

УДК 821.111: 82.01

**«ВЕРБАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ ПЕРЕД ВИЗУАЛЬНЫМ ПОРТРЕТОМ»:
ДЕКЛАМАЦИЯ В ПРОЛОГЕ РОМАНА А. С. БАЙЕТТ «ДЕВА В САДУ»**

© Ольга Графова

**“VERBAL PORTRAIT IN FRONT OF THE VISUAL PORTRAIT”:
A RECITAL IN THE PROLOGUE OF THE NOVEL “THE VIRGIN
IN THE GARDEN” BY A. S. BYATT**

Olga Grafova

The article explores the intermedial prologue of the novel “The Virgin in the Garden” written by a contemporary British writer Antonia Susan Byatt. It is the first tetralogy novel about the Potter family. At the compositional level, the ekphrastic exposition both precedes the events described in the novel and completes it chronologically and thematically. The prologue of the novel forms an eternal hermeneutic circle of searching for truth in art and life, implemented in a postmodern manner. Reflections on the key figures of the English Renaissance, Elizabeth I, Marlowe, and Shakespeare in particular, represent the postmodernist view of the world with its ideas of plurality of interpretations, top/bottom inversions, the pun, gaming for the sake of a game, searching for truth as a game. Theatre, literature, and portrait painting accentuate the comparison of epochs: The epoch of Elizabeth I, the epoch of the English Renaissance, the epoch of Elizabeth II, and New Elizabethan Age, and form a unified space of the dialogue, reflection, and interpretation of art and life. The intersection of three types of discourse - theatrical, pictorial, and literary, emphasizes the dialogue between verbal and visual phenomena, which acquire a philosophical interpretation in the text of the tetralogy. The reference to “the verbal portrait in front of the visual portrait” in Byatt's essay “Portraits in Fiction” underlines the significance of the intersection of different types of discourse in the novel, highlighting the dialogue between static and dynamic types of art with the aim of comparing them and in order to reflect on the possibilities of each art to go beyond its boundaries.

Keywords: Antonia Susan Byatt, ekphrastic exposition, intermedial prologue, hermeneutic circle, postmodernist novel, interpretation.

Статья посвящена исследованию интермедийного пролога романа «Дева в саду» современной английской писательницы Антонии Сьюзен Байетт, который является первым романом тетралогии о семье Поттер. Композиционно экфрастическая экспозиция как предваряет основное действие романа, так и завершает его хронологически и сюжетно. Пролог романа образует бесконечный герменевтический круг поиска смысла в искусстве и в жизни, реализующийся в постмодернистском ключе. Размышления о ключевых фигурах английского Возрождения, в особенности о Елизавете, Марлоу, Шекспире, представляют постмодернистскую картину мира с идеями о множественности интерпретаций, переворачивании верха и низа, игры слов, игры ради самой игры, поиска истины как игры. Театр, литература и портретная живопись акцентируют сравнение эпохи Елизаветы I, эпохи английского Ренессанса, эпохи Елизаветы II, эпохи Нового Елизаветинского времени и образуют единое пространство диалога, рефлексии, интерпретации искусства и жизни. Пересечение трех типов дискурса – театрального, живописного и литературного – акцентирует диалог вербального и визуального, получая философское осмысление на страницах романов тетралогии. Упоминание «вербального портрета перед визуальным портретом» самой Байетт в эссе «Портреты в художественной прозе» подчеркивает значимость пересечения разных видов дискурса в романе, акцентируя диалог статичных и динамичных видов искусства с целью их сопоставления и рефлексии о возможностях выхода за пределы границ каждого из них.

Ключевые слова: Антония Сьюзен Байетт, экфрастическая экспозиция, интермедийный пролог, герменевтический круг, постмодернистский роман, интерпретация.

«Портрет в романе или рассказе может быть портретом невидимых вещей – мыслительных процессов, влечений, антипатий, незаметных или грандиозных перемен в жизни, или даже в нескольких жизнях» («A portrait in a novel or a story may be a portrait of invisible things – thought proc-

esses, attractions, repulsions, subtle or violent changes in whole lives, or groups of lives») [Byatt, 2001, с. 3] – это определение «портрета в литературе» («portraits in fiction») в одноименном эссе (лекции) современного британского прозаика Антони Сьюзен Байетт (см.: [Бочкарева, с. 212–219]) дает расширенное понимание экфрасиса, выходящее за рамки описания картины («образ не картины, а видения, постижения картины», «восприятие объекта и толкование кода» [Геллер, с. 10]). Романы и рассказы Байетт насыщены цитатами и реминисценциями, указывающими как на другие литературные тексты (интертекстуальность), так и на произведения других искусств («интермедиаальные референции» («intermedial references»)) [Rajewsky, с. 52]). Их связи друг с другом и с сюжетом произведения образуют новые образные смыслы, требующие от читателя определенных знаний в области истории и культуры, развитого интеллекта и богатого воображения.

Замысел первого романа тетралогии о семье Поттер [Бочкарева, Графова, с. 186–199] возник в 1968 году «с предварительным названием „Ускользящая добродетель“ („A Fugitive Virtue“) – о 1950-х, о коронации Елизаветы II, о времени, которое уже тогда называли „Новой Елизаветинской Эпохой“ („the New Elizabethan Age“))» [Byatt, 2001, с. 3]. Роман был опубликован в 1978 году под названием «Дева в саду» («The Virgin in the Garden»). Действие основной части романа происходит с 1952 по 1953 г., охватывая тот период жизни главных героев, когда учительница литературы Стефани Поттер знакомится с помощником vicария Дэниэлом Ортоном и выходит за него замуж, а ее сестра Фредерика Поттер еще учится в школе и играет роль Елизаветы I в пьесе Александра Веддерберна «Астрея». Постановка этой пьесы осуществляется на протяжении всего романа (от подготовки, репетиций, премьеры до критических откликов о ней).

В прологе романа, действие которого происходит в 1968 году (через 15 лет после событий основной части), участвуют Александр, Фредерика и Дэниел (Стефани трагически погибает во втором романе тетралогии ориентировочно с 1955 по 1960 г.). Местом встречи персонажей в прологе становится Национальная портретная галерея (National Portrait Gallery) в Лондоне, где представлены не только портреты королевы Елизаветы I, проанализированные нами ранее [Графова, 126–134], но и декламация («recital») текстов, связанных с образом королевы и ее эпохой. Цель предлагаемой статьи: проанализировать вербальную репрезентацию театрализованных чтений перед «Портретом Дарнли» и ее экфра-

стическую многозначность как «диалог с портретом» и «диалог перед портретом» [Экфрастические жанры в классической и современной литературе, с. 45, 186].

В первых строчках пролога читатель узнает о том, что Фредерика пригласила Александра не для того, чтобы посмотреть на картины, а для того, чтобы услышать Флору Робсон в образе королевы Елизаветы (*hear Flora Robson do Queen Elizabeth* [Byatt, 2003, с. 7]). Флора Робсон – актриса театра и кино, известная своим исполнением ролей Елизаветы I в фильмах «Пламя над Англией» («Fire over England», 1936), «Морской ястреб» («The Sea Hawk», 1940) и в театральной постановке «Елизавета Тюдор, Королева Англии» («Elizabeth Tudor, Queen of England» staged at the Edinburgh Festival, 1970). Как пишет Марвин Хоу в статье, опубликованной в 1984 году в «The New York Times» в память о Флоре Робсон, она была «прославлена за ее разносторонность», но наибольший успех ей принесла роль королевы Елизаветы в фильме «Пожар над Англией»: «...widely praised for her versatility, Dame Flora is best remembered for her regal performance as Queen Elizabeth I in the 1936 film „Fire Over England“» [Howe]. Многие критики, как и Хоу, пишут о «величественном» образе Елизаветы, созданном Робсон в кино.

Размышляя над портретами Елизаветы I, Александр перечисляет знаменитых людей, которые постепенно наполняют галерею, где будут проходить театрализованные чтения. Он отмечает большое количество «влиятельных женщин» («powerful women»), среди которых актриса Леди Сибил Торндайк (Sybil Thorndike); литературный критик Леди Хелен Гарднер (Helen Gardner), специалист по литературе Ренессанса; Леди Лэнгфорд (Elizabeth Pakenham, Countess of Longford), известная как биограф Королевы Виктории; Френсис Йейтс (Frances Yates), историк культуры Возрождения, изучающая особенности личности и образа Елизаветы; критик Леди Антония Фрейзер (Antonia Fraser), написавшая несколько книг о Елизавете I. Александр выделяет Френсис Йейтс по той причине, что именно у нее он заимствует образ Елизаветы для своей пьесы «Астрея». В своей критической работе «Queen Elizabeth as Astraea» Йейтс пишет об образе Елизаветы как девственницы и богини Астреи, основываясь на иллюстрациях и портретах, созданных в Елизаветинское время [Yates].

Однако Александр не ограничивается социальным статусом и литературно-историческими трудами перечисленных женщин и обращает внимание на внешний облик дам, отмечая *милостиво суровое* лицо Хелен Гарднер (*head up, face*

benignly severe) и большую, созерцательно неопределенную фигуру Френсис Йейтс (*the large, contemplatively vague figure*). Особое внимание в этой связи он уделяет образу Антонии Фрейзер:

<...> wearing a St Laurent skirt, a pair of high soft suede boots and a jerkin and hat which were derived remotely and through endless shifts of urban elegance from the buckskins of cowboys, Indians or trappers. <...> she had a look of a modern Belphoebe in those garments, sunny hair and the accoutrements of a huntress [Byatt, 2003, с. 11–12].

Своим обликом Антония напоминает Александру современную Бельфиб (Belphoebe), главную героиню поэмы Эдмунда Спенсера «Королева фей» (Edmund Spenser's «The Faerie Queene», 1590 [Spenser]). Имя Бельфиб состоит из двух частей: «bel», что означает красивая, и «Phoebe» – второе имя древнегреческой богини охоты, справедливости, покровительницы всего живого на Земле, Артемиды-девственницы [Miller, с. 142]. В образе Бельфиб Спенсер воплотил образ Елизаветы, как и в нескольких других образах поэмы: «Within the text, both the Faerie Queene and Belphoebe serve as two of the many personifications of Queen Elizabeth, some of which are „far from complimentary“» [The Norton Anthology of English Literature, с. 775]. Бельфиб представлена в поэме как «pure, high-spirited maiden, rather than a queen» [The Nuttall Encyclopædia]. Параллель, которую Александр проводит между Антонией Фрейзер и Бельфиб, вероятно, вызвана изображением Бельфиб на гравюрах из дерева, выполненных Уолтером Крэйном (Walter Crane, 1895) к поэме Спенсера, где можно заметить сходство с образом Фрейзер: короткая юбка, высокие мягкие замшевые сапоги, жилет, шляпа (претерпевшие определенные трансформации, пройдя через несколько эпох), золотые (в тексте – *солнечные*) волосы. Для Александра, как и для Спенсера, это образ чистой, смелой девушки. Упоминание *солнечных* (*sunny*) волос тоже указывает на связь данного образа с образом королевы Елизаветы.

Фредерика напоминает Александру другое воплощение Елизаветы I в поэме Эдмунда Спенсера – Бритомартиду:

Frederica, in a kind of brief knitted corselet of dark grey wool with a glitter in it, and boots with a metallic sheen, was Britomart, her hair itself cut into a kind of bronze helmet, more space-age, maybe, than Renaissance [Byatt, 2003, с. 12].

Одежда Фредерики похожа на одеяние для войны или охоты: темно-серый вязаный корсет с

вплетенными в него блестящими нитками, напоминающий кольчугу, ботинки с металлическим блеском. Рыжие волосы уложены таким образом, что напоминают шлем (если сравнить Фредерику с Бритомартидой на гравюрах Уолтера Крейна, то опять обнаружится сходство). Изначально Бритомартида – греческая богиня гор и охоты; в мифологии ее образ часто сливается с образом Артемиды, которая получила также свое воплощение в образе Бельфиб.

В глазах Александра все эти образы, а также образ Елизаветы на «Портрете Дарнли» предстают в сравнении. Более того, женщины в комнате, так или иначе связанные с Елизаветой и Елизаветинской эпохой, напоминают о той эпохе. Он как будто погружается в другой мир, в котором Елизавета представляется сквозь многие времена в разных ипостасях. Именно поэтому далее Александр размышляет о том, что Елизаветинская эпоха и сама Елизавета породили множество мифов, легенд, образов, историй, картин. Разглядывая «Портрет Дарнли», он неожиданно для себя осознает, насколько сложно понять, кем и какой на самом деле была королева Елизавета (*it was so clear, thought Alexander, that there had been someone real there to be portrayed* [Там же]), что образ Елизаветы приобрел столько различных вариаций. Именно поэтому он проводит параллель с Шекспиром:

But she was like Shakespeare, a figure whose overabundant energy attracts dubiously mixed emotions, idolatry and iconoclasm, love and fear, and the accompanying need to diminish and reduce their strangeness and ordinariness by reductive myths and pointless ‘explanations’ [Там же].

Образ Шекспира здесь также возникает не случайно, так как его фигура и имя напоминают знаменитые слова Жака Меланхолика о жизни как сценической площадке:

All the world's a stage, And all the men and women merely players; They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts...» [Shakespeare, с. 289]. – Весь мир – театр. В нем женщины, мужчина – все актеры. У них свои есть выходы, уходы. И каждый не одну играет роль [Шекспир, 1959, с. 5–47]).

Загадка Шекспира сближается с загадкой Елизаветы: они оба повлияли на создание большого пласта легенд и мифов, критических и аналитических работ. Александр даже накладывает эти два образа друг на друга:

Shakespeare did not write Shakespeare: Shakespeare was not Shakespeare: he was Marlowe or Bacon or de Vere or Queen Elizabeth herself [Byatt, 2003, с. 12].

В детстве ему нравилась идея того, что Елизавета на самом деле была мужчиной: <...> *Queen Elizabeth to be a man. As a boy he had been excited by that idea* [Там же, с. 13].

Ход мыслей Александра от Шекспира к Елизавете, их совмещение в одном лице предшествуют логической цепочке, приводящей нас обратно к Шекспиру:

Elizabeth was not Elizabeth the Virgin Queen: she was a whore (блудница – *O. G.*), of Babylon or London, a clandestine mother (тайная мать – *O. G.*), a man, Shakespeare [Там же].

Этот своеобразный круг, который совершает Александр, начиная с Шекспира, приходя к Елизавете на экваторе, отталкиваясь вновь от ее образа, будто играя со всеми мыслимыми и немыслимыми значениями, которые могут скрываться за ее образом, и возвращается обратно к Шекспиру.

Эта игра слов, переворачивание верха и низа, соединение мужского и женского демонстрируют, каким образом многочисленные интерпретаторы могут играть понятиями, обращаясь к мифологии, истории, психоанализу и т. д. Этот круг также напоминает герменевтический круг поиска смысла, найти который Александр не в силах. Эта игра ради самой игры звучит в постмодернистском ключе – так и сам роман (и в целом тетралогия) включается в постмодернистский контекст. Байетт вместе с Александром осмысляет недавнее прошлое через призму давно прошедшей эпохи, интерпретируя ее в современном ключе, играет с образами, легендами, смыслами, которыми обрастает эпоха, в данном случае Елизаветинская. Более того, эти размышления существенно повлияли на замысел и содержание второго романа тетралогии «Натюрморт» («Still Life»), лейтмотивом которого становятся слова и вещи (вслед за работой Мишеля Фуко «Слова и вещи» («Les mots et les choses»)), их соотношение, а также понятие метафоры [Vochkareva, Grafova].

Александр взволнован (*excited*) при мысли о том, что в корсет затянута мужское тело (*male muscles*), физическая сила (*sinews*) и другие вещи (*and other things*), и они погребены (*buried*) и спрятаны (*hidden*) в шуршащем шелке. Это тайное (*arcane*) желание нашло литературное воплощение – образ Леди Природы (*Dame Nature*) Эдмунда Спенсера, *who 'hath both kinds in one', 'nor needeth other none'* [Byatt, 2003, с. 13]. Таким

образом, Александр представляет себе человека, в котором мифическим образом переплетаются мужское и женское: не два разных человека под одной маской, а один человек скрывается под двумя образами, человек без дифференцированной половой принадлежности, или андрогинный (имеющий черты мужских и женских признаков в одном организме). Тема андрогинности также поднимается в прологе второго романа, где Фредерика и Александр осмысляют картины Гогена, в частности «Портрет Мадлен Бернар» (в этом экфрастическом контексте реализуется диалог между героями, происходит игра с понятиями и образами, мужским и женским, словом и методом).

Игра образов и смыслов, которая возникает в сознании Александра, отражает особенности его мышления и приверженность к метафорам. Как и другие интерпретаторы, Александр вступает в диалог с эпохой, образом Елизаветы и образом Шекспира. Более того, он вступил в этот диалог еще в начале 1950-х гг., когда написал свою пьесу «Астрей», которая наряду со всеми существующими интерпретациями образовала тот самый шлейф критического осмысления двух известных личностей английского Ренессанса. Шекспир и Елизавета объединяются в прологе романа, образуя вместе с «костюмами» и «декорациями» театральный контекст и предвзято декламацию, ради которой герои и собрались в Национальной портретной галерее.

В 1968 г. Байетт сама посещала Национальную портретную галерею вместе с Антонией Фрейзер, чтобы послушать Флору Робсон [Byatt, 2001, с. 3]. Ощущение «присутствия» автора внутри персонажа романа (Александра) обусловлено тем, что Байетт сама прочувствовала это событие. Описание посещения галереи в эссе Байетт «Портреты в литературе» (2001) дает нам понимание того, что образ творческой личности, Александра Веддерберна, частично автобиографичен. Байетт пишет о том, что ее ослепил (*dazzled*) «Портрет Дарнли», а после она стала одержима им (*then obsessed me*), что также напоминает о чувствах и впечатлениях Александра. В эссе Байетт называет *декламацию (recital) вербальным портретом Елизаветы I, представленным Флорой Робсон* (<...> *Flora Robson perform a verbal portrait of Elizabeth I*) перед визуальным портретом – так называемым «Портретом Дарнли» («the Darnley Portrait»). Именно «одержимость» известным портретом повлияла на множественные интерпретации образа Елизаветы и связанного с эпохой образа Шекспира, которые воплощены в мыслях Александра. Это подтверждают слова Байетт о

<...> ее одержимости фигурой одинокой умной женщины, которая избежала судьбы своей матери, используя ум и оставаясь одинокой, независимой, девственницей. – I had been obsessed with the figure of the solitary clever woman, who avoided her mother's fate using her wits and remaining single, separate, a virgin [Там же, с. 4].

Байетт в эссе (как и Александр в романе) упоминает Фрэнсис Йейтс, которая помогла ей создать образ Елизаветы как Астреи (в ряду ужасных лунных богинь (*dangerous moon goddesses*) Дианы и Кибелы), преднамеренно заменяющей католическую Деву Марию (<...> *knowingly replacing the Catholic Virgin Mary*) [Там же].

Обратимся к тексту пролога романа, где после размышлений Александра перед публикой появляются актеры. Александр описывает одежду Леди Флоры: *plain in plain black* [Byatt, 2003, с. 13]. Повтор слова *plain* акцентирует подобранный для актрисы простой наряд, контрастирующий с роскошным «костюмом» королевы на портрете Дарнли. Флора Робсон зачитывает строчки из стихотворения, написанного самой Елизаветой:

My Care is like my shaddowe in the Sunne
Followes one fliinge, flies when I pursue it... [Там же].

Данный отрывок является началом второй строфы стихотворения «On Monsieur's Departure», написанного Елизаветой после неудавшегося брака с Эрколе Франсуа де Валуа (герцог Алансонский и Анжуйский). Байетт сохраняет текст оригинальным, не адаптируя слова на современный английский (*shaddowe, sunne, fliinge*). Само стихотворение имеет меланхолическое настроение, отражая переживания Елизаветы и ее хрупкий внутренний мир. В целом все отобранные Байетт отрывки, представленные в прологе, характеризуют Елизавету как тонко чувствующую натуру, которая не была такой сильной, мужественной, смелой, как это казалось по ее портретам.

После цитаты Александр лаконично откликается на то, что представила Леди Флора в образе Елизаветы: *There were rich descriptions of her coronation and generosity to the commonalty* <...> [Там же, с. 13]. Повествователь характеризует чувства Александра: *Alexander was quietly moved* [Там же]. Слово *quietly*, которое означает «тихо», «беззвучно», указывает на то, что Александр внутренне прочувствовал все то, что прочитала Флора Робсон, в том числе и Речь Королевы Елизаветы I в Тилбури (The Tilbury Speech, 19

August 1588, речь Королевы Елизаветы войскам в Тилбури, графство Эссекс, перед защитой страны от нападения Испанской Армады), но он не выражал их внешне (так как читатель часто посвящается в детали внутреннего мира и переживаний Александра, можно сказать, что такое сдержанное описание говорит о том, что он был лишь тронут тем, что увидел, но не испытал восторга).

Фредерика, в свою очередь, вовсе не была тронута (*Frederica was not*). Ей казалось, что чтение Флоры Робсон было слишком мягким, женственным (*too softly feminine* [Там же, с. 13–14]). Повествователь отмечает, что, возможно, она была предрасположена к критике (*pr predisposed to be critical*). Фредерика дает свое описание драматических прочтений Флоры Робсон, критично осмысляя как обстановку, так и само исполнение, жестикуляцию, видение актрисы. Фредерика говорит:

The stiff Petrarchan antitheses were delivered with a liquid Victorian painfulness and the rich, plaintive, sincere voice stumbled over the most ferocious and famous assertion [Byatt, 2003, с. 14].

По ее мнению, жесткие (твердые – *stiff*) антитезы Петрарки прочитываются Флорой с мягкой (неустойчивой, плавной – *liquid*) Викторианской болезненностью (томительностью – *painfulness*). Байетт сама дает здесь антитезу *stiff – liquid* (метафоры) для демонстрации полнейшего, с ее точки зрения, непонимания исходного текста. По мнению Фредерики, голос Флоры Робсон, глубокий (согласно словарю, глубокий грудной голос – *rich voice*), печальный (*plaintive*), искренний (*sincere*), словно спотыкается (*stumble upon*) о самое жестокое и известное заявление (*ferocious and famous assertion*) королевы: *I know I have the body of a weak and feeble woman but I have the heart and stomach of a king* [Там же].

Следует отметить, что для Фредерики видение характера и личности Елизаветы было важным, так как она исполняла ее роль в пьесе Александра «Астрея» на страницах романа. Видение Фредерики отличалось от видения всех остальных постановщиков (в том числе и Александра). Так, первое прочтение Фредерикой слов Елизаветы, а именно «Речь в Тауэре» («The Tower Speech»), Александр называет *недостаточно трепетным* (живым, чувственным, эмоциональным – *not vibrant enough* [Там же, с. 131]). Он все же надеялся, что другим она не покажется бесчувственной (*dry*) и монотонной (*monotonous*) [Там же]. Позиции героев по поводу образа Елизаветы представляются противоположными: Фредерика считает, что роль должна быть сыг-

рана более жестко, твердо, без лишней чувствительности, в то время как Александр считает наоборот. Байетт вновь представляет столкновение двух характеров, мужского и женского, которые, кажется, не соответствуют их гендерной принадлежности: Фредерика в большей степени воплощает мужское начало, Александр с его самоанализом, чрезмерной чувствительностью, мягкостью характера (в особенности в общении с Фредерикой) выражает женское начало.

Фредерика размышляет о том, что видение Флоры Робсон представляет образ Елизаветы как *обычной женщины (ordinary woman)*, такой же, как все остальные (*all woman*); для нее это как *наблюдение (peering)* за Королевской кухней в Букингемском дворце, будто Флора убеждает нас в том, что за всеми этими платьями и мехом скрывается *жена, домохозяйка (a wife, a housewife)* [Там же, с. 14]. Фредерика даже представляет себе, как эту самую королеву выкинут из королевского дворца в ее нижней юбке (*petticoat*) и простенькой одежде (*handy-dandy*), и что же тогда с ней будет. Как и Александр, Фредерика представляет в образе Елизаветы что-то исключительное: *<...> which is the actress, which is the queen?* [Там же]. Здесь будто бы происходит раздвоение образа Елизаветы: Фредерика в начале предложения говорит об одном образе, а потом вдруг задает вопрос, смогут ли они отличить королеву от актрисы в самой простой одежде, если исполнять эту роль именно так, как ее исполнила Флора. Таким образом, Фредерика хочет показать, что нет принципиальной разницы между королевой и актрисой, если *под всеми мехами* скрывается лишь жена и домохозяйка. Эта идея возвращает к той самой мысли о каждой обычной женщине (*an ordinary woman, all women*).

Фредерика сетует на то, что большие и тяжелые каденции (*cadences*) должны быть представлены с паузами, характерными для человеческой речи, и с «естественным» звучанием: *And the grand, fierce cadences of the great prose given human pauses and 'natural' flow* [Там же]. Закавыченное слово «естественный» далее связывается с размышлениями о том, как на самом деле звучали те самые судьбоносные, важные речи. Одну из них Фредерика вспоминает далее – ту, в которой Елизавета зачитывает приговор о казни Марии Стюарт:

I take no such pleasure in it that I should much wish it, nor conceive such horror in death that I should greatly fear it; and yet I say not, but if the stroke were coming perchance flesh and blood would be moved with it and seek to shun it <...> [Там же].

Фредерике волнует то, как именно звучали эти речи, а не то, как хочется, чтобы они звучали. Вспоминая слова приговора, Фредерика задумывается, звучали ли они так же высокопарно и идеально (*sonorously perfect*), как ей всегда казалось, или они прочитывались надломленно (прерывисто, ослабленно – *broken*), сбивчиво (спотыкаясь – *halting*), нервно (*nervous*), записанные и отшлифованные (*written up and polished*) для потомков. Погружение в историю, в то, как она создавалась, и в парадоксы театральной игры предзнаменует в прологе постановку «Астреи» и начало общественной жизни Фредерики в первом романе тетралогии (*All the beginning there was <...> My beginning* [Там же, с. 15]). Неуловимая двойственность героини (категоричной и сомневающейся, отталкивающей и привлекательной, блудницы и девственницы) составляет сущность ее характера и во многом напоминает Елизавету, не случайно Александр так часто проводит между ними параллель.

Не только характер, но и внешность сближает Фредерику с Елизаветой: *My heroine already had her narrow face and red hair* [Byatt, 2001, с. 5]. Впрочем, у художественного образа, по словам Байетт, всегда несколько источников. Узкое лицо и рыжие волосы оказываются семейными чертами женщин в ее собственном роду: *that was also rooted in secret family portraiture. Many women in my family have that narrow face, that red hair* [Там же]. В эссе упоминается и еще один поэтический источник, связанный с портретом Елизаветы, – греческая богиня Монета, дочь Мнемозины (богини памяти), из поэмы Джона Китса «Падение Гипериона»:

The whiteness of the face in the portrait itself called up Keats's phrase 'bright-blanch'd', which refers to the sempiternal whiteness of the face of his undying goddess Moneta – 'deathwards still progressing / To no death was that visage. It had passed / The lily and the snow' [Там же].

Белизна ассоциируется одновременно и со смертью, и с ее преодолением. Таким образом, портрет Елизаветы, в частности ее лицо, используется в романе как *визуальный знак (an imagined icon)* и объединяющий мотив (*unifying motif*), при помощи которого происходит работа воображения, совершается *магия творчества: The remembered painted face became an image in itself which the novel began to conjure with* [Там же]. В результате «Портрет Дарнли» становится «зеркалом» для многих персонажей романа, включая Александра и Фредерику:

Many of the characters in *The Virgin in the Garden*, not only the central one, see themselves in the *Darnley Portrait* as in a mirror, more or less true, more or less distorting [Там же].

Другие актеры в прологе романа читают стихи, которые Фредерика никогда до этого не слышала, – «A song betweene the Queen's Majestie and Englande». Стихотворение было написано Уильямом Берчем (William Birch) в 1558 году в честь вступления Елизаветы I на престол. И здесь что-то в памяти Фредерики встрепенулось (*tugged*), неожиданно она воодушевилась (*got excited*), вспомнив те же строчки из «Короля Лира» Уильяма Шекспира (Act 3, Scene 6): в стихе Уильяма Берча – *Come over the born Bessy*, в трагедии «Король Лир» Шекспира – *Come o'er the bourn, Bessy*). В устах Эдгара (Бедного Тома) и комментариях шута эти строчки получают пародийное и трагическое звучание в контексте воображаемого «суда» Лира:

Эдгар: Ишь, как он на них уставился! Опустите глаза на суде, сударыня. Плыви ко мне, Бесси, через ручей.

Шут: Но есть в лодчонке течь. / Завесь об этом речь / Нет смелости у ней [Шекспир, 1960, с. 6, 507].

В интерпретации Александра Елизавета боялась разделения королевства после ее смерти, что и послужило основной темой трагедии Шекспира. В пьесе «Астрея» Елизавета сравнивает себя с Ричардом II, после правления которого началась война Алой и Белой Розы (феодалы междуусобицы в Англии XV в.). В стихотворении Берча королева аллегорически изображалась возлюбленной Англии. Не зная стихотворения Берча, Фредерика в молодости интерпретировала строки Шекспира (течь в лодчонке) как сифилис. В результате соединения интертекстов в романе создается многозначный образ, вызывающий комический эффект.

Узнавание для Фредерики было особенно важным, так как воспоминания уносят ее в 1952 год, когда велась подготовка к постановке «Астреи». Воодушевление и уверенность Фредерики в том, что *тогда все прошло хорошо (it was good the first time, though)*, вступают в противоречие с тем, что чувствовал Александр. Охваченный жутким чувством печали (*possessed by terrible sadness*), он размышляет: если бы он мог сделать это сейчас снова (*if I could do that again now*), но шансы не даются во второй раз, возвращение невозможно (*chances did not come round again*) [Буатт, 2003, с. 15].

Мысли Александра обращаются к идее о том, как бы он мог сделать пьесу по-новому:

He had sometimes thought of more modern, more artificial ways of rendering that matter, the virgin and the garden, now and England, without undue sentiment or heavy irony. But he would not try [Там же].

Он мог бы сделать ее более современной (*modern*), используя более изощренные (условные, искусственные – *artificial*) способы воплощения темы, без чрезмерной сентиментальности (*undue sentiment*) и тяжеловесной иронии (*heavy irony*). На противопоставлении двух эпох (Елизаветы I и Елизаветы II) основан пролог романа, но Александр в этом контексте размышляет и об изменениях, которые прошли в его собственном сознании. Здесь впервые и единственный раз в прологе упоминаются девственница и сад, два основных компонента его пьесы, текст которой воссоздавал образ Елизаветы как Астреи. Через пятнадцать лет постановка собственной пьесы вызывает в нем чувство стыда (<...> *was like being in a room with a woman you had once been led to assault, unsuccessfully, with whom no other relation was now possible* [Там же]). Отношение к пьесе в этом сравнении связано с отношением Александра к Фредерике, с которой он после премьеры переживает похожую сцену.

Но у Фредерики поставленная пьеса и воспоминание о ней вызывают совершенно другие ассоциации:

All the singing and dancing. Funny, the fifties. Everybody thinks of it as a kind of no-time, an unreal time, just now. But we were there, it was rather beautiful, the Play, and the Coronation and all that [Там же].

Описание постановки сопровождается короткими замечаниями не о содержательности, глубине, актерской игре, а о настроении и атмосфере развлечения – песнях, танцах, веселье, которые подчеркивают *несерьезность* реализации пьесы (противоречие с тем, как пьеса была написана на самом деле: Александр привлекал большое количество литературы, она написана в стихах, стилизован язык и форма под тексты Елизаветинской эпохи – Спенсера, Шекспира, Марлоу и др.). Слова Фредерики коррелируют с размышлениями Александра о том, как ее надо было сделать – облегченной, условной, адаптированной к современности. В то время как для Фредерики пьеса стала началом новой жизни, карьеры, взросления, становления, для Александра это было ошибочное (ложное, неискреннее, поддельное; *false*) начало, которое по многим причинам стало именно таким. Несмотря на то что Александр винил себя в неудаче (только ему она казалось таковой), причиной было и время, со-

временная эпоха, которая не могла в точности повторить эпоху Елизаветы.

Экфрастический пролог первого романа тетралогии имеет большое содержательное значение, показывая героев через пятнадцать лет после событий романа. Он как предваряет эти события, так и завершает их во временных и смысловых рамках. Обрамляющая функция пролога указывает на кольцевую композицию романа, а также на герменевтический круг поиска смысла в жизни и в искусстве, характеризующегося бесконечностью.

Погружение читателя в Елизаветинскую эпоху в прологе романа, представленное глазами Александра и Фредерики, настраивает на сравнение эпох двух Елизавет: Елизаветы I (Эпоха Английского Ренессанса) и Елизаветы II (как его называли – Новое Елизаветинское время). Это сравнение уже в прологе романа открывает дискуссию, конфликт мировоззрений героев, представляющих разные ценности и взгляды. Далее в тексте романа этот конфликт реализуется на пересечении нескольких сюжетных линий, одна из которых связана с постановкой пьесы «Астрея».

Театральный экфрасис пролога и всего романа акцентирует проблему интерпретации искусства в современном мире через заимствование внешних черт (в прологе особое значение придается описанию одежды на картинах и одежды людей, пришедших в галерею; в романе на это указывает сам процесс постановки пьесы). Тема интерпретации связывается с эпохой постмодернизма, в контексте которой написан роман. В размышлениях главных героев о Шекспире и Елизавете рефлексировался постмодернистский взгляд на мир с его идеями о множественности интерпретаций, игры слов, переворачивании верха и низа, поиска истины как игры, игры ради самой игры.

Байетт в своем эссе называет *декламацию (recital)* пролога *вербальным портретом перед визуальным портретом (a verbal portrait ... in front of the portrait)*, а также *исполнением, представлением, перформансом (the performance)* [Byatt, 2001, с. 3]. Эти слова указывают на тесную связь в прологе и в романе трех дискурсов (литературного, живописного и театрального), причем театральный экфрасис становится продолжением живописного, представленного прежде всего портретами Елизаветы, но они оба в романе реализуются исключительно в слове (вербально).

Список литературы

Бочкарева Н. С. Жанровое своеобразие эссе А. С. Байетт «Портреты в литературе» // Мировая литература в контексте культуры. 2016. Вып. 5 (11). С. 222–229.

Бочкарева Н. С. Графова О. И. Экфрастическая экспозиция в романе А. С. Байетт «Натюрморт» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2014. Вып. 4. С. 186–199.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

Графова О. И. Экфрасис портретов Елизаветы I в романе А. С. Байетт «Дева в саду» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2015. Вып. 4 (32). С. 126–134.

Шекспир У. Как вам это понравится / пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 5. М.: Искусство, 1959. С. 5–112.

Шекспир У. Король Лир / пер. с англ. Б. Пастернака // Шекспир У. Полн. собр. соч. в 8 т. Т. 6. М.: Искусство, 1960. С. 427–570.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе: коллективная монография / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н. С. Бочкаревой; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2014. 204 с.

Bochkareva N. S., Grafova O. I. A Novel without Metaphors: A. S. Byatt about the Choice of Words // Metaphor as Means of Knowledge Communication. Perm, 2016. P. 16–17.

Byatt A. S. Portraits in fiction. London: Chatto and Windus, 2001. 70 p.

Byatt A. S. The Virgin in the Garden. London: Vintage, 2003. 566 p.

Howe M. Dame Flora Robson is dead; a leading actress in Britain // The New York Times, July 8, 1984. URL: <http://www.nytimes.com/1984/07/08/obituaries/dame-flora-robson-is-dead-a-leading-actress-in-britain.html> (дата обращения: 09.02.2018).

Rajewsky I. O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A literary Perspective on Intermediality // Intermédialités. № 6. Automne. 2005. P. 43–64.

Shakespeare W. Complete Works. Glasgow: Harper Collins Publishers, 1994. 1433 p.

Miller L. E. The Faerie Queene // A Critical Companion to Spenser Studies / Ed. Bart Van Es. London: Palgrave Macmillan, 2006. 274 p.

Spenser E. The Faerie Queene / Ed. A. C. Hamilton. London: Longman, 1977. 787 p.

Yates F. Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century. London: Routledge & Kegan Paul, 1975. 233 p.

The Norton Anthology of English Literature / Ed. S. Greenblatt. 9th ed. London: Norton, 2012. Vol. 1. 2905 p.

The Nuttall Encyclopædia / ed. By J.Wood. London and New York, 1907. URL: https://en.wikisource.org/wiki/The_Nuttall_Encyclopædia/B (дата обращения: 09.02.2018).

References

- Bochkareva, N. S. Grafova, O. I. (2014). *Ekfrasticheskaia ekspozitsiia v romane A. S. Baiett "Natiurmort"* [Ekphrastic Exposition in the Novel "Still Life" by A. S. Byatt]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiiia. Vyp. 4, pp. 186–199. (In Russian)
- Bochkareva, N. S. (2016). *Zhanrovoe svoeobrazie esse A. S. Baiett "Portrety v literature"* [Genre Originality of A. S. Byatt's Essay "Portraits in Fiction"]. Mirovaia literatura v kontekste kul'tury. Vyp. 5 (11), pp. 222–229. (In Russian)
- Bochkareva, N. S., Grafova, O. I. (2016). *A Novel without Metaphors: A. S. Byatt about the Choice of Words. Metaphor as Means of Knowledge Communication*. Pp. 16–17. Perm. (In English)
- Byatt, A. S. (2001). *Portraits in Fiction*. 70 p. London, Chatto and Windus. (In English)
- Byatt, A. S. (2003). *The Virgin in the Garden*. 566 p. London, Vintage. (In English)
- Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoi i sovremennoi literature: kollektivnaia monografiia* (2014) [Ekphrastic Genres in Classical and Contemporary Literature: A Monograph]. N. S. Bochkareva, K. V. Zagorodnina, E. O. Ponomarenko, A. G. Rogova, I. A. Tabunkina, D. S. Tuliakov, I. I. Tuliakova; pod obsch. red. N. S. Bochkarevoi. 204 p. Perm. gos. nats. issled. un-t. Perm'. (In Russian)
- Geller, L. (2002). *Voskreshenie poniatiia, ili Slovo ob ekfrasis* [Rebirth of the Concept, or Comment on Ekphrasis]. Ekfrasis v russkoi literature: trudy Lozanskogo simpoziuma. Moscow, MIK, pp. 5–22. (In Russian)
- Grafova, O. I. (2015). *Ekfrasis portretov Elizavety I v romane A. S. Baiett "Deva v sadu"* [Ekphrasis of the Portraits of Elizabeth I in the Novel "The Virgin in the Garden"]. Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiiia. Vyp. 4 (32), pp. 126–134. (In Russian)
- Howe, M. (1984). *Dame Flora Robson Is Dead; A Leading Actress in Britain*. The New York Times, July 8. URL: <http://www.nytimes.com/1984/07/08/obituaries/dame-flora-robson-is-dead-a-leading-actress-in-britain.html> (accessed: 09.02.2018). (In English)
- Miller, L. E. (2006). *The Faerie Queene. A Critical Companion to Spenser Studies*. Ed. Bart Van Es. 274 p. London, Palgrave Macmillan. (In English)
- Rajewsky, I. O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. Intermédialités. No. 6. Automne. Pp. 43–64. (In English)
- Shakespeare, W. (1994). *Complete Works*. 1433 p. Glasgow, Harper Collins Publishers. (In English)
- Shekspir, U. (1959). *Kak vam eto ponravitsia* [As You Like It]. Per. s angl. T. Shchepkinoi-Kupernik. Shekspir U. Poln. sobr. soch. v 8 t. T. 5, pp. 5–112. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
- Shekspir, U. (1960). *Korol' Lir* [King Lear]. Per. s angl. B. Pasternaka. Shekspir U. Poln. sobr. soch. v 8 t. T. 6, pp. 427–570. Moscow, Iskusstvo. (In Russian)
- Spenser, E. (1977). *The Faerie Queene*. Ed. A. C. Hamilton. 787 p. London, Longman. (In English)
- The Norton Anthology of English Literature* (2012). Ed. S. Greenblatt. 9th ed. London, Norton, Vol. 1, 2905 p. (In English)
- The Nuttall Encyclopædia* (1907). Ed. by J. Wood. London and New York. URL: https://en.wikisource.org/wiki/The_Nuttall_Encyclopædia/B (accessed: 09.02.2018). (In English)
- Yates, F. (1975). *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*. 233 p. London, Routledge & Kegan Paul. (In English)

The article was submitted on 19.04.2018
Поступила в редакцию 19.04.2018

Графова Ольга Игоревна,
аспирант,
преподаватель,
Пермский национальный исследовательский университет,
614099, Россия, Пермь,
Букирева, 15.
grafova.olly@gmail.com

Grafova Olga Igorevna,
graduate student,
Assistant Professor,
Perm National Research University,
15 Bukirev Str.,
Perm, 614099, Russian Federation.
grafova.olly@gmail.com