

**ОСОБЕННОСТИ ТРАНСЛЯЦИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО КОДА В
ВЕРБАЛЬНЫЙ В ЭКФРАСИСНЫХ КОМПЛЕКСАХ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА**

**PECULIARITIES OF TRANSLATION OF FIGURATIVE CODE INTO
VERBAL ONE IN EKPHRASIS COMPLEXES OF FICTIONAL TEXT**

Иванченко Андрей Валентинович

доцент

кафедра иностранных языков

Одесский государственный экологический университет

г. Одесса, Украина

Ivanchenko Andrey Valentinovich

associate professor

Department of Foreign Languages

Odessa State Environmental University

Odessa, Ukraine

Аннотация.

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

Экфрасис представляет собой описание артефактов, т.е. предметов, явившихся продуктом деятельности человека. В настоящих тезисах анализируются экфрасисные комплексы, в центре которых находится описание одной из разновидностей экфрасиса, – живописных произведений, а также рисунков, эскизов, копий и репродукций картин. Экфрасисный комплекс включает в себя экфрасисное описание, то есть собственно описание живописных полотен и т.д.

Ключевые слова: экфрасис, экфрасисный комплекс, экфрасисное описание, произведение изобразительного искусства, живописное полотно.

Отличие экфрасисного описания от непосредственного вербального описания заключается в том, что в первом случае описывается не только сам предмет, но материал, фактура полотна, техника нанесения мазка и прочие технологические особенности картины. Одни авторы художественных произведений сосредоточены только на изобразительном аспекте и практически ничего не сообщают о материале и инструментарии художника, габаритах полотна. К таким писателям относятся, например, О. Хаксли, который преимущественно описывает изображение, а не внешние свойства картины [1].

Другие авторы немалое внимание уделяют техническому аспекту, внешним признакам полотна. К их числу можно отнести Э. По. В одном из своих рассказов он не только описывает внешность женщины на портрете, но его оформление и атрибуты, в частности раму:

“The frame was oval, richly gilded and filigreed in Moresque”.

(2, p. 210).

Э. По подчёркивает художественную ценность рамы, в которую был заключён заинтересовавший его женский портрет. Он фиксирует её форму, цвет и стиль, – мавританский, в котором она была выполнена.

Также большое внимание писатель уделяет стилю, в котором написан сам портрет:

The portrait, I have already said, was that of a young girl. It was a mere head and shoulders, done in what is technically termed a vignette manner; much in the style of the favorite heads of Sully.

(2, p. 210).

Описание стиля даётся через эталонные сравнения (*vignette manner; the style of Sully*), т.е. через сравнение с известными образцами, где данные качества проявляются наиболее очевидным образом. Поскольку Томас Салли был не очень известным художником-портретистом XIX в., для читателя сегодняшнего дня подобная характеристика техники исполнения остаётся затемнённой: малоизвестность работ Салли развенчивает их эталонное

значение. Вряд ли достаточно прозрачным для дилетанта является и указание на мавританский стиль филигранной обработки, которой подвергалась рама картины, хотя здесь уже можно говорить об определённой эталонности.

Код живописного полотна не совпадает с кодом вербальным. Поэтому задача писателя заключается в том, чтобы найти средства трансляции содержания и композиции живописного полотна в сфере вербальных сущностей.

В семиотических исследованиях принято говорить о двухуровневом или трёхуровневом характере живописного кода. Обычно выделяют первый уровень знаков, которые не имеют самостоятельного значения (точки, линии, краски и т.д.) и второй уровень, где знаки наделены значением. Это так называемые монемы, т.е. комбинации элементов первого уровня (изображение носа, уха, глаза и т.д.) [3].

Некоторые исследователи говорят также о третьем уровне, уровне сем, где сема, однако, понимается вовсе не в лингвистическом плане. Она фактически соотносится со структурами предикации «Тут изображён пожилой человек», «Это лошадь» и т.д. Сема в живописи – это образ, т.е. комбинация знаков, имеющих целостное значение и взятых в их референтной соотнесённости [3].

Специфика перевода живописного кода в вербальный код заключается в том, что знаки всех уровней, как имеющие значение, так и лишённые его, – в равной степени могут быть переданы значащими вербальными знаками, т.е. словами, их сочетаниями и даже предложениями (третий уровень). Все живописные знаки, как означаемые, могут быть фиксированы с помощью соответствующих означающих, т.е. слов. В этом заключается широкий потенциал вербализации, которая не может заменить зрительного впечатления, но может создать ощущение максимального к нему приближения. Само литературное описание картины может иметь самостоятельную художественную ценность независимо от качества описываемого объекта, т.е. живописного изображения.

Наблюдения показали, что при вербальной репрезентации одни авторы художественных текстов могут весьма тщательно фиксировать знаки низшего уровня, описывать отдельные технические детали, указывая на линии, точки, цветовые особенности, фактуру холста и проч.

Другие авторы стремятся к менее дискретному описанию живописного полотна, – они фиксируют вербально монемы, т.е. такие живописные знаки, которые соответствуют определённым значениям, предметным, образным: ваза, пища, фрукты, табакерка и прочее.

Авторы, работающие в жанрах, где особенно подчёркиваются эстетические стороны живописных полотен и других артефактов, склонны к образному детальному описанию.

Мастерами экфрасиса в англоязычной литературе можно считать О. Уайльда, Дж. Голсуорси, О. Хаксли, Дж. Фаулза, А. Мердок.

Как мастер экфрасиса проявил себя и Д. Браун, автор известного романа «Код да Винчи». Так, писатель вскрывает значение даже таких знаков, которые образуются композиционно, благодаря определённому расположению фигур, складывающихся в символические геометрические конфигурации. Проницательный Тибинг из его «Кода да Винчи» считает, что Иисус и фигуры справа от него на картине «Тайная вечеря» образует знак, который должен символизировать Грааль, чашу-эмблему вечности жизни. На этот вычитанный им из картины смысл Тибинг обращает внимание Софи:

“Venturing into the more bizarre,” Teabing said, “note that Jesus and His bride appear to be joined at the hip and are leaning away from one another as if to create this clearly delineated negative space between them.”

Even before Teabing traced the contour for her Sophie saw it -the indisputable shape at the focal point of the painting. It was the same symbol Langdon had drawn earlier for the Grail, the chalice, and the female womb.

"Finally," Teabing said, "if you view Jesus and Magdalene as compositional elements rather than as people, you will see another obvious shape leap out at you." He paused. "A letter of the alphabet."

(4, p. 329).

Из цитаты видно, что Тибинг заставляет увидеть Софи то, что объективно, может быть, и не присутствует на описываемом полотне.

Подытоживая вышесказанное, можно отметить, что экфрасисный комплекс является важной составляющей немалого числа художественных текстов, тематически связанных с искусством, проблемами художественного творчества или судьбы художника. Они могут выполнять как сюжетообразующую, так и фоновую функцию, помогая понять характер главных героев, передать колорит эпохи и проч.

Изучение экфрасисных комплексов, их места и роли в ткани художественного творчества позволяет обогатить лингвистику текста новыми наблюдениями и выводами, которые помогают лучше понять специфику построения текстов различных типов и жанров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Huxley A. Crome Yellow / A. Huxley – М. : Progress Publishers, 1976. – 278 p.
2. Poe E.A. The Oval Portrait / E.A. Poe. //Prose and Poetry. – М. : Paduga Publishers, 1983. – P. 209 – 213.
3. Эко У. Отсутствующая структура (Заметки по семиологии визуальных коммуникаций) / У. Эко – СПб. : Symposium, 1967. – 540 с.
4. Brown Dan. The Da Vinci Code / D. Brown. – London : Bentam Press – Corgi, 2003. – 605 p.