colour and form – a regular-shaped bowl holding passion” (p. 341). Речь идет о «страстной проповеди единства всех искусств», «их окончательного и предельного синтеза» [Лосев 1978: 27], выраженной в трактате Рихарда Вагнера «Произведение искусства будущего» (1850) и воплощенной, в частности, в его опере «Золото Рейна» (1869)¹², «странный» момент (that odd moment) которой изобразил Бенедикт Фладд на «огромной сверкающей вазе с люстром» (a large, glowing lustre bowl). Ваза находится в центре стола в ресторане Южно-Кенсингтонского музея во время бала, который устраивает Проспер Кейн. Сложный экфрасис (словесная репрезентация пластической репрезентации музыкально-драматической репрезентации скандинавской мифологии) выражается через метафору обжига как алхимического превращения и художественного творчества (мотивы огня, стихий и элементов, красок и форм). Стиль модерн заключает романтическую страстность в «вазе правильной формы» (a regular-shaped bowl holding passion).

Байетт четко выстраивает композицию экфрасиса вазы по принципам античной поэтики [Фрейденберг 1978: 195]. От общего обозначения предмета – к сюжету (что изображено): “Freya is up to her neck in gold loot, the golden apples are turning grey and papery, and the two giants stretch out huge hands to take the young goddess” – и к характеристике мастерства (как изображено):

“Fludd’s depiction of the heaped treasure, in ceramic, was masterly – goblets, bracelets, glinting crowns, trickling coins and the shape of a young woman underneath the heap, hinted suggestively” (p. 340). Акцент делается на противопоставлении «гаснущих» золотых яблок и «сияющих» сокровищ. Фрею, которая выращивает яблоки, дающие вечную молодость, великаны обменивают на золото [Оперные либретто 1987: 156, 158]. Композиция изображения напоминает античный рельеф «Рождение Афродиты» [Ривкин 1972: 124–125], но наполняется обратным содержанием: вместо любви в мир приходит смерть.



Илл. 5. Рельеф «Рождение Афродиты». Мрамор. 470–460 гг. до н.э. Рим. Национальный музей Терм

Финальное предложение свидетельствует о смещении акцентов в интерпретации мифологического сюжета: “On the other side of the bowl lurked, not Wotan struggling with the ring, but Loge, holding a very lively golden apple in a cloak of flame” (p. 340). Вор и обманщик Логе вытесняет Вотана в искусстве модерна, о чем свидетельствуют и иллюстрации Обри Бердсли [Бердслей 2007: 137].



Илл. 6. Обри Бердсли. Иллюстрация к либретто оперы Р.Вагнера «Золото Рейна». 1896

Золотое яблоко в пламени Логе обозначает кульминацию мифопоэтической линии романа

Байетт и рождение замысла спектаклей по сказкам Олив Уэллвуд. Август Штейнинг обращается к своему будущему сценаристу: “Look at Loge’s wicked laughter. <...> See how the golden apples shimmer and fade, and the light is fiery and lucid and golden as the bowl turns” (p. 341). Мотив увядающих золотых яблок соединяется здесь с эффектом злобно мерцающего света, вспыхивающего и угасающего. Не случайно платье Помоны, дочери Фладда, танцующей на балу с Томом, сыном Олив, декорировано яблоневым цветом: “Tom went over to Pomona, who was drooping a little, in a beautifully embroidered, less than perfectly tailored gown, white with a deep border of apple boughs, and embroidered strips of apple-blossom round waist, neck and sleeves” (p. 337). Описание девушки вызывает ассоциацию со сломанной веткой цветущей яблони. Во второй главе романа Олив, указывая на связь имени Помоны с яблоком, говорит об опасности давать детям романтические имена: «Pomona isn’t very appley <...> more a pale narcissus» (p. 23). Как и Том, Помона лишена будущего. Они оба остаются в плену творческих фантазий своих родителей. Тема трагических судеб детей английских писателей начала XX столетия легла в основу сюжета романа Байетт [Scott 2009].

Декор платьев Серафиты (матери Помоны) и Олив (матери Тома) тоже символичен. Особенно выразительно красно-коричневое (цвета глины) платье Серафиты, как будто сошедшей с полотен Прерафаэлитов (точнее – навсегда на них застывшей): “She was wound in a reddish-brown, flowing garment which by accident or design matched the twelve figures by Burne-Jones, representing the months, or the signs of the Zodiac with the sun and moon, no one was sure. She looked as though she belonged inside the dark green wallpaper with its woven willow boughs and dotted cherries and plums” (p. 334). Действительно, как только Серафита начинает двигаться или танцевать, она выглядит неуклюжей (глагольная форма wound – ‘быть обмотанной’ – ассоциативно указывает и на другое значение – ‘рана, ранить’). Простое, но изящное темно-зеленое платье Олив, украшенное по краям золотой и серебряной тесьмой, напротив, предназначено для танцев в колонном зале: “Olive, on the other hand, was dressed for the dancing in the pillared hall, in a simple dress in a rich fabric, a darker green than the Minton pillars, with borders of gold and silver braid” (p. 334). Контраст подчеркивает присутствие мотивов золота (солнца) и серебра (луны) в символическом облике обеих женщин, прямо и косвенно связанных с искусством. Их экфрастические описания становятся частью интерьера одного из залов (Green

Dining Room) музейного комплекса, в котором организован бал.

Трагическая раздвоенность личности Бенедикта Фладда получает отражение в созданных им сосудах в форме двуликого Януса (Janus vessels): “Fludd had been making two-faced vessels, benign and calm on one side, possessed by rage, or grief, or pain on the other” (p.419). Лица были сделаны из темно-красной глины (ruddy earthenware) и обрамлены черными волосами и бородами (decorated with black, in the hair and beards). Похожее сочетание красного с черным присутствует и в «небольшом красном сосуде» (a small red vessel), который сразу приглядела для себя Олив. Сосуд в виде скульптуры (part pot, part sculpture) изображал скрученного черного демона с хвостом и рожками, держащего чашу цвета пламени, огонь и котел сразу (a curled black demon, tailed and stubby-horned, holding a flame-coloured, incurving cup which was at once a fare and a cauldron) (p.161). Как и сказки Олив, гениальные творения Фладда нарушают границы добра и зла.

Характерны рисунки, сделанные художником с Элси Уоррен. Сначала девушка восхищается талантом мастера: “It was done with bold lines, and sweeps of shadow. It was a modeller’s drawing, of the young flesh and bones of a girl who was indeed, beautiful. He had done her hands, too, the competent fingers holding the clay and the brush. He had sketched in her sharp breasts, under her nightdress, and the barest possible indication of the folds of the cotton as it fell over them” (p.211). Рисунок изображает Элси за росписью горшочка, она тоже надеется раскрыть свой талант. Но Фладд интересуется только ее плотью. На других рисунках, изображающих девушку за домашней работой, она, как будто случайно, сравнивается с птицами: “He had caught her own motions as he had caught the nature of the birds” (ibid.). Элси почувствовала себя раздетой и как будто у нее что-то отняли: “She felt exposed, and that something had been taken from her” (ibid.). Фладд надеется на «более серьезное позирование» (a more serious study), не удовлетворяясь тем, что сделал с собственными дочерьми.

На выставке в Париже Бенедикт Фладд изучает скульптуру знаменитого француза Огюста Родена (Franzosis-Auguste-Renй Rodin, 1840–1917) «Женщина, сидящая на корточках» (*Crouching Women*), ощупывая бронзовое тело женщины и обращая внимание на самые интимные его части (touched her, running his finger in her slit, cupping her breast in his hand) (p.269).



Илл. 7. Огюст Роден. Женщина, сидящая на корточках. 1881. Литейный дом Gantz, США.

То же он проделывает с созданной французским скульптором женской фигурой, вырезанной в глазури зеленоватого кувшина (a large celadon-coloured greenish jar, with a twisting female figure incised in the glaze) (p.272).



Илл. 8. Огюст Роден. Ваза «Лимб и сирены». 1887. Музей Родена. Париж

Соединяя реальных и вымышленных художников, Байетт вплотную подходит к проблеме изображения человека в современном искусстве. По поводу полотна Жана Вебера «Марионетки»¹³ кукольник Ансельм Штерн замечает, что “art is more lively than life but not always the artist pays” (p.268). Часто платить за жизнь в искусстве приходится не только художнику, но и другим людям. Ученик Бенедикта Фладда, Филип Уоррен, не решаясь касаться руками скульптур Родена, делает эскизы его знаменитых «Врат Ада». Он понимает, что скульптор, как и его учитель, и как он сам, «думает пальцами»: “He thinks with his fingers” (p.272).

Байетт с самого начала связывает искусство Бенедикта Фладда и Филипа Уоррена с традицией майолики Бернара Палисси. Фладд рассказывает своему ученику биографию Палисси, ссылаясь на книгу Генри Морли “Palissy the potter: the life of Bernard Palissy, of Saintes, his labours and

discoveries in art and science” (1852). Имя Палисси неоднократно упоминается в романе как символический знак, визуальный код, даже «икона» – мозаичный портрет, увековечивающий художника в «Кенсингтонской Валгалле» (p. 11, 127, 278, 340).

Наиболее подробное описание портрета Палисси открывает главу «Золотой век»: “Pinned to the door was a life-size coloured drawing of a Renaissance man, in doublet, hose and gown, all a dark crimson, and a flat velvet cap” (p.127). Делая Палисси своим кумиром, Фладд помещает на двери своей мастерской его мифологизированное изображение в темно-красном одеянии как художника Высокого Возрождения. О значимости красного цвета для самого Фладда свидетельствует его стремление «открыть потерянный секрет красных глазурей» (to find the lost red glazes, the Turkish Iznik, the Chinese sang-de-boeuf) (p.118), хотя толчком для его творчества послужило синее с золотом блюдо итальянской майолики, покрытое арабесками (an Italian majolica plate, gold and indigo, covered with arabesques, and a kind of shadow in light) (p.130).

В Южно-Кенсингтонском музее Филип Уоррен, ученик Фладда, делает эскизы одного из двух подлинных экземпляров работы французского керамиста XVI в.: “a Palissy dish in all its ruggedness, one of the two definitely authentic specimens” (p. 14). Подлинность блюда Палисси, в отличие от подделок, еще в большей степени акцентирует «натурализм» его содержания, выраженный в «грубости» формы. Эскизы одетого в лохмотья Филипа, противопоставленного в первой главе романа искусственности музея, не скрывают, а подчеркивают эти качества.

В усадьбе Уэллвудов с говорящим названием «Жабья просека» Филип внимательно рассматривает кувшин (a jar), стоящий в нише (in an alcove) у поворота лестницы (at the turning) на дубовом табурете (on an oak coffin stool). В оригинале coffin (гроб), на наш взгляд, подчеркивает простоту и грубость табурета, хотя в переводе использован эпитет «резной» [Байетт 2012: 34]. Так начинается первый и самый развернутый экфрасис творений Бенедикта Фладда. Выбор лексики, как и в описании работ Палисси, вызывает ассоциацию «большого глиняного сосуда» (a large earthenware vessel) с человеком (that belled out and curved in again, to a tall neck with a fine lip)¹⁴. Эта ассоциация подтверждается финальным впечатлением Филипа, воспринимающего форму кувшина по ощущениям собственного тела: «This was what he had come to look for. His fingers moved inside its contours on an imagi-

nary wheel. Its form clothed his sense of the shape of his body. He stood stock still and stared» (p. 23).

Третье обозначение кувшина (a jar, a vessel) – «водяной горшок» (a watery pot) – раскрывается подробно от колорита к фигурам. Живописные метафоры позволяют точно и образно передать цветовую гамму и фактуру «серебристо-золотой глазури с вуалями аквамарина»: «The glaze was silver-gold, with veilings of aquamarine. The light flowed round the surface, like clouds reflected in water». Эффекты света, скользящего по округлой поверхности кувшина, и перевернутого (зеркального) отражения облаков в воде создают впечатление другого (подводного) мира.

Дальнейшее описание тоже указывает на границу двух миров. Кажется, что наблюдатель (Филип) всматривается в движение за стеклом аквариума: вертикальный ритм стеблей (a vertical rhythm of rising stems, waterweeds) и горизонтальный ритм хаотично летящих облаков (a dashing horizontal rhythm of irregular clouds), которые сначала напоминают извивающиеся темно-коричневые запятыя (of black-brown wriggling commas), а при ближайшем рассмотрении оказываются головастиками с полупрозрачными хвостами (which turned out, inspected closely, to be lifelike tadpoles with translucent tails). Головастики и стали причиной выбора именно этого «поразительного горшка» (an amazing pot) в качестве декора усадьбы с названием «Жабья просека». «We chose it for the pretty tadpoles – they go with our idea of Todefright. The little ones love to stroke them», – объясняет Олив. Упоминание waterweeds – «водяной чумы», или «злодеи канадской» (*Elodea canadensis*) – предвосхищает дальнейшие превращения головастиков не в обыкновенных жаб, а в волшебных змей и драконов.

Так, несколько асимметрично расположенных ручек кувшина сначала кажутся растущими из него корнями, а затем превращаются в водяных змей с хитрыми лицами и мерцающими золотисто-зелеными хвостами: «The jar had several asymmetric handles which seemed to grow out of it like roots in water, but turned out to have the sly faces and flickering tails of water-snakes, green-spotted gold» (p. 23). Четыре темно-зеленых ножки, на которых «покоится» кувшин, тоже оказываются извивающимися чешуйчатymi ящерицами или даже небольшими драконами, лежащими с закрытыми глазами и распластанными мордами: «It rested on four dark green feet, which were coiled, scaled lizards. Or minor dragons, lying with closed eyes and resting snouts» (p. 23). Вариативный повтор основы *rest* в начале и в конце предложения, с одной стороны, подчеркивает статич-

ность кувшина как произведения декоративно-прикладного искусства, а с другой стороны, выдает обманчивость покоя, который только временно обуздывает скрытые под ним страсти. Экфрасис кувшина напоминает описание Глостерского канделябра, только последний был связан со стихией огня, а не воды.

После самоубийства Фладда, который, как и Том, утонул (ушел под воду), Филип задумал создать ему памятник. Разбирая последние работы учителя, он как будто видит в них живое присутствие Фладда: «A two-faced drinking mug leered at him. An elegant dragon spread its gold wings in an inky sky» (p.462). Романтическая раздвоенность мастера, постоянная борьба добра и зла в его душе, гротескные образы предметов, очевидно, восходят к традиции Э.Т.А.Гофмана, произведения которого непосредственно присутствуют в романе Байетт в виде театральных представлений («Песочный человечек»). В описании предметов декоративно-прикладного искусства – «двуликой усмехающейся пивной кружки» и «элегантного дракона, распростершего свои золотые крылья в чернильном небе»¹⁵ – скрытые цитаты из новеллы Гофмана «Золотой горшок» предвосхищают проект памятника гениальному горшечнику.

Экфрасис памятника отражает первые стадии творчества: рождение замысла и поиски путей его воплощения. Сначала образ памятника возникает перед внутренним взором Филипа: «He could see it clearly in his mind's eye» (p. 462). Акцент делается на пластической форме шара, подчеркивающей единство мира и человека: «The projected memorial was a globe-shaped pot, large and simple». Образ большого шарообразного горшка развивается от простого к сложному (универсальному) и превращается в описание процессов творения земли и неба: «It was to be layered, like the round earth, with fire beating up from its depths, with coal over the fire, with fossil forms in the coal, with dark sea-blue flowing over the coal, and over the sea, on an inky sky, with a moon in it, a tracery of white form which should be both wild and formal in its movements, somehow Japanese». Сравнение с японскими гравюрами подчеркивает статику и динамику, четкость рисунка (formal) и свободу линий (wild) «слоистого» изображения «земного шара»: от огня, исходящего из его глубин, к окаменелостям в древесном угле, к темно-синему морю и чернильному небу с белым узором (следом) Млечного пути или гребнем волны Хокусая. Таким образом, описание предмета круглой формы организовано по вертикали, снизу вверх (как описание Глостерского канделябра в музее и водяного кувши-

на в усадьбе Уэллвудов), что передает пластичность и живописность горшка-памятника.



Илл. 9. Кацусика Хokusай. Большая волна в Канагаве. Гравюра. 1823–1831. Музей Метрополитен. Нью-Йорк

Филип задумывается о сложности воплощения своего грандиозного замысла, соединения глазурей и создания оттенков: “It was fiendishly hard to conceive – all those glazes, welded together, the necessity for the difficult red to be simultaneously both bloody and fiery” (p.462). Байетт выбирает такие слова, что создается впечатление не только технической, но и духовной сложности при создании памятника Фладду. Так, глагол *conceive* означает ‘постигать’ ‘испытать’, ‘дать начало чему-нибудь’, усилительное наречие *fiendishly* имеет значения ‘дьявольски’, ‘чертовски’, ‘ужасно’, а главную трудность для художника представляет передача красного – одновременно «кровавого» (bloody) и «огненного» (fiery). В создании эскизов для будущей вазы тоже акцентируется лексика подземного (абсолютно черного) мира: “He made drawings of lizards and dragonflies and snails, coiled in the jet-black coal”. В помещении стрекоз (dragonflies) между ящерицами (lizards) и змеями (snails) актуализируется первая часть слова (dragon) и подчеркивается характерная для Байетт поэтизация «черного» (в духовном смысле) через блеск (в данном случае – серебристые крылья) (см. об этом: [Даренкова 2012: 115]). Дальнейшее упоминание о луне продолжает этот образный ряд: “Sometimes he thought the moon should be full, and sometimes a hair-thin crescent, barely scratched in” (p.462). Сам процесс творческого мышления создает эффект движения: постепенного изменения (убывания) от «полной луны» к «тонкому, как волос, серпу, едва нацарапанному». Этот эффект воображаемого движения использует статичную природу изобразительных искусств (фактически изображаются только два крайних состояния) и напоминает китайский символ инь и ян¹⁶.

Замысел памятника Фладду воплотился в целой серии работ, составивших центральную

часть выставки работ Филипа а галерее Маркуса Ледбеттера в октябре 1908 г.: “There were various clusters of pots” (p. 511). К этому времени ученик достиг уровня мастерства своего учителя: “Philip could be thought the equal of his master” (p. 510). Две его работы, относящиеся к разным сериям, купил Южно-Кенсингтонский музей. Сосуды (чаши, кружки, высокие бутылочные формы), выполненные в память о мастере, колористически повторяют замысел памятника: “The central exhibit was a group of vessels – bowls, jars, tall bottle shapes, with formally abstract glazes, many of them with a dull hot red like molten lava at the base, bursting into a sooty black layer on top of which raged a kind of thin sea of sullen blue with a formal crest of white foaming shapes rearing and falling” (p. 511). Мотив бурного моря становится основным в этих и других работах, посвященных Бенедикту Фладду: “Other pieces had intricately random glazes that raced and climbed and plunged and scattered like forces driving in the glassy curls of wild sea water. There were greens and greys and silvers like needles of rushing air in dark depths” (p. 511). В абстрактных композициях первой группы акцент делается на движении водяных и воздушных потоков.

Другую группу работ составляют горшки, воплощающие оригинальные идеи Филипа, хотя в них тоже видно влияние увиденного и пережитого им: “The second group was glazed gold, or silver, or luster shot with both. The pots were covered with a lattice of climbing and creeping half-human creatures, not the little demons of the Gloucester Candlestick, not the tiny satyrs of the Gien majolica, but busy figures – some bright blue with frog-fingers, some black, some creamy-white, with white manes tossing – unlike anything Dorothy had seen” (p. 511). Реминисценции известных произведений позволяют обнаружить общее и особенное в работах Филипа. Отмеченные Дороти Уэллвуд различия касаются в основном внешнего облика изображенных существ (ярко-голубых, с лягушачьими черными и белыми лапами, с белыми гривами) и их расположения, не предполагающего вертикали, а равномерно (извивающейся сеткой) покрывающих золотую и серебряную глазурь горшков¹⁷.

Еще более важное значение имеют интерпретации самого Филипа, акцентирующего внимание на способности произведений искусства удержать движение в покое, сдерживать страсти (морских и подземных тварей, ощущения собственного тела) и заключить их в прекрасной форме: “I make things keep still. They don’t, naturally, keep still. Sea water. Things in the earth. You need to hold the pots to see how it works” (p. 511).

В процессе создания и восприятия гончарных изделий он придает особое значение тактильным ощущениям: “He reached over and picked up a round golden jar, covered with silver and soot-black imp” (p. 511). Он предлагает Дороти подержать в руках круглый золотой кувшин, покрытый серебристыми и черными, как сажа, бесенятами. Символика цвета и формы выводит вовне внутренние движения родственных тел и душ Дороти и Филипа.

Тактильные ощущения помогают лучше понять пластическую форму (трехмерность) кувшина, вес «прохладной и легкой оболочки» и неразрывно с ней связанного внутреннего пространства (пустоты, воздуха): “Dorothy stood with the pot in her hands, which held the cool light weight of the shell. The moment it was between her fingers, she felt it three-dimensional. It was a completely different thing if you measured it with your skin instead of your eyes. Its weight – and the empty air inside it – were part of it” (p. 511–512). Дороти даже закрывает глаза, чтобы отделить тактильные впечатления от визуальных, сделать их более сильными.

Выразить свою влюбленность, обратившись к горшкам Филипа, пытается и Джулиан Кейн: “There are turbulent pots. Seething pots. Storms in teacups and vases. Creatures running through everything like maggots in cheese. Stately vessels with storms raging on them” (p. 512). В его интерпретации страсти, заключенные в сосудах, оказываются еще более бурными, горячими, неистовыми и грубыми. Ирония вряд ли может их потушить. Джулиан сравнивает существа на поверхности сосудов с личинками мух в сыре. Но Гризельда видит в этих замечаниях только проявления ума образованного юноши. Противопоставляя себя Филипу, Джулиан сетует на отсутствие творческого дара. Однако на войне он начинает писать стихи, включенные в текст романа.

3. ЛАЛИК И ЮВЕЛИРНОЕ ИСКУССТВО

Экфрасис ювелирных изделий не занимает в романе такого места, как экфрасис керамики. Глиняный горшок ассоциируется с телом человека,местилищем души. Он связан с землей, из которой создан человек и в которую возвращается. В образах горшечников Бенедикта Фладда и Филипа Уоррена выражены два разных типа творческой личности, позволяющие увидеть общее и особенное в их профессии. Пробует себя в изготовлении и росписи маленьких горшочков и сестра Филипа – Элси (их мать тоже расписывала посуду на гончарной фабрике).

Роспись, в свою очередь, близка вышивке и ювелирному искусству, к которому обнаружился талант у старшей дочери Бенедикта Фладда – Имогены. Ювелир, как правило, имеет дело с драгоценными металлами (золотом и серебром), – не случайно Имогена становится женой хранителя металлов Проспера Кейна. Некоторое время она работает в магазине под названием «Серебряный орешек» (*Silver Nutmeg*), которое предложила сама (p.418).

Творческий путь Имогены как ювелира начинается с рисунков, в создании которых тоже проявилась ее тесная связь с будущим мужем. Последний неожиданно замечает у девушки «остроту зрения» (*sharp vision*), необходимую для настоящего художника. Экфрасис рисунков Имогены осложняется реминисценцией к точечным рисункам Обри Бердсли: “She had designed one black and white square, and one small group of spring flowers. The black and white was frost-flowers on a window-pane, their petals outlined with meticulous strings of minuscule dots, a laciness that owed something to Beardsley’s work for the *Yellow Book* and the *Savoy*” (p.219). Описание строится на противопоставлении сексуальности Бердсли и невинности Имогены. Графичность первой части экфрасиса сменяется живописностью второй части, где девичество художницы подчеркивается нежным колоритом ее рисунков: “Her spring flowers were in vanishing pastel colours, a hint of rose, a shadow of primrose, a blue stain like the vein in her pale wrist” (p.219). «Беспомощность» (*a helpless way*) рисунков Имогены как будто нуждается в «защите» (*They needed to feel safe*). Как драгоценный камень требует огранки, так и девичьи узоры расцветают, когда майор Кейн создает для них рамку: “He enclosed the frost-flowers in squared panes. And then he drew a circle round the spring flowes, almost as though they were on a plate, or inside the rim of a basket. It was surprising how the confinement brought them to life” (p.219). Метафорическая игра (или интермедийный диалог) Имогены и Проспера получает причудливое развитие в иллюстрациях к сказкам «Тысячи и одной ночи» (*Arabian Nights*). Чтобы оживить «говорящих рыб» (*the talking fishes*), майор Кейн помещает их на сковородку, объясняя, что теперь у них появилась цель – сбежать.

На следующем этапе своего творческого развития Имогена создает ювелирные украшения (*Imogen was doing good work as a jewellery designer*). Она обнаруживает необходимые для ювелира качества: умение работать с мелкими деталями аккуратно и внимательно (*The small scale, the precision, the concentration suited her*). Лаконичный экфрасис женских украшений –

подвесок и гребней – подчеркивает особенности ювелирного искусства стиля модерн, элегантного в простоте и оригинальности художественных решений: “She made some delightful asymmetrical silver pendants, decorated with drooping threads of tiny pearls like water-drops on spider webs, and some elegant horn combs, to wear in the hair, inlaid with slivers of ebony, mother-of-pearl, and enameled copper” (p.328). Байетт ненавязчиво использует целый арсенал художественных средств (аллитерацию, эпитеты, сравнения, метафоры), раскрывая и переплетая прямые и косвенные значения слов, актуализируя чувственные (визуальное, слуховое, осязательное) восприятия образов.

Особый подарок Имогена приготовила для Проспера. Это небольшое ювелирное яйцо (a little jewelled egg) с причудливой пасхальной символикой: “midnight-blue outside, pure milky white inside, studded with little moons and stars and crescents made of fine slivers of gold and pearl. Inside the egg was a gold charm in the shape of a phoenix, with crimson eyes and flaming crest” (p.328). Яркая цветовая гамма отличает этот «тайный» подарок от обычных изделий дочери Фладда, скорее напоминая страстный колорит изделий ее отца.

Сложившийся портрет Имогены-ювелира дается глазами Кейна в мастерских Королевского колледжа: “...tall Imogen sat there patiently, her hair coiled behind her head, tending the sharp blue flame, making long silver wires for filigree work, beating silver plates finer and finer” (p.409). Сходство художницы с волшебницей (реминисценция к Леди Шалотт непосредственно относится к сестрам Фладд), а искусства с магией подчеркивается в работе с драгоценными камнями: “She worked in soft stones – turquoise, opals. She used a delicate bow, an ash rod strung with iron wire to slice opals, which had to be done very very slowly and precisely” (p.409). Это и метафора отношений Имогены с Проспером, который наблюдает за своей будущей женой. Девушка сама неоднократно сравнивается с произведением искусства, драгоценным камнем, цветком, прямо или косвенно (She wore an indigo-blue overall, full length, and tucked her long legs under the sheepskin). С другой стороны, она обнаруживает способность самой творить красоту (another kind of creature, fierce, precise, determined, capable of beauty).

Драматическая история Флоренции, дочери майора Кейна, связана с упоминанием о двух кольцах. Первое сделал учитель Имогены, серебряных дел мастер Генри Уилсон: “a pretty ring, the work of Imogen’s jewellery master Henry Wilson, with amethyst and moonstone forget-me-nots set in woven silver leaves” (p.468). Сентиментально-символическое упоминание о незабудках ирони-

чески подчеркивает тщетность ожиданий Геранта, которому Флоренция возвращает подарок. Второе – золотое обручальное кольцо ее матери: “The ring was slender, and gold, with finely worked clasped hands” (p.503). Оно защищает Флоренцию от унижения во время беременности.

Кроме вымышленных ювелирных изделий, принадлежащих героям романа, особое внимание в нем уделяется произведениям знаменитого французского ювелира Рене Лалика (René Lalique, 1860–1945), представленным на Всемирной выставке в Париже. В частности, подробно описывается его брошка «Женщина-стрекоза» (1897–1898), вынесенная на обложку английского издания книги Байетт. В результате этот экфразистический образ аллегорически связывается с главной героиней романа – сказочницей Олив Уэллвуд, предпочитающей фантазию реальности.



Илл. 10. Рене Лалик. Брошь «Женщина-стрекоза». 1897–1898. Музей Галушта Гюльбенкяна, Лиссабон

Прекрасное и ужасное украшение так же дуэлично и двусоставно, как создания Фладда и Олив (сказки о Томе и его тени, о Пегги и ее ежиной шкурке): “The most prominent exhibit was a large ornament, in the form of a turquoise woman’s bust rising out of the mouth of a long, long dragonfly, its narrowing gold body studded with shimmering blue and green jewels at regular intervals, diminishing to a tiny sharp gilt fork at the base” (p.264). Уже слово dragon-fly двусоставно. Описание не только предельно точно передает форму и цвет предмета, но и акцентирует внимание на соотношении его частей: бирюзовый женский бюст поднимается изо рта длинной, длинной стрекозы, чье сужающееся золотое тело усеяно мерцающими синими и зелеными драгоценностями через равные интервалы, уменьшаясь до крошечной острой позолоченной вилки у основания. Динамика «длящейся» формы подчеркивается глагольными формами с окончанием –ing (rising, narrowing, diminishing), повтором прилагательного long,

прилагательными *tiny, sharp*, выражением *at regular intervals* и композиционным построением всего предложения. Мерцающая цветовая гамма коррелирует с качеством материалов: бирюза, синие и зеленые драгоценные камни, позолота.

В следующем предложении форма удлиняется в обратном направлении (не вниз, а вверх), варьируясь в толковании головного убора: “The woman’s head was crowned with an ornament which was a helm, or a split scarab, or the insect eyes of the metamorphosing being”. Воображаемая метаморфоза (шлем – расколотый скарабей – глаза насекомого) указывает на воинственный и языческий характер своеобразного «кентавра». Прозрачные крылья стрекозы с золотыми прожилками и кружочками из бирюзы и кристаллов тоже метафорически сравниваются с жесткими и широкими рукавами женского одеяния: “From her shoulders hung what were at once stiff, spreading, sleeves, and the realistic wings of the dragonfly, made in the new, transparent, unbacked enamel, veined in gold, studded with roundels of turquoise and crystals”. При этом именно новая искусная имитация настоящих крыльев насекомого из прозрачной эмали (*the transparent enamel*) привлекает Фладда и Филипа. Контрастное соединение огромных стрекозиных челюстей, женской головы и золотых мускулистых рук подчеркивает мифологическое происхождение человеко-зверя: “The beast had huge dragon-like claws, stretching either side of the womanhead, on gold muscular arms”. Таким образом, статика ювелирного изделия оживает в динамическом переплетении форм и материалов, вызывающих различные природные и культурные ассоциации.

Среди других украшений в форме насекомых и цветов (*lesser jewels in the shapes of insects and flowers*), окружавших «Женщину-стрекозу», внимание Филиппа и Фладда привлекла брошь в форме двух жуков-оленей, сцепленных рогами (*a brooch made of two completely realistic stag-beetles, their heads locked, the pitted horny roughness of their wing-cases perfectly reproduced*). Как и в предыдущей работе, их восхищает, прежде всего, искусное подражание природе в мельчайших деталях. Не случайно Фладд сравнивает Лалика с Палисси и называет его «еще одним французским чародеем, делающим формы по образцу самой природы» (*another French wizard who moulds from life*) (p. 264).

Многогранные впечатления, которые керамисты получают на выставке, подчеркивают взаимодействие разных искусств. Так, знаменитая Лои Фуллер, танец которой сразу породил множество живописных и пластических откликов [Сарабянов 1989: 171, 174–175], сравнивается в

романе одновременно с красной глиной и белым мрамором: “The Ride of the Valkyries’ sang out, and the woman gyrated in a cocoon of fire – like red clay, like white marble luridly lit...” (p.275). Завершающее выставку выступление танцовщицы вызвало у Олив ощущение единства всего: “the dancer, and the carved woman, and the grassy lit surface of the river outside with its threaded slivers of emerald, opal, amethyst, peridot, hissing and crackling with electricity, electricity, a river of life, a river of death, were all one” (p.276)¹⁸. Однако стихийность искусства «начинала господствовать над человеком», который сам «становился в ее руках игрушкой» [там же: 176].

Готовясь к поездке во Францию, Проспер Кейн улыбается «агрессивному посвящению» вазы Эмиля Галле (*Emil Gallé* 1846-1904), реформатора художественного стекла: “Cain smiled at the fierce dedication of a vase by Gallé, mounted in silver, bearing a ragged flamboyant iris in appliqué, and a quotation from Zola on Dreyfus. ‘Nous vaincrons. Dieu nous mine’.” (p.253). Оправленная в серебро и увенчанная пламенеющим ирисом ваза сопровождается французской фразой «Мы победим. Нас ведет Бог» из цикла поэм В. Гюго «Легенда веков» [Байетт 2009: 350]. Отнесение ее к делу Дрейфуса подчеркивает накаленную политическую атмосферу в Европе на рубеже XIX–XX вв., нашедшую отражение в искусстве и усиленную соединением визуальной и вербальной символики вазы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в романе Байетт «Детская книга» экфрастический дискурс произведений декоративно-прикладного искусства охватывает как реально существующие артефакты (Глостерский канделябр, майолика Палисси, Моргана и др., ювелирные изделия Лалика), так и изделия вымышленных художников (Бенедикта Фладда, Филипа Уоррена, Имогены Фладд). Последние создаются словесно в развернутых описаниях (форма, колорит, изображения) через различные ассоциации с реально существующими произведениями искусства, стилями и школами, предметами и явлениями окружающего мира, но обретают свою полноту, образную и смысловую законченность во всей художественной системе романа (герои, сюжет, хронотоп).

Используя богатый арсенал поэтических приемов, Байетт акцентирует внимание на особенностях восприятия и интерпретации произведений декоративно-прикладного искусства. Герои романа хотят взять их в руки, почувствовать их вес, погладить, дополнить визуальные впечатления

тактильными. В интерпретации предметов церковного и домашнего ритуала христианская символика вытесняется мифологической и даже демонической, что характерно для поэтики Байетт. Вымышленные существа рождаются из причудливых сочетаний человека и природы, фантазии и натурализма, жизни и смерти. Прикладной характер керамических и ювелирных изделий подчеркивает их декоративную изощренность, избыточность и экспрессивность, обостряя проблемы отношений искусства и жизни. Так, из большой керамической чаши (a big, stoneware bowl), сделанной Филипом и стоящей в кабинете Олив вместо вазы с фруктами, Гедда берет коллекцию камней, чтобы швырнуть их в золотую чашу (at the golden bowl) – Глостерский канделябр – и отомстить матери.

Особенно значимы в романе принципы синтеза пространственных и временных искусств (в том числе театра), искусства и быта (в частности, одежды), искусства, магии и религии, характерные для рубежа XIX–XX вв. В связи с этим Байетт часто использует усложненный экфрасис (например, карандашные эскизы позолоченных фигур Глостерского канделябра, керамики и скульптуры; ваза, изображающая сцену оперы Вагнера), который сопровождается превращениями и зеркальными отражениями. Произведения декоративно-прикладного искусства становятся смысловым центром синтетического пространства усадьбы и музея. Кроме того, поэтика романа близка кинематографу, но это тема отдельного исследования.

Примечания

¹ Этой последней битве и отношению Байетт к германо-скандинавской мифологии посвящена ее книга «Рагнарек» (*Ragnarök: The End of the Gods*, 2011).

² По данным музея, это позолоченный сплав меди (gilded copper alloy candlestick).

³ В дальнейшем ссылки на это издание даются с указанием страницы в круглых скобках. В статье частично используется перевод Т.П. Боровиковой [Байетт 2012].

⁴ В экспозиции романа Дж. Барнса «Метроленд» (1980) двое мальчиков приходят в Лондонскую национальную галерею не любоваться картинами, а наблюдать за реакцией посетителей [Бочкарева 2013]. В романе А.С. Байетт Джулиан и Том тоже интересуются не столько экспонатами музея, сколько Филипом, прячущимся в его подвалах. Однако, во-первых, в обоих романах экспонаты музея имеют важное символическое значение в художественной системе произведе-

ния, во-вторых, Байетт, в отличие от Барнса, дает подробное описание Глостерского канделябра.

⁵ Оба описания вызывают в памяти фигуры на картинах нидерландского живописца Иеронима Босха, очень популярного среди писателей рубежа XX–XXI вв. (см. об этом: [Сидорова 2006; Пестерев 2012]).

⁶ В романе Байетт рубаи Омара Хайяма цитируется в вольном поэтическом переложении Эдварда Фитцджеральда, впервые опубликованном в середине XIX в.: [Rubaiyat of Omar Khayyam 1859]. В стихотворении Омара Хайяма поэтическая метафора чаши символизирует не политический протест, а вино, любовь и поэзию. Любопытно, что в 2007 г. в Австралии был выпущен получивший известность альбом певицы и композитора Лизы Миллер *Morning in the Bowl of Night*. Возможно, на саму Байетт оказал влияние и этот альбом.

⁷ Позднее Дороти увидит в изображениях на канделябре демонов (the little demons of the Gloucester Candlestick) и сравнит их с сатирами женьской майолики (the tiny satyrs of the Gien majolica) (p. 511).

⁸ Этот мотив повторится в эпизоде «падения» Флоренции, дочери майора Кейна, которая после женитьбы отца становится очередной жертвой проповедника сексуальной свободы Герберта Метли: “The two young women stood in Prosper Cain’s study, amongst the fake Palissys and under a fake Lorenzo Lotto Annunciation” (p.499). Упоминание о «Благовещении» итальянского мастера иронически указывает на то, что Флоренция ожидает ребенка. Примечательно, что Метли в своих «проповедях» часто использует библейские цитаты. Как змей, искушающий Еву, он не гнушается никакими средствами в достижении своих примитивных целей, одинаково искажая и природу, и христианство. Кажется, что фальши «серебряного века» Байетт здесь противопоставляет искусство «века золотого» (подлинных Палисси и Лотто). Однако проблема подлинности искусства оказывается гораздо сложнее и не получает, на наш взгляд, окончательного разрешения в романе.

⁹ Тема живописных и литературных фальсификаций и мистификаций многосторонне обсуждается в романе современного английского писателя Питера Акройда «Чаттертон» (1987).

¹⁰ В другом эпизоде романа Бенедикту Фладду приписывается блюдо с павлином (a peacock platter with scattered gold and silver fruit all over it), которое майор Кейн забирает для Южно-Кенсингтонского музея. Оно напоминает блюдо с павлином Моргана, которое в настоящее время находится в музее Виктории и Альберта.



Илл. 11. Уильям де Морган. Блюдо. 1888–1889. Лондон. Музей Виктории и Альберта

Вымышленные произведения искусства создаются по ассоциации с реально существующими, но эта связь не прямая, при сравнении возникают существенные различия. Реальные произведения искусства не совпадают с вымышленными, а служат только материалом (языком культуры) для их создания. Реминисценции к реальным произведениям варьируются от названия мотива или имени художника до точного указания произведения и его подробного описания.

¹¹ Сам Август Штейнинг испытывает особое пристрастие к минтонскому фарфору. В его коттедже «Щелкунчик» (Nutcracker Cottage), кроме многочисленных чашек разных стилей Филип видит версию «Прометеевой Вазы» (the Prometheus Vase), которая экспонировалась английской фирмой «Минтон» на Парижской выставке 1867 г. Экфрасис вазы поражает соединением как минимум трех совершенно разных сюжетов: 1 – “Prometheus in fleshy earthenware sprawled on the gleaming turquoise dome of the lid. A green-gold eagle perched on his thigh and belly, and tore at his crimson liver. The tall handles were blond-bearded chained Titans in mail shirts.” 2 – “The body of the vase was painted with fury, a whirling scene of mounted, turbaned oriental hunters and hounds, spearing a hippopotamus at bay, its painted mouth wide open, displaying tusks, morals, and a coral tongue and throat.” 3 – “At the foot of the vase snakes were coiled and intertwined with acanthus leaves” (p.68). Вероятно, режиссера привлекли театральная избыточность декора, сочетание фантастики с натурализмом, «ярость» колорита и фигур. В разных версиях вазы варьируется сцена охоты: типичный для Ренессанса сюжет охоты на вепря (см. илл. 12) заменяется здесь характерным для Романтизма ориентальным сюжетом охоты на гиппопотама. Филип вообще не понимает сюжета, пораженный сложностью глазурей. Повествование от третьего лица позволяет Байетт

соотносить разные точки зрения в восприятии произведений искусства.



Илл. 12. Прометеева ваза. 1867. Музей Виктории и Альберта

¹² Змея и жаба, в которых по очереди превращается карлик Альберих [Оперные либретто 1987: 157], становятся излюбленными мотивами керамики Бенедикта Фладда.

¹³ Живописные реминисценции к произведениям Сэмюэла Палмера, Эдвара Берн-Джонса и других художников в «Детской книге» имеют особое значение и требуют специального исследования.

¹⁴ Взгляд скользит по кувшину снизу вверх, как и в описании Глостерского канделябра.

¹⁵ В мультфильмах Диснея эти гофмановские фантастические образы получают наиболее адекватное визуальное воплощение. Фантастическое оживление предметов осуществляется здесь через переход статики рисунка в динамику кинематографа. Сам стиль рисунков Диснея выражает тенденции стиля модерн.

¹⁶ Визуальный эффект перехода от полной луны к тонкому серпу используется в фильмах Жоржа Мельеса, часто прибегающего к приемам мультипликации, в частности в фильме «Удивительный живой веер» (*Le merveilleux éventail vivant*, 1904), где также присутствует образ земного шара и небесной сферы.

¹⁷ На индивидуальный стиль Филипа, безусловно, повлияла выставка жьенского фаянса (the Gien Faïencerie), которую он посетил в Париже. Не зная ни слова по-французски, он сразу подружился с собратом по профессии и тезкой Филиппом, с которым общался при помощи рисунков. Описание выставки состоит из трех частей. В первой Филип восхищается «невероятным мастерством» (the extraordinary technical skill) создателей керамических часов (an awesome ceramic clock) в форме очень высокой вазы

с золотой подглазурью (a very tall vase, decorated with gold underglaze) и причудливым декором, над которым он одновременно посмеивается. Во второй Филип видит вазы из «мягкого» фарфора (soft-paste porcelain vases, with copper flambé glazes, and spindle-shaped, or pillar-shaped, vases, painted on biscuit, one with peonies, one with bellwort), металлические глазури, создающие впечатление шелковых поверхностей (metallic glazes, making surfaces like a shot silk, or silk brocade), золотой и серебряный кракелированный фарфор (crackleware in silver and gold). В третьей Филип буквально влюбляется в жьенские имитации итальянской майолики эпохи Возрождения (Gien reproductions of Renaissance Italian majolica) за их яркие цвета и стилизованные формы, напоминающие ему фигурки Глостерского канделябра.

¹⁸ В восприятии природы героями романа часто возникают живописные и пластические реминисценции, характеризующие, в частности, процесс их творческого мышления. Так, Филип на пути во Францию видит в очертаниях берега и в воде за бортом узор будущих глазурей. Его становление как художника выражается в претворении жизненных впечатлений в ментальные образы и перенесении их на бумагу. Кроме того, Байетт наделяет его своей способностью создавать визуальные образы из слов: “he now had a mental image of a waxing gibbous disc, and his ever-active mind’s eye began to decorate a large bowl with waning gibbous, waxing gibbous, and truly circular discs. It could be interesting. Silver and gold on dark cobalt” (p.36).

Список литературы

Бердслей О. Шедевры графики / сост., примеч., концепция И. Пименовой. М.: Эксмо, 2007. 216 с.

Бочкарева Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2012. Вып. 3(19). С. 161–170.

Бочкарева Н. С. Современное искусство в экфрастических рассказах А. С. Байетт «Китайский омар» и «Боди-арт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 1(25). С. 166–172.

Бочкарева Н. С., Графова О. И. Экфрасис и экспозиция: музей в прологе (на материале романов А. С. Байетт и других произведений) // Мировая литература в контексте культуры. 2013. Вып. 2(8). С. 174–179.

Бочкарева Н. С., Графова О. И. Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Натюрморт» // Вестник Пермского

университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4(28). С. 186–199.

Виноградов Н. А. Жуки на майолике Палисси. 2008 // URL: <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/majolica.htm> (дата обращения: 21.05.15).

Дарененкова В. С. Символика цвета в «Маленькой черной книге рассказов» А. С. Байетт: дисс. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 190 с.

Карпенко Е. К. Бернар Палисси (1510?-1590): творческая личность в контексте французской культуры XVI в.: дисс. ... канд. филос. наук. М., 2004. 243 с.

Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. С. 7–48.

Мазова Е. В. «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира и роман А. С. Байетт «Детская книга» // Вестник Новгородского государственного университета. 2014. №83. Ч. 1. С. 24–27.

Макаров К. А. Эстетика Морриса и судьба декоративного искусства России // Эстетика Морриса и современность. М.: Изобр. искусство, 1987. С. 114–140.

Мелетинский Е. М., Гуревич А. Я. Германоскандинавская мифология // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1991. Т. 1. С. 284–292.

Оперные либретто: в 2 т. Т. 2.: Зарубежная опера / ред.-сост. М. Д. Сабина, Г. М. Цыпин. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1987. 431 с.

Ривкин Б. И. Античное искусство. М.: Искусство, 1972. 356 с.

Пестерев В. А. Параметры «романа в романе»: «Тайна Иеронима Босха» Петера Демпфа и «Быть Босхом» Анатолия Королева // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. Т. 9. М.: Языки слав. культуры, 2012. С. 148–156.

Сарабьянов Д. В. Стиль модерн: истоки, история, проблемы. М.: Искусство, 1989. 294 с.

Сидорова А. Г. «Текст Босха» в современной прозе: роман А. В. Королева «Быть Босхом» // Сидорова А. Г. Интермедиальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дисс. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006. С. 93–104.

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

Уильям Френд де Морган и движение «искусства и ремесла» (Arts&Crafts). 2015. URL: <http://www.russian-majolica.ru/page/arts-and-crafts/> (дата обращения: 21.06.2015).

Byatt A.S. Ragnarök: The End of the Gods. New York: Grove Press, 2011. 179 p.

Byatt A. S. The Children's Book. London: Vintage Books, 2010. 617 p.

Bolonik K. Eminent Edwardians: A.S. Byatt talks with *Bookforum* // Bookforum. Sept., Oct., Nov., 2009. URL: http://www.bookforum.com/inprint/016_03/4267 (дата обращения: 21.05.15).

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

Hicks E. Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt: Doctor of Philosophy thesis. University of Wollongong, 2009. URL: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (дата обращения: 06.11.2014).

Rubaiyat of Omar Khayyam (First Edition) Rendered into English Verse by Edward Fitzgerald. Bernard Quaritate, London, 1859. URL: http://www.humanistictexts.org/omar_khayyam.htm (дата обращения: 20.05.2015).

Scott M. An Interview with A.S.Byatt on her new novel The Children's book // The Dewey Divas and the Dudes. Wednesday, May 20, 2009. URL: <http://deweydivas.blogspot.ru/2009/05/interview-with-s-byatt-on-her-new-novel.html> (дата обращения: 21.05.15).

The De Morgan Foundation and the De Morgan Collection, 2015. URL: <http://www.demorgan.org.uk/> (дата обращения: 10.07.2015).

The Gloucester Candlestick // Victoria and Albert Museum, 2015. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gloucester-candlestick/> (дата обращения: 20.05.2015).

Webb R. Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 7–18.

Wood J. Bristling with Diligence // London Review of Books. 2009. Vol. 31, No. 19. 8 Oct. P. 6–8. URL: <http://www.lrb.co.uk/v31/n19/james-wood/bristling-with-diligence> (дата обращения: 20.05.2015).

References

Beardsley A. Shedevry grafiki [Masterpieces of Graphic Arts]. M.: Eksmo Publ., 2007. 216 p.

Bochkareva N. S. Ekfrasticheskaja ekspozitsija v romane Dzh. Barnsa *Metrolend* [Ekphrastic Exposition in the Novel *Metroland* by J. Barnes]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2012. Iss. 3(19). P. 161–170.

Bochkareva N. S. Sovremennoe iskusstvo v ekfrasticheskikh rasskazakh A. S. Byatt "Kitajskij omar" i "Bodi art" [Contemporary Art in Ekphrastic Stories *The Chinese Lobster* and *Body Art* by

A.S.Byatt]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 1 (25). P. 166–172.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. Ekfrasis i ekspozitsija: muzej v prologe (na materiale romanov A. S. Byatt i drugikh proizvedenij) [Ekphrasis and Exposition: Museum in Prologue (Based on Novels by A. S. Byatt and Other Works)]. Mirovaja literatura v kontekte kul'tury [World Literature in the Context of Culture]. 2013. Iss. 2(8). P. 174–179.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. Ekfrasticheskaja ekspozitsija v romane A. S. Byatt "Natjurmort" [Ekphrastic Exposition in the Novel *Still Life* by A. S. Byatt]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaja i zarubezhnaja filologija [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology]. 2014. Iss. 4 (28). P. 186–199.

Bolonik K. Eminent Edwardians: A.S. Byatt talks with *Bookforum* // Bookforum. Sept., Oct., Nov., 2009. Available at: http://www.bookforum.com/inprint/016_03/4267 (accessed: 21.05.15).

Byatt A.S. Ragnarök: The End of the Gods. New York: Grove Press, 2011. 179 p.

Byatt A. S. The Children's Book. London: Vintage Books, 2010. 617 p.

Darenenkova V. S. Simvolika tsveta v "Malenkej chornoj knige rasskazov" A. S. Byatt. Dis. kand. fil. nauk [Colour Symbolism in *Little Black Book of Stories* by A. S. Byatt. Cand. phil. sci. diss.]. Perm, 2012. 190 p.

Freidenberg O.M. Obraz i ponjatie. II. Metafora [Image and Concept. II. Metaphor]. Freidenberg O.M. Mif i literatura drevnosti [Myth and Ancient Literature] M.: Nauka Publ., 1978. P.180–205.

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

Hicks E. Material Pleasures: The Still Life in the Fiction of A. S. Byatt. Doctor of Philosophy Thesis. University of Wollongong, 2009. Available at: <http://ro.uow.edu.au/theses/3546> (accessed: 06.11.2014).

Karpenko E.K. Bernard Palissy (1510?-1590): tvorcheskaja lichnost' v kontekste frantsuzskoj kultury XVI v. Dis. kand. fil. nauk [Bernard Palissy (1510?-1590): a creative personality in the context of the French culture of the XVIth century. Cand. philos. sci. diss.]. M., 2004. 243 p.

Losev A.F. Istoricheskij smysl esteticheskogo mirovozzrenija Rikharda Vagnera [Historical Meaning of Richard Wagner's Aesthetic Weltanschauung]. Wagner R. Izbrannye raboty [Selected works]. M.: Iskusstvo Publ., 1978. P.7-48.

Makarov K.A. Estetika Morrisa i sud'ba dekorativnogo iskusstva Rossii [Morris' Aesthetics and

the Fortune of Arts and Crafts in Russia]. *Estetika Morrisa i sovremennost'* [Morris' Aesthetics and the Present]. M.: Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1987. P. 114-140.

Mazova E.V. A "Son v letnjuju noch'" V. Shekspira i roman A.S. Bajet "Detskaja kniga" [A *Midsummer Night's Dream* by W.Shakespeare and A.S. Byatt's Novel *The Children's Book*]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta* [Novgorod State University Herald]. 2014. №83. Ch.1. P. 24-27.

Meletinsky E.M., Gurevich A.Ja. Germano-skandinavskaja mifologija [German-Scandinavian Mythology]. *Mify narodov mira. Enciklopedija: v 2 t.* [Myths of World Nations. Encyclopaedia: in 2 vols.]. M.: Sovetskaja entsiklopedija Publ., 1991. V.1. P. 284-292.

Opernyje libretto [Opera Libretto: in 2 vols.]. V.2. Zarubezhnaja opera [Foreign Opera] / ed. by M.D.Sabinina, G.M.Tsypin. M.: Muzyka Publ., 1987. 431 p.

Pesterev V.A. Parametry «romana v romane»: «Tajna Ieronima Boskha» Petra Dempfa i «Byt' Boskhom» Anatolija Koroleva [Parameters of the «novel in the novel»: «Mystery of Hieronymus Bosch» by Peter Dempf and «To be Bosch» by Anatoly Korolyov]. *Russkaja Germanistika: Ezhegodnik rossijskogo sojuza germanistov* [Russian Germanistics: Year-book of Russian Union of Germanists]. V. 9. M.: Jazyki slav'anskoj kul'tury Publ., 2012. P. 148-156.

Rivkin B.I. Antichnoje iskusstvo [The Ancient Art]. M.: Iskusstvo Publ., 1972. 356 p.

Rubaiyat of Omar Khayyam (First Edition) Rendered into English Verse by Edward Fitzgerald. Bernard Quaritate, London, 1859. Available at: http://www.humanistictexts.org/omar_khayyam.htm (accessed: 20.05.2015).

Sarabjanov D.V. Stil' Modern: istoki, istorija, problemy [Art Nouveau Style: Origins, History, Problems]. M.: Iskusstvo Publ., 1989. 294 p.

Scott M. An Interview with A.S.Byatt on her new novel *The Children's book* // *The Dewey Divas and the Dudes*. Wednesday, May 20, 2009. Available at: <http://deweydivas.blogspot.ru/2009/05/interview-with-s-byatt-on-her-new-novel.html> (accessed: 21.05.15).

Sidorova A.G. "Tekst Boskha" v sovremennoj proze: roman A.V.Koroljova Byt' Boskhom ["Bosch Text" in Contemporary Prose: A.V.Korolyov's Novel "To be Bosch"]. Sidorova A.G. *Intermedial'naja poetika sovremennoj otechestvennoj prozy* (literatura, zhvyopis', muzyka). Dis. kand. filol. nauk [Intermedia Poetics of Contemporary Russian Prose (Literature, Art, Music). Cand. philol. sci. diss.]. Barnaul, 2006. P. 93-104.

The Gloucester Candlestick // Victoria and Albert Museum, 2015. Available at: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/g/gloucester-candlestick/> (accessed: 20.05.2015).

Uiljam Frend de Morgan i dvizhenie "Iskusstva i Remesla" [William Frend de Morgan and Arts&Crafts]. 2015. Available at: <http://www.russia-n-mayolica.ru/page/arts-and-crafts/> (accessed: 21.06.2015)

Vinogradov N.A. Zhuki na majolike Palissy [Coleoptera in Palissy's Majolica]. 2008. Available at: <http://www.zin.ru/animalia/coleoptera/rus/majolica.htm> (accessed: 21.05.15).

Webb R. Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre // *Word & Image*. 1999. 15: 1. P. 7-18.

Wood J. Bristling with Diligence // *London Review of Books*. Vol. 31. No. 19. 8 Oct. 2009. P. 6-8. Available at: <http://www.lrb.co.uk/v31/n19/james-wood/bristling-with-diligence>. (accessed: 20.05.2015).

EKPHRASIS OF ARTS AND CRAFTS IN A. S. BYATT'S NOVEL «THE CHILDREN'S BOOK»

Nina S. Bochkareva

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

The article investigates the ekphrastic discourse of arts and crafts in the novel «The Children's Book» (2009) written by the British contemporary writer A. S. Byatt. The importance of this discourse for Art Nouveau and «silver age» of European culture is emphasised. Verbal images of the real and imaginary works (church and domestic utensils, metal and ceramic works, jewellery), methods and principles of their creation are thoroughly considered. Their characterological, narrative, compositional and chronotopical functions in the artistic system of the novel are revealed.

Key words: intermediality; ekphrasis; ekphrastic discourse; arts and crafts; Art Nouveau; silver age; English literature; A. S. Byatt.