

УДК 159.923.2: 821.111(410)-31.09

DOI <https://doi.org/10.32999/ksu2663-2691/2025-101-5>

## ФУНКЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ «Я-ОПОВІДІ» В РОМАНІ Т. ШЕВАЛЬЄ «ДІВЧИНА З ПЕРЛОВОЮ СЕРЕЖКОЮ»

**Пахарєва Тетяна Анатоліївна,**

*доктор філологічних наук, професор,*

*професор кафедри світової літератури та теорії літератури*

*Українського державного університету*

*імені Михайла Драгоманова*

*paharevata@ukr.net*

*orcid.org/0000-0003-0718-7034*

**Метою** статті є виявлення нових смислових шарів та векторів інтерпретації роману Т. Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» шляхом аналізу оповідної специфіки твору. Для досягнення поставленої мети використано **метод** наратологічного аналізу, до якого долучено елементи міжвидової компаративістики та жанрології. В **результаті** здійсненого багаторівневого аналізу було виявлено ключову роль «я-оповіді» в реалізації основних ідей роману і формуванні образу героїні-оповідачки. Зокрема, проаналізовано саму «подію оповіді» (М. Бахтін) як головний акт суб'єктності, здійснений героїнею, та виявлення особистості героїні через перцептивний план її точки зору. Виявлено, що суттєвою особливістю світосприйняття героїні, реалізованою в поетиці оповіді, є синестетичність (зокрема, систематичне надання слуховим враженням візуального втілення), яка веде до потреби «транспонувати» не лише слухові враження у зорові образи, а й те і друге – у слова. Виявлено дистрибутивні стосунки між словесним і візуальним (живописним) типами світосприйняття і проаналізовано, як через словесне самовираження реалізується творча складова особистості героїні-оповідачки. При цьому висунуто припущення, що поштовхом до перетворення моделі з відомого портрету Вермеєра на суб'єкта оповіді може бути поза дівчини на портреті: її поворот-«озирання» до глядача, в поєднанні з прямим і виразним поглядом та ледь розімкненими, наче готовими щось промовити губами, становлять живописну аналогію «я-оповіді». Але так само, як фон портрету Вермеєра ніби приховує все, що оточує зображену на ньому дівчину, оповідь героїні теж залишає не вербалізованими найбільш сутнісні переживання й оцінки пережитого героїнею, так що її оповідь є своєрідним словесним корелятом портрету Вермеєра, парадоксально поєднуючи граничну відвертість з граничною скритністю. Це дало змогу дійти **висновку**, що до наявних визначень жанрової специфіки роману Т. Шевальє можна додати визначення його як «роману-екфразису», екфразистична складова якого реалізована в «я-оповіді» через стратегію «розкриття-приховування».

**Ключові слова:** *поетика оповіді, екфразис, синестезія, точка зору, діалог, роман, наративна стратегія.*

## FUNKTIONS AND SPECIFICITIES OF FIRST-PERSON NARRATION IN TRACY CHEVALIER’S “GIRL WITH A PEARL EARRING”

**Pakhareva Tetyana Anatolyivna,**  
*Doctor of Philological Sciences, Professor,  
Professor at the Department of World Literature  
and Literary Theory  
Dragomanov Ukrainian State University  
paharevata@ukr.net  
orcid.org/0000-0003-0718-7034*

The present article seeks to uncover new semantic layers and interpretative vectors of Tracy Chevalier’s novel *Girl with a Pearl Earring* through an analysis of its narrative design. **The research methodology** combines narratological analysis with elements of intermedial comparative studies and genre theory. A multi-tiered examination has revealed the pivotal role of first-person narration in articulating the central ideas of the novel and in shaping the image of the heroine-narrator.

Special attention is given to the “event of narration” (M. Bakhtin) as a fundamental act of subjectivity performed by the heroine, as well as to the construction of her personality through the perceptual dimension of narrative perspective. A distinctive feature of the heroine’s worldview, realized within the poetics of narration, is her synesthetic perception – most notably, the systematic transformation of auditory impressions into visual equivalents. This synesthetic disposition necessitates the transposition not only of auditory impressions into visual imagery but of both modalities into verbal expression.

The analysis further demonstrates the distributive relations between verbal and visual (painterly) modes of perception, emphasizing how verbal self-expression serves as a vehicle for the heroine-narrator’s creative potential. It is proposed that the very gesture that transforms Vermeer’s painted model into a narrating subject may be discerned in the sitter’s pose: her turning back to glance at the viewer, in conjunction with a direct and expressive gaze and slightly parted lips – as if on the verge of speech – constitutes a pictorial analogue of first-person narration. At the same time, just as the dark, neutral background of Vermeer’s portrait conceals the world surrounding the depicted figure, so too does the narrator’s voice withhold her most profound experiences and value judgments. In this way, the heroine’s narrative becomes a verbal correlate of Vermeer’s portrait, paradoxically uniting radical openness with radical concealment.

These observations allow for the **conclusion** that, in addition to existing definitions of the novel’s generic specificity, *Girl with a Pearl Earring* may also be conceptualized as a “novel of ekphrasis,” in which the ekphrastic dimension is realized through first-person narration according to the strategy of “disclosure and concealment.”

**Key words:** poetics of narrative, ekphrasis, synesthesia, dialogue, novel, narrative strategy.

### 1. Вступ

Найвідоміший з романів Т. Шевальє «Дівчина з перловою сережкою» вже з початку 2000-х років перебуває у полі зору не лише критики, а й академічного літературознавства, втім, у вітчизняному філологічному просторі можна знайти лише поодинокі звернення до цього тексту, переважно вписані у проблематику міжмистецьких досліджень (живописний, історичний та соціокультурний контексти роману (Жлуктенко, 2009), екфразис у поезії твору (Левицька, 2021)). Зі схожих позицій розглядається роман і в зарубіжних дослідженнях (de Raiva Vieira, 2011), (Fletcher, 2006), доповнюючись порівняннями з екранізацією П. Веббера (Safit, 2006), а також увагою до феміністичної складової (Harris, 2013) та гендерної проблематики роману (Fletcher, 2006-1). Серед жанрових парадигм, до яких літературознавці відносять цей твір, фігурують такі, як «роман про митця» (Левицька, 2021), «метаісторичний роман» (Жлуктенко, 2009), «роман становлення» (Bildungsroman) (Fletcher, 2006) і навіть «historical romance fictions» (Fletcher, 2005-1). Привертає увагу і «я-оповідь» як засіб, за допомогою якого реалізується і феміністична настанова авторки роману, і проблематика особистісного становлення в ньому (Harris, 2013), (Fletcher, 2006).

Втім, до існуючих розвідок можна додати ряд спостережень, покликаних уточнити і доповнити наявні інтерпретації даного роману й образу його героїні-оповідачки зокрема. Таке доповнення й уточнення, яке має розширити інтерпретаційний діапазон твору, і будемо вважати **метою** нашої статті.

В нашому аналізі відштовхнімось від загальновідомої тези фемінізму про необхідність подолання об'єктивації жінки, про нагальну потребу виявлення жіночої суб'єктності як у соціокультурній практиці, так і в мистецтві, і деякі дослідження роману Т. Шевальє піднімають дану проблему у зв'язку з образом головної героїні. Зокрема, послідовно розглядає образ Гріт та його динаміку в романі як драму набуття й усвідомлення героїнею власної суб'єктності Жаклін Гарріс (Harris, 2013). Але саму «подію оповіді» (М. Бахтін) як перший і головний акт суб'єктності, здійснений Гріт, та специфічність виявлення особистості героїні через перцептивний план її точки зору досі не висвітлено з достатньою послідовністю. Необхідність осмислення поетики оповіді роману з огляду на указану проблематику зумовлює **актуальність** нашої розвідки.

Вихідна ідея, яку ми спробуємо аналітично верифікувати, полягає в тому, що головним інструментом подолання об'єктивації героїні роману Шевальє є саме її розповідь, і найбільше непересічна та творча за своєю природою особистість Гріт розкривається не через події, вчинки, реакції її самої та тих, хто її оточує, на ту чи іншу обставину – не через те, про що вона розповідає, а через те, як вона розповідає, через образні, стильові, поетикальні особливості самої оповіді, які розкривають спосіб взаємодії героїні-оповідачки зі світом, тобто, через її перцептивну точку зору.

## 2. Екфрастичне підґрунтя «я-оповіді» в романі Т. Шевальє

Розпочати хотілося б зі спроби виявлення тих факторів, що ними зумовлено вибір форми та суб'єкту оповіді у романі Т. Шевальє. З одного боку, очевидно тут постає відповідність тренду феміністичної прози останніх десятиліть, що реалізує ідею надання голосу тим, хто до сих пір його не мав: безіменним рабиням, хор яких є ледь не головним персонажем «Пенелопіади» М. Етвуд, або жіночому персонажу, який в оригінальному творі залишався лише функцією, сателітом головного героя, а в ретелінгу перетворюється на головну як персонажну, так і оповідну інстанцію («Джулія» С. Ньюман). З іншого боку, задується літературна традиція створення текстів від особи персонажу відомого живописного або скульптурного зображення (епіграма Мікеланджело від особи його скульптури «Ніч», сонет Е. Лазарус «Новий Колос» від імені статуї Свободи тощо), яку можна вважати специфічним різновидом екфразису, адже зазвичай поетична «реконструкція особистості» зображуваного персонажу є варіантом вербалізації естетичного враження від відповідного шедевр.

Можна припустити, що «я-оповідь» у романі Т. Шевальє за своєю природою є рівною мірою і концептуальним символічним актом феміністичного відновлення справедливості по відношенню до безіменної та безсловесної моделі Вермеєра, і водночас активною творчою реакцією Т. Шевальє на вермеєрівський шедевр, зумовленою художніми особливостями картини та тими живописними акцентами, які спрямовують її осмислення у певний бік. Серед таких акцентів, передусім, слід згадати вражаючу позу зображеної на картині дівчини: дивлячись через плече, напів-відвернута від глядача, вона водночас дивиться глядачеві прямо в очі. Саме цей поворот-«озирання» і прямий і яскравий погляд, що його супроводжує, вже можна сприйняти як певне висловлювання. Ж. Гарріс тлумачить його наступним чином: «It is symbolic that in Vermeer's painting, the girl looks over her shoulder at the painter. To him this pose may have added to her mystery, sexuality, and physical quality as he objectively framed her to satisfy his artistic desires. But Chevalier's narrative allotment allows Griet to become a real woman and her pose takes on a different meaning. Griet looks behind her at those who would objectify or limit her. Yet the natural action that the woman in the painting takes next is to turn her head away from the viewer, thus

symbolically looking away from those who have trapped her» (Harris, 2013: 78). Запропоноване Ж. Гарріс потрактування викликає заперечення: прочитання напів-обороту дівчини на картині як бажання героїні відвернутися від тих, хто її об'єктивує (від глядачів картини зокрема), сприймається як недостатньо обґрунтоване і таке, що скоріш затьмарює смисли роману Т. Шевальє, ніж оприявнює їх. Наша версія полягає в тому, що саме це «озирання», яке є поворотом не від, а до глядача, в поєднанні з прямим і виразним поглядом дівчини та ледь розімкненими, наче готовими щось промовити губами, становлять живописну аналогію «я-оповіді». Вочевидь не випадково озирання як ознаку діалогу позиціонує сама авторка роману, вкладаючи цю думку у уста героїні-оповідачки під час її екфразистичного опису кахлі, зробленої батьком для неї та брата: «The boy was a little ahead of the girl but *had turned back to say something*» (Chevalier, 1999: 13) (курсиви наш – Т.П.). Також погляд назад можна тлумачити як такий, що символізує ретроспективний напрямок думок, оберненість дівчини на картині до нещодавнього минулого і бажання краще придивитися до нього, осмислити набутий досвід через розповідь про нього. Погляд у вічі глядачеві в такому разі є запрошенням, а не звинуваченням, і глядач постає не одним із винних у «гріху об'єктивації», а діалогічним Іншим як необхідним учасником процесу рефлексивного самопізнання і саморозкриття сильної та непересічної особистості Гріт в її сповіді, що розгорнеться далі на сторінках роману. Будь-яка оповідь від першої особи завжди є адресованою, це завжди спроба розібратися у собі та своєму житті через діалогічне – буквальне або умовне – звернення до Іншого, і Т. Шевальє, змусивши героїню портрету Вермеєра саму розповісти свою історію, звертаючись до уявного читача, як вважаємо, «зчитала» таку потребу в сповідальній комунікації з Іншим саме з пози та виразу очей дівчини на картині. Символічно у часовому вимірі «озирання» дівчини можна інтерпретувати також і як оберненість не лише до власного минулого, а й до «адресату з майбутнього», який ще не з'явився, але вже «дихає у спину» та прийде у наступні часи не як носій нескінченної об'єктивації, а як співбесідник, який зрозуміє те, що не було зрозуміло сучасникам. Таким співбесідником постає «ідеальний читач», яким де факто є читач з ХХІ століття як носій цінностей емпатії та рівності (тут наші роздуми є суголосними думкам, висловленим Л. Флетчер: «In Chevalier's description the girl is "clearly looking at someone;" the anonymity of "someone" brings together, however fleetingly, the multiple and historically dispersed viewers of this painting. Within the imagined world on the other side of the frame, she looks at the artist, but she also looks out of the frame» (Fletcher, 2006-1)). Естетичне враження від картини Вермеєра як чинник, яким визначено характер оповіді в романі, відповідає і загальній особливості художнього світовідчуття Шевальє, сформульованій у статті Н. Жлуктенко, присвяченій «Дівчині з перловою сережкою»: «Серед метаісторичних романів сьогодення твори Шевальє вирізняються естетичною домінантою: творчим імпульсом для неї завжди є мистецький артефакт – старовинний гобелен, розбиті скульптури на надгробках лондонського кладовища, картина знаменитого живописця. Це свідчить про серйозний намір авторки вести діалог з історичним часом і опанувати для того мови та стилі інших культур» (Жлуктенко, 2009: 134).

### 3. Формування образу героїні засобами поетики «я-оповіді»

Придивімось тепер до тих особливостей світосприйняття героїні роману Шевальє, які найбільше розкривають її особистість і реалізуються через оповідь і точку зору, втілену в ній. Л. Флетчер зазначає: «From the novel's opening pages, it is clear that Griet shares the painter's acute visual sensitivity to her surroundings» (Fletcher, 2006-1). Дослідниця тонко аналізує образ Гріт як персонажа, що є носієм «зору художника», але не художником, опозицію візуального і тактильного, семантику бачення і зору в романі, підпорядковуючи цей аналіз тим соціокультурним аспектам проблематики сексуальності, які через контекст Голандії ХVІІ ст. увиразнюють актуальні сьогодні гендерні питання. Втім, нам хотілося б привернути увагу до образу Гріт як не лише служниці, наділеної мистецьким оком і позбавленої можливості реалізуватися через

соціальні обмеження свого часу, і не лише героїні історії про «неможливе кохання», а оповідачки, чиє слово має статус вчинку, акту самоусвідомлення і саморозкриття, надавши їй буттю творчого завершення і повноти, нездійснених у життєвому просторі.

На перший погляд здається, що головна риса Гріт, яка спричиняє і драму її нездійсненого кохання до художника, і драму її особистісної нереалізованості, – це вже згадана вище наявність у неї «зору художника», естетичної інтуїції, за відсутності таланту художника. Дійсно, дуже яскравими є епізоди роману, в яких вона проявляє тонке відчуття світла, кольору, композиції (аж до того, що здивований Вермеєр зронює репліку про те, що не очікував навчитися чогось від служниці). Але її «зір художника» наділений ще однією особливістю, яку не акцентовано і не експліковано у подієвому плані роману, але реалізовано у самій оповіді, в її поезиці – це синестетичність вражень дівчини. Звернімось до початкових сторінок роману, до моменту, коли в домі родини Гріт з'являються Вермеєр і його дружина Катарина. Звуки голосів гостей, яких вона поки не бачить, одразу викликають у Гріт візуальні й тактильні асоціації: «I heard voices outside our front door – a woman's, bright as polished brass, and a man's, low and dark like the wood of the table I was working on. They were the kind of voices we heard rarely in our house. I could hear rich carpets in their voices, books and pearls and fur» (Chevalier, 1999: 7). «Перли та хутро», ключові деталі образного ряду картин Вермеєра і водночас коштовності, які належать його дружині і ніби несуть відбиток стосунків між нею та чоловіком, дівчина спочатку «чує», а побачить лише згодом. Зрозуміло, що в цій деталі значущим є момент аберації, яка акцентує нашу увагу на події оповіді як такій, що підпорядковує собі життєвий матеріал: вочевидь асоціація з хутром і перлами остаточно оформлюється у свідомості дівчини не в момент, коли вона вперше чує голоси Вермеєра та його дружини, а в момент розповіді, коли і хутряне манто, і перлові сережки Катарини вже перебувають в числі знакових предметів, що ними марковано надзвичайно цінний і водночас травматичний досвід Гріт. Таким чином, в оповіді дівчини ці деталі, з'явившись раніше своєї фактичної появи в полі зору оповідачки, фіксуються як концепти, що символічно втілюють сутнісні смисли (краса, соціальний статус, любов), а також відіграють проспективну функцію, ніби налаштовуючи читача на особливе сприйняття цих предметів, коли вони з'являться у подієво-фабульному ряду розповіді Гріт. І реалізація таких смислів відбувається через елемент синестезії в оповіді героїні.

Але головна функція синестетичних асоціацій оповідачки, пов'язаних з голосами відвідувачів (на перших сторінках роману синестетичне світосприйняття героїні проявляється не лише в цитованому фрагменті, а і в інших моментах, коли голос матусі асоціюється з каструлею, а промовлене Вермеєром ім'я дружини «тхне корицею»), полягає в тому, щоб активізувати у сприйнятті читача механізм транспозиції одних чуттєвих вражень в інші і підкреслити, що будь-які перетворення звуків у візуальні образи або запахи, запахів у кольори і т. д. найповніше реалізуються в слові, і саме словом оперує оповідачка, розкриваючи своє особливе бачення світу. Такий синестетичний спосіб сприйняття чуттєвих вражень сигналізує, що Гріт має не лише «зір художника», а й здатність і навіть потребу трансформувати одні чуттєві враження в інші, в тому числі – зорові форми у слова.

З самого початку своєї розповіді вона виявляє усвідомлення цінності слів і здатності виразити в слові все, що є важливим для взаєморозуміння та налагодження стосунків з людьми: «I had chosen the right words» (Chevalier, 1999: 20); «The right words changed her mood in a moment. It was simply up to me to find the words» (Chevalier, 1999: 35). Таке ставлення до слова сама Гріт пояснює своїм протестантизмом, навіть створюючи у спорі з Вермеєром опозицію протестантизму і католицизму як опозицію релігії Слова і релігії візуальних образів, що опосередковують звернення людини до Бога: «“It's not the painting that is Catholic or Protestant,” he said, “but the people who look at it, and what they expect to see. A painting in a church is like a candle in a dark room—we use it to see better. It is the bridge between ourselves and God. But it is

not a Protestant candle or a Catholic candle. It is simply a candle.” “We do not need such things to help us to see God,” I countered. “We have His Word, and that is enough”» (Chevalier, 1999: 120).

Втім, таке протиставлення виявляється хибним, адже Гріт намагається насправді подолати цю протилежність слова і живописного образу, нескінченно трансформуючи в слова (екфрази) картини, які вона бачить, а у своїй сповіді змальовуючи словом, як живописним інструментом, своє життя і постаті тих, хто її оточував (живописності її розповіді додають і численні влучні метафори та яскраві порівняння, якими наповнено текст). А Вермеєр, у свою чергу, знімає і релігійні, й естетичні протиріччя у своєму єдиному концептуально значущому висловлюванні в романі: «“There is a difference between Catholic and Protestant attitudes to painting,” he explained as he worked, “but it is not necessarily as great as you may think. Paintings may serve a spiritual purpose for Catholics, but remember too that Protestants see God everywhere, in everything. By painting everyday things – tables and chairs, bowls and pitchers, soldiers and maids – are they not celebrating God’s creation as well?” I wished my mother could hear him. He would have made even her understand» (Chevalier, 1999: 120).

Отже, з одного боку, Вермеєр постає антиподом оповідачки – він оперує живописними образами надзвичайної сили, але вони, як і він сам, залишаються річчю в собі, впливаючи на інших, але не розкриваючи себе («His paintings don’t tell stories» (Chevalier, 1999: 78)). І сам Вермеєр у життєвому просторі переважно мовчить і не вступає до діалогічної взаємодії з іншими, за виключенням спроби долучити дівчину до розуміння таємниць художнього бачення, втім, і в них він скоріш намагається «привласнити» Гріт та її внутрішній світ, ніж діалогічно взаємодіяти – не дарма в момент, коли вона вперше проявляє розуміння живописної справи, його обличчя приймає хижий вираз: «His face became intent like a stork’s when it sees a fish it can catch» (Chevalier, 1999: 57). Але, з іншого боку, протиставленість Вермеєра дівчині знімається, коли Гріт виявляє свою співприродність природі митця, і це відбувається не стільки в її спробах навчитися «бачити як художник», скільки в її словесній творчості. Своєю розповіддю вона формально створює дещо протилежне справі Вермеєра – вона саме «розповідає історію», але фактично в своєму «живописі словом» вона постає митцем, подібно Вермеєру, створюючи в цій історії власний світ і персонажів, залежних від волі автора, що ними стануть і картини Вермеєра, і він сам. Ті, від кого вона залежала у житті, хто піддавав її тій самій об’єктивації в той чи інший спосіб, тепер самі постають об’єктами її словесного зображення – цупкого, яскравого і безжально точного.

І так само, як Вермеєр залишається як особистість закритим для світу, розкриваючись лише у своїх творіннях, так і Гріт залишається таємницею і для всіх, хто її оточує, і, в кінцевому рахунку, для читача, якому вона привідкрила себе лише до того ступеню, до якого знайшла це доцільним. Здається, що щира і глибоко рефлексивна розповідь дівчини, в першу чергу, втілює у слові те, що свого часу в подієвому вимірі життя було змарноване мовчанням (істинні мотиви тих чи тих вчинків, провина, брехня, замовчування того, що уявляється надто складним або загрожує конфліктом, тощо). І мовчання наповнює собою весь перший епізод роману, ніби задаючи смисловий напрямок подальшому тексту. Розповідь Гріт розпочинається зі слів: «My mother did not tell me they were coming» (Chevalier, 1999: 7), – і так символічно задається вектор оповіді як промовляння не вимовленого, як заповнення словами тієї чорної порожнечі (або ж чорного тла на портреті дівчини, створеному Вермеєром), на яку перетворюється не відрефлексоване і психологічно й аналітично не пропрацьоване минуле та несвідомо прожите життя. Сцена знайомства Вермеєрів з Гріт і далі розгортається в її розповіді з акцентуванням на тому, що не було промовлено: в першу ж мить їх зустрічі мати без слів, очима транслює дочці «two warnings»; далі дівчина соромиться пояснити «джентльмену», чому вона розкладає нарізані овочі для супу за кольорами («I could not say why I had laid out the vegetables as I did. I simply set them as I felt they should be, but I was too frightened to say so to a gentleman» (Chevalier, 1999: 9));

нарешті, наприкінці візиту Вермеєр мовчки «випробовує» Гріт, коли чекає, чи виправить вона порушений порядок розкладених на тарілці овочів. Мовчання супроводжує і наступні сцени спілкування Гріт з батьком та сестрою, а в згадках про брата акцентовано звучить його репліка щодо навчання на фабриці кахлів: «Father never told me it would be this bad» (Chevalier, 1999: 13), – яка перегукується з першою фразою роману, в якій сама героїня говорить про мовчання матері щодо майбутнього візиту Вермеєрів та роботи дівчини служницею в їхньому домі. Так фрази про мовчання батьків щодо труднощів, які чекають на їх дітей у найближчому майбутньому, ніби охоплюють собою перший епізод роману і задають один із лейтмотивів подальшої розповіді – лейтмотив непередбачуваності майбутнього і неможливості бути до нього готовими («попередженими»). Мовчання батьків (носіїв досвіду) стає символом неможливості передати цей досвід, мовчанням самого життя щодо майбутнього.

Але все, що вже відбулося, можна осмислити і проговорити *post factum*, і в повторному проживанні в слові пережитих раніше випробувань і травм, помилок і перемог віднаходиться їхній смисл, оформлюється свідомо особистість та вибудовується життя у його екзистенційній повноті. І протягом всього роману Гріт буде оздоблювати словом те, що в житті не оформилося в слова, так що, на наш погляд, не менш концептуально значущою, ніж помічена Л. Флетчер опозиція «візуальне/тактильне», стає у творі опозиція «мовчання/мовлення (оповідь)». При цьому мовчання в подієвому (життєвому) просторі стає джерелом слова у просторі оповідному – більшість ключових епізодів з життя героїні та «моментів істини» в її стосунках з іншими відбувається у мовчанні, яке потім активно осмислюється в її розповіді, так що фрази на кшталт: «Він (вона) мовчки дивився (дивилася) на мене», «Я мовчки пішла», «Він (вона) ні про що не спитав (спитала), але я знала, що він (вона) все знає» і т. п. – звучать у романі рефреном.

Отже, здавалося б, найприродніше сприйняти цей текст як сповідь, в якій сповна розкривається особистість і справжній внутрішній світ героїні-оповідачки. Втім, як було зазначено вище, не менш важливою, ніж лінія сповідального саморозкриття, є в романі лінія «непізнаваності» Гріт – недарма роман починається, фактично, з констатації такої непізнаваності героїні для її власної матері: «My mother did not tell me they were coming. Afterwards she said she did not want me to appear nervous. I was surprised, for I thought she knew me well» (Chevalier, 1999: 7). І такою само нерозгаданою, закритою для навіть найближчих людей постає героїня і протягом всього роману, і в фіналі, коли ставить крапку на фразі про таємницю п'яти гульденів, які вона ніколи не витратить і які залишаться для неї єдиною пам'яттю про історію з Вермеєром та портретом з перловою сережкою. Втім, не лише для оточуючих її людей, а й для читача героїня теж постає «відкритою книгою» лише до певної межі. Часто вона залишає без авторефлексивних коментарів ті чи ті свої рішення, враження або вчинки, або ж створює певну смислову невизначеність навколо важливих моментів. Показовим у цьому сенсі є фінальний абзац роману: «Pieter would be pleased with the rest of the coins, the debt now settled. I would not have cost him anything. A maid came free» (Chevalier, 1999: 195). З чієї точки зору остаточне судження щодо героїні сформульовано саме так: «Служниця прийшла безплатно»? На перший погляд, це є стримано-іронічним моделюванням точки зору Пітера, чоловіка Гріт, який жартував про борг Вермеєрів йому як «викуп» за наречену. Однак, для Пітера Гріт, навіть коли працювала служницею у Вермеєрів, була саме нареченою; він ніколи не ототожнював її з її тимчасовою роллю служниці, і вона дуже добре це усвідомлювала. Самоідентифікація як служниці суперечить також вихідному стану Гріт, її вихованню і соціальному положенню її родини – це родина майстра, що виготовляв кахлі, але через інвалідність потрапив у скрутні обставини і змушено відпустив дочку працювати служницею. Батько Гріт соціально перебуває на близькому до Вермеєра рівні у тогочасній ієрархічній системі, яка художників кваліфікувала як ремісників – і батько Гріт і Вермеєр є членами однієї й тієї самої гільдії художників, хоча,

звісно, Вермеєр займає у ній вищу позицію. Отже, як «служницю» себе визначає сама Гріт, не маючи для цього вагомих об'єктивних причин (навіть хронологічно її робота служницею тривала лише 2 роки). Чому і наскільки щиро вона вважає своєю головною (в контексті оповіді – такою, що має статус «остаточного судження», замикаючи собою текст) соціальною роллю саме роль служниці? Її розповідь не дає можливості однозначно відповісти на це питання. В тексті ми можемо з однаковим успіхом знайти підтвердження різних версій: що її самовизначення як «служниці» є маскою, за якою насправді сховано категоричне неприйняття героїнею такої ролі та не подолана психологічна травма; що таке самоприниження ніби захищає її від ще більшого приниження іншими; що за таким самовизначенням криється пам'ять про любов до Вермеєра, для якого вона була саме служницею, і її робота служниці включала не лише прилизливу і виснажливу хатню працю, а, в першу чергу, служіння художнику і його справі.

Отже, в кінцевому рахунку, сповідь героїні, яка спочатку сприймалася як «розшифровка» того, що стоїть за портретом, як розкриття у слові того, що залишалось закритим у глибині живописного зображення, постає, навпаки, словесним корелятом до портрету Вермеєра: ніби обернена до глядача (читача) і готова до діалогу фігура дівчини, за якою лише чорне тло, котре і є її світом, куди вона так нікого і не впустила.

#### 4. Висновки

Оповідь в романі Т. Шевальє та образ героїні-оповідачки чинять спротив однозначним потрактуванням і демонструють ретельно вивіреним баланс між оприявненим і імпліцитним змістом, між прозорими і неочевидними смислами, так що до певної міри екфрастичність твору Шевальє щодо портрету дівчини з перлиною Вермеєра набуває характеру метафоричного автометаопису: щире і відверте обличчя дівчини, діалогічно розкриті назустріч глядачеві (читачеві), врівноважується абсолютно непроникним чорним тлом, а за сяючою перлиною, в якій «віддзеркалюється цілий світ», криється встромлена у друге вухо інша перлина, якої не бачить ніхто. Це дає змогу не лише солідаризуватися з визначенням цього роману Л. Флетчер: «In many ways this is a novel about secrecy» (Fletcher, 2006: 5), – але й додати, що таємниця, уникнення остаточної та однозначної визначеності є не лише змістовим, а й нарративним принципом твору Шевальє, реалізованим через проаналізовані вище особливості «я-оповіді» і пов'язаним з екфрастичною природою роману Шевальє щодо портрету Вермеєра, з його парадоксальною «відвертістю-таємничістю». Таким чином, до наявних визначень жанрової специфіки цього роману можемо додати ще визначення його як «роману-екфразису», екфрастична складова якого реалізована в оповідній стратегії «розкриття-приховування».

#### Література:

1. Жлуктенко, Н. Ю. (2009). «Голландський текст» роману Трейсі Шевальє «Дівчина з перлиною»: аспект історизації. *Літературознавчі студії*. КНУ імені Тараса Шевченка. Вип. 24. С. 133–138.
2. Левицька, О. С. (2021). Міжмистецький діалог в романах про художників: вербалізація полотен Вермеєра в романі Трейсі Шевальє «Дівчина з перловою сережкою». *Світова література у літературознавчому дискурсі XXI ст. Матеріали XII Міжнародних Чичерінських читань (Львів, 28–29 жовтня 2021 року)*. Одеса: Видавничий дім «Гельветика». С. 118–119.
3. Chevalier, T. (1999). *Girl with a Pearl Earring*. A Penguin Book. 197 p.
4. Fletcher, L. (2006). *Girl with a Pearl Earring: text guide*. Hyde Park Press, South Australia. Pp. 1–11. URL: [https://www.researchgate.net/publication/316889313\\_Girl\\_with\\_a\\_Pearl\\_Earring\\_Text\\_Guide](https://www.researchgate.net/publication/316889313_Girl_with_a_Pearl_Earring_Text_Guide)
5. Fletcher, L. (2006-1). "His paintings don't tell stories...": *Historical Romance and Vermeer*. University of Tasmania Press, 2006. 14 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/277864862\\_His\\_paintings\\_don%27t\\_tell\\_stories\\_Historical\\_Romance\\_and\\_Vermeer](https://www.researchgate.net/publication/277864862_His_paintings_don%27t_tell_stories_Historical_Romance_and_Vermeer)
6. Harris, J. (2013). Rewriting Female Representations in *Girl with a Pearl Earring* and *Girl in Hyacinth Blue*: Historical Female Portraiture, Human Subjectivity, and Johannes Vermeer's Work. *Art and the Artist in Society*, edited by José Jiménez-Justiniano, et al., Cambridge Scholars Publishing. Pp. 71–84.
7. de Paiva Vieira, M. (2011). Ekphrasis in *Girl with a Pearl Earring*. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 2. Pp. 11–29.
8. Safit, I. (2006). Animating Vision: Visual Adaptation in *Girl with a Pearl Earring*. *The Comparatist*, vol. 30. The University of North Carolina Press. P. 52–64.



**References:**

1. Zhluktenko ,N. (2009) «Hollandskyi tekst» romanu Treisi Shevalie «Divchyna z perlynoiou»: aspekt istoryzatsii [The "Dutch text" of Tracy Chevalier's novel "The Girl with the Pearl Earring": a historical aspect]. In: *Literaturoznavchi studii*. KNU imeni Tarasa Shevchenka. Vyp. 24. Pp. 133–138 [in Ukrainian].
2. Levytska, O. (2021) Mizhmystetskyi dialoh v romanakh pro khudozhnykiv: verbalizatsiia poloten Vermeiera v romani Treisi Shevalie «Divchyna z perlovoiu serezhkoiu» [Inter-artistic dialogue in novels about artists: verbalization of Vermeer's paintings in Tracy Chevalier's novel "The Girl with a Pearl Earring"]. In: *Svitova literatura u literaturoznavchomu dyskursi XXI st. Materialy XII Mizhnarodnykh Chycherinskykh chytan* (Lviv, 28-29 zhovtnia 2021 roku). Odesa: Vydavnychiy dim «Helvetyka». Pp. 118–119 [in Ukrainian].
3. Chevalier, T. (1999). *Girl with a Pearl Earring*. A Penguin Book. 197 p.
4. Fletcher, L. (2006). *Girl with a Pearl Earring: text guide*. Hyde Park Press, South Australia. Pp. 1–11. URL: [https://www.researchgate.net/publication/316889313\\_Girl\\_with\\_a\\_Pearl\\_Earring\\_Text\\_Guide](https://www.researchgate.net/publication/316889313_Girl_with_a_Pearl_Earring_Text_Guide)
5. Fletcher, L. (2006-1). *"His paintings don't tell stories...": Historical Romance and Vermeer*. University of Tasmania Press, 2006. 14 p. URL: [https://www.researchgate.net/publication/277864862\\_His\\_paintings\\_don%27t\\_tell\\_stories\\_Historical\\_Romance\\_and\\_Vermeer](https://www.researchgate.net/publication/277864862_His_paintings_don%27t_tell_stories_Historical_Romance_and_Vermeer)
6. Harris, J. (2013). Rewriting Female Representations in *Girl with a Pearl Earring* and *Girl in Hyacinth Blue*: Historical Female Portraiture, Human Subjectivity, and Johannes Vermeer's Work. *Art and the Artist in Society*, edited by José Jiménez-Justiniano, et al., Cambridge Scholars Publishing. Pp. 71–84.
7. de Paiva Vieira, M. (2011). Ekphrasis in *Girl with a Pearl Earring*. *Scripta Uniandrade*, v. 9, n. 2. Pp. 11–29.
8. Safit, I. (2006). Animating Vision: Visual Adaptation in *Girl with a Pearl Earring*. *The Comparatist*, vol. 30. The University of North Carolina Press. P. 52–64.

Стаття надійшла до редакції 09.09.2025

Рекомендована до друку 03.11.2025

Опублікована 30.12.2025