

ЧАСТИНА 4 ЕКФРАСТИЧНИЙ ДИСКУРС В АНГЛОМОВНІЙ КРЕАТИВНІЙ КАРТИНІ СВІТУ

Діалогічна функція екфрасиса

Природна мова, гнучкість і безмежні виражальні можливості слова, є джерелом її універсальної природи. Динамічне мистецтво художнього слова є вершиною піраміди, фокусом, що зосереджує в собі промені всіх інших видів мистецтва. Мистецтво художнього слова є інтегральним видом мистецтва [Замятин 1988, с. 582-583].

Література підвищує свою семіотичність за рахунок інших видів мистецтва. Інтермедіальність – один з наслідків цих процесів (Ю.М. Лотман). За теорією інтермедіальності, слова, які пересікаються у тексті можуть бути виражені не тільки вербально, але й будь-якими іншими елементами художньої форми – звуком, кольором, об'ємом [Чуканцова 2011]. Невід'ємною формою інтермедіальної взаємодії мистецтв у межах художнього тексту є екфрасис.

Екфрасис (др. - грец. ἔκφρασις від ἐκφράζω – висловлюю, виражаю) – словесний опис предметів твору образотворчого мистецтва чи архітектури в літературному тексті. Традиція екфрасиса сягає своїм корінням далеко в греко-римську риторичку і античну літературу. Зазвичай як класичний приклад наводиться опис щита Ахілла в XVIII пісні «Іліади» Гомера, де в 120 з лишком рядках описується, що буде зображено на щиті, коли його викує Гефест.

Екфрасис – насамперед, «діалог мистецтв», перемикання між артефактом і його вербальним описом [Кемп 1989]. Ключовими моментами в розумінні і

розпізнаванні екфрасиса є освіченість аудиторії, культурний фон, її знання мистецтва в цілому.

Переважно як семіотичне явище розглядає екфрасис Ю.М. Лотман. Функції екфрасиса в літературному тексті – інформативна, дієгетична, екрануюча, естетична та ін. – здійснюються в зоні напруги між двома текстами. На думку Ю.М. Лотмана, переключення з однієї системи семіотичної свідомості тексту в іншу на якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в цьому випадку основу генерування смислу.

Така побудова, перш за все, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований і т.п. смисл. Одночасно підкреслюється роль меж тексту, як зовнішніх, що відокремлюють його від не-тексту, так і внутрішніх, що розділяють ділянки різного кодування [Лотман 2001, с. 66].

Екфрасис, будучи інтерсеміотичним утворенням, існує як напружений діалог словесного та образотворчого основ, причому в рамках цього діалогу кожен з його учасників диктує іншому умови його існування. Екфрасис – це «переклад» з мови образотворчої на мову словесну. При цьому не тільки слово намагається придбати властивість образотворчості, а й зображення наділяється властивостями розповідності або постає як наочна ілюстрація якогось цілком «словесного» смислу.

У рамках цього креативного діалогу словесного та образотворчого начал, кожен з його учасників диктує іншому умови його існування. Художні тексти, в яких функціонує екфрасис, являють собою в першу чергу акт

со-творчості, своєрідний діалог між двома авторами – художником і письменником/поетом.

Інтертекстуальна природа екфрасиса найчастіше визначає структуру створеного словесного подання. Ми підрозділяємо екфрасиси на *експліцитний* та *імпліцитний*. До експліцитних екфрасисів відносимо опис і позначення візуального матеріального об'єкта. Імпліцитний екфрасис служить створенню (образу) словесної реальності, за допомогою залучення (відкрито чи завуальовано) мотивів візуального твору [порівн. Яценко 2006, с. 43]. Імпліцитний екфрасис на кшталт ремінісценції, яка вносить в текст твору багатозначність, нові значення і тим самим розширює його смисловий простір.

Письменник не малює картини, а напружує фантазію читаючого, його творчі здібності, які в свою чергу реалізують естетичне споглядання літературного образу в формах його конкретизації (зорової, слухової). Отже, сприйняття словесного тексту, що описує зображення, активізує не «візуальну апаратуру», не фізичні рецептори, а «внутрішній зір», проводиться інтелектуальна робота по створенню внутрішнього образу [Яценко 2006, с. 20].

У сучасній науці досить робіт, звернених до проблеми екфрасиса, проте до цих пір дослідникам не вдалося прийти до єдності у визначенні терміна, не окреслені ясно і межі поняття. Тому звернення до історії тлумачення екфрасиса, його розуміння в різних наукових школах представляється досить актуальним.

Як ми вже зазначали, історія екфрасиса сягає Античності, де поняття сприймається як художній опис творів образотворчого мистецтва (картин, скульптур). Спочатку екфрасис – риторичний прийом, вправа для риторів. Перші згадки терміну зустрічаються в працях

Філона Олександрійського, Гермогена з Тарсу, Афтонія Антіохійського і відносяться до ораторських вправ, в яких описується об'єкт максимально детально. Головне в екфразі подробиця і яскравість, що ведуть до можливості візуалізації об'єкта.

Таким чином, в науці існують різні підходи до визначення поняття «екфрасіс»:

1) фігура мовлення [Дионисий Галикарнасский, Феон, Аристотель; Фрейденберг 1998];

2) сакральний зразок [Ропер 2009], що має сакральний смисл [Зенкин 2002];

3) варіант опису [Брагинская 1977; Брагинская 1981; Domaigon 1804], який перестає бути частиною оповіді (додаючи слова й сцени до сюжету або актуальні міркування про явища мистецтва), обтяжуючи оповідь, стаючи самодостатнім та перериваючи основну оповідь [Cynthia Wall 2011, p. 234-235]; будь-який словесний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний зазвичай естетичною оцінкою, іноді – описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю [Генералюк 2008, с. 290]; словесне відтворення зображального мистецтва», «вербальне представлення візуального зображення [Бочкарева 2000]; «вербальна репрезентація візуальної репрезентації» [Heffernan 2004]; «літературна інтерпретація візуального мистецтва» [Kendra Jones 2008];

4) стилістична фігура чи словесна емблема [Брагинская 1981];

5) прийом [Геллер 2002; Ходель 2013; Graham; Mitchell 1994];

6) імітація артефакту, оживлення статичної картини [Hagstrum 1958; Spitzer 1962; Krieger 1992];

7) особливий поетичний модус, «текстовий живопис», який ґрунтується на «екфрастичному страху» – момент зіставлення чи протиставлення сенсів вербальної та візуальної репрезентації, що долається у фігуративному, образному екфрасисі [Mitchell 1995, р. 151-156];

8) тип тексту [Брагинская 1977; Титаренко 2013, с. 152];

9) жанр [Аникеева, Прохорова 2013; Брагинская 1977; Власов 2009, с. 858; Mack R., Mitchell 1995, р. 151 Smith JR.; Heffernan 1996; Verdonk; Карен Л. Льюїс 2004; Титаренко 2013, с. 152; Уртминцева 2010];

10) роман-екфрасис [Бочкарева 2009; Сидорова 2009; Третьяков];

11) гра [Лотман 2001, с. 66; Яценко 2006, с. 47];

12) види текстів, що використовують екфрастичний опис: «екфрастичні вправи», «екфрастичний пасаж», «екфрастичний уривок» і «екфрастичний збірник» [Контсантини 2013];

13) екфрастичний переклад як художній вид креативності сучасної людини. Екфрасис – унікальна мова міжкультурної комунікації, «одна з найбільш давніх форм художньої дискурсії, яка заснована на взаємодії двох модусів мислення – образного та вербального. Провідна функція екфрасису – візуалізація [Третьяков, с. 103-104].

14) тип експерименту над візуалізацією словом і він належить до креативних поетик, що базуються на підсвідомому та ірраціональному [Дж. Боухер];

15) в екфрасисі фіксується момент зустрічі двох митців на кордоні різних видів мистецтва [Меднис 2006, с. 67];

16) «виявляється не тільки текстом про текст, але створюючи ілюзію наявності картини – художнім

текстом про художній текст» [Берштейн 1996, с. 184-185];

17) екфрасис – насамперед, «діалог мистецтв», переключення між артефактом і його вербальним описом [Кемп 1989];

18) «важлива харизматична персона серед літературних критиків і мистецтвознавців» [Macdonald 1993, с. 81-86].

Актуалізація терміна «екфрасис» в ХХІ ст., з одного боку, перенесла увагу дослідників з художнього твору на текст, з іншого боку, значно розширила обсяг поняття і сферу його застосування, витіснивши інші терміни.

Наше визначення екфрасису: *транстекстуальний (інтертекстуальний) засіб, невід’ємна ланка креативної комунікації, що створює ефект візуалізації (кольорової ілюзії присутності реального/фіктивного твору мистецтва), активізує процес інтерпретації художнього тексту за рахунок особливих, додаткових когнітивних й емоціональних зусиль з боку читача, наділеного багатоманітністю, та перетворює його на вдумливого, споглядального спостерігача візуального образу, співавтора/творця художнього твору.*

Екфрасис має міметичну, репрезентативну та парадоксальну природу (вербально створюється картина за її відсутності). Зображення є ядром, стрижнем, сутністю, тобто екфрасис є дескриптивним креативним засобом.

Лінгвальну природу екфрасиса, на нашу думку, слід розглядати з точки зору сигналів, тобто мовностилістичних засобів. Яскравим прикладом інтермедіальної взаємодії мистецтв, зокрема, взаємодії живопису і слова, є казка Оскара Уайльда “*The Birthday*

of the Infanta» («День народження Інфанти»). Весь твір побудовано на протиставленні (сад/ліс, чоловіче/жіноче, штучне/природне, прекрасне/потворне, народження/смерть). Цей прийом неодноразово відзначався дослідниками творчості письменника і драматурга.

Казка розповідає про любов і загибель маленького Карлика, безнадійно закоханого в принцесу – Інфанту. Взаємини двох дітей дванадцяти років розгортаються на похмурому тлі скорботи Короля, батька Інфанти, по померлій дружині – французькій принцесі, яка зачала в Іспанії, а можливо, і була отруєна.

Сама любов і скорбота його приймають хворобливий і неприємний відтінок, бо за його наказом бальзамоване тіло померлої королеви як і раніше перебуває в каплиці палацу, де він проводить довгі години, його спілкування з померлою дружиною відгороджує його від світу, королівства і юної дочки, що не пам'ятає матері. Тому зворушлива любов Карлика, сина вугляра взятого в палац для забави, що закохався в свою юну пані, здається світлою і чистою.

Суть казки в тому, що наївний Карлик не підозрював про свою потворність, бо ніколи не бачив дзеркала. І тут він вперше бачить в палаці дзеркало і незабаром розуміє, що саме він відображений у ньому, і наскільки він потворний. Карлик вмирає від горя – його серце розірвалося, а Інфанта наказує допускати надалі до її палацу лише тих, у кого немає серця. День її народження стає днем, коли егоїзм, легковажність, розпещеність і обмеженість беруть гору над щирою і вірною любов'ю.

У «Дні народження Інфанти» докладно описується інтер'єр палацових кімнат, в які потрапляє Карлик, садові квіти, елементи одягу і обстановки.

Мальовничий опис зелених гобеленів ручної роботи, які прикрашали стіни першої зали, з безліччю фігур, що зображали сцену полювання, – твір фламандських майстрів, які витратили на цю працю понад сім років – створює не тільки колорит епохи: картина стає в деякому роді відображенням душевного стану головного персонажа казки:

*“The walls were hung with a many-figured green arras of needle-wrought tapestry representing a hunt, the work of some Flemish artists who had spent more than seven years in its composition. It had once been the chamber of Jean le Fou, as he was called, that mad King who was so enamoured of **the chase**, that he had often tried in his delirium to mount the huge rearing **horses**, and to drag down **the stag** on which **the great hounds** were leaping, sounding his **hunting horn**, and stabbing with his dagger at **the pale flying deer**. It was now used as the council-room, and on the centre table were lying **the red portfolios of the ministers, stamped with the gold tulips of Spain**, and with the arms and emblems of the house of Hapsburg”.* (B1)

Атрибути мисливства *the huge rearing horses* (величезні коні, що стали на диби), *the great hounds* (великі собаки), *hunting horn* (мисливський ріг), *the stag* (олень), *the pale flying deer* (бліда лань), *horsemen* (вершники) та ефектні портфелі міністрів *the red portfolios of the ministers, stamped with the gold tulips of Spain, and with the arms and emblems of the house of Hapsburg* (червоні портфелі міністрів з тисненими іспанськими золотими тюльпанами, а також гербами і емблемами Габсбургів) в залі ради, виразно описані О. Уайльдом, з одного боку, показують, що споглядання пишного оздоблення палацу доставляє Карлику естетичну радість *The little Dwarf looked in wonder all*

round him (Маленький Карлик в подиві озирався на всі боки), а з іншого, лякають *and was half-afraid to go on* (і не відразу зважився йти далі).

Страх підкреслює вираз *to be afraid of* (боятися), порівняння *seemed to him like those terrible phantoms of whom he had heard the charcoal-burners speaking – the Comprachos* (нагадали йому про ті страхітливі фантоми, про які розповідали вугільники, – про компрачос), вставні конструкції *who hunt only at night* (які полюють тільки вночі), *and if they meet a man* (а зустрівши людину) й іменник «погоня» *turn him into a hind, and chase him* (перетворюють його на оленя і влаштовують за ним погоню). Проте думка про Інфанту надає Карлику мужності *But he thought of the pretty Infanta, and took courage*.

Зелені гобелени ручної роботи, народжуючи образи чудовиськ (компрачос) у свідомості карлика, є частиною палацового світу – світу, де панує маленька інфанта; зелені гобелени є засобом характеристики двох персонажів – і самої Інфанти, і Карлика. Фантоми, що почудилися карлику, підкреслюють його страх і душевне сум'яття, його приналежність лісу, іншого світу, якого його позбавили і без якого він помре. Він сам був «оленом», і за ним також гналися «мисливці». За сюжетом казки, його привезли в палац придворні – з полювання:

“He had been discovered only the day before, running wild through the forest, by two of the nobles who happened to have been hunting in a remote part of the great cork-wood that surrounded the town, and had been carried off by them to the Palace as a surprise for the Infanta, his father, who was a poor charcoal-burner, being but too well pleased to get rid of so ugly and useless a child”. (BI)

З іншого боку, не випадково ці картини висять у палацових залах – залах, які з дитинства знайомі маленькій інфанті. У цьому зв'язку згадка про компрачос, що перетворюють людину в оленя (тобто жертву) і влаштовують за ним погоню, дає інше бачення характеру інфанти, в якійсь мірі виправдовуючи її – тому що вона сама стала жертвою палацового світу – гарного зовні і жорстокого внутрішньо.

Так, зелені гобелени фламандських майстрів набувають символічного значення. Вони змушують по-новому подивитися на стосунки героїв (Інфанти та Карлика), в новому світлі розкриваючи відносини «мисливець» – «жертва», по-новому розставляють смислові акценти казки. Крім портретів (*a life-sized portrait of Charles V; a picture of Philip II*), названа картина Гольбейна «Танок смерті»:

“On the wall, facing the throne, hung a life-sized portrait of Charles V in hunting dress, with a great mastiff by his side, and a picture of Philip II receiving the homage of the Netherlands occupied the centre of the other wall. Between the windows stood a black ebony cabinet, inlaid with plates of ivory, on which the figures from Holbein’s Dance of Death had been graved – by the hand, some said, of that famous master himself”. (BI)

Включення в текст картини змушує з новою силою зазвучати мотив твору, передрікаючи загибель карлика, який танцював перед Інфантою в день її народження, картина посилює трагічне звучання мотиву смерті:

“It was a throne-room <...>. The hangings were of gilt Cordovan leather, and a heavy gilt chandelier with branches for three hundred wax lights hung down from the black and white ceiling. Underneath a great canopy of gold cloth, on which the lions and towers of Castile were

broidered in seed pearls, stood the throne itself covered with a rich pall of black velvet studded with silver tulips and elaborately fringed with silver and pearls. On the second step of the throne was placed the kneeling-stool of the Infanta, with its cushion of cloth of silver tissue, and below that again, and beyond the limit of the canopy, stood the chair for the Papal Nuncio, who alone had the right to be seated in the King's presence on the occasion of any public ceremonial, and whose Cardinal's hat, with its tangled scarlet tassels, lay on a purple tabouret in front". (BI)

Повтори прикметників *gold* (a great canopy of **gold** cloth), *gilt* (of **gilt** Cordovan leather, and a heavy gilt chandelier), *scarlet, purple* (Cardinal's hat, with its tangled **scarlet** tassels, lay on a **purple** tabouret in front), іменника *silver* (a rich pall of black velvet studded with **silver** tulips and elaborately fringed with **silver** and pearls; cushion of cloth of **silver** tissue) в різних поєднаннях (кордуанська золочена шкіра, золота парча, покривало з чорного оксамиту, заткане срібними тюльпанами і прикрашене пишною бахромою з срібла і перлів, лавочка з подушкою зі срібної парчі) підкреслюють багатство й пишність оздоблення зали.

Парадоксально, що саме в найкрасивішій залі (*the brightest and the most beautiful*), карлик-потвора знайде свою смерть:

"Of all the rooms this was the brightest and the most beautiful. The walls were covered with a pink-flowered Lucca damask, patterned with birds and dotted with dainty blossoms of silver; the furniture was of massive silver, festooned with florid wreaths, and swinging Cupids; in front of the two large fire-places stood great screens broidered with parrots and peacocks, and the

floor, which was of sea-green onyx, seemed to stretch far away into the distance". (BI)

Інверсія *Of all the rooms*; найвища ступінь прикметників *bright* (яскравий) и *beautiful* (гарний) (*was the brightest and the most beautiful*), повторення іменника *silver* у різних поєднаннях (*with dainty blossoms of silver; furniture was of massive silver*); вставна конструкція (*which was of sea-green onyx*); порівняння (*seemed to stretch far away into the distance*) вказують на розкіш палацової зали.

Карлик не витримує зустріч зі своїм дзеркальним відображенням *It was a monster, the most grotesque monster he had ever beheld*. Лінгвальними сигналами трагедії є найвища ступінь полісемантичного прикметника *grotesque* (гротескний, безглуздий, абсурдний, комічний) у вставній конструкції *the most grotesque monster he had ever beheld* (найбільш сміховинне чудовисько, коли-небудь бачене ним).

Еліпсис *Because his heart is broken* (Тому що у нього розбилося серце), оксюморон *pretty disdain* (гордовита гримаса), інверсія *For the future* (На майбутнє), імперативна конструкція *let those who come to play with me have no hearts* (нехай у тих, хто приходить зі мною грати, не було серця!) у фінальних рядках казки О. Уайльда викривають дивну духовну убогість еліти суспільства:

"But why will he not dance again?" asked the Infanta, laughing.

"Because his heart is broken," answered the Chamberlain.

And the Infanta frowned, and her dainty rose-leaf lips curled in pretty disdain. "For the future let those who come to play with me have no hearts," she cried, and she ran out into the garden. (BI)

Існує думка, що опис інфанти в казці в точності повторює картину Дієго Веласкеса «Портрет інфанти Маргарити» (близько 1600 р.). «Цитатія» живописного полотна майже дослівна. Веласкес зображує дівчинку, «заковану» в розкішну сукню, як у якусь броню придворних умовностей, які залізними лещатами стискають її життя.

За церемонною непорушністю поз, за штучністю нарядів художник бачив і показував у сумному і серйозному погляді інфанти печаль дитини, позбавленої дитинства. Картина Веласкеса підкреслює контраст між живою людською душею і штучністю палацового світу.

У Уайльда – навпаки. Зовнішня краса інфанти, відтінена розкішним вбранням, це те, що в ній цінно. Сама її декоративна штучність, співвідноситься з реальним твором мистецтва (картини) – єдине виправдання її існування. Її справжня душа (тобто Життя в ній) егоїстична, потворна і жорстока [Тимашков 2008, с. 149] – *mundus inversus*.

«День народження інфанти» О. Уайльда відсилає і до іншої картини Веласкеса, де також зображена інфанта Маргарита в центрі великої композиції – «Меніни» (1656 р.). Меніни – фрейліни, придворні дами, що оточують інфанту посеред великої кімнати. Вона стоїть заціпеніло, скута своїм криноліном. Фрейліни послужливо в'ються навколо неї, тут же карлики і велика собака.

Можна припустити, що картина «Меніни» Веласкеса стає відправною точкою для розвитку сюжету казки О. Уайльда, і «День народження інфанти» являє собою своєрідний сіквел картин Веласкеса, що присвячені інфанті і штучного життя іспанського двору, яку правдиво до безжалісності зображував художник.

О. Уайльд створює нову художню мову британської художньої прози, і буквально «перекладає» мови живопису і музики на мову літератури, тим максимально розширює і збагачує можливості літератури.

Синестетична перспектива дозволяє читати екфрасичний текст в ракурсі ренесансної традиції *paragon* «парагона», суперництва мистецтв, і в ракурсі *deparagon* «співпраці мистецтв», увінчаного мрією про «тотальний твір мистецтва», вагнерівсько-символістському *Gesamtkunstwerk*.

Екфрасіс є носієм величезного пласту культурно-історичної, естетичної інформації, розшифровує світогляд, соціальну приналежність, філософію інтерпретатора зображення [Яценко 2012].

Крім діалогічної, екфрасіс в англomовному креативному світі виконує і інші функції, зокрема характерологічну.

Характерологічна функція екфрасіса

Розглянемо характерологічну функцію екфрасіса на прикладі творчості О. Уайльда, в якому екфрасіс розуміється розширено як опис предмета, персонажа, інтер'єру, пейзажу, які зображуються як артефакти. Мальовничість стилю О. Уайльда, як неодноразово відзначали зарубіжні дослідники, говорить про його «ошатність» [Чуковский 1922], про «імпресіоністичність і декоративність», «екзотичність мальовничості картин» [Михальская 1998, с. 169], його здатність наслідувати манеру того чи іншого художника.

Його розповідні фрагменти нагадують часом своєрідні живописні панно [Тишуніна 1988], а окремі

епізоди його творів схожі на невеликі декоративні панно [Чуканцова 2010, с. 101-102]. Лінда Зетлін стверджує, що О. Уайльд був найбільший візуальним письменником [Zatlin 2007].

Екфрасіс, як конструкція, складається з двох компонентів – вербального та візуального. Безпосередньо вираженим у тексті є вербальний компонент, його візуальна частина є імпліцитною. Для інтерпретації креативних текстів та декодування повідомлення автора важливу роль відіграє процес встановлення і визначення артефакту, що описується автором в тексті.

Реалізація даного завдання залежить від фонових знань читача, здатності зрозуміти і впізнати витвір мистецтва, що лежить в основі, і вже з урахуванням даного знання провести процес декодування, який буде представляти собою багатоваріантну інтерпретацію креативного художнього тексту.

Основною точкою дотику стає свідомість читача – адже саме до нього звернений вербальний текст, і саме він повинен отримувати вербальне уявлення візуального зображення [Таранникова 2007]. Не у всіх випадках артефакт і його репрезентація будуть доповнювати один одного, вони можуть бути протиставлені автором для передачі свого повідомлення читачеві, в якому він висловить своє власне розуміння артефакту, співвіднесене з реальністю, що оточує автора.

Розглянемо співвідношення вербального та візуального компонентів, а також різні мовностилістичні прийоми, що впливають на відтворення візуального образу в свідомості читача, на прикладі п'єси О. Уайльда “*An Ideal Husband*” («Ідеальний чоловік»).

Дія п'єси розгортається протягом доби в Лондоні, в особняку подружжя Чилтерн і на квартирі лорда Горінг, на початку 1890-х рр.

Званий вечір у восьмикутному залі маєтку баронета сера Роберта Чилтерн, що займає відповідальний пост друга міністра закордонних справ, – один з найбільш вишуканих атракціонів великосвітського Лондона. Відточений смак зразкової подружньої пари позначається у всьому – від картин Буше і Коро на стінах до зовнішнього вигляду господарів будинку і гостей.

У цій п'єсі твори живопису та скульптури беруть участь у створенні екфрастичних портретів персонажів. О. Уайльд вводить своїх героїв через грайливі посилення на арт-об'єкти і естетичні стереотипи. У портретах персонажів взаємодіють два стилі: строгий, серйозний класицизм і легкий, грайливий рококо.

Перший персонаж, з яким знайомить читача автор, це леді Чилтерн. Тип суворої класичної (грецької) краси (*a woman of grave Greek beauty*), леді Чилтерн відповідає античному канону і імпліцитно порівнюється з грецькими статуями:

“The octagon room at Sir Robert Chiltern's house in Grosvenor Square.

The room is brilliantly lighted and full of guests. At the top of the staircase stands LADY CHILTERN, a woman of grave Greek beauty, about twenty-seven years of age. She receives the guests as they come up. Over the well of the staircase hangs a great chandelier with wax lights, which illumine a large eighteenth-century French tapestry – representing the Triumph of Love, from a design by Boucher – that is stretched on the staircase wall. On the right is the entrance to the music-room. The sound of a

string quartette is faintly heard. The entrance on the left leads to other reception rooms”. (II)

Леді Чілтерн високоморальна і доброчесна, у неї строгі принципи, серйозність і правильність складають основу її сутності. Навіть у коханні леді Чілтерн раціональна: вона точно знає, за що любить свого чоловіка Роберта, за які якості перед ним схиляється.

У ході розвитку дії п'єси образ леді Чілтерн виявляє свою двоїстість. Її любов до чоловіка позбавляється від ідеалістичних уявлень і не зникає після його викриття. Таким чином, з одного боку, внутрішній світ леді Чілтерн знаходиться в гармонії з її зовнішністю (що відповідає культу гармонії духу і тіла, що процвітає в епоху античності). З іншого боку, в леді Чілтерн виявляється частка ірраціонального, що пов'язано з її любов'ю до чоловіка, яка виявилася сильнішою її переконань.

Перша поява леді Чілтерн в сильній позиції – початку п'єси – не випадково супроводжується згадкою про гобелен за малюнком французького художника стилю рококо Франсуа Буше «Тріумф Любові» (лінгвальним сигналом є онім *Boucher* в парцеляції – *representing the Triumph of Love, from a design by Boucher*. Франсуа Буше – французький живописець, гравер, декоратор, перший живописець короля, один з найяскравіших майстрів стилю рококо, законодавець всіх видів мистецтва Франції початку XVIII століття.

Серед робіт Ф. Буше картини різної тематики – це і природа, і портрети, і жанрові замальовки, так як і картини на біблейські і міфологічні сюжети. Згадка вигаданого гобелена XVIII століття є алюзією на відому картину Ф. Буше «Тріумф Венери», на якій зображена антична богиня любові, що з'єднує імпліцитний

(грецька статуя) і експліцитний (полотно Ф. Буше) екфрасіси в портреті леді Чілтерн.

Екфрасіс картини на міфологічний сюжет не тільки асоціативно бере участь у портретній характеристиці літературного персонажа, а й висловлює основну ідею (концепт) п'єси – перемогу любові.

На відміну від леді Чілтерн, образ якої поєднує в собі риси класицизму і рококо, місіс Марчмонт і леді Безілдон автор наділив тільки рокальними характеристиками. О. Уайльд називає їх *two very pretty women, of exquisite fragility, a delicate charm*. Афектація (манерність) стилю поведінки (*affectation of manner*), гра словами і грайливість в спілкуванні з іншими персонажами притаманні місіс Марчмонт і леді Безілдон.

Екфрастичне порівняння з картинами Жана Антуана Ватто (хоча без їх називання) і припущення, що художник із задоволенням написав би їх портрети, на це вказує часова форма дієслова *to love (would have loved)*, завершує портретну характеристику, підкреслюючи штучність персонажів, адже твори митця сповнені гри, масок і театральності:

“MRS. MARCHMONT and LADY BASILDON, two very pretty women, are seated together on a Louis Seize sofa. They are types of exquisite fragility. Their affectation of manner has a delicate charm. Watteau would have loved to paint them”. (ІІ)

Лорд Кавершем, старий джентльмен років сімдесяти, з стрічкою і орденом Підв'язки на шії, батько лорда Горінга, представляє інший стиль поведінки і тип характеру, що виражено в його портреті:

“Enter LORD CAVERSHAM, an old gentleman of seventy, wearing the riband and star of the Garter. A fine Whig type. Rather like a portrait by Lawrence”. (ІІ)

О. Уайльд порівнює його з портретом пензля Томаса Лоуренса, англійського живописця, відомого аристократичними парадними портретами державних діячів. Лінгвальними сигналами є образне порівняння *like a portrait*, онім *Lawrence* у парцеляції *Rather like a portrait by Lawrence*.

Всі вони відрізняються офіційністю: обличчя зображених людей урочисті і серйозні, на їх парадному одязі безліч відзнак. Лорд Кавершем є втіленням суворості: він позбавлений пристрастей, прагматично дивиться на життя, любить порядок, раціональність і правильність у всьому. Він, здається, позбавлений всякої сентиментальності, суворий у своїх оцінках як окремих людей, так і суспільства і завжди керується аргументами розуму.

Він рішуче виступає проти крайнощів свого сина-франта та постійно закликає його одружитися, зробити кар'єру, позуючи сера Роберта, як модель для наслідування. Кавершем є фігурою старомодною на відміну від сина, який освоює мистецтво сучасного життя.

Мальовничим є портрет Мейбл Чілтерн, сестри Роберта Чілтерн: *a perfect example of the English type of prettiness* (досконалий зразок англійської жіночої краси), *the apple-blossom type* (як цвітіння яблуні). У створенні її портрета О. Уайльд використовує художні засоби виразності (прислівник *really*, образні порівняння *like the mouth of a child; like a Tanagra statuette*; епітети *fascinating, astonishing*, оксюморон *tyranny of youth*; метафори *the fragrance and freedom of a flower; astonishing courage of innocence*; полісиндетон):

“MABEL CHILTERN is a perfect example of the English type of prettiness, the apple-blossom type. She has all the fragrance and freedom of a flower. There is ripple

after ripple of sunlight in her hair, and the little mouth, with its parted lips, is expectant, like the mouth of a child. She has the fascinating tyranny of youth, and the astonishing courage of innocence. To sane people she is not reminiscent of any work of art. But she is really like a Tanagra statuette, and would be rather annoyed if she were told so". (ІІ)

Як ми бачимо, експліцитне порівняння Мейбл з Танагрською статуеткою – тендітним і витонченим витвором архаїчного грецького пластичного мистецтва – протиставляється імпліцитному порівняно леді Чилтерн з грецькою класикою як зрілим етапом розвитку мистецтва. Мейбл більш жива, відчутна, справжня, ніж більшість представників світського суспільства. На користь цієї ідеї говорить спроба автора впливати на різні почуття (синестезія): читач не тільки бачить блиск її волосся, але і відчуває пахощі. В образі Мейбл О. Уайльдуду вдається передати саму ніжність, красу і юність.

У характері героїні присутня грайливість рокального стилю, яка не переходить у удаваність: вона завжди максимально щира. На відміну від леді Чилтерн, Мейбл керується в житті почуттями, а не розумом. Її, як і леді Чилтерн, можна назвати втіленням любові, але любові легшою, вільною і життєрадісною.

За контрастом з невинністю і безпосередністю Мейбл дається портретна характеристика розважливої хижачки місіс Чівлі. Місіс Чівлі – єдиний персонаж, безпосередньо названий *A work of art* (витвором мистецтва) через її штучність, яка посилюється еклектикою *but showing the influence of too many schools* (слідами впливу занадто багатьох шкіл). На ній занадто багато косметики (номінативне речення *Lips very thin and highly-coloured*) і прикрас (*diamonds*), які, здається,

покликані замаскувати її справжню сутність, але насправді її виявляють.

Обличчя нагадує трагічну або комічну маску (тонка червона лінія губ на блідому обличчі; рум'яни, що акцентують блідість шкіри (*Rouge accentuates the natural paleness of her complexion, a line of scarlet on a pallid face*), волосся кольору кіноварі (*Venetian red hair* – венеціанське червоне волосся). Сірі неспокійні, стурбовано рухливі очі, що свідчать про нечисту совість (*Gray-green eyes that move restlessly*).

Штучність і підступність підкреслюється діамантами, сукнею світло-лілового кольору, геліотроп (тропічна рослина, що містить отруйні речовини; лінгвістичними сигналами є метонімія *She is in heliotrope*), порівняння з орхідеєю (*like an orchid*), декоративною оранжерейною квіткою, номінативні речення *Lips very thin and highly-coloured, a line of scarlet on a pallid face. Venetian red hair, aquiline nose, and long throat:*

“Enter LADY MARKBY and MRS. CHEVELEY. LADY MARKBY is a pleasant, kindly, popular woman, with gray hair à la marquise and good lace. MRS. CHEVELEY, who accompanies her, is tall and rather slight. Lips very thin and highly-coloured, a line of scarlet on a pallid face. Venetian red hair, aquiline nose, and long throat. Rouge accentuates the natural paleness of her complexion. Gray-green eyes that move restlessly. She is in heliotrope, with diamonds. She looks rather like an orchid, and makes great demands on one’s curiosity. In all her movements she is extremely graceful. A work of art, on the whole, but showing the influence of too many schools”. (ІІ)

Характеристика сера Роберта Чилтерн поєднує опис і міркування про зовнішність і характер. Суперечливість характеру і поведінки персонажа

(публічна кар'єра і нервовий темперамент) відбивається на його обличчі і інтерпретується автором як протиріччя в душевному житті:

“SIR ROBERT CHILTERN enters. A man of forty, but looking somewhat younger. Clean-shaven, with finely-cut features, dark-haired and dark-eyed. A personality of mark. Not popular – few personalities are. But intensely admired by the few, and deeply respected by the many. The note of his manner is that of perfect distinction, with a slight touch of pride. One feels that he is conscious of the success he has made in life. A nervous temperament, with a tired look. The firmly-chiselled mouth and chin contrast strikingly with the romantic expression in the deep-set eyes. The variance is suggestive of an almost complete separation of passion and intellect, as though thought and emotion were each isolated in its own sphere through some violence of will-power. There is nervousness in the nostrils, and in the pale, thin, pointed hands. It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive the House of Commons. But Vandyck would have liked to have painted his head”. (ІІ)

Як ми бачимо, у сера Роберта Чілтерна яскраво виражена індивідуальність, яка не вселяє симпатії, але деякі схиляються перед ним, і всі його поважають. В нього бездоганні манери, з відтінком зверхності. Він усвідомлює, яких успіхів досяг у житті, і цим пишається.

Завершуючи опис зовнішності героя, О. Уайльд обігрує поняття *Picturesqueness* (мальовничість), надаючи йому багатозначності:

“It would be inaccurate to call him picturesque. Picturesqueness cannot survive the House of Commons. But Vandyck would have liked to have painted his head”.
Лінгвальним сигналом іронічної гри є морфемний

повтор-підхват *picturesque, Picturesqueness*; гіпербола, яка базується на персоніфікації *cannot survive the House of Commons*.

Роберт переживає внутрішній конфлікт: боротьба між обов'язком (політична діяльність) і почуттям (любов до дружини). Для порівняння О. Уайльд вибирає твори фламандського художника XVII ст. Антоніса Ван Дейка, відомого портретами англійського короля Карла I, якого стратили під час англійської буржуазної революції.

Значимо, що порівняння Роберта Чилтерн з портретом роботи Ван Дейка може іронічно натякати на хиткість політичної кар'єри героя. Схожість виявляється і в тонких рисах обличчя (*finely-cut features*), нервових ніздрях (*There is nervousness in the nostrils*), блідих витончених руках (*the pale, thin, pointed hands*). У характері Роберта раціональність поєднується з імпульсивністю, холодний розрахунок – з гарячою любов'ю до дружини. Його емоції і розум знаходилися в різних сферах і не стикалися, поки обставини не змусили їх прийти в зіткнення. У підсумку Роберт робить вибір на користь любові.

Лорд Горінг – персонаж, особливо близький авторові і присутній у всіх його комедіях. Хоча лорд Горінг приділяє велику увагу своєму зовнішньому вигляду, в експозиції він позначений двома позбавленими всякої мальовничості штрихами – *expressionless face* (абсолютно позбавлене виразу обличчя) і *flawless dandy* (бездоганний денді):

*“Enter LORD GORING. Thirty-four, but always says he is younger. A well-bred, **expressionless face**. He is clever, but would not like to be thought so. A **flawless dandy**, he would be annoyed if he were considered romantic. He plays with life, and is on perfectly good terms*

with the world. He is fond of being misunderstood. It gives him a post of vantage". (II)

Як видно з наведеного уривку, лорд Горінг розумний, але всіляко це приховує. Бездоганний денді, він найбільше боїться, як би його не запідозрили в сентиментальності. Життя для нього гра, і він в повній злагоді зі світом. Йому подобається бути незрозумілим. Це як би піднімає його над оточуючими.

Це єдиний з основних персонажів, що не порівнюється ні з яким твором мистецтва. Він занадто невловимий і парадоксальний (*He is clever, but would not like to be thought so*) для статичних картин або статуй, його стихія – мистецтво слова, але і воно має підкреслено ігровий характер (метафори *He plays with life, and is on perfectly good terms with the world*), виявляючи риси рококо. Багато в чому завдяки лорду Горінгу стає можливим щасливий фінал п'єси.

У ремарці до третьої дії, яка відбувається в бібліотеці його власного будинку, приділяється особлива увага зовнішньому вигляду лорда Горінга, завжди одягненого за останньою модою (іменник *Fashion* написано з великої літери для привернення уваги), більш того зазначається, що він сам її створює і тим самим піднімається над нею (безособовий займенник *one* в реченні *One sees that he stands in immediate relation to modern life, makes it indeed, and so masters it* вказує, що всі без винятку помічають його модний стиль) і він є єдиним добре одягненим філософом (гіпербола *He is the first well-dressed philosopher in the history of thought* задає іронічний тон). Опис його зовнішності нагадує створений ним самим витвір мистецтва:

"Enter LORD GORING in evening dress with a buttonhole. He is wearing a silk hat and Inverness cape.

White-gloved, he carries a Louis Seize cane. His are all the delicate fopperies of Fashion. One sees that he stands in immediate relation to modern life, makes it indeed, and so masters it. He is the first well-dressed philosopher in the history of thought". (ІН)

Тут же дається виразний опис його слуги – дворецького Фіппса – метафора *He is a mask with a manner* (маска з бездоганними манерами), гіперболи, засновані на іронії *"He represents the dominance of form"* (втілення панування форми) і гіпербола *Of his intellectual or emotional life, history knows nothing* (історії про його розумове та емоційне життя нічого не відомо).

У його характеристиці використовується непрямий (імпліцитний) екфрасіс монументальної скульптури, що зображає міфологічного персонажа; лінгвальним сигналом є літота: *The Sphinx is not so incommunicable* (Сфінкс більш говіркий і товариський, ніж він).

У будинку лорда Горінга меблі й внутрішнє оздоблення в стилі Адам. Дворецький Фіппс розкладає газети на письмовому столі в бібліотеці. Головна відмінна риса Фіппса безпристрасність. Деякі ентузіасти навіть називають його ідеальним дворецьким. Фіппс – це маска з бездоганними манерами. Про його розумове та емоційне життя нічого не відомо. Він втілення панування форми. Це, безумовно, екфрасичний портрет:

"The Library in Lord Goring's house. An Adam room. On the right is the door leading into the hall. On the left, the door of the smoking-room. A pair of folding doors at the back open into the drawing-room. The fire is lit. Phipps, the butler, is arranging some newspapers on the writing-table. The distinction of Phipps is his impassivity. He has been termed by enthusiasts the Ideal Butler. The

Sphinx is not so incommunicable. He is a mask with a manner. Of his intellectual or emotional life, history knows nothing. He represents the dominance of form". (ІН)

Таким чином, у комедії О. Уайльда "An Ideal Husband" («Ідеальний чоловік») висміюється і манірна серйозність, і хитра підступність. Автор парадоксально перевертає традиційні уявлення про серйозність і легковажність – це *mundus inversus*.

Судячи по портретах персонажів, зовнішній ідеал краси він пов'язує з грецької античністю, при цьому іронічно протиставляє міфологічні персонажі Жана Антуана Ватто і Франсуа Буше парадним портретам Ван Дейка і Томаса Лоуренса. Єдиний персонаж, позбавлений екфрасичного портрету, виявляється самим складним і цікавим, виявляючи під маскою аморальності і легковажності справжню мудрість і моральність.

Таким чином, твори візуальних мистецтв (і навіть їх відсутність) допомагають О. Уайльду створити живописні портрети персонажів, натякнуги на головну ідею твору і висловити естетичну позицію.

Художній текст – це не тільки знак, але й символ, він несе не тільки інформацію, а й особливого роду «поетичне знання» (за термінологією Еліота) або «переживання» (за термінологією В. Дільтея). Згідно Д. Хагструму (1958), Л. Шпітцеру (1955), М. Крігеру (1992), екфрасіс – це «імітація» артефакту, «пожвавлення» статичної картини.

Екфрасіс пишеться під враженням творів візуальних мистецтв, словесно передаючи їх форму, зміст або навіть процес їх створення. Отже, в якості його основних функцій використання зберігається тяга до створення реальності. Основним принципом

екфрасіса є мімесіс, принцип естетики, що представляє собою наслідування реальності.

Автор при створенні свого креативного тексту наслідує техніку художника: вербально трансформує змістоутворюючі деталі, вносить штрихи і розставляє акценти. Він прагне відтворити у свідомості читача не тільки сам об'єкт, але і настрій епохи, в якій він був створений. Вербалізованій артефакт починає не тільки створювати візуальний образ у свідомості читача, але більшою мірою репрезентувати ставлення автора до епохи, подій і об'єктів. Відбувається становлення діалогу між автором, артефактом і читачем. Кожен ланцюг в діалозі несе своє певне навантаження і функцію.

Відсутність однієї з них призведе до втрати комунікації між автором, читачем і артефактом. Для більш міцної ініціації діалогу служить візуальний образ, відтворюваний різними лінгвістичними засобами на всіх рівнях тексту (фонетичному, лексичному, граматичному). Даний образ виступає в якості певної підказки для читача, в якому напрямку повинні проходити процеси інтерпретації та декодування тексту, що робить його медіатором.

У контексті сучасної культури, що розвивається в рамках інтермедіальності, екфрасіс дозволяє авторам не тільки знайти нову форму вираження своєї думки, а й оживити перед читачем діалог часів, зняти просторові межі, тим самим надає читачеві можливість не тільки прочитати текст, а й «побачити» його.

Символічна функція екфрасіса

Символічна функція екфрасіса пов'язана з багатозначністю інтерпретацій творів візуальних

мистецтв у літературі, неминучим народженням нових художніх смислів [див., наприклад Heffernan 2004, с. 3-7; Бочкарева 1996, с. 10; Бочкарева 2009, с. 81-92].

Розглянемо символічну функцію екфрасиса на прикладі креативного дискурсу сучасної англійської письменниці Tracy Chevalier (Трейсі Шевальє). У романі Трейсі Шевальє *“The Virgin Blue”*, 1997 («Діва в блакитному») міститься екфрасис – опис творів образотворчих мистецтв, що відіграють важливу роль в сюжеті і конфлікті твору, що обумовлюють його систему образів і стильову креативність.

Оповідь у романі розділена відповідно до двох історичних епох (пор. з творами П. Акройд «Чаттертон» 1987 або А.С. Байетт «Володіння» 1999). За аналогією з романом «Володіння» центральне місце в сюжеті займає розслідування родоводу головної героїні, яке у А.С. Байетт носить переважно філологічний характер, а у Шевальє – культурологічний.

У романі «Діва в блакитному» оповідь про сучасність ведеться від першої особи – від імені героїні-американки Елли Тернер (по фр. Турньє), яка разом з чоловіком емігрувала до Франції і знайшла там свій будинок. Історія французької XVI в. Ізабелі Мулен (в заміжжі – Турньє) розповідається від третьої особи, хоча в оповіданні часто використовується невластива мова героїні, яка відображає її бачення навколишнього світу. Отже, створюється текст в тексті (роман про роман), в якому сучасна героїня реконструювала історію XVI в. на основі своїх розвідок, інтуїції та уяви.

Множинність інтерпретацій фіналу роману, поперше, пропонує три варіанти долі Ізабелі Турньє, подруге, натякає на можливий зв'язок між сином Ізабелі Жакобом Турньє, який відчуває красу кольору і форми, і

художником Ніколя Турньє, на картині якого Елла Турньє бачить блакитний колір убрань Діви Марії, який мучив її.

У містичному світі роману знайдені Еллою останки принесеної в жертву дитини з рудим волоссям і блакитним шматком тканини зв'язуються з дочкою Ізабелі Марією, фактично вбитої власним батьком через релігійні розбіжності. Проблема нерозуміння в сім'ї і в суспільстві стає центральною в романі Трейсі Шевальє і пояснює розлучення Елли з чоловіком, від якого вона чекає дитину.

Символічна функція екфрасису базується, головним чином, на символіці кольору, яка є найважливішою складовою екфрасису в цьому креативному дискурсі. Парадоксальність блакитного кольору визначається в сильній позиції, в епіграфі до роману, який є цитатою з праці Й.В. Гете «До вчення про колір (хроматіка)»: «Як жовтий колір завжди несе з собою світло, так про синій можна сказати, що він завжди несе з собою щось темне. Цей колір чинить на око дивний і майже невимовний вплив» [Гёте 1957, с. 315].

У аналізованому англomовному креативному дискурсі жовтий і синій кольори парадоксальним чином і зближуються, і протиставляються: «Як височінь небес і далечінь гір ми бачимо синіми, так і синя поверхня здається ніби йде від нас. Подібно до того, як охоче ми переслідуюмо приємний предмет, який від нас вислизає, так само охоче ми дивимося на синє, не тому, що воно спрямовується в нас, а тому, що воно тягне нас за собою. Синє викликає в нас відчуття холоду, так само як воно нагадує нам про тіні. Ми знаємо, як воно виводиться з чорного. <...> Синє скло показує предмети в сумному вигляді» [Гёте 1957, с. 315].

Слідом за Й.В. Гете, В.В. Кандинський, виділяв співвідношення синього і жовтого кольору в особливу опозицію, що розрізняється по спрямованості кольору: «Якщо зробити два кола рівної величини і заповнити один жовтим, а інший синім кольорами, то вже після короткої концентрації на них стає помітним, що жовтий випромінює, набуває рух з центру і майже відчутно наближається до людини. Синій ж розвиває доцентровий рух (подібно стягуючої себе в свій будиночок равлику) і віддаляється від людини. Перше коло коле око, у другому око потопає» [Кандинський 1990, с. 40].

Діва Марія часто зображена в блакитних одягнях, що легко пояснити, оскільки синій – колір небес, божественної любові і істини [Турчин 1991, с. 37]. Однак Діву Марію не завжди зображували в блакитному вбранні: тільки з XII в. західноєвропейські живописці стали асоціювати її образ переважно з цим кольором. Раніше Пресвяту Діву зображали у вбранні різних кольорів, але найчастіше темних відтінків: в чорному, сірому, коричневому, фіолетовому.

Колір її убрань мав асоціюватися зі скорботою, трауром, у першій половині XII в. темних тонів в цій палітрі стає все менше, і поступово робиться атрибутом скорботної Богоматері єдиний колір – синій. Додатково він набуває більш світлий, привабливий відтінок: з тьмяного і похмурого, яким він залишався довгі століття, синій мало-помалу перетворюється в ясний і життєрадісний [Пастуро 2010, с. 247].

Роман «Діва в блакитному» починається з екфрасиса *a statue of the Virgin and Child* (статуї Мадонни з немовлям), встановленої у ніші над дверима церкви. Цю нішу майбутній свекор Ізабелі – Жан Турньє – пофарбував у *a deep blue the colour of the clear*

evening sky (глибокий синій колір ясного вечірнього неба).

Синій, або блакитний, колір і надалі буде асоціюватися з Дівою Марією. Але замість самої статуї (її матеріалу, кольору, форми) автор описує пов'язане з нею «диво», в результаті якого *her hair changed colour in the time it takes a bird to call its mate* (колір волосся героїні – Ізабелі – змінився). Сонце додало волосся Ізабелі мідний відтінок, а місцеві жителі, побачивши над головою дівчинки німб, що світиться, приписали це «чудо» статуї Діви Марії.:

“<...> *the sun appeared from behind a wall of clouds and lit up the blue so brightly that Isabelle clasped her hands behind her neck and squeezed her elbows against her chest. When its rays reached her, they touched her hair with a halo of copper that remained even when the sun had gone. From that day she was called La Rousse after the Virgin Mary*”. (VB)

Схожої зміни зазнають в романі волосся іншої героїні – Елли, коли вона приїжджає на батьківщину Ізабелі:

“<...> *it was shot through with coppery highlights. But it had been brown when I'd looked at myself in the mirror that morning. The sun had brought out highlights in my hair before, but never so fast or so dramatically*”. (VB, p. 113)

Каміння в річці Тарн (Tarn) червоного і жовтого кольору: “*I studied the pebbles in deep reds and yellows gleaming under the water*” (VB, p. 109).

Зберігач місцевого архіву пояснює французькою прізвисько дівчини з червоним відтінком у волосі: *C'est rouge. Alors, La Russe*. Місцеві жителі називали так Мадонну, бо вважали, що у неї було руде (*red*) волосся. У барі спочатку Жан Поль, а потім і сама Елла

помічають, що падаюче світло (*nice light*) забарвлює її волосся в мідь і золото. Лінгвальним сигналом є персоніфікація *it was touching my hair with copper and gold* (VB, p. 174).

Ефект освітлення, на який вказують іменники *the sun, ray*, дієслово *to lit up*, прислівник *brightly* пов'язує блакитний (синій) колір ніші статуї Мадонни і мідне сяйво *a halo of copper* волосся Ізабелі. З цих пір блакитний колір (*the blue*), навіть потьмянілий (*faded*), має на Ізабель магічний вплив, своєю енергією змушуючи її осяяти себе хрестом (це ж зробить Елла перед картиною Турньє):

“Isabelle stared up at the Virgin, the blue behind the statue faded but with a power still to move her. She had already touched her forehead and her chest before she realized what she was doing and managed to stop without completing the cross. She glanced around to see if the gesture had been noticed”. (VB, p. 6-7)

Під впливом учення Кальвіна образ Мадонни отримує негативне трактування, що відбивається на житті Ізабелі, вимушеної приховувати своє поклоніння Діві Марії, як і своє руде волосся. Коробейник, який продав Ізабелі венеціанську блакитну тканину, запевняє, що таке ж прекрасне (*beautiful*) волосся було у Мадонни (*the colour of the Virgin's hair*) (VB, p. 196), хоча з розкішним рудим волоссям живописці зображували найчастіше Марію Магдалину.

Жовтий колір в європейській культурній традиції – це колір ізгоїв та знедолених [Турчин 1991, с. 36]. Рудий (мідний) колір волосся Ізабелі (а потім і Елли) складається з жовтого і червоного. У наступному фрагменті походження мідного відтінку волосся Ізабелі інтерпретується через екфрасіс вітражного вікна під нішею:

“Above the door, a small circular window held the only piece of glass they had ever seen. From the outside the window was dull brown, but from the inside it was green and yellow and blue, with a tiny dot of red in Eve’s hand. The Sin. Isabelle had not been inside the church for a long time, but she remembered the scene well, Eve’s look of desire, the serpent’s smile, Adam’s shame”. (VB, p. 7)

З чотирьох згадуваних кольорів *green, yellow, blue, red*, що без сонячного світла зливаються в понуро коричневий *dull brown*, саме червоний пов’язаний з образом Єви (жінки і матері) як колір гріха та хтивості. Ім’я Ізабель (або Іезавель – біблійна дружина царя Ахава) з XVI ст. вживається в англійській мові як синонім слова «розпусниця», синонім гріха і злодіяння [Дин 1995, с. 127].

Дружина Ахава поклонялася Ваалу, героїня Ізабель Турнье поклоняється Мадонні, а справжнє злодіяння скоюють її чоловік і свекруха. Багатозначність і суперечливість. І парадоксальність символіки кольору та імені пов’язана в романі з багатозначністю біблійної ремінісценції та символічної функції екфрасиса.

Руйнування спочатку вітража, а потім і статуї Мадонни з немовлям, незважаючи на їх належність герцогу, пояснюється не стільки релігійним фанатизмом, скільки загальним неучтвом і інстинктом натовпу:

“No one knew for certain who threw the stone, though afterwards several people claimed they had. It struck the centre of the window and shattered immediately. It was a sound so strange that the crowd hushed. They had not heard glass break before”. (VB, p. 7-8)

У самої героїні релігійне почуття тісно пов’язане з естетичним сприйняттям. Вона вірить, що якби люди

проникли в закриту церкву і ще раз побачили вітражне вікно, освітлене сонцем, його краса зупинила б їх. Лінгвальним сигналом є порівняння *the colours like a field dense with summer flowers*:

“If they could have seen it once more, the sun lighting up the colours like a field dense with summer flowers, its beauty might have saved it. But there was no sun, and no entering the church: the priest had slipped a large padlock through the bolt across the door”. (VB, p. 7)

Порівнюючи фарби вітражу з полем квітів, Ізабель демонструє відкритість свого естетичного бачення світу природи і Бога. У цьому зв'язку символ сонця (освітлення) є багатозначним, символічним є мотив порятунку, а також образ зачинених дверей.

Епізод з руйнуванням статуї Діви Марії виявляє символічну функцію екфрасиса в романі – розкриття внутрішнього конфлікту героїні, пов'язаного з її майбутнім чоловіком – Етьеном Турньє. На самому початку сцени, що визначила трагічну долю героїні, згадуються *pale blue eyes* (блідоблакитні очі) Етьєна.

Саме він подає їй граблі, якими вона була змушена зруйнувати статую. В кінці сцени він разом з натовпом починає кидати бруд у блакитну нішу (*throwing dung at the blue niche*). У відповідь Ізабель подумки прощається з кольором Мадонни: ***“I will never see such a colour again, she thought”.*** (VB, p. 9)

Блакитний колір очей батька успадкує дочка Етьєна і Ізабелі – Марі, ясний погляд якої так само спрямований на Ізабель, як і погляд Мадонни:

“Marie had her father’s pale blue eyes and, to Isabelle’s relief, his blond hair as well <...> Marie’s bright eyes gazed up at her now, perturbed, uncertain. Isabelle had never been able to lie to her”. (VB, p.72)

Погляд блідно-блакитних очей, який не допускає брехні, попереджає про те, що Марі буде принесена в жертву, як і статуя Мадонни. Не виключено, що для Ізабелі це страшна жертва за те, що статуя була зруйнована саме її руками.

Внутрішнє напруження героїні, її безпосереднє спілкування зі статуєю, яку вона руйнує під крики і сміх натовпу *the mass of bright red faces <...> hard and cold* (маси яскраво-червоних осіб, важких і холодних) є центральною частиною екфрасиса. Ізабель кілька разів піднімає граблі та завдає ударів, починаючи з основи статуї. Під дією металевих грабелів в першу чергу відділяється спрямоване на Ізабель обличчя кам'яної статуї, яке начебто докоряє їй, і у якій героїня просить пробачення за скоєне:

“She raised the rake, propped it against the base of the statue and pushed. It did not move. The shouting became harsher as she began to push harder, tears pricking her eyes”.

“The Child was staring into the distant sky, but Isabelle could feel the Virgin’s gaze on her. ‘Forgive me’, she whispered. Then she pulled the rake back and swung it as hard as she could at the statue. Metal hit stone with a dull clang and the face of the Virgin was sliced off, showering Isabelle and making the crowd shriek with laughter. Desperately she swung the rake again. The mortar loosened with the blow and the statue rocked a little”. (VB, p. 9)

У наступному фрагменті, що описує останній акт руйнування статуї, відчувається особливий драматизм. Лінгвальними сигналами є дієслова *to rock, to pitch, to fall, to hit, to shatter, to thump*, іменники *impact, fall*, персоніфікація *the Child was split from his mother and lay on the ground gazing upwards*:

“The statue began to rock, the faceless woman rocking the child in her arms. Then it pitched forward and fell, the Virgin’s head hitting the ground first and shattering, the body thumping after. In the impact of the fall the Child was split from his mother and lay on the ground gazing upwards. Isabelle dropped the rake and covered her face with her hands. There were loud cheers and whistles and the crowd surged forward to surround the broken statue”. (VB, p. 9)

Якщо у двох перших екфрасисах статуї Мадонни з Немовлям підкреслювався тільки блакитний колір ніші, в останньому, розгорнутому описі, в динаміці руйнування показані частини тіл, мінливі пози і спрямованість поглядів матері і дитини, їх зовнішня і внутрішня взаємодія. Символічна функція екфрасиса в цій сцені відрізняється пластичною монументальністю і мальовничим лаконізмом.

У сюжетному відношенні даний екфрасис позначає поворотний пункт у долі головної героїні: після руйнування статуї і публічної відмови від Мадонни Ізабель з’єднується з Етьеном, чекає дитину і йде в сім’ю Турнье. Однак публічна відмова від Діви Марії не означає для Ізабелі внутрішнього зречення від Мадонни. Руйнуючи статую, вона просить вибачення за вимушений гріх. Після відходу Сюзанни, сестри чоловіка, яка підтримувала Ізабель в сім’ї Турнье, вона знову бачить блакитний колір Мадонни:

“ <...> she thought of the blue of the Virgin, a colour she had not seen in years but could picture at this moment as if the walls of the house were painted with it <...>. The empty spaces at the table were shimmering with blue light”. (VB, p. 74-75)

У наведеному фрагменті значущою є гра слів *the blue, a colour* (блакитний колір) та *blue light* (блакитне світло).

Значущою є й гра кольорами в описі тричі повторюваного сну сучасної героїні – Елли Турньє, який вона бачить в період зачаття дитини:

“Something did change that night. That night I had the dream for the first time. It began with flickering, a movement between dark and light. It wasn’t black, it wasn’t white; it was blue. It was dreaming in blue. It moved like it was being buffeted by the wind, undulating toward me and away. It began to press into me, the pressure of water rather than stone. I could hear a voice chanting. Then I was reciting too, the words pouring from me. The other voice began to cry; then I was sobbing. I cried until I couldn’t breathe. The pressure of the blue closed in around me. There was a great boom, like the sound of a heavy door falling into place, and the blue was replaced by a black so complete it had never known light”. (VB, p. 32-33)

Лінгвальними сигналами зміни кольорів – до повного витіснення блакитного чорним – є імфатична конструкція *Something did change that night*; повтор займенника *It*; ключові фрази *It began with flickering, a movement between dark and light, the blue was replaced by a black so complete it had never known light*, що вказують на мерехтіння між темним і світлим кольорами; метафори *the words pouring from me*; метафоричне порівняння *like it was being buffeted by the wind*; метонімія *I could hear a voice chanting*; гіпербола *I cried until I couldn’t breathe, The pressure of the blue closed in around me*.

Наведений опис сну передує екфрасісу картини Ніколя Турньє «Зняття з хреста», побаченої очима

героїні. Коли Елла Турнье вперше бачить картину Ніколя Турнье, поява блакитного в її снах супроводжується описом червоних кіл лускатої шкіри: *“I studied the circle of red, scaly skin”*. (VB, p. 34). Жан-Поль дивиться на плями червоної лускатої шкіри як на *a curious modern painting* (незвичайний сучасний живопис), в той час як чоловік Елли відводить погляд.

Креативна гра червоного (рожевого), чорного і синього (блакитного) пронизує описи Ліль-сюр-Тарна та його мешканців у сприйнятті Елли. Описуючи свій сон Жан-Полю, Елла намагається схарактеризувати відтінок блакитного:

“That’s too bright. Very vivid. But it’s bright and yet dark too. I don’t know the technical words to describe it. It reflects lots of light. It’s beautiful but in the dream it makes me sad. Elated too. It’s like there are two sides to the colour. Funny that I remember the colour. I always thought I dreamed in black and white”. (VB, p. 52)

У наведеному фрагменті креативного дискурсу блакитний колір характеризується через контраст темряви і світла, чорного і білого, проте переважає позитивна характеристика синього (блакитного) кольору, на це вказують лінгвальні сигнали: повтор прислівника *too*; ключові фрази *It reflects lots of light*; *It’s like there are two sides to the colour*; номінативна конструкція *Very vivid*; прикметники *bright, vivid, dark, beautiful, sad, elated*.

Третій опис сну героїні менш імпресіоністичний, більш відчутний, ніж будь-коли. Хвиля блакитного нагадує яскраве полотно, набуваючи щільність тканини і форму сукні, яке нависає над Еллою:

“<...> it was less impressionistic, more tangible than ever. The blue hung over me like a bright sheet,

billowing in and out, taking on texture and shape <...> ‘A dress’, I whispered. ‘It was a dress’”. (VB, p. 56)

Ключовою в цьому описі є метафора *The blue hung over me like a bright sheet, billowing in and out, taking on texture and shape*.

Картина Ніколя Турньє, безпосередній екфрасіс якої наводиться в кінці другого розділу роману, знаходиться в Музеї августинців, де розташовується колекція живопису і скульптури. Елла підкреслює вульгарне (*blatant*) використання церкви під картинну галерею, тим самим вказуючи на дистанцію, яка відокремлює середні віки на рубежі ХХ-ХХІ століть, і спробу її подолання. Ключовою є метафора *a large empty space hanging over the paintings, swamping and diminishing them*:

“<...> I stood in the doorway admiring the effect of a large empty space hanging over the paintings, swamping and diminishing them”. (VB, p. 62)

Героїня, поступово наближаючись до картини, символічно долає тимчасову дистанцію. Пляма блакитного кольору, як спалах, притягує її зір. Зорове враження підсилює промінь світла, що падає на картину. Внутрішнє напруження Елли відображають реакція очей та живота. Лінгвальними сигналами є іменники *flash, stomach*, метафора *A shaft of light had fallen across it*, дієслова *to blink, to tight*:

“<...> A flash in my peripheral vision made me look toward a painting on the opposite wall. A shaft of light had fallen across it and all I could see was a patch of blue. I began to walk toward it, blinking, my stomach tightening”. (VB, p. 62)

У наступному уривку експліцитний екфрасіс лаконічно описує композицію картини та символічно

відсилає читача до традиційного зображення біблійного сюжету «Зняття з хреста» в живописі:

“<...> *It was a painting of Christ taken off the cross, lying on a sheet on the ground, his head resting in an old man's lap. He was watched over by a younger man, a young woman in a yellow dress, and in the centre the Virgin Mary, wearing the robe the very blue I'd been dreaming of, draped around an astonishing face. The painting itself was static, a meticulously balanced tableau, each person placed carefully, each tilt of the head and gesture of the hands calculated for effect. Only the Virgin's face, dead centre in the painting, moved and changed, pain and a strange peace battling in her features as she gazed down at her dead son, framed by a colour that reflected her agony*”. (VB, p. 62-63)

Сама картина статична, ретельно збалансована, кожна людина ретельно розміщена, кожен нахил голови і жест руки розраховані на цей ефект. Діва Марія знаходиться в центрі картини, але парадоксальним чином її обличчя рухається і змінюється у своєму стражданні, біль і дивний спокій борються на ньому.

Лінгвальними сигналами є дієслова, що позначають рух *to move, to change, to battle, to gaze*, іменники *pain, peace*, прикметник *strange*. Блакитний колір вбрання Божої Матері контрастує з жовтим кольором плаття молоді жінки – Марії Магдалини, чий образ традиційно пов'язаний з темою відторгнутості.

У екфрасис цієї картини входить також інформація про її автора. Інформація про автора картини як складова частина екфрасиса [Рубінс 2003, с. 17] представлена в романі спочатку як результат пошуків Елли – вона намагається довести свою спорідненість з художником Ніколя Турньє (1590-1639):

“It took longer than I’d expected to find out anything about Nicolas Tournier. He was part of a group of painters called the Caravagesques, Frenchmen who studied in Rome in the early seventeenth century, copying Caravaggio’s use of strong light and shadow <...> He wasn’t famous, though two of his paintings were in the Louvre”. (VB, p. 96)

Зв’язок Ніколя Турньє зі школою Караваджо пояснює ефект світлотіні, якому надається ключове значення в цьому креативному дискурсі.

Зв’язок біографії та творчості Ніколя Турньє з Італією знайде свій відгук в історії Ізабелі, складеної Еллою. Коробейник, який продав їй кусок тканини блакитного кольору, розповідає історію його походження:

*“You know **this blue** <...> I knew you know **this blue**. **The blue of the Virgin of Saint Zaccaria** <...> a beautiful church in Venezia. There is a story to **this blue**, you know. The weaver who made this cloth modeled it after the robe of the Virgin who is **in a painting in Saint Zaccaria**. This was so to thank her for the miracle”.* (VB, p. 141)

Історія блакитної тканини стає частиною екфрасиса лише згаданої в тексті венеціанської картини *The blue of the Virgin of Saint Zaccaria; the robe of the Virgin who is in a painting in Saint Zaccaria*. Повтор словосполучення *this blue* підкреслює значення дива, створене Дівою Марією. Диво, створене Дівою Марією, полягало в щасливому поверненні зниклої дочки ткача, який пошив дівчинці одяг з тканини блакитного кольору убрань Мадонни на вівтарній картині в церкві Святого Захарія у Венеції.

На той час, коли Елла в черговий раз розповість свій сон, блакитний колір обросте новими асоціаціями:

сорочка Жан-П'єра, очі Френка Сінатри, проте головною залишиться Діва Марія в живопису художників Відродження і на картині Ніколя Турньє:

“ It has two parts: there’s a clear blue, the top layer, full of light and –’ I struggled for words. ‘It moves with the light, the colour. But there’s also a darkness underneath the light, very sombre. The two shades fight against each other. That’s what makes the colour so alive and memorable. It’s a beautiful colour, you see, but sad too, maybe to remind us that the Virgin is always mourning the death of her son, even when he’s born. Like she knows already what will happen. But then when he’s dead the blue is still beautiful, still hopeful. It makes you think that nothing is completely one thing or the other; it can be light and happy but there is always that darkness underneath’ ”.
(VB, p. 227)

У наведеному вище екфрасисі суперечлива боротьба двох сторін блакитного кольору (*It has two parts; The two shades fight against each other*) розкриває двоїстість образу Мадонни в європейському живописі і в аналізованому креативному дискурсі. З одного боку блакитний колір світлий *there’s a clear blue, the top layer, full of light, alive and memorable, beautiful, still beautiful, still hopeful, light and happy*, а з іншого темний *but there is always that darkness underneath, very sombre*.

Двоїстість образу Мадонни в наступному екфрасисі відображає сильне внутрішнє переживання Ізабель, її важкий душевний стан, який вона відчуває споглядаючи на фреску:

“On her toes again to look at the figures painted at eyes level, she stifled a gasp. To the minister’s right was a faint image of Virgin, staring sadly into the distance. Though Isabelle’s eyes filled with tears, she kept her expression dull. She watched the minister, now and then her

glance darting to the mural. The Virgin looked at her and smiled for a moment before resuming her mournful expression. No one saw but Isabelle". (VB, p. 137-138)

Лінгвальними сигналами є інверсії *On her toes again to look at the figures painted at eyes level, To the minister's right was a faint image of Virgin*; іменники *gasp, expression*; прикметник *dull*; прислівник *sadly*; дієслова *to stare, to stifle, to dart*; ключовим є речення *The Virgin looked at her and smiled for a moment before resuming her mournful expression*, применшення *No one saw but Isabelle*.

Наступний уривок представляє собою екфрасіє візантійських фресок в каплиці X століття, на яких хоча і не відразу, Елла, героїня XX століття, впізнала Богородицю:

"Inside it was small and simple, with faded Bizantine-style frescos in rust and cream on the choir walls and whitewash everywhere else. I studied the figures obediently – Christ standing with his arms outstretched, a row of Apostles below him, pale circles of halos framing their heads, some of the faces washed out beyond expression – but except for the faint trace of a sad-looking woman off to one side, the frescos left me cold".

"<...> I went back inside the chapel. A cloud has crossed the sun and it was darker inside; the fresco figures hung suspended above me like ghosts.

I stood in front of the faint lines of the woman and studied her more closely. There was little left on her: heavy-lidded eyes, large nose, pursed mouth, framed by a robe and a halo. Yet these rudimentary elements captured her misery precisely. 'Of course. The Virgin,' I said softly". (VB, p. 217)

Оскільки каплиця та фрески стародавні (*faded Bizantine-style frescos in rust and cream on the choir walls*

and whitewash everywhere else; pale circles of halos framing their heads, some of the faces washed out beyond expression; the faint trace of a sad-looking woman), героїня залишилася спочатку байдужою до них *the frescos left me cold*.

Ефект світлотіні створюється не світлом, а темрявою в цьому екфрасісі: хмари закривають сонце (*A cloud has crossed the sun*); темніше всередині (*it was darker inside*); образне порівняння *like ghosts* створюють ефект темряви.

Риси обличчя Богородиці описуються лаконічно і неупереджено: *heavy-lidded eyes, large nose, pursed mouth, framed by a robe and a halo*. Однак Елла доходить висновку, що вони точно передають страждання, яке і приводить її до впізнавання. Символічна функція екфрасіса передає несподіванку відкриття, схвильованість героїні, що підкреслюється прямою мовою *Of course. The Virgin, I said softly*.

Наведемо ще один екфрасіс. Зображення на віконницях бару в старій частині французького міста справляє на героїню неприємне враження:

“The entrance was in a side alley, the shutters of the window next to the door painted with what looked like faceless soldiers guarding a woman in a long robe. I stopped and studied the shutters. The image unnerved me”.
(VB, p. 167-168)

Лінгвальними сигналами є образні порівняння *what looked like faceless soldiers guarding a woman in a long robe* та персоніфікація *The image unnerved me*.

При виході з бару, де Елла піддається суворому випробуванню як американка, значення зображення на вікні Еллі пояснює Жан-Поль. Мучеництво за віру жінки XIII століття, згвалтованої, скинутої в колодезь і

заваленої камінням, символізує мученицьку смерть Марії:

“That’s La Dame du Plo. She was a Cathar martyr in the thirteenth century. Soldiers raped her, then threw her down a well and filled it with stones”. (VB, p. 175)

У проаналізованому креативному дискурсі Трейсі Шевальє «Діва в блакитному» важливу роль відіграють твори образотворчих мистецтв X-XVI століття: кам’яна статуя, вітражне вікно, зображення на віконницях, візантійська фреска, венеціанська картина. Центральне місце в романі займає екфрасіс картини «Зняття з хреста» французького художника-караваджистів Ніколя Турньє, що дав прізвище обом героїням.

Головною креативною складовою екфрасіса стає блакитний колір убрань Діви Марії у поєднанні з рудим відтінком волосся Елли і Ізабелі. Креативний дискурс можна розглядати через призму сприйняття та інтерпретації творів мистецтва, які в кожному випадку отримують новий екфрастичний поворот.

Таким чином, будучи структурно-семантичною одиницею тексту, екфрасіс стає способом його організації, служить створенню художнього простору і образів персонажів, показує шлях їх духовного розвитку, репрезентує естетичні погляди автора (в тому числі, і на визнання важливої ролі мистецтва в житті суспільства), служить засобом інтелектуальної гри з читачем.