

Тимашков А.Ю. "Девушка с жемчужной сережкой" Я. Вермера, Т. Шевалье и П. Уэббера: Интермедиаальный аспект // Современное искусство в контексте глобализации: Наука, образование, художественный рынок. - СПб: СПб ГУП, 2008. – С. 100–105.

«Девушка с жемчужной сережкой» Я. Вермера, Т. Шевалье и  
П. Уэббера: Интермедиаальный аспект

Алексей ТИМАШКОВ

Одним из сравнительно новых направлений интертекстуального анализа являются интермедиаальные исследования, теоретически оформившиеся в рамках филологических наук в 1980-е годы. Авторство термина «интермедиаальность» (1983 г.) принадлежит О. Ханзен-Лёве «Интермедиаальность и интертекстуальность: проблема корреляции литературы и изобразительного искусства – на примере русского модерна»<sup>1</sup>. «Сотрудничество гетерогенных художественных форм в рамках одного интегрального медиума (театр, опера, кинофильм, перформанс и т.д.), а также единой мультимедийной презентации происходит при совершенно иных интертекстуальных условиях и выявляет иные корреляции, чем в случае мономедиаальной коммуникации (картина немое кино, литературный текст и т.д.)»<sup>2</sup>, утверждает О. Ханзен-Лёве в этой статье.

Собственно, об интермедиаальности говорят тогда, когда речь идет:

1. о театральности литературы, музыкальности живописи, изобразительности или пластичности музыки и т.п., т.е. когда подразумевается некая медиаальная гетероморфность данного художественного произведения. В этом случае мы имеем дело с некоторым несоответствием данного произведения определенной конвенции относительно характеристики его медиума. Назовем это *конвенциональной интермедиаальностью*;
2. о решении одного и того же сюжета разными медиа. При таком сравнении как раз и вырабатывается вышеозначенная конвенция, определяется ее норма. Такой вид отношений можно назвать *нормативной интермедиаальностью*;
3. о преднамеренном цитировании текста одного медиума в тексте другого медиума, когда текст одного медиума, да и медиум, как таковой, выступает как референт. Этот тип назовем *референциальной интермедиаальностью*.

Все обозначенные типы отношений на практике являются взаимосвязанными и взаимообусловленными, а их разделение вызвано требованием научного анализа. Действительно, всякий раз при решении одного и того же сюжета в тексте одного медиума, возникают отсылки к текстам других медиа, с необходимостью влекущие за собой зафиксированные в данном тексте иномедиаальные вкрапления. В этой статье на сравнительном анализе трех текстов – живописи, литературы и кино –, из которых первый был референтным для последующих, мы дадим иллюстрацию перечисленным типам интермедиаальности.

Поскольку картина голландского художника XVII века Вермеера Делфтского «Девушка с жемчужной сережкой» (в российской традиции – «Девушка с жемчужиной») написана прим. в 1665 г., одноименный роман американской писательницы Трейси Шевалье – в 1999 г., а фильм британского

режиссера Питера Уэббера вышел на экраны в 2003 г., помимо медиальной, необходимо учитывать и культурно-историческую специфику.

«Девушка с жемчужной сережкой» (ок. 1665) является одной из самых известных и популярных работ великого голландца Йоханниса Вермера. В 1967 г. голландский искусствовед Л. Голдшидер даже назвал ее «Северная Мона Лиза». Детали картины прописаны без особой тщательности – глаза, губы, нос смоделированы лишь тональными переходами, а контур лица слегка расплывчат, поскольку лессировка выступает за линию контура и захватывает часть фона.

Картина лаконична – девушка изображена вполоборота на темном фоне. Ее одежда проста – коричневая накидка на плечах, белый простой воротник и золотистый с голубым тюрбан на голове. Свет падает слева сверху. Передняя часть туловища и лицо хорошо освещены, спина, щека и ухо затенены. Тень начинается почти в центре картины и как бы делит ее пополам по вертикали. Эта вертикаль и силуэт девушки подчеркнуты свисающей в затененной части картины освещенной тканью тюрбана. Большая жемчужная сережка, находясь в затененной части, попадает в полосу света и блестит. Этот блеск оказывается подобным блеску глаз девушки и композиционно объединяет две части картины.

Картина необычна для Вермера своей лаконичностью. В других работах художника присутствуют изображения картин, географических карт, утвари, ковров, и они всегда не случайны. Так, в картине «Женщина с весами» (известная также как «Женщина, взвешивающая жемчуг») изображенная на заднем плане картина на сюжет Страшного суда привносит символику других мер и весов, которые одновременно контрастируют и дополняют образ женщины, ожидающей, когда чаши весов прекратят колебаться.

На полотне «Девушка с жемчужной сережкой» нет ничего, кроме нее и жемчужины. Ввиду отсутствия в композиции прочих характерных деталей и отсутствия тонкой проработки лица девушки и ее одежды, можно согласиться с выводом автора монографии об искусстве Й. Вермера – А. Уилока – о том, что «зрелый Вермер представляет классицизирующее направление в голландском искусстве»<sup>3</sup>. Образ девушки является пограничным между тьмой и светом, между землей (символизируется коричневым цветом накидки) и небом (символизируется золотистым и голубым цветами тюрбана).

Книга и фильм, обретя название картины, взяли на себя задачу ее репрезентации. Рассмотрим, каким образом осуществляется репрезентация тем и другим текстом и какие изменения претерпевает сюжет в процессе такого перевода.

В книге Т. Шевалье переплетены известные факты о жизни Й. Вермера с художественным вымыслом писательницы. В книге повествуется о том, как девушка Грит из бедной семьи пошла в услужение к семье художника и стала его моделью для картины «Девушка с жемчужной сережкой». Для создания книги по этой картине писательнице пришлось создать историю, отталкиваясь от следующего анализа полотна: «На картине одежда девушки очень простая, если сравнивать с одеждой девушек на других полотнах, а помимо этого жемчужина откровенно роскошная. Я была потрясена этим контрастом, мне показалось, что сережка ей не принадлежала. В то же время, я чувствовала, что с Вермером девушка была знакома хорошо, поскольку ее взгляд очень прямой и понимающий. И я подумала: "Она знает его, она близко к нему, но она небогата. Кто она?" Его служанка. Это показалось очевидным»<sup>4</sup>. Картина для писательницы фактуализировалась, и история картины в тексте романа попыталась стать картиной как таковой. Это предположение подтверждается тем фактом, что являющаяся повествователем девушка Грит никогда не видела завершенной картины и, стало быть, не может ее описать, а описания сторонних лиц

фрагментарны и возникают в тексте при сравнении самой Грит. Простому описанию, которому подвержены в тексте романа семь других полотен Й. Вермера – «Вид Делфта», «Женщина с жемчужным ожерельем», «Молочница», «Девушка с бокалом вина», «Женщина, пишущая письмо», «Концерт», «Молодая женщина с кувшином» –, уступает место наррация как «результат композиции, организующей элементы событий в искусственном порядке»<sup>5</sup>.

В тексте романа сам процесс работы над картиной, ставший предметом повествования, является аналогом результата этой работы – самой картины Й. Вермера. В процессе цитирования полотна на страницах романа совершается медиально-обусловленная наррация, предполагающая в литературном тексте историю, которая достигает своей кульминации в факте создания картины. После завершения работы над картиной следует развязка, в процессе которой Грит из модели и соавтора картины обращается в обывательницу, а сам Вермер умирает. Творческая и физическая смерть персонажей, являющихся в то же самое время авторами, обозначает конец истории и иллюстрирует известную мысль о бренности бытия и вечности искусства.

Несколько сложнее обстоит дело с фильмом. Если книга напрямую отсылается к картине, то фильм одновременно напрямую и опосредованно, через книгу. В фильме история создания картины уступает место другой истории – любви художника и Грит. А противопоставление быта и искусства, четко проведенное в книге, претерпевает изменения в фильме. Так, мастерская художника – особое пространство, в котором запрещено появляться всем, кроме его самого и Грит, а в фильме туда то и дело кто-то входит; поучаствовав в создании картины Грит уходит из дома художника и больше не соприкасается с искусством, а сам художник умирает спустя некоторое время – в фильме об этом всем попросту не сказано. Более того, противопоставляемые помещению мастерской в книге улицы Делфта в фильме изображаются так, как если бы они были написаны кем-нибудь из малых голландцев. Искусство оказывается как бы имманентно миру, что особенно ярко проявляется в эпизоде создания картины.

Этот эпизод параллелен показу в конце фильма репродукции полотна Вермера. Суть эпизода в том, что Грит, повинаясь указаниям Вермера, принимает позу, знакомую нам по картине. С этого момента камера начинает наплывать на нее, и в кадре спустя небольшое время остается лишь то, что мы видим на картине. При показе репродукции планы меняются наоборот – с крупного на все более мелкий – от фрагмента картины к картине целиком. Таким образом, в фильме картина оказывается лишь удачно уловленным фрагментом действительности повествования – таким фрагментом, который значит больше, чем простое изображение. «Вы смотрите внутрь меня!» – восклицает потрясенная Грит, видя незавершенное на тот момент полотно. И в этом – специфика медиума кино, в котором видимое в кадре как правило не тождественно своему обычному значению. Создание картины в фильме становится лишь поводом изображения Дельфта XVII века, запечатленным фрагментом которого она и является.

Итак, в процессе анализа случая цитирования текста одного медиума в текстах других медиа мы столкнулись со специфическими для данного медиума решениями одного сюжета; затронув один из типов интермедальности, необходимо коснулись всех трех. Естественно, мы были сильно ограничены форматом статьи – и поэтому не было возможности более серьезного анализа. С другой стороны, этот анализ должен был лишь проиллюстрировать выдвинутые теоретические положения с тем, чтобы доказать их верность, а не быть доскональным исследованием данных произведений.

---

<sup>1</sup> Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst — am Beispiel der russischen Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.11. Wien, 1983. S. 291-360.

<sup>2</sup> Там же. С. 291-292. Разрядка – О. Ханзен-Лёве. Ср. нем.: Das gemeinsame Auftreten von heterogenen Kunstformen im Rahmen eines integralen Mediums (Theater, Oper, Film, Performance, etc.) bzw. einer multimedialen Präsentation schafft ganz andere intertextuelle Bedingungen und gattungszpologische Korrelationen als der Fall einer monomedialen Kommunikation (Tafelbild, Stummfilm, literarischer Text u.a.).

<sup>3</sup> Уилок А.К. Ян Вермер. – СПб.: Icar, 1994. С. 93.

<sup>4</sup> Из интервью Т. Шевалье для сайта «Essential Vermeer».

[http://essentialvermeer.20m.com/interviews\\_newsletters/chevalier\\_interview.htm](http://essentialvermeer.20m.com/interviews_newsletters/chevalier_interview.htm) Ср. ориг.: «In the painting the girl's clothes are very plain compared to other Vermeer ladies, and yet the pearl is clearly luxurious. I was fascinated by that contrast, and it seemed to me that the pearl was not hers. At the same time, I also felt she knew Vermeer well, as her gaze is very direct and knowing. So I thought, "She knows him, she's close to him, but she's not well off. Who is she?" His servant. It just seemed right.»

<sup>5</sup> Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - с.159