

TROMPE L'OEIL В РОМАНЕ ДЖОНА БЭНВИЛЛА «УЛИКИ» (1989)

Наталья Сергеевна Горбина

Южный федеральный университет, Ростов-на-Дону, Россия

e-mail: nataliegorbina@gmail.com

Аннотация. В данной статье рассматривается функционирование trompe l'oeil в качестве (анти-)нарративного приема организации визуальной поэтики романа Джона Бэнвилла «Улики» (1989). В основе trompe l'oeil оказывается экфрастический взгляд как способ соединения видящего и видимого. Главный герой романа как носитель творческого взгляда способен не только вычленять элементы окружающей действительности, имеющие отношение к искусству, но и деформировать их в соответствии с собственным искусствоведческим опытом. Вместе с тем непосредственный контакт с произведением искусства превращает героя в объект взгляда и ведет к наложению пространства искусства на пространство окружающей действительности и созданию псевдореальности. Вследствие одновременно избытка и нехватки воображения происходит нераспознавание героем оптической иллюзии, которое оборачивается трагедией.

Ключевые слова: взгляд, гейз, Джон Бэнвилл, интермедальность, перцепция, постмодернизм, «Улики», экфразис, эстетизация.

Постмодернистский роман «Улики» (1989) ирландского писателя Джона Бэнвилла, которого по праву считают наследником М. Пруста и В. Набокова, – вызов канонической дифференциации видов искусства согласно средствам художественного выражения и утверждение новой постмодернистской формулы «*ut pictura prosa*».

Понимание визуальной поэтики романа Бэнвилла «Улики» основывается на выявлении основополагающей роли живописного приема *trompe l'oeil* (фр. «обман зрения») в выстраивании концепции произведения как экфрастического преодоления инаковости («the overcoming of otherness» [Mitchell, p. 156]).

Функционирование *trompe l'oeil* в качестве (анти-)нарративного приема связано с понятием «взгляда» («Regard»), введенным в академический дискурс французским философом Ж.-П. Сартром. Подчеркивая социально-психологическую природу данного феномена, Сартр связывал «взгляд» с выстраиванием диалектики «Я – Другой». Впоследствии данная тема была продолжена Ж. Лаканом, разделившим акт смотрения на две составляющие и представившим оппозицию взгляда и глаза. Согласно его концепции «стадии зеркала», узнавание себя в зеркале является поворотным моментом в формировании «Я» у ребенка.

С новой точки зрения данный термин

был рассмотрен Л. Малви в феминистском кинематографическом эссе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф» («Visual Pleasure and Narrative Cinema»). В своей работе британский киновед говорит о существовании в кинематографе особого мужского взгляда («male gaze»), по отношению к которому женщина выступает в качестве одновременно демонстрируемого и рассматриваемого эротического объекта, наделенного функцией бытия-под-взглядом («to-be-looked-at-ness» [Mulvey, p. 837]). Опираясь на положения З. Фрейда и Ж. Лакана, Малви доказывает, что современное массовое кино строится на особых психологических механизмах, настраивающих зрителя на патриархальное восприятие кинематографического пространства. Предложенные Малви идеи были развиты такими ее последователями, как М.Э. Дуэйн, Д. Ривьер, С. Хиз.

Только через взгляд возможно понимание окружающей действительности в художественном мире Бэнвилла, поскольку именно «во внешнем, поверхностном и есть глубина» [Бэнвилл] («on the surface, that's where there is depth» [Banville, p. 72]). С помощью органов зрительной системы главный герой романа Фредди Монтомгери воспринимает окружающую действительность, открывая для себя ее новые стороны. Однако глаз в анатомическом и физиологическом представлении – это «всего-навсего *camera*

obscura, некий отражающий аппарат» [Фридлендер, с. 17] и процесс смотрения, согласно М. Фридлендеру, нельзя рассматривать как пассивное восприятие световых раздражителей [Фридлендер, с. 17].

Главный герой является носителем совокупности накопленных результатов познания. Будучи в прошлом экспертом-искусствоведом, Фредди Монтгомери тесно связан с миром искусства: история искусства, биографии художников – он может говорить об этом бесконечно. Он сам осознает, насколько важную роль играет искусство в его жизни, и видит в нем свое будущее не столько в материальном, сколько в духовном смысле.

В этой связи можно говорить о взгляде героя в том его значении, в котором он представлен в феминистском эссе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», опубликованном Малви в 1975 г. Главный герой не просто запечатлевает полученную сенсорную информацию, он оказывается носителем взгляда («bearer of the look» [Mulvey, p. 837]), формирующего изобразительное, эстетизированное видение мира. Как утверждает Фридлендер, «слово “увидеть” указывает на то, что наше зрение подхватывает нечто, наподобие щипцов, и вбирает в себя» [Фридлендер, с. 17], поэтому можно утверждать, что взгляд как процесс интерпретации действительности

приобретает целенаправленный характер и становится результатом выбора.

Подобно тому как мужской взгляд в феминистской теории Малви создает эротизированное видение мира, так и взгляд главного героя романа Бэнвилла является взглядом сквозь призму искусства, декодирующим окружающую действительность с помощью имеющегося опыта.

Взятое в данном контексте понятие экфрастического взгляда включает три составляющие. Во-первых, это главный герой как субъект взгляда; во-вторых, это окружающая действительность как объект рассматривания; в-третьих, это сам взгляд как связующее звено, регулирующее отношения между субъектом и объектом.

Конституирующий взгляд проецирует индивидуальный опыт главного героя на окружающую действительность, выхватывая те элементы, которые непосредственно связаны с миром искусства. Взгляд героя оказывается направленным на произведения искусства как на физические объекты, которые, подвергаясь изучению, продаже и краже, побуждают главного героя к саморефлексии, детерминирующей развитие сюжета.

Произведения искусства как экфрастические предметы, функция которых – «активизировать культурную память читателя» [Цимборска-Лебода, с. 55],

являются неотъемлемой частью перцептивной реальности и выделяются взглядом главного героя как заслуживающие особого внимания: «The great Tintoretto on the stairs, swarming with angels and mad-eyed martyrs, blared at me its vast chromatic chord» [Banville, p. 76] («Висевший над лестницей великий Тинторетто громогласно взывал к моим чувствам сонмом ангелов и грешников с безумными глазами» [Бэнвилл]); «On the wall beside me there was a set of six exquisite little Bonington water-colours» [Banville, p. 76] («На стене, у меня над головой, висели шесть изящных акварелей Бонингтона» [Бэнвилл]); «There was a Fragonard, too, and a Watteau. And this was only the hallway» [Banville, p. 76] («А вот Фрагонар. И Ватто. А ведь это только в холле» [Бэнвилл]). Будучи частью предметного мира произведения Бэнвилла, картины известных художников являются исходной точкой формирования отношения между реальностью и миром искусства.

Однако перцептивное пространство (т.е. пространство зрительного восприятия), воспринимаемое творческим взглядом главного героя, отличается от физического (объективного) пространства. В этой связи обратимся к перспективе как к технике изображения элементов окружающей действительности, подразумевающей неизбежное искажение естественного зрительного восприятия. Автор книги «Системы перспективы в изобразительном

искусстве. Общая теория перспективы» Б.В. Раушенбах отмечает, что «в объективном пространстве рельсы строго параллельны, а в перцептивном пространстве сходятся в точку на горизонте» [Раушенбах, с. 17]. Но именно перцептивное пространство оказывается объектом изображения художника.

В качестве подтверждения невозможности объективного переноса объекта окружающей действительности на плоскость картины исследователь предлагает склеить из бумаги модель зрительного восприятия комнаты, которую необходимо изобразить. Эта модель должна полностью соответствовать зрительному восприятию, поэтому если в зрительном восприятии ширина пола вдвали вдвое меньше, чем на переднем плане, то и на модели она будет вдвое меньше: «"Распластание" модели на плоскости немедленно приведет к тому, что где-то бумага порвется, а где-то отдельные ее куски наложатся друг на друга» [Раушенбах, с. 16].

Именно поэтому объективное запечатление реальности взглядом главного героя оказывается вдвойне невозможным. Во-первых, будучи носителем активного взгляда, он видит окружающую действительность сквозь призму искусства подобно тому, как зритель, согласно феминистской теории Малви, является носителем мужского взгляда и видит женщину в качестве эротизированного объекта. Во-вторых, будучи

носителем именно взгляда художника, он трансформирует ее согласно правилам изобразительного искусства и, в частности, правилам перспективы, которые заключаются в том, что перенос видимого образа невозможен без сопровождающих его искажений. Таким образом, взгляд героя как взгляд художника может быть исключительно субъективным.

Герой как владелец творческого взгляда становится активным создателем смыслов («active meaning-maker»), наделяющим компоненты окружающей действительности коннотациями, т.е. дополнительными семантическими значениями, которые в сознании главного героя оказываются тесно связанными с основным значением.

Наставниками Фредди, которые учат его «видеть», становятся мастера самых различных эпох, поэтому он оказывается способным обнаружить в окружающей действительности элементы картин того или иного художника. Однако, как утверждает Фридлендер, невозможно увидеть больше того, что человек способен увидеть, и невозможно увидеть именно то, что увидел бы тот или иной художник, поскольку произведение искусства – это фрагмент окружающей действительности, увиденный глазами определенного художника, в то время как каждый человек впоследствии воспринимает картину сквозь призму собственного характера [Фридлендер, с. 24].

В этой связи декодирование окружающей действительности, производимое взглядом героя, приобретает форму договорного толкования («negotiated reading» [Cartwright, с. 57]), которое, согласно С. Холлу, является одним из возможных положений кинозрителя по отношению к декодируемым им образам и предполагает борьбу и даже замещение доминирующих значений значениями, на которые повлиял личный опыт.

Подтверждением этого являются многочисленные сравнения, которые не только отражают результат трансформации реальности в воображении героя, но и вскрывают целую совокупность скрывающихся за ними смыслов и ассоциаций. Например, описание рук сеньора Агирре в «Уликах» отсылает нас к картинам испанского художника XVI в. Эль Греко. Однако это сравнение оказывается субъективным постольку, поскольку отражает восприятие картин Эль Греко главным героем: «Señor Aguirre joined his El Greco hands and looked at me over the spire of his fingertips» [Banville, p. 23] («Сеньор Агирре поставил локти на стол, сложил в пирамиду свои длинные, как на картинах Эль Греко, пальцы и посмотрел на меня сквозь них» [Бэнвилл]). Обращаясь непосредственно к картинам Эль Греко, мы можем увидеть, что наиболее своеобразной и привлекающей к себе внимание искусствоведов особенностью рук персонажей картин Эль Греко является

расположение пальцев: безымянный и средний пальцы соединены, в то время как указательный и мизинец – нет. Среди прочих характерных особенностей могут быть отмечены бледность, длина и даже андрогинность пальцев изображенных на картинах персонажей [Navard, p. 13].

Человек как «самый важный объект художественного изображения» [Фридендер, с. 75] подвергается в оптике героя наибольшей деформации, поэтому неудивительно, что следующим примером становится образ матери главного героя в «Уликах», обозначенный стремительными, но точными штрихами подобно тому, как Анри де Тулуз-Лотрек рисует своих монмартрских звезд, экстравагантность облика, поведения, причесок и костюмов которых обусловлена необходимостью выделиться и поразить пресыщенную аудиторию: «She had wrapped herself in an impossible, shot-silk tea-gown. She had the florid look of one of Lautrec's ruined doxies. I tried not to show too much of the disgust I felt» [Banville, p. 59] («Она облачилась в какое-то невысказанное одеяние из переливчатого шелка и своим нездоровым румянцем напоминала старых шлюх Тулуз-Лотрека. Я изо всех сил старался, чтобы мать не заметила, какое отвращение я испытываю» [Бэнвилл]). Несмотря на то, что ее облик вызывает у него раздражение (и даже отвращение), подобное сравнение помещает ее образ в образовавшееся

при столкновении мира искусства с миром окружающей действительности пространство псевдореальности. В этой псевдореальности, существующей между двумя мирами объективного и субъективного, подлинного и фальшивого, стираются границы и происходит наложение одного на другое, способствуя эстетизации того, что вызывает отвращение, – точнее, того, что должно вызывать отвращение, – даже опыта убийства.

В этой связи ключевую роль в интерпретации романа играет картина «Портрет дамы с перчатками», которая становится осевым стержнем произведения. Будучи ключевым сюжетобразующим компонентом, данная картина как элемент предметного мира художественного произведения несет особую смысловую и идейно-эмоциональную нагрузку. Главный герой украдет, убьет ради нее, как не поступил бы ни ради одного живого человека, и именно под ее взглядом откроет в себе новые грани неизведанного.

В основе понятия взгляда лежит психологическое отношение власти между субъектом и объектом взгляда, подразумевающее, что рассматриваемый непременно занимает императивную позицию по отношению к рассматриваемому. Однако при непосредственном контакте с произведением искусства созерцание картины превращается в замкнутый круг

коммуникации созерцающего и созерцаемого, которые бесконечно меняются местами [Фуко, с. 42]. Вместе с тем взгляд картины, направленный на главного героя, понимается нами в этой связи как взгляд Другого, о котором говорит Ж.-П. Сартр [Сартр, с. 276]. В первую очередь, необходимо отметить, что понятие взгляда используется Сартром в двух значениях: взгляд как восприятие и взгляд как отношение. Эти значения используются Сартром для дифференциации двух сторон существования взгляда как феномена, через который реализуется существование Другого: восприятие существования чего-либо и постижение возможности восприятия чего-либо [Сартр, с. 281].

Взгляд женщины на полотне «Портрет дамы с перчатками» оценивает героя и он постигает этот взгляд, т.е. осознает то, что является рассматриваемым: «in the end, when the dawn came, it was that Dutch figure in the picture in the garden room who hovered over the bed and gazed at me, sceptical, inquisitive and calm» [Banville, p. 92] («Однако под конец, когда уже светало, над моей постелью возникла голландка с висящего в золотой комнате портрета; она спокойно и в то же время испытующе, скептически взирала на меня» [Бэнвилл]). Более того, взгляд, объектом которого становится главный герой, – это взгляд всей картины целиком. Каждая точка полотна оказывается обращенной к своему

зрителю: «It was not just the woman's painted stare that watched me. Everything in the picture, that brooch, those gloves, the flocculent darkness at her back, every spot on the canvas was an eye fixed on me unblinkingly» [Banville, p. 79] («Причем следили за мной не только глаза на портрете. Абсолютно все – золотая брошь, перчатки, бархатистый мрак на заднем плане, любая точка на холсте – было устремлено на меня» [Бэнвилл]).

Другой как взгляд является его «трансцендированной трансцендентностью» [Сартр, с. 286]. Именно через взгляд картины как взгляд Другого осуществляется узнавание героем собственных субъективных реакций, поскольку «быть рассматриваемым – значит постигать себя как неизвестный объект непознаваемых оценок, в частности ценностных суждений» [Сартр, с. 290]. Согласно Сартру, этот взгляд способствует формированию «неощущаемой, мимолетной и вездесущей реальности, которая реализует перед нами наше нераскрываемое Я и которая сотрудничает с нами в создании этого Я, ускользающего от нас» [Сартр, с. 304].

Взгляд картины как взгляд сартровского Другого одновременно определяет и отчуждает возможности главного героя. Он преследует главного героя, ограничивает его свободу, не оставляя выбора: «There is something in the way the woman regards me, the querulous, mute insistence of her eyes, which I can neither escape nor assuage. I squirm in the

grasp of her gaze» [Banville, p. 105] («В том, как эта женщина на меня смотрит, в безмолвной капризной требовательности ее глаз есть что-то такое, от чего нельзя скрыться, нельзя отвлечься. Я корчусь под ее неподвижным взором» [Бэнвилл]).

Интеграция подробного описания картины как вербальной репрезентации репрезентации визуальной («the verbal representation of the visual representation» [Heffernan, p. 3]) отсылает нас к классической форме экфрасиса, первой манифестацией которого считается описание щита Ахилла в «Илиаде» Гомера. Однако экфрасис Бэнвилла – это не гомеровское «буквальное ‘воспроизведение воспроизведения’, сугубая репродукция» [Фрейденберг, с. 250], которая лишь зрительна, но не нарративна.

Отмечая стремление искусства к созданию иллюзии реальности с помощью замены одной системы условности на другую, Е. Фарыно утверждает, что следствием «инкорпорации», т.е. включения одного искусства в другое, становится взаимообусловленное усиление «непридуманности» одной сферы производства и усиление фиктивности другой сферы [Фарыно, с. 376]. Воображение главного героя романа нарративизирует увиденную картину, однако попытка «вдохнуть в нее жизнь» [Бэнвилл] ведет к наложению пространства картины на пространство реальности и оборачивается тем, что в момент экстатического состояния

изображение на полотне оказывается более реальным, чем случайная свидетельница кражи Джози Белл, чей «будничный мир» [Бэнвилл] («commonplace world» [Banville, p. 108]), как отмечает исследователь творчества Бэнвилла Д. Макминн, Фредди не желает и не может воссоздать [McMinn, p. 110].

Непосредственно в момент совершения убийства Фредди находится под столь сильным влиянием украденной им картины, что не ощущает того, что должен ощущать. Вновь и вновь ударяя свою жертву молотком по голове, он с удивлением осознает, что удары напоминают шлепок по глине или замазке: «When I struck her the first time I expected to feel the sharp, clean smack of steel on bone, but it was more like hitting clay, or hard putty» [Banville, p. 113] («Замахнувшись в первый раз, я ожидал услышать гулкий стук, какой бывает от соприкосновения металла и кости, – раздался же глухой шлепок, как от удара по глине или по затвердевшей замазке» [Бэнвилл]). В этот миг воображение уносит его прочь от суровой действительности и его жертва – лишь такое же изображение, как изображение распятого Христа на полотне Маттиаса Грюневальда, который «умирает не здесь и сейчас, а, скорее, везде и всегда, и потому – нигде и никогда» [Фридлендер, с. 23].

Однако именно «нехватка воображения» [Бэнвилл] («failure of imagination» [Banville,

р. 215]) является истинным преступлением Фредди, поскольку он оказывается не в состоянии распознать оптическую иллюзию и, в свою очередь, становится жертвой взгляда картины, а вместе с ним – жертвой взгляда всего мира искусства.

Литература и источники

Бэнвилл Д. Улики. Перевод с английского А. Ливерганта [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.lib.ru/INPROZ/BENWILL_D/benwill.txt, свободный (дата обращения: 29.11.2015).

Раушенбах Б.В. Системы перспективы в изобразительном искусстве. Общая теория перспективы. М.: «Наука», 1986. 256 с.

Сартр Ж.-П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. Пер. с фр., предисл., примеч. В.И. Колядко. М.: Республика, 2000. 639 с.

Фарыно Е. Введение в литературоведение, 2-е изд. СПб.: Издательство РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. 639 с.

Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.

Фридендер М. Об искусстве и знаточестве. Пер. с нем. М.Ю. Кореневой под ред. А.Г. Наследникова. 2-е изд., испр. СПб.: Андрей Наследников, 2013. 248 с.

Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. СПб.: А-сэд, 1994. 407 с.

Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. Под ред. Л. Геллера. М.: Издательство «МИК», 2002. С. 53-71.

Banville, J. (2014). *The Book of Evidence*. London: Picador.

Cartwright, L., Sturken, M. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Havard, R. (2007). *The Spanish Eye. Painters and Poets of Spain*. Woodbridge, UK: Tamesis.

Heffernan, J. (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

McMinn, J. (1999). *The Supreme Fictions of John Banville*. Manchester: Manchester University Press.

Mitchell, W.J.T. (1995). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: L. Braudy and M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, pp. 833-844.

References

Banville, J. (2014). *The Book of Evidence*. London: Picador.

Banville, J. Uliki [The Book of Evidence] (A. Livergant. Trans.). Available at: http://www.lib.ru/INPROZ/BENWILL_D/benwill.txt (date of access: 29.11.2015).

Cartwright, L., Sturken, M. (2001). *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. Oxford: Oxford University Press.

Faryno, J. (2004). *Vvedenie v literaturovedenie [Introduction to Literary Studies]*. Saint Petersburg: RGPU im. Herzena Publ.

Foucault, M. (1994). *Slova i veschi. Arheologiya gumanitarnykh nauk [Words and things, Archeology of knowledge]*. Saint Petersburg: Acad.

Freidenberg, O. (1998). *Mif i literatura drevnosti [Myth and Ancient Literature]*. Moscow: Izdatelskaya firma «Vostochnaya literatura» RAN.

Friedländer, M. (2013). *Ob iskusstve i znatochestve [On Art and Connoisseurship]* (M.U. Koreneva Trans.), A.G. Naslednikov (Ed.). Saint Petersburg: Andrey Naslednikov.

Havard, R. (2007). *The Spanish Eye. Painters and Poets of Spain*. Woodbridge, UK: Tamesis.

Heffernan, J. (2004). *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.

McMinn, J. (1999). *The Supreme Fictions of*

John Banville. Manchester: Manchester University Press.

Mitchell, W.J.T. (1995). *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press.

Mulvey, L. (1999). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: L. Braudy and M. Cohen (Eds.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: Oxford UP, pp. 833-844.

Rauschenbach, B. (1986). *Sistemy i perspektivy v izobrazitelnom iskusstve. Obschaya teoriya perspektivy [Systems and perspectives in visual arts. General theory of perspective]*. Moscow: Nauka.

Sartre, J.-P. (2000). *Bytie i nichto: Opyt fenomenologicheskoy ontologii [Being and nothingness: An essay in phenomenological ontology]* (V.I. Kolyadko Trans.). Moscow: Respublika.

Tsimborska-Leboda, M. (2002). *Ekfrasis v tvorchestve Vyacheslava Ivanova (Soobschenie – Pamyat' – Inobytie) [Ekphrasis in the Works of Vyacheslav Ivanov (Message – Memory – Otherness)]*. In: L. Heller (Ed.), *Ekphrasis in Russian Literature: Works of the Lausanne Symposium*. Moscow: MIC, pp. 53-71.

TROMPE L'OEIL IN JOHN BANVILLE'S NOVEL THE BOOK OF EVIDENCE (1989)

Nataliya S. Gorbina, 2nd year Master's student at Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University, Rostov-on-Don, Russia; email: nataliegorbina@gmail.com

Abstract. The following article examines the function of trompe l'oeil as an (anti)narrative technique in the visual poetics of John Banville's novel *The Book of Evidence* (1989). The technique of trompe l'oeil is based on the ekphrastic gaze as a means of connection between the observer and the observed. The main character of the novel as the bearer of the artistic gaze becomes able to discern elements of reality which are connected to art and to reshape them in accordance with his own artistic experience. Moreover, the direct contact with a work of art turns him into the object of the gaze and leads to the superimposition of the artistic space on the space of reality and to the creation of pseudo-reality. Due to his simultaneous excess and lack of imagination the main character fails to discern the optical illusion, which results in tragedy.

Key words: aestheticisation, ekphrasis, gaze, intermediality, John Banville, perception, postmodernism, *The Book of Evidence*

