

Иванченко А.В., к. філол. н.,
Одеський державний екологічний університет
вул. Львівська, 15, м. Одеса, Україна
andrey.ivanchenko.86@gmail.com

Особенности репрезентации реальных живописных полотен у экфрасисному комплексі

У представленій статті розглядаються екфрасисні комплекси, виражені власне екфрасисом, поданим у його контекстному оточенні. Автори художніх творів у більшості випадків описують реально існуючі картини, але інколи останні можуть існувати тільки в уяві письменника. При описі реальних полотен автор обмежує себе визначеними рамками реальності та має проявляти чітко окреслену ступінь об'єктивності.

Ключові слова: екфрасисний комплекс; екфрасисний опис; образотворчий ряд; перцептивні характеристики; культурно-історична складова.

Иванченко А.В., к. филол. н.,
Одесский государственный экологический университет
ул. Львовская, 15, г. Одесса, Украина
andrey.ivanchenko.86@gmail.com

Особенности репрезентации реальных живописных полотен в экфрасисном комплексе

В настоящей статье рассматриваются экфрасисные комплексы, выраженные собственно экфрасисом, данным в его контекстном окружении. Авторы художественных произведений в большинстве случаев описывают реально существующие картины, но иногда последние могут существовать только в воображении писателя. При описании реальных полотен автор ограничивает себя определенными рамками реальности и должен проявлять четко очерченную степень объективности.

Ключевые слова: экфрасисный комплекс; экфрасисное описание; изобразительный ряд; перцептивные характеристики; культурно-историческая составляющая.

Ivanchenko A.V., Candidate of Philological Sciences,
Odesa State Environmental University
15 Lvivska Str., Odesa, Ukraine
andrey.ivanchenko.86@gmail.com

Ivanchenko A.V. Peculiarities of representation of real pictures in ekphrasis complex

This article describes ekphrasis complexes presented by ekphrasis itself having its own context environment. The ekphrasis complexes under study include not only the elements of works of art description but also the elements describing conditions and manner of perception process itself. Impression and influence caused by a painting on a subject of perception also serves as one of components of ekphrasis complex. Such a multilateral approach was never implemented in previous papers which studied the problem of ekphrasis. The scholars primarily paid their attention to an image created by a painting and description of models in case of portraits.

Acting as an important linguocompositional unit in texture of literary text ekphrasis complexes have their specific compositional, architectonic, lexical and syntactic peculiarities: elements of perceptive situation and, more precisely, contexts presenting them may be combined in literary texts and therefore stipulate multiplicity of modifications. This allowed to introduce a

new term called “ekphrasis complex” and to formulate its definition as follows: an ekphrasis complex is a specific virtual analogue of a real perceptive situation in literary texts which includes fixation of different perception processes in literary works in a verbal form. Ekphrasis complex in literary texts has a linguocompositional dominant – an ekphrasis itself or ekphrasis description and some complementary elements. Ekphrasis complexes have a number of functions such as characterological, decorative-aesthetic, utilitarian functions etc. Though in general ekphrasis complexes are adherent elements of the literary work in some texts they can acquire inherent nature.

It is worth to note a descriptive function of ekphrasis complexes. Their descriptive force facilitates better transmission of verbal information about works of visual art to readers. Of special interest is an emotional aspect of comprehension of artistic canvas by an observer when the described objects get a capability to revive on a lifeless canvas and to exert influence on people around in an effective manner. The same or maximum approximate influence seemingly contains in ekphrasis itself which is responsible for a qualitative transmission of a visual component along the route “a visual object – an observer – a text object – a reader”.

In the paper presented special attention is paid not only to paintings itself and their description but also to conditions under which perception and appreciation take place. The emotional effect of a painting is also of the paramount importance. That is why its verbal fixation and the process of perception is thoroughly analyzed by different observers.

The analysis of ekphrasis complexes in the literary works by S. Maugham, Ch. Dickens, J. Galsworthy, A. Christie revealed that the correlation between the elements of the imagery plane and those of axiological plane appear to be variable. The imagery elements can be greatly reduced while the axiological elements can cover the greatest part of the textual body. This correlation between dominant elements belonging to different aspects of ekphrasis complex depends on particular artistic tasks and individual style of a writer.

Being a widespread instrument for description of visual perceivable artistic objects ekphrasis complexes still remain to be a little-investigated phenomenon.

Considering this fact they require further examination of their functional peculiarities including the ones related to interaction with other functional and thematic blocks of literary texts.

Key words: *ekphrasis complex; ekphrasis description; descriptive line; perceptive characteristics; historical and cultural component.*

Экфрасис представляет собой описание артефактов, т.е. предметов, явившихся продуктом деятельности человека.

Будучи широко распространенным инструментом для описания визуально воспринимаемых объектов художественного творчества, он все же остается малоисследованным явлением.

Практически во всех предыдущих исследованиях явление экфрасиса анализируется вне его контекстного окружения, без учёта таких важнейших факторов, как особенности перцепции собственно изобразительного ряда, взаимодействие субъекта и объекта наблюдения и проч. В настоящем же исследовании анализируются экфрасисные комплексы, в центре которых находится изучение одной из разновидностей экфрасиса, – описание живописных произведений, а также рисунков, эскизов, копий и репродукций картин. Экфрасисный комплекс включает не только экфрасисное описание, т.е. собственно описание живописных полотен, рисунков, эскизов, но и все контексты, связанные с восприятием живописного или графического изображения.

Количество же работ, посвященных экфрасису в англоязычной литературе, весьма незначительно. В этом плане можно отметить диссертационные работы Н.В. Лобковой [3] и

Е.В. Яценко [5], в которых предметом специального рассмотрения явился экфрасис в творчестве Д. Фаулза.

Стоит отметить, что экфрасисное описание может охватывать как реальные, так и вымышленные картины, т.е. произведения изобразительного искусства, которые существуют только в художественном мире автора, так называемые виртуальные сущности.

Настоящая работа посвящена реально существующим картинам, в отношении которых авторы прибегают к экфрасисному описанию.

Описание реальной картины в экфрасисном комплексе предполагает определённую степень достоверности передачи изображения вербальными средствами. Здесь автору при всей его фантазии и творческой свободе волей-неволей приходится сохранять некоторые объективные элементы изобразительного ряда, прежде всего предметы и фигуры, составляющие композиционно-сюжетный каркас полотна.

В идеале должно быть описано все, что можно уловить при реальной перцепции.

Однако в художественном творчестве представлено лишь "отобранное" [4], т.е. то, что, с точки зрения автора, представляет определенный интерес. Попытки создать, хотя бы и в качестве эксперимента, максимально адекватное виртуальное описание зрительного восприятия, зафиксированы не были.

В романе Голсуорси "Конец главы" даётся описание реальной картины Ватто "Жиль", изображающей печального Пьеро в достаточно традиционной манере:

Look at the pierrot's face – what a brooding, fateful, hiding-up expression.

[8, p. 115].

Последнее интересно не само по себе, а как индикатор эстетических вкусов и пристрастий различных действующих лиц. Подобные экфрасисные комплексы позволяют автору романа или новеллы выразить своё отношение к искусству, к его отдельным образцам, стилю, направлению, вложив соответствующие характеристики в уста нарратора или персонажа.

Так, упомянутый портрет "Жиль" даёт повод для обсуждения Адрианом и его племянницей Динни сути искусства, его назначения и техники исполнения.

Динни считает, что для Ватто важен не характер, а передача внешних атрибутов, – белой одежды Пьеро, фактуры ткани и т.д. Адриан же считает, что главное достоинство картины – лицо Пьеро, весьма выразительное и мастерски исполненное на холсте.

От обсуждения конкретной картины Адриан переходит к более широким обобщениям: многие художники, утверждает он, не умеют выделить главное, а если и делают это, то с большой долей преувеличения, что портит произведение:

“Great books and portraits are so dashed rare, because artists won't high-light the essential, or if they do, they overdo it.”

[8, p. 116].

Динни и Адриан по-разному оценивают известную картину Ватто, что позволило дополнить читателю представление об их характере, вкусах, взглядах. Дискуссия о картине выполняет характерологическую роль. Она также помогает создать колорит эпохи. Будучи одним из ярких примеров импрессионизма, картина становится приметой, маркером описываемого в романе периода (Англия конца XIX – начала XX в.).

Описание реальных полотен представляет особый интерес тогда, когда в нём просматривается свежий взгляд на хорошо известную картину, как это имеет место в романе

Д. Брауна "Код да Винчи", где автор усмотрел присутствие Марии Магдалины на тайной вечере, которую изобразил на своём знаменитом полотне Леонардо да Винчи.

Любопытно отметить, что при самом описании автор не осмеливается номинировать фигуру по правую руку от Христа, называя её женщиной. Он это делает, когда описывает реакцию на увиденное наблюдателями, словно снимая с себя ответственность за необычную трактовку увиденного и возлагая её на персонажей романа. Тем не менее, идентификация изображённого лица на картине, несомненно, принадлежит самому Дэну Брауну.

Объектом описания может служить известное полотно или фреска с чёткой авторизацией, однако законы художественного творчества позволяют приписывать авторство вымышленному художнику. Подготовленный читатель способен заметить подобный "камуфляж". Среднестатистическим читателям эта особенность может остаться незамеченной.

Приведём пример из романа "Жёлтый Кром" О. Хаксли, где детально описывается полотно, якобы принадлежащее одному из персонажей романа художнику Гомбо:

For a long time an idea had been stirring and spreading, yeastily, in his mind. He had made a portfolio full of studies, he had drawn a cartoon; and now the idea was taking shape on canvas. A man fallen from a horse. The huge animal, a gaunt white cart-horse, filled the upper half of the picture with its great body. Its head, lowered towards the ground, was in shadow; the immense bony body was what arrested the eye, the body and the legs, which came down on either side of the picture like the pillars of an arch. On the ground, between the legs of the towering beast, lay the foreshortened figure of a man, the head in the extreme foreground, the arms flung wide to right and left. A white, relentless light poured down from a point in the right foreground. The beast, the fallen man, were sharply illuminated; round them, beyond and behind them, was the night. They were alone in the darkness, a universe in themselves. The horse's body filled the upper part of the picture; the legs, the great hoofs, frozen to stillness in the midst of their trampling, limited it on either side. And beneath lay the man, his foreshortened face at the focal point in the centre, his arms outstretched towards the sides of the picture. Under the arch of the horse's belly, between his legs, the eye looked through into an intense darkness; below, the space was closed in by the figure of the prostrate man. A central gulf of darkness surrounded by luminous forms.

[9, p. 96].

Изобразительный ряд здесь описан с максимальной долей детализации композиции картины, в центре которой находятся два объекта – мужчина, упавший с лошади и сама лошадь. Автор чётко фиксирует пространственные параметры / ориентиры (the upper half of the picture; either side of the picture; in the extreme foreground, to right and left; the right foreground; the upper part of the picture; the focal point in the centre).

Указаны также относительные размеры объектов изображения (huge animal; great body; the immense body; the great hoofs; the foreshortened figure of a man). В описании подчёркивается контраст между огромной лошадью и укороченным туловищем упавшего всадника.

Особую роль в описании играет фиксация игры света и тени (shadow; white relentless light: sharply illuminated; the night; the darkness; an intense darkness; a central gulf of darkness; luminous forms). Эта игра света и тени компенсирует отсутствие собственно колористических характеристик.

Автор практически не прибегает к тропеическим средствам. Исключением служит лишь стёртая метафора – relentless light.

Писатель всячески подчёркивает реалистичность изображения. В нём не просматриваются стилистические приёмы кубизма. Фигуры на полотне вполне узнаваемы и легко идентифицируются.

Далее следует фрагмент экфрасисного комплекса, в котором эту картину, почти законченную, видит Мэри. Подробного описания уже нет. Всё внимание обращено на реакцию девушки. Она разочарована: вместо шедевра в духе кубизма она видит достаточно хорошо прорисованные изображения человека и лошади. Не смея открыто выразить своё разочарование, Мэри критикует Гомбо за то, что он злоупотребляет техникой игры света и тени:

Mary looked at the picture for some time without saying anything. Indeed, she didn't know what to say; she was taken aback, she was at a loss. She had expected a cubist masterpiece, and here was a picture of a man and a horse, not only recognisable as such, but even aggressively in drawing. Trompe-l'oeil – there was no other word to describe the delineation of that foreshortened figure under the trampling feet of the horse. What was she to think, what was she to say? Her orientations were gone. One could admire representationalism in the Old Masters. Obviously. But in a modern...? <...>

"There's rather a lot of chiaroscuro, isn't there?" she ventured at last, and inwardly congratulated herself on having found a critical formula so gentle and at the same time so penetrating.

[9, p.104].

Практически, Хаксли описал фреску, принадлежащую кисти великого Караваджо "Видение Савла", который был основоположником реалистического направления в европейской живописи XVII в., но в романе происходит изменение авторизации: полотно принадлежит кисти вымышленного персонажа Гомбо.

Как отметил Г. Анджапаридзе, "передать картину словами – большое искусство, которым в полной мере владел Хаксли, не только тонкий критик живописи, но и сам одарённый художник" [1, с. 10].

Гомбо фактически разочаровался в кубизме и вернулся к реалистической манере, что не смогла оценить глупенькая, подверженная влиянию моды, Мэри.

Следует отметить, что реальные картины имеют свои топологические характеристики, в частности определенные габариты, которые, как правило, не превышают размеров стены в достаточно просторном музейном помещении ("Заседание государственного совета" И. Репина, "Явление Христа народу" Иванова и др.). Вместе с тем, существует значительное количество картин среднего и небольшого размера.

Дэн Браун в своем романе "Код да Винчи" обращает внимание на небольшие размеры полотна Леонардо "Мона Лиза", поскольку у тех, кто оригинал картины не видел, а это подавляющее число читателей, сложилось неверное представление о ее величине. Многие считают, что портрет Джоконды достаточно масштабен: сбавывает одна из особенностей ментального свойства. Человек склонен отождествлять значимость, популярность произведения с понятием физической монументальности (известная, высокая репутация → крупногабаритность) [2]. Вопреки этому представлению, знаменитая "Мона Лиза" достаточно невелика по размеру:

Despite her monumental reputation, the Mona Lisa was a mere thirty-one inches by twenty-one inches – smaller even than the posters of her sold in the Louvre gift shop.

[6, p. 164].

Иногда при описании произведений живописи писатель не указывает авторство художника, т.е. читателю остается лишь догадываться, чьей кисти принадлежит описываемая картина. Так, в своем романе "Волхв" Дж. Фаулз, не называя автора картин, широко использует номинативные перечислительные конструкции, где цветовые индикаторы оторваны от определенных объектов, образуя самостоятельные номинативные ряды. Предметы, изображенные на картине, называются и объединяются в отдельные номинативные ряды, оторванные от своих колористических квалификаторов:

Flooded with evening light, it was altogether a more homely room than the one downstairs, and by contrast pleasantly free of books.

But its tone was really set by its two paintings: both nudes, girls in sunlit interiors, pinks, reds, greens, honeys, ambers<...>

"Sunlight. A naked girl. A chair. A towel, a bidet. A tiled floor. A little dog. And he gives the whole of existence a reason."

I stared at the one on the left, not the one he had inventoried. It showed a girl by a sunlit window with her back turned, apparently drying her loins and watching herself in the mirror at the same time. <...>

[7, p. 68].

Данный экфрасисный комплекс описывает две картины постимпрессиониста Пьера Боннара (1867 – 1947), который считался одним из лучших колористов своего времени. Судя по описанию, речь скорее всего идет о картинах "Le Nu a contre-jour" и "The Bathroom".

Выводы. Объект экфрасисного описания может представлять собой реально существующее произведение живописи или произведение, имеющее виртуальную природу.

В первом случае автор художественного произведения находится в определённых рамках реальности и должен проявлять определённую степень объективности: иконические знаки должны трансформироваться в конвенциальные вербальные знаки, позволяющие идентифицировать живописное полотно. При этом у автора остаётся широкое поле для субъективной репрезентации известного произведения искусства. Именно эта субъективная составляющая представляет собой эстетическую ценность для читателя.

При описании картин, которые существуют только в виртуальном мире писателя, у последнего нет никаких ограничений объективного характера, что значительно увеличивает возможности для проявления субъективного творческого начала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анджапаридзе Г.А. Вступительная статья к роману О. Хаксли «Желтый Кром» / Г.А. Анджапаридзе // Хаксли О. Избранное. – М. : Радуга, 2000. – С. 6 – 17.
2. Апресян В.Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27 – 35.
3. Лобкова Н.В. Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья» / Лобкова Надежда Владиславовна ; Нижегородский гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова. – Нижний Новгород, 2001. – 16 с.
4. Шмид В. Нарратология / В. Шмид – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
5. Яценко Е.В. Образы виртуальных искусств в творчестве Джона Фаулза : Автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 – лит. стран заруб. / Е.В. Яценко. – М., 2006. – 30 с.
6. Brown Dan. The Da Vinci Code / D. Brown. – London : Bentam Press – Corgi, 2003. – 605 p.
7. Fowles J. The Magus / J. Fowles. – Toronto : Little, Brown & Company Limited, 1965. – 489 p.

8. Galsworthy J. *End of the Chapter* / J. Galsworthy. – М. : Foreign languages, 1960. – 303 p.
9. Huxley A. *Crome Yellow* / A. Huxley – М. : Progress Publishers, 1976. – 278 p.

REFERENCES

4. Анджапаридзе Г.А. *Вступительная статья к роману О. Хаксли "Желтый Кром"*. Хаксли О. Избранное. Москва: Радуга, 2000.
5. Апресян В.Ю. "Метафора в семантическом представлении эмоций". *Вопросы языкознания* 3 (1993): 27 – 35.
1. Лобкова, Надежда. "Взаимодействие языков искусств в творчестве Джона Фаулза". Автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья", Нижегородский гос. лингв. ун-т им. Н. А. Добролюбова, 2001.
3. Шмид, Вольф. *Нарратология*. Москва: Языки славянской культуры, 2003.
2. Яценко, Елена. "Образы виртуальных искусств в творчестве Джона Фаулза". Автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 10.01.03 "Литература народов стран зарубежья", Московский городской педагогический университет, 2006.
8. Brown, Dan. *The Da Vinci Code*. London : Bentam Press – Corgi, 2003.
9. Fowles, John. *The Magus*. Toronto : Little, Brown & Company Limited, 1965.
6. Galsworthy, John. *End of the Chapter*. Moscow: Foreign languages, 1960.
7. Huxley, Aldous. *Crome Yellow*. Moscow: Progress Publishers, 1976.

