

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ УКРАИНЫ
МЕЖДУНАРОДНЫЙ ГУМАНИТАРНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи

ИВАНЧЕНКО АНДРЕЙ ВАЛЕНТИНОВИЧ

УДК 81'42:811.11

**ЛИНГВОСТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ФУНКЦИОНАЛЬНЫЕ
ОСОБЕННОСТИ ЭКФРАСИСНЫХ КОМПЛЕКСОВ
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ**

Специальность: 10.02.04 – германские языки

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель
МИЗЕЦКАЯ ВЕРА ЯРОСЛАВОВНА
доктор филологических наук, профессор

Одесса – 2015

СОДЕРЖАНИЕ

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ	5
ВВЕДЕНИЕ	6
 ГЛАВА 1 ЭКФРАСИСНЫЙ КОМПЛЕКС И ЕГО ОСНОВНЫЕ	
ХАРАКТЕРИСТИКИ	15
1.1 Понятие экфрасиса.....	15
1.2 Экфрасисный комплекс как вербально-композиционный аналог перцептивной ситуации	20
1.3 Корреляция субъектно-объектных отношений в экфрасисном комплексе художественного текста.....	32
1.4 Основные компоненты экфрасисного комплекса и их корреляция в художественном тексте.....	35
1.5 Особенности экфрасисного комплекса художественного текста и в рекламных текстах	47
1.6 Функции экфрасисного комплекса в художественном тексте	50
Выводы по главе 1	58
 ГЛАВА 2 ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ	
ИЗУЧЕНИЯ ЭКФРАСИСА	61
2.1 Системный подход к изучению экфрасиса.....	61
2.1.1 Синкретическая интертекстуальность как ведущий признак экфрасисных текстов	63
2.1.2 Применение сопоставительного метода при изучении экфрасиса.....	64
2.1.3 Матричный метод	65
2.2 Описательный метод. Метод непосредственного наблюдения	67
2.3 Функциональный подход к исследованию экфрасиса.....	68
2.4 Применение специальных психологических методов при изучении экфрасиса	69
2.5 Полевые методы исследования экфрасисных элементов	70
2.5.1 Дистрибутивно-статистический анализ	71

	3
2.5.2 Компонентный анализ экфрасисных элементов.....	72
2.5.3. Контекстологический анализ экфрасисных комплексов.....	73
2.6 Терминологический аппарат и материал исследования экфрасиса.....	74
Выводы по главе 2	78
ГЛАВА 3 СУБЪЕКТНАЯ ДЕТЕРМИНАНТА И СПОСОБЫ ЕЁ ВЕРБАЛИЗАЦИИ В ЭКФРАСИСНОМ КОМПЛЕКСЕ.....	80
3.1 Понятие субъекта наблюдения в экфрасисном комплексе и его типологические особенности	80
3.1.1 Конститутивные признаки субъекта восприятия	80
3.1.2 Социокультурный аспект субъектной доминанты.....	85
3.1.3 «Точка зрения» и типология субъектов наблюдения.....	87
3.1.4 Композиционно-речевая организация экфрасисного комплекса при множественности наблюдателей	90
3.2 Классификация субъектов наблюдения в экфрасисном комплексе.....	98
3.2.1 Особенности репрезентации подготовительного этапа перцепции в экфрасисном комплексе художественного текста	100
3.2.2 Эгоцентрическая позиция и степень ее вербального описания в экфрасисном комплексе	101
3.2.3 Особенности вербальной репрезентации процесса перцепции в экфрасисном комплексе	108
3.2.4 Особенности репрезентации финального этапа перцептивного акта и реакции на увиденное в экфрасисном комплексе художественного текста	113
Выводы по главе 3	119
ГЛАВА 4 ОБЪЕКТНАЯ ДЕТЕРМИНАНТА И ЕЁ ВЕРБАЛИЗАЦИЯ В ЭКФРАСИСНОМ КОМПЛЕКСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	122
4.1 Особенности трансляции изобразительного кода в вербальный в экфрасисном комплексе художественного текста.....	122

4.1.1 Основные принципы перекодировки	122
4.1.2 Особенности трансляции живописного кода в вербальный.....	123
4.1.3 Особенности репрезентации первичных и вторичных объектов изображения в экфрасисном комплексе художественного текста	127
4.1.4 Изображения-дубликаты в экфрасисном описании	131
4.1.5 Особенности репрезентации изобразительного ряда реальных живописных полотен в экфрасисном комплексе	135
4.1.6 Корреляция непосредственного и опосредованного описания объекта в художественном тексте.....	139
4.1.7 Воздействие объекта на субъект наблюдения	145
4.2 Особенности вербализации различных элементов изобразительного ряда в экфрасисном комплексе художественного текста	147
4.2.1 Основные принципы перекодировки иконических знаков в вербальные	147
4.2.2 Особенности репрезентации композиционно-топологических характеристик живописного полотна в экфрасисном комплексе художественного текста.....	149
4.2.3 Особенности изображения колористической составляющей изобразительного ряда в экфрасисном комплексе художественного текста	160
Выводы по главе 4	163
ВЫВОДЫ	166
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ ...	172
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ	195
СПИСОК ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА	196

СПИСОК УСЛОВНЫХ СОКРАЩЕНИЙ

А – агенс

АПВ – актуальный предмет восприятия

АР – авторская речь

БАРС – большой англо-русский словарь

ДЕ – диалогическое единство

ИВР – изображенная внутренняя речь

ИК – историко-культурологическая информация

ИР – изобразительный ряд

Кп – средний коэффициент плотности

КРФ – композиционно-речевая форма

ЛЕ – лексическая единица

ЛСГ – лексико-семантическая группа

НПР – несобственно-прямая речь

П – Пациенс (Патиенс)

ПС – перцептивная схема

СП – стилистический прием

СФЕ – сверхфразовые единства

ХТ – художественный текст

Э – экфрасис

ЭАР – эмоционально-аксиологический ряд

ЭК – экфрасисный комплекс

ЭО – экфрасисное описание

О – объект

S – субъект

ВВЕДЕНИЕ

Явление экфрасиса это своего рода связующее звено между словесным повествованием и объектом изобразительного искусства, таким образом, экфрасис представляет собой текст, создаваемый на стыке двух разных различных художественных систем, характерным признаком которого является выполнение дескриптивной функции. Результатом такого выполнения является передача эмоционально-стилистической составляющей художественного образа.

Описательная сила экфрасиса способствует лучшей передаче читателю вербальной информации, относящейся к произведениям изобразительного искусства. Особый интерес представляет эмоциональный аспект восприятия перцептом художественного полотна, когда изображенные на нем объекты обретают способность буквально «оживать» на безжизненном холсте и эффективным образом воздействовать на окружающих. Такое же или максимально приближенное к нему воздействие, как представляется, должен нести в себе и сам экфрасис, отвечающий за качественную передачу визуального компонента по маршруту «визуальный объект – перцепт – текстовый объект – читатель».

Проблемы описательных контекстов ставились в целом ряде научных работ [3; 5; 18 – 20; 27 – 30; 39; 57; 68; 72 – 73; 76; 82 – 84; 86; 91; 140; 155 – 156; 173 и др.].

Изучались и конкретные типы, и виды описаний, которые рассматривались с точки зрения их структуры, концептуально-содержательного плана, функционально-стилистических особенностей [152; 169 – 170; 183].

Преимущественно анализу подвергались первичные описания предметов, явлений [79 – 80; 129; 172].

Вторичным описательным элементам (описаниям описаний, – художественных произведений, живописных полотен, различных артефактов) уделялось гораздо меньше внимания.

Некоторые общетеоретические вопросы экфрасиса как разновидности подобного вторичного описания, когда визуальная (изобразительная) знаковая система трансформируется в вербальный код, были затронуты в трудах Л. Геллера

[60, с. 5 – 22], Ю.М. Лотмана [148, с. 143], М. Нике [174, с. 123], Н.В. Брагинской [42, с. 6 – 10; 43, с. 259 – 283], Р. Бобрык [34, с. 180 – 189] и др.

В ряде трудов рассматривались отдельные аспекты экфрасисных описаний. В частности, А.Арьев проанализировал специфику экфрасиса в творчестве Г. Иванова [22, с. 195 – 227], Е.А. Королева – в поэзии Россетти [117, с. 202 – 205], М. Рубине – у акмеистов [187 – 188]. Ж-Кл. Ланн затронул некоторые аспекты использования экфрасиса у В. Хлебникова [130, с. 71 – 86], С.Д. Титаренко рассмотрел экфрасис как тип эмблемы у Вячеслава Иванова [201, с. 75 – 84]. С.С. Аверинцев [1], Б. Кассен [109], Н.В. Брагинская [40 – 43], О. Фрейденберг [214] посвятили свои работы исследованию экфрасиса античных времен. Г.К. Косиков провел анализ экфрасиса («Эмали и камеи») у Т. Готье, считая, что экфрасис является одной из главных особенностей поэтики этого писателя [118, с. 5 – 28].

М. Нике пытался выстроить типологию экфрасиса на основании «Жизни Клима Самгина» М. Горького [174].

Р.М. Ханинова провела сопоставительный анализ одноименных произведений «Портрет» А.Н. Толстого и Н.В. Гоголя [216, с. 45 – 54; 217, с. 150 – 156]. С. Франк исследовал экфрасис в «Арабесках» Н.В. Гоголя [212, с. 32 – 41]. М. Цимборска-Лебода сконцентрировала внимание на анализе экфрасиса в творчестве Вячеслава Иванова [228, с. 53 – 70], а А.В. Воеводина – на особенностях экфрасиса у поэтов «серебряного века» [49].

Более детальный анализ экфрасиса в русской прозе провели Л.Н. Дмитриевская и А.Ю. Криворучко [78; 124]. Экфрасиса в русской литературе коснулся Е. Берар [32, с. 145 – 151], И. Есаулов [85, с. 167 – 179], Ж. Хетени [218, с. 162 – 166] и А. Чередниченко [219]. Н.Е. Меднис детально изучила «религиозный экфрасис», преимущественно на примере произведений российских поэтов и писателей [154, с. 58 – 67].

Попытку проследить экфрасис в историческом ракурсе предпринял Дж. Хеффернан [252], однако в его работе основное внимание уделено не лингвистическим особенностям экфрасиса, а поэтике.

Однако во всех указанных трудах экфрасис анализируется вне его контекстного окружения, без учёта таких важнейших факторов, как особенности перцепции собственно изобразительного ряда, взаимодействие субъекта и объекта наблюдения и проч.

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

Количество работ, посвященных экфрасису в англоязычной литературе весьма незначительно. В этом плане можно отметить диссертационные работы Н.В. Лобковой и Е.В. Яценко, в которых предметом специального рассмотрения явился экфрасис в творчестве Д. Фаулза [137; 234].

Теоретической основой диссертации, кроме указанных выше, стали работы таких отечественных и зарубежных авторов, как: К. Аймермахер [2], Ю.Д. Апресян [8 – 10], М.М. Бахтин [31], Ф.С. Бацевич [30], А.Д. Белова [31], И.А. Бехта [33], Н.Н. Болдырев [36], О.О. Борисов [38], Ф. Бушманова [46], А.С. Варганов [47], А. Вежбицкая [48], Е.М. Вольф [51 – 53], В.Г. Гак [56], И.Р. Гальперин [58], Ю.Б. Гиппенрейтер [61], В.Д. Глезер [62], И.В. Голицын [64], Б.Х. Гуревич [70], Л.Г. Денисенко [74], Б.А. Дехтерев [75], Л.Н. Дмитриевская [77 – 78], И.А. Дубашинский [81], В.М. Жирмунский [87], К.К. Жоль [88], К.И. Изард [105 – 106], Г.И. Кустова [127 – 128], В.А. Кухаренко [129], Е.М. Митина [160 – 161], И.Б. Морозова [162 – 164], М.П. Никитин [175], Е.В. Падучева [178 – 180], А.М. Приходько [184], Е.А. Селиванова [288], П.В. Симонов [191 – 192], Н.В. Тишунина [202 – 203], А.И. Чередниченко [219] и др.

Экфрасис (Э.) представляет собой описание артефактов, т.е. предметов, явившихся продуктом деятельности человека. В настоящем диссертационном исследовании анализируются экфрасисные комплексы (ЭК), в центре которых находится описание одной из разновидностей Э., – живописных произведений, а также рисунков, эскизов, копий и репродукций картин. ЭК включает не только экфрасисное описание (ЭО), т.е. собственно описание живописных полотен,

рисунков, эскизов, но и все контексты, связанные с восприятием живописного или графического изображения.

В процессе исследования в тесном взаимодействии рассматривались когнитивно-психологические и вербально-психологические механизмы построения экфрасиса и экфрасисного комплекса, т.е. собственно описания и окружающего контекста, определяющего соответствующую референциальную ситуацию. Эта «вписанность» диссертационного исследования в общую систему работ, направленных на выявление концептуально-семантических основ взаимодействия субъекта и объекта в процессе перцепции и специфики их преломления в ХТ, а также в русло работ, выявляющих взаимодействие различных особенностей трансляции одних знаков в другие (в данном случае иконических в вербальные) придает настоящей работе весьма **актуальное значение**.

Актуальность диссертации также заключается в том, что исследование ЭК требует дальнейшего глубокого изучения как с точки зрения функционального назначения его элементов в ХТ, так и с точки зрения особенностей взаимодействия ЭК с другими функционально-тематическими и структурно-лингвистическими блоками ХТ.

Связь работы с научными программами, планами, темами. Диссертационное исследование выполнено в пределах межкафедральной научной темы «Актуальные проблемы современной лингвистики (теоретические и прикладные аспекты)» (номер государственной регистрации 0110U000671), которая разрабатывается на кафедре иностранных языков Национального университета «Одесская юридическая академия».

Основная цель исследования заключается в определении функциональных, когнитивно-содержательных и структурно-лингвистических особенностей экфрасисных комплексов.

Данная цель определила и круг **задач** настоящего исследования:

1) выявить и описать основные составляющие ЭК, представить их количественно-качественные характеристики;

- 2) определить специфические особенности корреляционных конфигураций субъектно-объектных отношений ЭК;
- 3) дать основные вербально-психологические и содержательно-структурные характеристики субъектной детерминанты ЭК;
- 4) охарактеризовать основные вербально-психологические и содержательно-структурные характеристики объектной детерминанты ЭК;
- 5) установить основные функции различных элементов ЭК в ХТ;
- 6) раскрыть механизмы интерсемиотических трансформаций при вербализации перцептивных актов и их описании в ХТ;
- 7) определить особенности построения ЭК в художественных и нехудожественных (рекламных) текстах.

Таким образом, **объектом** настоящего исследования являются экфрасисные комплексы, встроенные в ткань художественных текстов.

Предметом исследования явились структурно-лингвистические особенности и композиционно-архитектонические механизмы, участвующие в создании ЭК.

Материалом исследования послужили 528 ЭК из англоязычных ХТ прозаических жанров XVIII-XXI вв., в том числе произведений Э.По, Ч. Диккенса, Дж. Голсуорси, С. Моэма, А. Мердок, Дэна Брауна, Конан Дойля и других известных писателей, которые являются знаковыми фигурами для литературы своего времени.

Методы исследования. В процессе исследования на основе общедиалектического подхода были использованы различные методы и приемы, в частности:

– *метод непосредственного наблюдения и селекции* – для отбора экфрасисных фрагментов по параметрам, заданным дефиницией экфрасисного комплекса, что в дальнейшем дало возможность сгруппировать их в соответствии с выдвинутыми критериями классификации по различным типам;

– *сравнительный метод* – при сопоставлении лингвостилистических особенностей ЭК у разных авторов или в разных произведениях одного автора, а также при выявлении дифференциальных признаков ЭК в ХТ, которые выделяют

их из ряда других экфрасисных контекстов (выставочные каталоги и буклеты, научные искусствоведческие описания картин и рисунков в монографиях, статьях и т.д.);

– *описательный метод* – для выделения и описания наиболее существенных качеств и признаков изучаемого объекта в зависимости от конкретной задачи подобного описания; метод компонентного анализа при выявлении семантических особенностей вербальных единиц – манифестантов перцептивной деятельности и манифестантов собственно изобразительного ряда (собственно экфрасисное описание);

– *метод контекстологического анализа* – для характеристики как фактуально-информативной, так и имплицитно-информативной составляющих экфрасисных элементов, а в макроплане, – для установления роли экфрасисных элементов в формировании информативно-идеологической составляющей художественного текста;

– *метод дистрибутивно-статистического анализа* – для определения корреляции различных структурно-смысловых составляющих экфрасисных комплексов, в том числе вспомогательно-перцептивных и собственно изобразительных;

– *метод трансформационного и сравнительного анализа* – для отслеживания путей перекодировки визуальных знаков в вербальные;

– *полевой метод* – для выявления групп колористической лексики, а также групп лексики, связанных с описанием внешности портретируемых;

– *матричный метод и другие способы когнитивной лингвистики* – для характеристики ЭК, который является сложным композиционно-речевым образованием, где происходит матричное наложение первичных, промежуточных и конечных смыслов на пути от создания живописного полотна и реакцией на него реципиента;

– *методы аналитическо-синтетического блока* (включая индукцию и дедукцию) – для обобщения полученных результатов.

Также в ряде случаев использовались количественные методы, в первую очередь, для определения доминантных вербализаторов различных детерминант экфрасисного комплекса.

Использованный в работе системный подход позволил выявить в рамках общей системы (макросистемы) различного рода подсистемы или микросистемы, одной из которых является экфрасисный комплекс с его специфической структурой, в основе которой лежит целый арсенал различных средств вербальных перекодировок элементов иного художественного кода. Использование в диссертации функционального подхода позволило рассмотреть экфрасисные комплексы и их элементы с точки зрения выполнения ими определенных функционально-прагматических задач в художественном тексте.

В процессе исследования использовался специальный терминологический аппарат лингвального характера.

Научная новизна диссертационной работы заключается в комплексном системном исследовании ЭО в англоязычных ХТ прозаических жанров XVIII – XXI вв. Впервые введен термин «экфрасисный комплекс» для обозначения рассмотрения не только описания именно изображаемого объекта, но и всех элементов соответствующей референтной ситуации, которую можно толковать как фрейм «созерцание артефактов». Данный фрейм предполагает наличие объекта изображения и субъектов перцепции, которые могут выступать в роли коммуникантов, которые обмениваются впечатлениями от увиденного. Но в ХТ он нередко выступает в модифицированном виде. Впервые вводится коэффициент плотности, который показывает сущность концентрированности или деконцентрированности ЭК. Впервые подробно рассматривается вербальная репрезентация ПС, которая квалифицируется как интегративное образование, содержащее различные элементы индивида (субъекта восприятия) и среды, в первую очередь, объекта (предмета) восприятия, объединенных общностью места и времени их существования, объективными связями (причинно-следственными, структурными, функциональными) и перцептивно-сенсорными отношениями.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что благодаря выделению специфической текстовой единицы ЭК ее результаты представляют определенный вклад в развитие лингвистики текста в целом и лингвистики ХТ в частности. Работа выполнена на грани лингвистики, психологии и культурологии, при доминирующей роли лингвостилистической составляющей, что позволило разработать классификацию экфрасисных комплексов, выделить основные параметры, по которым их нужно анализировать, найти место в общей текстовой структуре ХТ, а также выделить средства межкодовых трансформаций.

Полученные результаты способствуют дальнейшему развитию теории композиционно-речевых форм, свидетельствуют о существовании синтезированных текстовых единиц, где элементы описания тесно переплетаются с элементами нарратива.

Практическое значение исследования определяется возможностью применения его материалов и полученных результатов при проведении лекционных, семинарских и практических занятий по стилистике английского языка при изучении таких разделов, как цветообозначение, особенности описательных контекстов, взаимодействие элементов различных композиционно-речевых форм и типов изложения; в курсе лексикологии английского языка, в курсах лингвистики и интерпретации ХТ и в курсе психолингвистики; при составлении учебно-методических пособий по упомянутой тематике; в научных исследованиях студентов и аспирантов филологических специальностей высшей школы.

Личный вклад автора. Сбор фактических данных, дальнейшая качественно-количественная обработка и интерпретация, а также выявление функциональных, когнитивно-содержательных и структурно-лингвистических особенностей ЭК в англоязычных ХТ были проведены единолично. Результаты исследования были достигнуты самостоятельно, публикации в соавторстве отсутствуют.

Апробация результатов диссертационной работы проводилась на 5 международных научных и научно-практических конференциях: Международная научно-практическая интернет-конференция «Філологія ХХІ століття: теорія,

практика, перспективи» (Одесса, 2014); Международная научно-практическая конференция «Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку» (Одесса, 2015); Международная конференция «La francopolyphonie: L'interculturalité et l'herméneutique â travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication» (Кишинёв, 2015); Международная научно-практическая интернет-конференция «Правові та інституційні механізми забезпечення сталого розвитку України» (Одесса, 2015); Международная научно-практическая интернет-конференция «Нове у філології сучасного світу» (Львов, 2015).

Публикации. Основные положения диссертации нашли отражение в 12 единоличных публикациях, из них 5 статей были опубликованы в научных изданиях Украины, 2 статьи – в зарубежных специализированных изданиях (Молдова) и 5 докладов – в сборниках тезисов научных конференций.

Структура и объем работы. Работа состоит из введения, четырех глав, выводов к каждой главе, общих выводов, списка использованных теоретических источников (276 позиций, из них 42 – на иностранных языках), списка лексикографических источников (18 позиций) и списка иллюстративного материала (18 позиций). Объем диссертационного исследования составляет 197 страниц, из них основного текста – 171 страница. Вспомогательным средством обеспечения наглядности результатов исследования в тексте диссертации являются 2 таблицы и 6 рисунков.

ГЛАВА 1

ЭКФРАСИСНЫЙ КОМПЛЕКС И ЕГО ОСНОВНЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ

1.1 Понятие экфрасиса

Понятие экфрасиса и историю обозначаемого этим термином явления подробно рассматривала в своих работах О.М. Фрейденберг: «В экфразе...», – замечала она, – «мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже изобретенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза – это описание описания» [214, с. 15 – 16].

О.М. Фрейденберг подчеркивала, что этот вид описания своими корнями уходит в некие доисторические времена, когда повсеместно царила пиктография, предшествовавшая появлению словесного письма: «Экфраза представляет собой очень древнее описание, описание еще не природы, но вещи уже «описанной» более архаичным способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной» [214, с. 132].

Близкое к определению Фрейденберг понимание экфрасиса находим и у других исследователей. Так, А.Арьев, который анализировал данное явление в творчестве поэта Г. Иванова, определяет экфрасис следующим образом: «Экфрасис – это и есть словесная цитата из живописи» [22, с. 215].

В отечественной лингвостилистической литературе термин экфрасис использовался до недавнего времени ограниченно. Чаще применялись описательные характеристики этого феномена: вербальные средства репрезентации изображения; вербальный код живописи; словесная живопись [78].

Термин «экфрасис» более охотно использовали исследователи античной литературы и искусства [1; 40 – 41; 214 и др.].

Внедрению и более широкому использованию термина «экфрасис» способствовали некоторые конференции, которые были проведены в XX – XXI вв., в частности так называемый Лозаннский симпозиум (2002 г.), которые дали толчок к новому всплеску интереса к анализируемому явлению, при этом участники упомянутого симпозиума активно использовали в своих докладах термин экфрасис (*ekphrasis*).

Поистине, программным можно считать доклад Л. Геллера, который наметил основные пути и способы дальнейшего изучения экфрасиса. Исследователь остановился на таких проблемных вопросах, как степень широты термина экфрасис, особенности перекодирования изображения предмета и др. [60].

Не менее интересными и содержательными были доклады конференции “Icons – Texts – Icontexts”, которые получили отражение в соответствующем сборнике статей [256].

Само понимание термина экфрасис неоднозначно. Первое употребление термина экфрасис приписывается древнегреческому историку Дионисию Галикарнасскому (вторая половина I в. до н.э.), который понимал экфрасис очень широко, а точнее как описание любого объекта действительности.

В современных научных работах по литературоведению, лингвистике, искусствоведению этот термин понимается по-разному. П. Вагнер, Дж. Хеффернен, Г. Скотт, Т. Митчел определяют экфрасис как *verbal representation of visual representation* (вербальная репрезентация визуальной репрезентации), что свидетельствует о весьма широком понимании термина.

Другие ученые (Л. Геллер, А.Ф. Лосев, Н.В. Брагинская, М. Рубине, Р. Бобрык) считают, что значение экфрасиса должно быть редуцировано до описания произведений искусства. Так, Л. Геллер понимает экфрасис как «описание украшенных предметов и произведений пластических искусств» [60, с. 6].

Некоторые исследователи пытаются найти общие характеристики диегесиса и экфрасиса [157; 220]. Н.Г. Морозова считает, что экфрасис является промежуточным звеном между описанием и повествованием [165].

Нам представляется, что экфрасис является разновидностью описания, а вовсе не промежуточным звеном. Экфрасис не способствует продвижению сюжета, – он не имеет признаков диегесиса. Динамика экфрасиса не равнозначна динамике нарратива. Экфрасисная динамика имеет внутренний характер, она проявляется в рамках самого экфрасисного контекста, в то время, как динамика нарратива имеет внешний характер, – она продвигает движение сюжета.

Только при оживлении картины изображение в результате метаморфозы переходит в диегетическое пространство ХТ, превращая объект перцепции в актанта действия. Некоторые вопросы подобной трансформации рассмотрены в статье Ю.В. Шатина [220, с. 226 – 227].

Не представляется для нас возможным также сужать термин экфрасис для понимания его только как стилистического приема (СП) или риторической фигуры, как это делают некоторые западные теоретики (Р. Нордквист, Р. Лэнхэм), которые при этом опираются на известные слова Аристотеля («Риторика») о придании живости неживым предметам [11]. Отметим, однако, что сам Аристотель термин экфрасис применительно к рассматриваемому феномену не использовал.

Одним из самых искусных мастеров экфрасисного описания в мировой литературе считается Георгий Иванов. Он писал стихи по лондонским и лейпцигским раскрашенным гравюрам, по картинам Ватто, Лоррена, Гейнсборо, «малых голландцев», а из отечественных живописцев выбирал тех, кто работает с историческими «галантными» сюжетами, – Серова, Сомова, Лансере. Хрестоматийными в плане экфрасиса уже стали его «Есть в литографиях старинных мастеров...» и «Опять белила, сепия и сажа...».

Как мастер экфрасиса проявил себя Н.В. Гоголь в повести «Портрет», где дается целый ряд описаний портретов светских тузов, их глупеньких жен и

дочек. Предстает перед читателем и жуткое описание портрета ростовщика-дьявола, время от времени оживающего и покидающего раму полотна, – свое привычное место «обитания» [312].

В англоязычной литературе экфрасисному описанию уделяли внимание Э. По, Дж. Голсуорси, А. Кристи, А. Конан Дойль, А. Мердок, Дэн Браун, С. Моэм, Д. Фаулз, Р. Олдингтон и некоторые другие известные прозаики. Поэта-экфрасиста масштаба Г. Иванова в англоязычной литературе найти трудно. Отдельные экфрасисные зарисовки встречаются, например, у Фрэнка О’Хары, жизнь которого была связана не только с поэзией, но и с изобразительным искусством. Известно его стихотворение «Why I Am not a Painter» о творчестве поэта и художника. Правда, из него так и не удастся узнать, почему живописцем быть менее интересно, чем поэтом.

ЭО, на первый взгляд, является релевантным компонентом текстов, которые посвящены творчеству живописцев. И во многих случаях они там действительно присутствуют. ЭО имеются, например, в романе А. Мердок «Замок на песке», в центре которого находится судьба молодой художницы [309]. В романе О. Хаксли «Желтый Кром» один из центральных персонажей Гомбо тоже художник [304]. Появление в художественно-жизненном пространстве обоих ЭО их живописных полотен представляется вполне естественным.

Вместе с тем вопреки ожиданиям нет ни одного полноценного, развернутого ЭО в романе С. Моэма «Бремя страстей человеческих» [307], хотя в центре внимания судьба человека, прототипом которого явился известный художник Тулуз Лотрек. Таким образом, в романах и новеллах, посвященных жизни художников или проблемам живописи, ЭО являются необязательным, хотя и органичным текстовым элементом.

С позиций интертекстуальности подходит к явлению экфрасиса Н.А. Баева, называя описания таких сфер искусства, как театр, музыка, танец и живопись «синкретической интертекстуальностью» [23, с. 57].

В подобных исследованиях используется также термин «интертекстуальность», автором которого является немецкий ученый Отто Хансен-Лёве. Он трактует «интертекстуальность» как включение в ткань текста художественного произведения текстов из других семиотических систем [202, с. 21 – 26].

Когда речь идет о пересечении текстов вербальных с текстами невербальными Ю.М. Лотман применяет иной термин, – «интерсемиотичность» [142, с. 11 – 23]. Наконец И.В. Арнольд оперирует термином «синкретический», когда анализирует случаи взаимодействия элементов разных семиотических систем [14, с. 55]. Признавая правомерность использования всех указанных терминов, хотим подчеркнуть, что в основе экфрасиса лежит механизм перекодировки, трансформации элементов одного кода (зрительного) в другой, – вербальный.

Мы определяем экфрасис достаточно широко как словесное изображение артефакта, т.е. какого-либо предмета, который является продуктом деятельности человека. Это может быть орудие труда, предмет быта, а также предмет искусства.

В нашей работе рассматриваются случаи вербального описания только таких предметов искусства, которые называются живописными полотнами (картинами), а также рисунки, эскизы, наброски, выполненные на бумаге, стекле и других материалах естественного и искусственного происхождения. Таким образом, в центре внимания – лишь одна разновидность экфрасиса, а именно изобразительный экфрасис.

Особенность экфрасиса заключается в том, что вербализации подлежит другая знаковая система, – иконическая. Иконические знаки вербализируются, преобразуются в словесную ткань, т.е. переходят в иной код. Специфика такого преобразования заключается в том, что в ХТ не ставится задача достижения полного знакового совпадения, т.е. количественной эквивалентности (один иконический знак → один вербальный знак), она в принципе и невозможна [195].

Способ отбора иконических знаков и полнота их вербального представления зависят от многих факторов и прежде всего от той художественной задачи, которая стоит перед автором, от тех функций, которые экфрасис должен выполнить в ХТ.

1.2 Экфрасисный комплекс как вербально-композиционный аналог перцептивной ситуации

Экфрасис невозможен вне перцептивного события. Перцептивное событие проявляется в трех планах:

- 1) ситуационном, который предполагает взаимодействие субъекта восприятия с объектом, и является порождающей основой восприятия;
- 2) апперцептивном, который представляет собой систему внутренних условий для успешного восприятия происходящего индивидуумом;
- 3) имидженарном, который связан с феноменом собственно восприятия [24-26].

Ситуационный план фиксирует совокупность внешних условий, или детерминант возникновения, функционирования и развития перцептивных явлений. Этот план обычно получает в ХТ вербализацию в виде рамочной конструкции, которая обрамляет собственно изобразительную информацию.

Апперцептивный план обнажает внутренние условия восприятия, которые характеризуют определенное состояние субъекта восприятия (наблюдателя). Он также в достаточной мере поддается вербализации и эксплицируется в ХТ с помощью ЛЕ соответствующих лексико-семантических групп (ЛСГ).

Имидженарный план подчеркивает своеобразие и уникальность чувственного образа воспринимаемого предмета. И этот аспект фиксируется в ЭК ХТ достаточно активно в виде описания собственно изобразительного ряда (ИР).

Можно сказать, что все составляющие перцептивного события в различных пропорциях представлены в ЭК в виде соответствующих текстовых отрезков или лингво-архитектонических «узлов».

В реальной действительности в каждый момент времени индивиду (субъекту наблюдения) не просто даются внешние компоненты предмета наблюдения, но открываются функционально-предметные значения. Это в полной мере относится и к живописному полотну.

Речь идет о перцептивном значении, – значении вещей, воспринимаемых «здесь» и «теперь», т.е. вещей, которые в перцептологии называются актуальным предметом восприятия (АПВ). Оно совершается в сенсорной форме через модально-качественное или пространственно-временное измерение, но может быть и вербализировано [см. подробнее: 135; 267].

Информационное содержание как бы сплетается из предметных «узлов», образующих перцептивную семантическую сеть. Последняя выступает в качестве предметно-смысловой основы восприятия [270].

АПВ открывается субъекту как ядро, функциональный центр информационного содержания. В нашем случае таковым является произведение изобразительного искусства.

Актуальный предмет, т.е. живописное полотно, рисунок и т.д., – существует в системе потенциально значимых связей, свойств и отношений, составляющих фон. Это позволяет наряду с ядром информационного содержания различать его периферию. Фоновые свойства отражаются в реальной ситуации перцепции обобщенно, редуцированно и искаженно [26].

В ХТ последние нередко описываются с достаточной степенью детализации, что обусловлено конкретными художественными задачами, а также особенностями творческого почерка автора произведения.

Перцептивное событие базируется на конкретной перцептивной ситуации или перцептивном процессе.

Перцептивное событие неоднородно. В его состав включены конативный, когнитивный, диспозиционный (установочный) и исполнительный компоненты,

единство которых (апперцептивный комплекс) становится внутренней предпосылкой взаимодействия субъекта восприятия с объектом.

Потребность в конкретной зрительной информации (конативный компонент) выполняет роль «пружины», запускающей, контролирующей и останавливающей перцептивный процесс.

Если конативный компонент инициирует и поддерживает перцептивное событие, когнитивный и исполнительный организуют и преобразуют воспринимаемое содержание, то диспозиционный компонент стягивает разнородные процессы в одном направлении и удерживает их вместе до завершения события.

Последовательная смена стадий восприятия, как считают психологи, в сознании наблюдателя не представлена. Они считают, что наблюдателю открывается лишь конечный продукт перцептивного события – образ предмета, сопровождающийся переживанием направленности взора.

Однако в ХТ писатели проникают в самые отдаленные уголки психики и описывают различные стадии восприятия. Им доступны как контролируемые, так и неконтролируемые действия наблюдателя, сфера бессознательного и пр. Именно в этом заключается одна из специфических особенностей вербализации и описания перцептивных процессов в ХТ, в том числе и в рамках экфрасисного комплекса.

Ситуация восприятия характеризуется содержательной и функциональной неоднородностью своих элементов, связей и отношений, их упорядоченностью относительно субъекта восприятия.

Вектор, соединяющий позиции субъекта и объекта (предмета восприятия), задает объективную направленность взаимодействия индивидуума со средой, субъекта восприятия с объектом. Это проявляется в индикаторах пространственного сопоставления субъекта и объекта.

В ХТ указанное пространственное сопоставление фиксируется, по нашим подсчетам, в 67 % случаев. Соответственно, в 33 % случаев оно остается вербально необозначенным.

Перцептивная ситуация отличается не только целостностью, но и динамикой, развитием. Это система событий, развертывающаяся во времени, т.е. имеющая начало, кульминацию и конец. В случае ЭК в перцептивной ситуации можно выделить отрезки текста, обозначающие:

1. подготовку к собственно восприятию АПВ и его начало;
2. сам процесс восприятия вместе с фиксацией элементов изобразительного ряда;
3. завершение процесса восприятия.

Все эти этапы могут быть вербально зафиксированы в ХТ, однако некоторые из этапов, а иногда и вся ситуация самого процесса восприятия отражения в ЭК не получает. Случаи, когда представлены все три этапа, по нашим данным, составляют 38 %. Полное отсутствие подобной информации приходится на 24 % ЭК. В остальных случаях отсутствует вербальная фиксация либо одного (17 %), либо двух этапов перцептивной ситуации (15 %).

Обращение к перцептивной ситуации позволяет рассмотреть весь спектр информационного наполнения восприятия, идущего от особенностей как среды, включая актуальный (или непосредственный) предмет восприятия (картина, рисунок, эскиз), так и индивида-субъекта, взятых в их взаимодействии и динамике.

Предметно-смысловая организация информационного содержания восприятия, а точнее перцептивной ситуации, обеспечивается перцептивной схемой, т.е. когнитивной структурой, которая несет в себе «смысловое ядро» перцептивной ситуации – ее главные, а точнее существенные и типичные черты.

Перцептивная схема, отражающая перцептивную ситуацию в ее вербальном измерении, содержит информацию об основных элементах и отношениях перцептивной ситуации: расположения в пространстве субъекта и предмета восприятия, фоновых объектов и т.д. При этом указанная информация дается как в образной, так и в пропозициональной форме.

Схема задает рамки, ориентиры и направление активности субъекта восприятия [167]. Благодаря схеме любая перцептивная ситуация так или иначе определена для субъекта, он в ней сориентирован. Иными словами, схема создает контекст, направляющий активность субъекта по определенному руслу [268].

В ходе восприятия чувственные впечатления ассимилируются схемой, наполняют и обогащают ее конкретным содержанием.

Благодаря схеме действительность воспринимается не хаотично, а как организованное целое. Так, в случае живописи мазки красок на полотне воспринимаются не как разрозненные элементы, а как изображения людей и природы.

Схема несет в себе нормы отношений элементов перцептивной ситуации, включая систему координат пространства и времени, эталоны гармонии, а также правила, по которым строится перцептивный мир.

Для нас особенно важным является то обстоятельство, что схемы открывают возможность сигнификации информационного содержания восприятия и включения его в систему языка [135; 167; 215].

Ввод экфрасиса в ткань художественного произведения, как уже отмечалось, осуществляется через соответствующую перцептивную ситуацию.

Ситуация восприятия, в том числе и зрительного, – это интегративное образование, включающее разнородные элементы индивида (субъекта восприятия) и среды, прежде всего объекта (предмета) восприятия, которые объединены общностью места и времени их существования, объективными связями (причинно-следственными, структурными, функциональными) и перцептивно-сенсорными отношениями.

В перцептивной ситуации цементирующая роль и инициатива принадлежит индивидууму.

Логика развития ситуации перцепции основана на приоритете внутренних связей над внешними, преобладании центростремительных сил над центробежными.

В ситуации зрительного восприятия выделяются два ключевых звена: сам индивид, т.е субъект (S), и предмет / объект (O) восприятия.

Ведущими факторами перцептивной ситуации являются намерения и цели субъекта. Они определяют тип ситуации, ее структуру, предмет восприятия и стратегию активности.

Целостной единицей анализа перцептивной ситуации является эпизод – относительно завершенный фрагмент жизненной ситуации, обусловленный единством локально-темпоральных параметров, единством участников и определенным доминирующим фреймом, который понимается в том смысле, какой этот термин приобретает у Минского и его последователей [158].

Таким основным фреймом в нашем случае является ситуация, предусматривающая зрительное восприятие, описание и реакцию на окулomotorное восприятие предмета живописи в определенной локально-темпоральной системе, субъектом чего является человек (индивид).

Адекватную такой перцептивной ситуации вербально-композиционную единицу в рамках ХТ будем называть экфрасисным комплексом, который, однако, имеет свою специфику и не является абсолютно тождественным реальной перцептивной ситуации.

Становится очевидным, что данный базовый фрейм ПС имеет свои модификации в ХТ. Так, в качестве субъекта наблюдения в реальной действительности может выступать любой человек, как профессионал, так и дилетант. В этом реальная ПС и ЭК совпадают. Однако в ХТ субъектом наблюдения могут быть не только люди, но и сущности неживой природы, явления, представители животного и растительного мира.

Животное, безусловно, наделено сенсорномоторным аппаратом для визуального восприятия окружающего, но в реальной действительности оно не может видеть в произведении живописи его эстетической ценности. Что касается неживой природы, то говорить о сенсорных возможностях последних в реальном мире вообще не представляется возможным.

Объекты восприятия (живописное полотно в целом или изображение, рисунок, эскиз) в реальном мире являются неодушевленными сущностями. В ХТ изображение может оживать, приобретая черты человека, его физические свойства (объемность тела) и проч., т.е. превращаться в антропоморфную, а точнее в антропологическую сущность.

При созерцании объекта, выполняющего функции Перцепта, субъект восприятия выступает в реальной ПС как Эксперидент [178]. В период подготовки к перцептивному процессу субъект наблюдения может выступать также как Агенс, а объект наблюдения как Пациенс. Напомним, что Агенс предполагает активное, вплоть до физического, воздействие на предмет (Пациенс). Понятие Эксперидента не предполагает физического воздействия на предмет созерцания (Перцепт). Однако в ХТ нередко происходит мена, или реверсия, функций: объект может превращаться в Агенса, или Эксперидента, а субъект в Пациенса либо в Перцепта.

Восприятие в реальной ПС может осуществляться целостно. В ХТ описание восприятия всегда дискретно. Оно может быть зафиксировано только поэлементно. Конечный адресат зрительной информации, – читатель, получает эту информацию опосредованно, через вербальный код, который не может в полной мере отразить все детали и нюансы изображения. Здесь со всей очевидностью действует принцип «Лучше один раз увидеть, чем десять раз услышать» или, если перефразировать, – «чем десять раз прочитать».

Схема реального перцептивного процесса в случае живописного полотна или рисунка представлена на рис. 1.1.

При зрительной перцепции специфика корреляции заключается в том, что субъект не столько Агенс, сколько Эксперидент, а объект не столько Пациенс, сколько Перцепт. Агенс – субъект и Пациенс – объект, – такое ролевое соотношение наблюдается только при подготовке к перцептивной деятельности или при физическом воздействии наблюдателя на объект.



В ХТ эта универсальная схема может нарушаться. Субъектом наблюдения не обязательно является человек, – это могут быть животные, предметы неживой природы, явления, которые выступают в роли Эксперимента или Агенса.

Объект наблюдения в целом или предмет изображения может в ХТ приобретать динамические свойства и характеристики (оживление изображения, приобретение телесности, объемности, биологичности). Из Перцепта / Пациенса он может превращаться в субъект действия – Агенс, в том числе и по отношению к субъекту наблюдения.

Объект наблюдения, в реальности оказывающий лишь опосредованное воздействие, в ХТ может оказывать прямое физическое воздействие. Отношения между объектом и субъектом здесь приобретают реверсивный характер. Изображение – Перцепт, становится Агенсом, а наблюдатель Пациентом.

Это характерно для фантастических, мистических и сказочных произведений. Так, у Н.В. Гоголя в повести «Портрет» изображение ростовщика оживает, неоднократно покидает рамки своего изображения, – картины, совершает некие действия, в частности открывает свертки с червонцами и проч. Своим дьявольским взглядом он вызывает ужас у очередного владельца картины, приносит ему несчастья и смерть [312].

Сложные субъектно-объектные корреляции лежат в основе ЭЖ в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, о чем подробнее будет сказано в последующих разделах диссертации [311].

Перцептивный акт осуществляется во времени и пространстве. В ЭЖ время восприятия обычно передается с помощью различных индикаторов времени, которые могут свидетельствовать о растяжении, замедлении времени или его сжатии, что приводит к его искажению по сравнению с реальным.

Локальная детерминанта реальной ПС неоднозначна. Это может быть специальное помещение для просмотра произведения живописи – зал музея, выставки и проч. Это может быть и обыкновенное жилое или нежилое помещение, студия. Наконец, это может быть и открытое пространство.

В ХТ в этом плане также нет ограничений. Вместе с тем наши наблюдения показали, что авторы ХТ остаются на достаточно традиционных позициях. Обычно местом ПС у них служит помещение, где появление картины вполне естественно, уместно, – студия, жилище художника, выставочный зал, гостиная и проч. При этом картина либо стоит на мольберте, либо висит на стене (80%).

Чаще всего авторы ХТ исходят из двухступенчатой пространственной схемы дискретного представления локализации объекта: указывается

помещение, а затем фиксируется непосредственное положение картины в этом пространстве. Так, Лэнгдон дает комментарии по поводу портрета Моны Лизы у Д. Брауна в помещении тюремной библиотеки (a darkened penitentiary library), а изображение Моны Лизы спроектировано на стену (the projected image of the Mona Lisa on the library wall) [295].

Второй индикатор локализации, однако, часто опускается, в то время как первый стабильно присутствует в ЭК (соотношение 1:3).

В реальной действительности все этапы перцептивной ситуации следуют один за другим в строгой последовательности. Сначала это подготовка к зрительному восприятию и сам перцептивный процесс, затем возникновение у наблюдателя определенных зрительных образов, по поводу которых у наблюдателя возникают соответствующие мысли и эмоции.

В ХТ этот естественный порядок перцептивных действий легко нарушается. Автор может пропускать определенные этапы, звенья или давать их в любом порядке. Часто зрительные впечатления предшествуют описанию изобразительного ряда.

Некоторые авторы четко фиксируют начало перцептивного процесса, но ничего не говорят об его окончании.

Общее впечатление от картины может предшествовать ее детальному описанию или описанию процесса ее осмотра и восприятия. Например, у А. Кристи в романе «Пять поросят» Пуаро сначала передает свое удивление, т.е. впечатление от картины, и только потом приступает к описанию ее изобразительного ряда. Нарушение порядка естественного следования этапов зрительного восприятия позволяют применить прием ретардации (suspense). Благодаря этому внимание читателя достигает уровня максимальной концентрации. Несомненно, ему поскорее хочется узнать, что в творчестве покойного так поразило знаменитого сыщика:

Poirot caught his breath. He had seen so far, four pictures of Amyas Crale's: two at the Tate, one at a London dealer's, one, the still life of roses. But now he was looking at what the artist

himself had called his best picture, and Poirot realized at once what a superb artist the man had been.

(296, p. 124).

Как видим, ретардация занимает целый абзац. Только добившись эффекта максимально напряженного ожидания, А. Кристи переходит к описанию самого портрета:

The painting had an old superficial smoothness. At first sight it might have been a poster, so seemingly crude were its contrasts. A girl, a girl in a canary-yellow shirt and dark-blue slacks, sitting on a grey wall in full sunlight against a background of violent blue sea. Just the kind of subject for a poster.

(296, p. 124).

Наблюдателю, т.е. Эркюлю Пуаро, сначала кажется, что он видит какой-то плакат, – слишком кричащими являются краски: ядовито-желтый, канареечный цвет рубашки, синие брюки, яркий солнечный свет, – все выстроено на контрастах, что характерно для плакатов и постеров. Только потом он понимает, что это произведение искусства, а не плакатная живопись.

Первое впечатление оказывается обманчивым. Благодаря анализу Пуаро удается понять, в чем сила воздействия картины: в мощной энергетике, в жизненной силе, которая чувствуется в девушке, изображенной на картине:

And the girl –

Yes, here was life. All there was, all there could be of life, of youth, of sheer blazing vitality. The face was alive and the eyes...

So much life! Such passionate youth! That, then, was what Amyas Crale had seen in Elsa Greer, which had made him blind and deaf to the gentle creature, his wife. Elsa was life. Elsa was youth.

(296, p. 125).

Аналитический ход мыслей перемежается с оценками и описанием модели:

*A superb, slim, straight creature, arrogant, her head turned,
her eyes insolent with triumph.*

(*ibid.*).

Это заочное знакомство с Элсой Грир через ее портрет предшествует их встречи с Э. Пуаро. Резкий контраст между портретом и живой моделью поражает Э. Пуаро ещё больше. Живая, из плоти и крови, Элса Грир кажется безжизненной, в то время как изображение представляется полным динамики и жизненной силы.

Данный ЭК в романе многофункционален. Он является как сюжетообразующим элементом, так и выполняет утилитарную функцию: позволяет Э. Пуаро нащупать нити к разгадке тайны убийства художника Эмиаса Крэйля.

Сила воздействия портрета открывается Э. Пуаро не сразу. Только позднее он понимает, что его так поразило в портрете: прощальный взгляд женщины-убийцы, которая смотрит с картины на свою жертву – художника.

I should have known when I first saw that picture. For it is a very remarkable picture. It is the picture of a murderess painted by her victim – it is the picture of a girl watching her lover dies...

(296, p. 125).

Таким образом, вторичное изображение предшествует непосредственному описанию объекта. Это позволяет сопоставить различные характеристики, сравнить впечатления художника и впечатления непосредственного субъекта наблюдения, т.е. создать многомерный художественный образ персонажа. При этом предшествование портретного описания непосредственному восприятию всегда повышает напряженность читательского внимания. Живописный портрет выполняет подготовительную функцию, позволяя впоследствии отметить сходство и различия живого впечатления и впечатления от иконического изображения. Портретная (живописная) характеристика всегда

более концентрирована. В сжатой емкой форме предстает самое важное в человеке, в то время как непосредственному впечатлению мешают многие сопутствующие обстоятельства.

1.3 Корреляция субъектно-объектных отношений в экфрасисном комплексе художественного текста

С точки зрения сенсуализма (Дж. Локк, Д. Юм) субъект и объект познания / перцепции рассматриваются в виде природных тел, объединенных однонаправленной причинно-следственной связью:

объект (природа) → субъект (сознание).

Носителю восприятия (субъекту) отводится страдательная роль созерцателя, или регистратора воздействий. Здесь субъект выступает как Пациенс, а объект как – Агенс.

В немецкой классической философии (И. Фихте, И. Кант и др.) субъект отождествляется со структурами сознания и разделяется на эмпирический и трансцендентальный (абсолютное я, дух).

Сливаясь с трансцендентальным сознанием, субъект выступает в качестве активного начала, выделяющего и определяющего воспринимаемый объект из бесконечно разнообразной, неисчерпаемой действительности.

Вектор отношений направлен от субъекта к объекту:

субъект (сознание) → объект (природа),

а процесс восприятия мыслится как развертывающийся изнутри. В результате признается наличие различных априорных конструкций и механизмов, имеющих внесенсорную или смешанную природу: «бессознательное умозаключение», «перцептивные категории».

Функции субъекта восприятия отдаются в рамках указанного подхода самим когнитивным структурам. Поэтому, например, схема оказывается инициатором, организатором и контролером перцептивного процесса [167].

Несмотря на глубокие различия оба направления рассматривают субъект абстрактно. При этом эмпирическое направление отвлекается от личностных и социокультурных измерений человека, а рационалистическое – оставляет в стороне его природные и индивидуально-психологические качества.

Антропоморфный подход к проблеме субъекта восприятия характерен для экзистенциализма (Ж.-П. Сартр); персонализма (Э. Мунье); раннего марксизма; феноменологии (М. Кайдеггер); герменевтики (П. Рикер).

Всех их объединяет утверждение телесности субъекта, его целостности, единство телесного и духовного в субъекте, творческий характер его отношений к действительности, способность к самоопределению. С самого начала объект оказывается зависимым от позиции, ценностей опыта и установок субъекта.

Наши наблюдения показали, что субъектная доминанта преобладает в ХТ, которые написаны в рамках направлений, приближенных к реалистическим. Там, где преобладают фантастические сюжеты, субъектная доминанта сменяется объектной, а точнее объект начинает выполнять функции, свойственные субъекту благодаря его антропоморфизации. Это, прежде всего, относится к портретным изображениям, которые нередко выполняют функции активных действующих лиц.

На наш взгляд, взаимодействие субъекта и объекта восприятия проявляется в двунаправленности процессов апперцептивного комплекса:

1) на порождение чувственного образа. В этом случае имеет место вектор «объект → субъект»;

2) на организацию перцептивной активности. Здесь действует вектор «субъект → объект».

Процесс восприятия выражает единство перцепции (чувственного образа) и апперцепции, т.е. системы внутренних условий, обеспечивающих возможность его существования.

Таким образом, субъект и объект в процессе перцепции одновременно выступают как носители активного (или псевдоактивного) начала (Агенс и

Экспериент), а также как носители пассивного начала (Пациенс и Перцепт). Субъект воздействует на предмет и сам поддается воздействию последнего. Воздействие субъекта пассивно, – он не приводит к качественным изменениям объекта при наблюдении.

Активность субъекта заключается в том, что он проявляет инициативу и организует условия для восприятия. Активность объекта скорее опосредованная; он стимулирует сенсорные центры и приводит к возникновению зрительных образов, которые затем трансформируются в ментальные.

В период самого процесса восприятия субъект наблюдения выступает как Экспериент, а объект – как Перцепт.

В период подготовки к восприятию субъект может оказывать непосредственное физическое воздействие на предмет (поворачивать картину, прочищать поверхность и т.д.). В этом субъект выступает как Агенс, а объект как Пациенс.

Однако специфика ХТ заключается в том, что в нем может происходить ролевая реверсия. Объект из Перцепта может превращаться в Агенса, оказывая на субъект наблюдения непосредственное физическое воздействие.

Случаи псевдоактивности объекта можно найти, например, в «Собаке Баскервилей» Артура Конан Дойля:

He (Holmes) led me back into the banqueting-hall, his bedroom candle in his hand, and he held it up against the portrait on the wall.
“Do you see anything there?”

I looked at the broad plumed hat, the curling love-locks, the white lace collar, and the straight, severe face which was framed between them. It was not a brutal countenance, but it was prim, hard, and stern, with a firm-set, thin-lipped mouth, and a coldly intolerant eye. <...>

“Good heavens!” I cried in amazement.

The face of Stapleton had sprung out of the canvas

(299, p. 183).

Естественно, что лицо не выпрыгнуло из полотна, но объект наблюдения здесь выполняет формальную функцию Агенса, максимально актуализируя экспрессивный потенциал высказывания.

Такая же псевдоактивность наблюдается в случае, когда Мор видит портрет Демойта у А. Мердок в романе «Замок на песке»:

When Mor looked at the picture, everything else went out of his mind <...>. Now its presence assailed him with a shock that was almost physical.

(309, p. 118).

Здесь также изображение выполняет псевдоагентивную функцию: портрет, как кажется Морю, оказывает на него физическое воздействие (to assail with a shock). Это ощущение физического воздействия призвано подчеркнуть энергетику портрета, его магическую жизненную силу.

1.4 Основные компоненты экфрасисного комплекса и их корреляция в художественном тексте

С точки зрения композиционно-тематической организации вербальных элементов в ЭК можно выделить:

- 1) элементы, связанные с собственно изобразительным рядом;
- 2) элементы, передающие условия восприятия и особенности самого перцептивного процесса;
- 3) элементы, несущие эмоционально-аксиологическое содержание перцептивной деятельности (конечный результат восприятия);
- 4) элементы историко-культурологического характера, в которых дается информация об истории создания живописного произведения, причем это могут быть как реальные, так и вымышленные картины, т.е. произведения искусства, которые существуют только в художественном мире автора ХТ, т.е. виртуальные сущности.

ЭК могут быть полными (полнокомпонентными). Это означает, что в них присутствуют элементы всех указанных планов. Примером может послужить ЭК, в центре которого находится описание портрета Моны Лизы (роман «Код да Винчи» Д. Брауна [295]).

ЭК могут быть и неполными (частичнокомпонентными). В этом случае отсутствуют элементы одного или даже нескольких планов. Иллюстрацией неполного ЭК может послужить описание портрета «Жиль» Ватто у Дж. Голсуорси в «Саге о Форсайтах», в котором отсутствует собственно перцептивная составляющая.

Наши наблюдения показали, что в целом в анализируемых ХТ преобладают неполные ЭК (87%). Более того, в некоторых ЭК изобразительный ряд редуцирован почти до нуля, уступая место элементам эмоционально-аксиологического плана, перцепции, а также оценке результатов восприятия и анализа полученной зрительной информации.

В ХТ границы между всеми текстовыми пластами нередко диффузны: элементы одного ряда тесно переплетены с элементами других. Чем меньше по объему массив ЭК, тем теснее переплетены элементы всех указанных планов. В более объемных ЭК происходит своеобразное «растяжение», благодаря чему элементы всех указанных пластов ЭК получают свою отдельную позицию в текстовом массиве.

Из 528 проанализированных ЭК развернутые ИР присутствовали в 92 % ЭК, перцептивный ряд – в 95 %, эмоционально-аксиологическая информация получила отражение в 98 %, историко-культурологические сведения были представлены в 76 % случаев. Эти данные свидетельствуют о том, что основное внимание в ХТ уделяется реакции наблюдателя на увиденное, поскольку это позволяет расширить представление о внутреннем мире персонажа. На первый взгляд, ИР должен составлять 100 %, однако мы не включали сюда те случаи, где предмет изображения (тема) лишь называется (8 %). Подобные ЭК можно назвать ЭК с предельно свернутым собственно экфрасисным описанием, т.е. описанием изобразительного ряда (табл. 1.1).

Доля лингво-композиционных компонентов в экфрасисном комплексе

№ п/п	Лингво-композиционный компонент экфрасисного комплекса	Доля из расчета на 100 эпизодов
1.	Перцептивная ситуация	95
2.	Изобразительный ряд	92
3.	Эмоционально-аксиологический ряд	98
4.	Историко-культурологическая информация	76

Наши подсчеты показали, что в 42 % ЭК эмоционально-оценочная информация была представлена самостоятельными синтаксическими структурами, а 58 % приходится на те случаи, где элементы эмоционально-аксиологического ряда (ЭАР) включаются в ХТ либо как вкрапления в описание ИР (30 %), либо это ЭК, в которых ЭАР даются и как вкрапления, и как самостоятельные структуры (28 %).

Историко-культурологическая составляющая в 67 % ЭК, где она имела место, была представлена самостоятельными синтаксическими структурами. В 33% она встречалась в структурах с ИР, либо в структурах с ЭАР или, наконец, в смешанных структурах с ИР и ЭАР.

Как видно из вышесказанного, элементы четырех основных планов по-разному организованы в вербально-композиционном и структурно-синтаксическом плане.

Элементы одного ряда могут быть представлены самостоятельно, в виде законченных предложений или в виде блоков из нескольких предложений, образующих сверхфразовые единства (СФЕ). Например:

It was the picture of a woman lying on a sofa, with one arm beneath her head and the other along her body; one knee was raised, and the other leg was stretched out.

(306, p. 142).

В данном случае цитируемое сложное предложение полностью укладывается в рамки изобразительного ряда, четко фиксирующего позу модели.

Вместе с тем границы предложений могут не совпадать с рамками указанных составляющих ЭК. Так, перцептивная и изобразительная информация часто оформляется как единая синтаксическая структура с одним или несколькими ядрами первичной предикации, что обеспечивает компактность изложения и свидетельствует о диффузном характере корреляции элементов ЭК:

Перцептивная ситуация

Изобразительный ряд

He saw upon the paper || a young man with a strong twisted humorous face and curly hair, head thrown back in a rather proud attitude, a thick pillar of neck, a hand raised as if in dispute.

(309, p. 201).

Здесь в одном предложении соединены элементы перцептивного плана (He saw) и собственно изобразительного ряда (a young man; face; hair, head, neck; hand и т.д.).

Перцептивная информация в комбинации с изобразительной в рамках одной и той же синтаксической структуры была зафиксирована в 79 % проанализированных ЭК, а в 21% случаев она была оформлена отдельными синтаксическими структурами или в комбинации с элементами эмоционально-аксиологического ряда.

Изобразительный ряд в ЭК может быть представлен в достаточно редуцированном виде, т.е. может состоять из перечисления отдельных деталей, двух-трех наиболее существенных признаков, при этом основной акцент может быть перенесен на эмоционально-аксиологическую сферу, связанную с особенностями восприятия увиденного.

В этом случае дается не описание свойств и особенностей изображения в целом и/или его отдельных предметов, а фиксируются с помощью различных

вербальных средств те оценки, впечатления, которые эти качества производят на наблюдателя. Иными словами, описываются результаты воздействия объекта на субъект наблюдения, т.е. в терминах теории коммуникации, перлокутивный эффект этого воздействия.

Таким образом, можно выделить экфрасисные комплексы с изобразительной доминантой и эмоционально-аксиологической. При этом говорить об объективности первого типа ЭК можно с большой натяжкой, так как, и в случаях самого отстраненного описания изобразительного ряда, субъективный момент неизбежен.

В целом ряде случаев элементы изобразительного и эмоционально-аксиологического ряда настолько тесно переплетены, что трудно говорить о доминировании элементов какой-либо одной сферы. Такие ЭК характерны, например, для С. Моэма, хотя значительная часть ЭК у него все же имеет эмоционально-аксиологическую доминанту. Преобладают ЭК с эмоционально-аксиологической доминантой и у Дж. Голсуорси. Собственно, изобразительный ряд представлен у писателя в достаточно редуцированной форме и сводится к фиксации объекта наблюдения.

Примером описания, где изобразительный ряд тесно переплетён с эмоционально-аксиологическим, является описание натюрморта с фруктами, который принадлежит кисти Стрикленда из романа С. Моэма «Луна и грош». Приведём фрагмент этого ЭК:

It was a pile of mangoes, bananas, oranges, and I know not what; and at first sight it was an innocent picture enough<...>

The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. There were somber blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli; and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life

(306, p. 216).

Как видим, здесь и далее рассказчик-наблюдатель подробно останавливается на колористике, цветовой палитре картины (purples; red; the snow; deep yellows; green).

Чтобы точнее передать цветовые оттенки изображаемых фруктов С. Моэм вводит сравнения и метафоры: opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli; purples, horrible like raw and putrid flesh; reds, shrill like the berries of holly; a green as fragrant as the spring and as pure as the sparkling water of a mountain brook.

Вместе с тем рассказчик постоянно фиксирует и свои впечатления от увиденного. Нарисованные фрукты производят на него впечатление чего-то необычного, манящего и вместе с тем таящего опасность и несущего негативную энергетику (there was something strangely alive in them; they seemed to possess a somber passion of their own; it was enchanted fruit; they were sullen with unawaited dangers; a fearful attraction was in them и т.д.).

Изобразительный и эмоционально-аксиологический ряды здесь достаточно сбалансированы.

Примером ЭК с эмоционально-аксиологической доминантой является ЭК, в котором персонаж-рассказчик в романе С. Моэма «Луна и грош» делится своими впечатлениями от целого ряда увиденных картин Стрикленда. В данном ЭК называется лишь жанровая принадлежность произведения или группы произведений и их тематика. Основное внимание сконцентрировано на оценках и чувствах, которые эти картины вызывают у субъекта наблюдения. Приведем фрагмент данного ЭК:

The portraits were a little larger than life-size, and they gave them an ungainly look. They were painted in a way that was entirely new to me. The landscape puzzled me even more. There were two or three pictures of the forest at Fontainebleau and several of streets in Paris; my first feeling was that they

might have been painted by a drunken cab-driver. I was perfectly bewildered. The colour seemed to me extraordinarily crude. It passed through my mind that the whole thing was a stupendous, incomprehensible farce.

(306, p. 157).

Как видим, из собственно изобразительных элементов здесь присутствует указание на размеры портретов, упоминается тематика лишь нескольких картин. Все остальное описание переведено в эмоционально-оценочную плоскость. Речь идет об ощущениях и чувствах, которые объект вызывает у наблюдателя, выполняющего роль Пациенса.

Ощущения наблюдателя в приведенном отрывке ЭК передаются с помощью таких лексем эмоционального состояния, как *puzzled* и *bewildered*. В указанном отрывке имеются и обобщенные пейоративные оценки картин Стрикленда (*incomprehensible farce; that they might have been painted by a drunken cab-driver*). Наблюдатель также замечает, что краски были неудачно подобраны (*crude*).

Объект в таких описательных контекстах практически выполняет функцию Агенса, который косвенно воздействует на субъект наблюдения, по сути дела выполняющего роль Пациенса. Этому способствуют конструкции с пассивным залогом, где подлежащее обозначает субъект наблюдения, т.е. он предстает в тексте как объект пассивного воздействия изображаемого.

Случаи подобного превращения Эксперимента в Пациенса весьма характерны для ЭК. Картина (рисунок и проч.) является своеобразным посредником, через который художник, автор полотна, воздействует на наблюдателя (зрителя).

Читатель ощущает только силу воздействия картин Стрикленда на наблюдателя, который затрудняется передать свои ощущения в четкой словесной форме:

They (Streakland's pictures) gave me an emotion that I could not analyse. They said something that words were powerless to utter.

(306, p. 157).

Тем не менее, он все же пытается поделиться своими впечатлениями от увиденного:

It was as though he found in the chaos of the universe a new pattern, and were attempting clumsily, with anguish of soul, to set it down. I saw a tormented spirit striving for the release of expression.

(ibid.).

Не описывая конкретных объектов из изобразительного ряда полотен Стрикленда, субъект-рассказчик постоянно подчеркивает новизну манеры, необычность техники исполнения (new pattern).

Наблюдатель пытается проанализировать свои ощущения, сформулировать для себя, в чём заключается секрет столь сильного воздействия картин Стрикленда на зрителя, хотя, как он сам отмечает, вербальными средствами сделать это очень сложно (They said something that words were powerless to utter). Тем не менее, повествователь считает, что сила впечатления обусловлена той страстностью, с которой измученная душа (a tormented spirit) хочет выразить себя с помощью полотна и красок.

Данное описание можно считать ЭО с эмоционально-аксиологической доминантой, поскольку собственно изобразительный ряд дан в максимально редуцированном виде. Так, читатель узнает лишь о том, что на некоторых картинах изображён лес в Фонтенбло, а на других – улицы Парижа. Единственной картиной, изобразительный ряд которой получил отражение в данном ЭК, – это натюрморт, хотя и здесь даны весьма краткие характеристики двух объектов: тарелки и апельсина.

Примером ЭК с тремя составляющими может служить следующий отрывок:

An exclamation of horror broke from the painter's lips as he saw in the dim light the hideous face on the canvas grinning at him. There was something in its expression that filled him with disgust and loathing.

(311, p. 153).

В приведенном фрагменте тесно переплелись элементы перцептивного плана (he saw in the dim light), изобразительного (face grinning at him) и эмоционально-аксиологического (horror; hideous; disgust; loathing). Постепенно этот сплав элементов переходит в собственно описательный контекст (изобразительный), но с вкраплениями аксиологического характера:

There was still some gold in the thinning hair and some scarlet on the sensual mouth. The sodden eyes had kept something of the loveliness of their blue, the noble curves had not yet completely passed away from chiselled nostrils and from plastic throat.

(ibid.).

Затем описание изображения в рамках все того же абзаца переходит в эмоционально-аксиологическую фазу:

The idea was monstrous, yet he felt afraid.

(ibid.).

Следующий абзац полностью строится как эмоционально-оценочная реакция на увиденное. Искаженное пороками лицо Дориана Грея на портрете, некогда написанное Безилом, теперь ужасает художника:

*It was some foul parody, some infamous, ignoble satire.
<...> He turned, and looked at Dorian Gray with the eyes of a sick man. His mouth twitched, and his parched tongue seemed*

unable to articulate. He passed his hand across his forehead. It was dank with clammy sweat.

(ibid.).

Писатель не просто называет эмоции, – он описывает внешние физиологические проявления этих эмоций (*dank forehead, clammy sweat; parched tongue*). Безил не может поверить в то, что является автором этого ужасного портрета, в самую возможность подобной трансформации изображения.

Таким образом, в указанном ЭК элементы разных планов то следуют один за другим, то тесно переплетаются, представляя перцептивную ситуацию в достаточно детализированном многомерном виде.

В зависимости от степени детализации различных составляющих ЭК можно говорить о развернутых и свернутых ЭК. Однако абсолютно развернутые и абсолютно свернутые ЭК почти не встречаются, – в действительности они обычно занимают промежуточное положение, тяготея к одному или другому полюсу.

К свернутым можно отнести, например, ЭК, где Адриан и Динни (роман Дж. Голсуорси «Конец главы») прогуливаются по залам выставки, переходят от одной картины к другой, однако эти переходы фактически не фиксируются.

Реплики-реакции аксиологического характера на картины даются без фиксации подготовки, начала и описания процесса зрительного восприятия:

*“I noticed your discretions” he murmured, in front of the
“Boy Blowing Bubbles”<...>
“Aren’t these Manets good?”*

(301, p. 116 – 117).

Автор включает в текст положительную реплику – реакцию Динни на картины Мане, называя только одну из них, – «Мальчик, пускающий мыльные пузыри», и отказываясь от фиксации элементов перцептивного плана и

изобразительного ряда. Все сказанное дает основание считать данный ЭК свернутым или усеченным.

При этом беседа о картинах не имеет принципиального значения, рассуждения о живописи представляют побочную тему беседы, главной же темой становится присутствие на выставке Тони Крума, к которому не безразличны Клэр и Динни. Реплика Динни о творчестве Мане – это попытка увести разговор от нежелательной темы. Элементы ЭК здесь выполняют фоновую функцию, что очевидно и объясняет отказ автора от детализации перцептивного события.

Свернутые ЭК можно найти и в творчестве А. Мердок. Нередко подготовительный этап к просмотру картины и сам перцептивный процесс у писательницы вообще не становятся предметом описания. Например:

“Here’s our house again”, she said.

(309, p. 156).

В данном ЭК автор сразу же заостряет внимание читателя на изображении, при этом собственно изобразительный ряд отсутствует. ЭО практически не разворачивается, приобретая максимально усеченную форму.

Свернутым ЭК является и следующий фрагмент романа «Замок на песке»:

They moved from picture to picture. Almost all were either pictures of the house, or of the landscape near it, or self-portraits, or portrait of each other, by the father and daughter.

(309, p. 157).

Перечисление картин Рейн и ее отца так и не перерастает в их детализированное описание. Отсутствует здесь и описание перцептивного процесса, нет и никакой оценочной информации. Сведения об осмотре картин даются в максимально обобщенной форме.

ЭК могут быть концентрированными и деконцентрированными. Концентрированными являются ЭК, в которых все элементы представляют

сплошной текстовый массив. Деконцентрированными являются ЭК, в которых их элементы перемежаются с другими элементами макротекста.

Концентрированные (непрерывные или сплошные) ЭК составляют, по нашим подсчетам, 64%. В 36% они перебиваются другой информацией, т.е. носят деконцентрированный характер.

Весьма компактными, концентрированными являются ЭК у С. Моэма. У А. Мердок они в своем большинстве тоже носят центростремительный характер. У Д. Брауна ЭК часто перебиваются другой информацией нарративного порядка. Еще более «распыленными» выглядят ЭК у Дж. Голсуорси, особенно в тех случаях, когда речь идет об осмотре картин на выставке.

Средний коэффициент плотности (Кп) деконцентрированных ЭК, который представляет собой корреляцию сплошного экфрасисного массива (в строках) и неэкфрасисных элементов (в строках) составляет 1,6. Это означает, что приблизительно после каждых 5 строк следует перебив элементами других ЭК или элементами нарратива. Средняя длина такого перебива составляет 3 строки.

В конкретных ХТ эти показатели могут варьироваться. Так, у Дж. Голсуорси данный показатель составляет около 1,3, а у А. Мердок – 1,4, у Д. Брауна – 1,2.

Концентрированные ЭК делают текст более напряженным и динамичным. Там, где перебивы составляют большие величины, динамика изложения понижается. Иногда это осуществляется писателем в целях повышения градуса напряжённого ожидания. Здесь наблюдается своеобразная ретардация, которая особенно значима, когда ЭК является важным сюжетобразующим звеном ХТ.

1.5 Особенности экфрасисного комплекса художественного текста и в рекламных текстах

Описание предметов искусства в ХТ отличается от описания экспонатов выставки в каталогах и буклетах.

В буклетах дается некая усредненная точка зрения, принятая искусствоведами, художественной общественностью, т.е. в них чувствуется претензия на объективность, отстраненность, хотя преодолеть субъективизм авторов в полной мере невозможно.

В ХТ, прежде всего, присутствует субъективная точка зрения конкретных наблюдателей, – повествователя, персонажей.

Различия касаются и эмоционально-аксиологической сферы. В буклетном экфрасисе редко встречаются отрицательные характеристики. Как правило, здесь преобладают мелиоративные оценки, поскольку прагматическая цель буклета заключается в привлечении как можно большего числа зрителей, т.е. он выполняет, в первую очередь, рекламную функцию. Реклама, как известно, всегда отличается мелиоративной оценочностью, даже если качества описываемого предмета не соответствуют действительности.

В ХТ приводятся мнения наблюдателей, по-разному относящихся и оценивающих конкретные произведения искусства, поэтому наряду с мелиоративной достаточно часто присутствует и пейоративная оценка картин, рисунков, эскизов и т.д. Сопоставление индивидуальных мнений делает сюжет произведения более острым и непредсказуемым.

Отличаются эти два типа ЭК и объемом информации. В буклете предусмотрен некий информационный минимум, который является обязательным. Здесь разъясняются основные стилевые черты, присущие художнику как представителю определенного художественного течения, а также отмечаются особенности индивидуальной техники. В обязательный

набор буклета входит минимальное описание изобразительного ряда с разъяснением символов, эмблем, сложных для дешифровки. Дается и культурно-историческая справка (история создания полотна, указание на принадлежность к художественному направлению). Она должна помочь разобраться в картине рядовому зрителю-непрофессионалу.

В буклете важна пояснительно-ориентационная функция. В ХТ важнейшей остается эстетическая функция. Информационный блок в последнем может быть произвольно усечен или расширен в зависимости от его роли в общей композиционно-сюжетной структуре, т.е. выбор информации в ХТ произволен и не обусловлен никакими жесткими рамками. В ХТ никто не ставит в качестве одной из основных или специальных задач пояснительную функцию. Символы, аллюзии, эмблемы могут быть расшифрованы в ЭК (см., например, «Код да Винчи» Д. Брауна [295]), а могут быть отданы на откуп читателю (см., например, рассказ Э. По «Овальный портрет» [310]), который должен самостоятельно заняться вопросами расшифровки символов.

В англоязычных буклетах субъект наблюдения часто называется через местоимение *we*, которое призвано приобщить зрителя к процессу созерцания и анализа: *we* – это автор буклетной статьи и потенциальный посетитель выставки, – зритель. В ХТ такого последовательного включения читателя в процесс созерцания не наблюдается. Дистанция между рассказчиком-наблюдателем и читателем остается достаточно ощутимой.

В буклетном тексте основная задача заключается в необходимости подчеркнуть эстетическую ценность живописного полотна. В ХТ нередко подчеркивается его утилитарное назначение. Сравним схемы перцептивной ситуации в ХТ и в буклетном экфрасисе (табл. 1.2).

**Лингво-композиционные особенности буклетного экфрасисного комплекса
и экфрасисного комплекса в художественном тексте**

№ п/п	Основные характеристики	Буклетный экфрасисный комплекс	Экфрасисный комплекс в художественном тексте
1	Субъект	Обобщенный, чаще всего анонимный, профессионал; выразитель сложившегося (традиционного) мнения. Наличие корпоративного субъекта (we). Множественность субъектов иррелевантна.	Индивидуум, профессионал или дилетант. Выразитель преимущественно своего персонального субъективного мнения. Индивидуализация субъекта. Наличие корпоративного субъекта имеет ограниченный характер. Множественность субъектов релевантна.
2	Способ подачи информации	Максимально объективный или квазиобъективный.	Максимально субъективный или квазисубъективный
3	Аксиологичность	Устойчивая мелиоративность, отрицательная оценочность иррелевантна.	Широкий спектр оценок от мелиоративности до пейоративности
4	Основные функции	Рекламная; эстетическая; пояснительная.	Эстетическая; характерологическая; утилитарно-прагматическая.
5	Схема ЭК	Наличие обязательных элементов, укладывающихся в сравнительно небольшие объемы.	Отсутствие жесткой схемы, предусматривающей наличие обязательных элементов. Варьирование объемов.
6	Ролевая корреляция «субъект – объект»	Субъект наблюдения – экспериент или агенс; объект – перцепт или пациенс.	Возможности реверсивной диатезы: объект – экспериент или агенс; субъект – перцепт или пациенс.

1.6 Функции экфрасисного комплекса в художественном тексте

Функции экфрасисных комплексов в тексте художественного произведения разнообразны.

Одной из функций ЭК является сюжетообразующая функция. В этом случае живописное полотно или его изобразительный ряд (изображение) тесно связаны с фабулой ХТ. Именно такую функцию выполняет ЭК в «Портрете Дориана Грея» О. Уайльда, в «Овальном портрете» Э. По, в романе Д. Брауна «Код да Винчи».

В первых двух случаях сюжет строится вокруг мистического соотношения реальной жизни и искусства.

У О. Уайльда портрет живет жизнью реального человека, он стареет, все жизненные перипетии отражаются в изображении Дориана Грея, в то время как внешность человека-модели остается неизменной. В конце произведения эта инверсия статики и динамики прерывается в результате убийственных для него действий Д. Грея: портрет приобретает свои ингерентные качества, – он вновь статичен, изображение становится застывшим во времени портретом молодого человека. Не менявшийся, пока к худшему менялся его портрет, человек-модель приобретает черты, свойственные его возрасту и отражающие порочный образ жизни, который он вел:

When they entered, they found hanging upon the wall a splendid portrait of their master as they had last seen him, in all the wonder of his exquisite youth and beauty. Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart. He was withered, wrinkled, and loathsome of visage.

(311, p. 217).

У Э. По написание портрета является сюжетной доминантой рассказа «Овальный портрет». Изображение отнимает жизненные силы у женщины-модели, которая погибает в момент завершения работы над портретом.

Восклицание ее мужа художника «Это сама жизнь!», восхищенного продуктом собственного творчества, – становится роковым для его жены. Как у О. Уайльда, приобретение портретом жизненной энергии и достоверности неразрывно связано со смертью натуры, человека, который позировал художнику:

And then the brush was given, and then the tint was placed; and, for one moment, the painter stood entranced before the work which he had wrought; but in the next, while he yet gazed, he grew tumultuous and very very pallid, and aghast, and crying with a loud voice, "This is indeed Life itself!" turned suddenly to regard his beloved: – She was dead!

(310, p. 213).

Художник словно забирал по каплям жизнь у возлюбленной с каждым новым мазком на полотне:

And he would not see that the tints which he spread upon the canvas were drawn from the cheeks of her who sat beside him.

(ibid.).

Творческая победа обернулась человеческим поражением, жизненной трагедией.

У Д. Брауна портретные изображения и другие картины Леонардо да Винчи помогают расшифровать тайну Грааля, поиск которого является главной сюжетной компонентой произведения.

Помимо сюжетобразующей функции ЭК играют роль декоративно-эстетическую, создавая атмосферу, фон для основного действия, не выполняя никаких самостоятельных сюжетных функций. Однако декоративная функция в ХТ, как правило, сочетается с характерологической. В романе Ч. Диккенса «Жизнь Дэвида Копперфилда» описание палубы корабля происходит через сравнение с одной из картин голландского художника XVII в. А. ван Остаде:

It was such a strange scene to me, and so confined and dark, that, at first, I could make out hardly anything; but, by degrees, it cleared, as my eyes became more accustomed to the gloom, and I seemed to stand in a picture by OSTADE.

(298, p. 707).

Герою-рассказчику показалось, что он оказался в атмосфере картин Остаде, для которых характерно ощущение избыточности и беспорядка:

Among the great beams, bulks, and ringbolts of the ship, and the emigrant – berths, and chests, and bundles, and barrels, and heaps of miscellaneous baggage.

(ibid.).

Здесь фактически дается первичное описание палубы корабля, но оно выстроено на аналогиях с картинами Остаде. Здесь ЭО картин Остаде имеет свернутый характер, фактически выполняет роль аллюзии, оставаясь в сфере импликации.

Способ восприятия живописного полотна или рисунка, интерес к определенным сторонам картины (рисунка, эскиза и пр.), оценка произведения, эмоциональная реакция, – все это позволяет сделать вывод о герое-наблюдателе, его пристрастиях, взглядах, интересах.

Так, наблюдатель может быть профессионалом, – художником или критиком, или же любителем живописи, который ищет в созерцании произведения живописи эстетическое наслаждение.

Наконец картину может рассматривать лицо, которое руководствуется сугубо утилитарными целями. Например, Ш. Холмс в «Собаке Баскервилей» рассматривает с Ватсоном портрет предков сэра Баскервиля с целью поимки преступника, а не ради получения эстетического удовольствия. Портрет дает Холмсу ключ к раскрытию загадки, тайны преступления, подтвердив возникшие у великого сыщика подозрения по поводу Стэплтона:

Holmes said little more, but the picture of the old roysterer seemed to have a fascination for him, and his eyes were continually fixed upon it during supper.

(299, p. 183).

В романе Голсуорси «Собственник» через его неприятие картины художника-модерниста мы узнаем в Сомсе человека традиционных консервативных взглядов, который не приемлет новых веяний в живописи и в жизни вообще, где все давно обустроено и нуждается в кардинальных изменениях. Таким образом, ЭК здесь выполняет характерологическую функцию.

Перевод эстетической функции ЭК в утилитарную обыгрывается в романе «Театр» С. Моэма.

Романтически настроенный и влюбленный в Джулию Чарльз дарит ей портрет-миниатюру. Однако Джулия не воспринимает влюбленность Чарльза серьезно. При рассмотрении подарка она интересуется не изображением, не качеством работы, а тем, насколько высока цена оклада, ей важно, действительно ли изображение знаменитой актрисы Клэрон инкрустировано бриллиантами:

Then Charles got up to go. He took a miniature out of his pocket and gave it to her. "It's a portrait of Clairon. She was an eighteenth-century actress and she had many of your gifts". Julia looked at the pretty, clever face, with the powdered hair, and wondered whether the stones that framed the little picture were diamonds or only paste.

(305, p. 69).

Джулия далека от романтического настроения Чарльза, она не смогла оценить прощальный жест своего воздыхателя. Приземленность Джулии резко

контрастирует с любовной грустью Чарльза, над которым Джулия только посмеивается.

Живописное полотно может многое рассказать и о художнике, его написавшем. Тема, выбранная для картины, композиция и техника выполнения содержат косвенную характеристику создателя картины, дают представление о его мировоззрении, взглядах на искусство, а также свидетельствуют о темпераменте, эмоциональности, открытости или закрытости для мира, чему способствует и цветовая палитра, игра света и тени. Все это особенно важно, когда художник является одним из персонажей ХТ. Еще большее значение данная информация приобретает, если он является главным героем ХТ.

В этом отношении весьма показательны романы Г. Джеймса, которые посвящены судьбам и творчеству художников.

Такую же важную функцию характерологического свойства выполняют ЭК в романе С. Моэма «Луна и грош». Внутренний мир внешне закрытого человека, – художника Стрикленда, – открывается через его картины в том ракурсе и с той степенью полноты, которая доступна наблюдателям, в частности герою-рассказчику.

Герои-художники нередко сами подчеркивают, что художественное произведение, живопись – это способ выразить, прежде всего, свое «я». К таким персонажам относится и одна из главных героинь в романе А. Мердок «Замок на песке» молодая художница Рейн (Мисс Хэффорд), которая высказывает мысль о том, что в портретах она прежде всего выражает себя, а не модель:

“Artists do paint themselves in their sitters”, said Rain, “often in quite material ways. Burne-Jones made all his people look thin and gloomy like himself. Romney always reproduced his own nose, Van Dyck his own hands”.

(309, p. 76).

Действительно, когда в чертах лица на портрете директора школы Демойта появляется жесткость, то эта жесткость самой художницы, прошедшей через испытание несчастной любви и проявившей достаточную твердость, которой не хватало ее возлюбленному, учителю Мору. Последний, напомним, повел себя как мещанин и обыватель, отдав предпочтение комфорту и карьерному росту и предав свою любовь к художнице:

The head stood out now solider, uglier, the expression no longer conveyed by the fine details, but seeming to emerge from the deep structure of the face.

(309, p. 202).

Портрет может выполнять роль средства сюжетной акцентуации, обозначая сюжетные вехи произведения. Так, каждому этапу развития отношений Мора и Рейн в романе А. Мердок «Замок на песке» соответствует определенный этап создания портрета Демойта.

Первый ЭК показывает портрет на первой стадии сознания, когда в отношениях Рейн и Мора пока еще нет определенности:

Mor came and looked at the canvas. It seemed to be empty, except for one small finely worked square of colour in the corner. A few faint lines were scattered about on the rest of the expanse. It looked odd to Mor, but he supposed Miss Carter knew what she was doing.

(309, p. 80).

Пока портрет не приобрел четких очертаний: это все еще только цветовые пятна и едва намеченные линии. Портрет иносказательно обозначает первый этап в отношениях героев, которые пока можно определить, как предчувствие любви.

На втором этапе это уже более или менее законченная работа. Изображение Демойта наконец-то получило четкую прорисовку:

It was indeed the face of an old man <...>

(309, p. 80).

Отношения Рейн и Мора получили определенность, сформировались. Восхищаясь работой Рейн, Мор фактически восхищается самой художницей, которую он полюбил:

Mor had no idea whether it was a masterpiece; but it seemed to him at first sight a most impressive work. Its authority was indubitable.

(309, p. 118).

Третий экфрасис представляет собой описание окончательного варианта портрета Демойта. В нем появилась ранее отсутствовавшая жесткость, которая явилась следствием жизненных разочарований Рейн после того, как разбилась ее любовь к оказавшемуся заурядным человеком Мору:

Rain had changed the head a great deal. At first sight it seemed as if she had spoilt it. The fine sensitive lines which had built up the quiet musing expression which Mor had liked so much had been covered over with layer after layer of tiny patches of paint. The head stood out now solider, uglier, the expression no longer conveyed by the fine details, but seeming to emerge from the deep structure of the face.

(309, p. 202).

Жесткость линий, резкость мазка передает душевное состояние мисс Картер (solder, uglier): исчезла утонченность линий, – вместо этого появились слои цветowych пятен. Мор, со свойственной ему нерешительностью, не может даже точно сказать, нравится ли ему окончательный вариант картины или нет:

Mor was not sure whether he liked it better.

(309, p. 202).

Таким образом, через трансформацию портрета читателю дается возможность проследить изменения в настроении самой художницы, ее душевном и эмоциональном состоянии.

Портрет выполняет здесь сюжетообразующую и характерологическую функцию. Автор передает чувства Рейн через изобразительный ряд и через показ особенностей зрительного восприятия картин Мором, через его оценки увиденного.

Можно сказать, что все указанные ЭК сливаются в единый макроэпифантический комплекс, позволивший передать особенности его создания и трансформации, тем самым подчеркнув развитие Рейн как личности.

ЭО в романе А. Мердок «Замок на песке» выполняют еще одну своеобразную функцию. Писательница не прибегает к расширенным ретроспекциям, но, чтобы напомнить или рассказать о прошлой жизни героев, она заставляет читателя рассматривать картины, которые зафиксировали определенные фрагменты этой прошлой жизни и по которым можно достаточно точно восстановить всю картину жизни целиком. Картины выполняют макрометонимическую функцию. Они являются той частью, по которой можно судить о целом. Так, из картин, которые Рейн показывает Морю, читатель вместе с героем узнает, что Рейн была очень привязана к своему отцу, – наставнику и другу. Тихим покоем и невозмутимостью веет от этих старых картин и вместе с тем в них содержится какая-то скрытая энергетика, столь характерная для юга Европы:

They moved from picture to picture. Almost all were either pictures of the house, or of the landscape near it, or self-portraits, or portraits of each other, by the father and daughter. There were two or three pictures of Paris, and about five portraits of other people. Mor looked with bewilderment and a

kind of deeply pleasurable distress upon this vivid southern world, and he could smell the southern air.

(309, p. 157).

Автор вводит прием синестезии для передачи достоверности изображения. Увиденное вызывает у Мора обонятельные ощущения.

Отец и дочь находятся в своем уютном, пока никем не тронутым мире с его Викторианской благопристойностью и размеренностью:

And here at last in the room that he had come to recognize as the drawing-room sat a black-haired girl in a flowered summer dress. The picture had something of the fresh primness of a Victorian photo.

(309, p. 157).

Эта благопристойность, которая сохранилась в Рейн, нравится Мору и теперь:

This was a Rain whom Mor recognized, the Rain of today.

(ibid.).

С помощью нескольких кратких, но емких описаний картин, читатель узнает столько, сколько у другого автора заняло бы несколько страниц.

Выводы по главе 1

1. Под экфрасисом понимается описание артефактов, т.е. предметов, явившихся продуктом деятельности человека. Одной из разновидностей экфрасиса является изобразительный экфрасис, для которого характерно описание живописных произведений и их дубликатов. Именно он является основным предметом настоящего исследования. В ХТ экфрасис представлен экфрасисными описаниями, которые являются композиционно-содержательной доминантой экфрасисного комплекса.

2. Экфрасисный комплекс представляет собой виртуальный аналог реальной перцептивной ситуации в ХТ и включает фиксацию всей совокупности процессов восприятия произведений искусства в вербальной форме.

3. Как составляющая ХТ, экфрасисный комплекс имеет свои специфические особенности. Это, в частности, касается композиционно-темпоральной организации экфрасисного комплекса. Его элементы, связанные с соответствующими этапами перцепции, в отличие от действительной перцептивной ситуации, могут следовать в любой последовательности, независимо от их порядка в реальности. Последнее обусловлено конкретными художественными задачами, в частности желанием повысить степень напряжения читательского внимания, создать эффект ретардации.

4. Экфрасисные комплексы могут быть полными (полнокомпонентными) и неполными (частичнокомпонентными).

Полные экфрасисные комплексы содержат элементы четырех базовых лингво-композиционных планов, а именно: собственно изобразительного (экфрасисное описание), перцептивного, эмоционально-аксиологического и историко-культурологического.

В неполных экфрасисных комплексах элементы одного или нескольких планов отсутствуют, что способствует повышению динамики повествования.

5. Основой экфрасисного комплекса, как уже отмечалось, является экфрасисное описание, т.е. собственно изобразительный ряд. Однако выполненное исследование показало, что экфрасисное описание может быть представлено в максимально свернутом виде. При этом основной акцент, как правило, переносится на эмоционально-аксиологическую сферу.

6. Экфрасисный комплекс выполняет в ХТ ряд функций: сюжетообразующую, характерологическую, эстетико-декоративную и утилитарную (например, картина является уликой в судебном расследовании).

7. Экфрасисное описание в ХТ отличается от экфрасисных описаний в буклетах и постерах. Последние не выполняют эстетическую функцию, а призваны осуществлять прежде всего рекламные и пояснительно-ориентационные функции. Здесь, как правило, эксплицированы различные иконические знаки и символы, в то время как в ХТ подобные разъяснения носят факультативный характер. Более того, читатель нередко вовлекается автором литературного текста в поиск скрытых имплицитных смыслов. При этом толкование символов в самом тексте произведения либо не происходит вовсе, либо дается в его кульминационной части или развязке.

8. В ХТ широко обыгрывается идея метампсихоза, которая получает отражение в целом ряде экфрасисных комплексов и проявляется в оживлении портретного изображения. Случаи метампсихоза характерны, прежде всего, для произведений фантастического жанра.

9. Корреляция «субъект-объект», которая в реальной действительности сводится к отношению «Агенс-Пациенс» или «Экспериент-Перцепт», в ХТ подвергается различным модификациям, в том числе и таким, при которых происходит ролевая реверсия: объект приобретает свойства субъекта и наоборот.

10. Субъектная и объектная детерминанты в экфрасисных комплексах имеют целый ряд специфических особенностей, обусловленных их принадлежностью ХТ, которые и будут подробно проанализированы в следующих главах.

Основные положения главы 1 получили отражение в следующих публикациях: [99; 102].

ГЛАВА 2

ОСНОВНЫЕ МЕТОДЫ И ПРИЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ЭКФРАСИСА

2.1 Системный подход к изучению экфрасиса

Общеметодологической основой исследования являются принципы диалектики, которые предполагают рассмотрение всех явлений в их взаимосвязи и развитии [13; 196]. В связи с этим в работе предусмотрен системный анализ, при котором экфрасисные фрагменты рассматриваются в тесной взаимосвязи с другими структурно-семантическими образованиями текста как составная часть всего текстового массива (внешнесистемный подход) [194].

Предполагается также и внутрисистемный подход, при котором экфрасисный комплекс рассматривается как микросистема художественного текста, как образование, состоящее из элементов разных уровней, находящихся в иерархической корреляции, которые соединены как с помощью специальных средств когезии, так и когерентности.

Как систему рассматривали художественный текст В.В. Виноградов, Ю.М. Лотман, И.В. Арнольд [12 – 15; 54; 141 – 149], благодаря чему каждая отдельная единица текста не воспринималась как изолированная, а как составляющая всего текстового массива, занимающая определенную нишу в общей текстовой системе. Системный подход предусматривает наличие в рамках общей системы, – макросистемы, – различного числа подсистем или микросистем, одной из которых является экфрасисный комплекс с его специфической структурой, в основе которой лежит целый арсенал различных средств вербальных перекодировок элементов иного художественного кода. Взаимодействие элементов разных кодов и двойная функция вербальных знаков определяет специфику изучаемой микросистемы. Экфрасисный комплекс – это результат двойного кодирования: непосредственного – с

помощью средств живописи, и опосредованного – с помощью лингвостилистических средств.

Всякий объект исследования есть совокупность различных компонентов, находящихся во взаимодействии.

Анализ позволяет разложить объект исследования на образующие его элементы, с тем, чтобы выделить из них существенные, главные.

Анализ экфрасисных элементов имеет многоаспектный характер. Анализу были подвергнуты различные пласты экфрасисных комплексов: перцептивные особенности, т.е. особенности восприятия созерцаемого объекта, в данном случае изобразительного полотна. Речь идет как об особенностях индивидуального восприятия изображения, так и о конкретных условиях, в которых это восприятие осуществлялось.

Анализовались также особенности вербальной репрезентации изображения, т.е. лингвостилистические особенности подобного словесного описания изобразительных средств. Таким образом, особое внимание уделялось вопросам перекодировки, т.е. трансформации средств изобразительного кода в средства вербального кода. Это позволило выявить степень полноты вербальной репрезентации изображения, а также областей вербальной недостаточности отражения элементов иного художественно-изобразительного кода, что только подтвердило мнение об ограниченных возмездительных возможностях одного кода при преобразовании его в иной код.

Синтез, наоборот, является вещественным или мысленным объединением частей, сторон объекта исследования, что позволяет раскрыть их внутренние, необходимые связи и тем самым выявить присущие объекту исследования закономерности. Это, в частности, касается выявления константных способов представления изображения в художественном тексте, наиболее характерных вербальных средств, используемых при такой словесной репрезентации произведения живописи, наиболее часто встречающихся способов введения экфрасисных описаний в текстовую материю литературного произведения.

2.1.1 Синкретическая интертекстуальность как ведущий признак экфрасисных текстов

Рассмотрение живописного полотна как специфического текста, позволяет говорить о встроенности последнего в другой, вербальный текст, об их взаимодействии и взаимовлиянии. Таким образом, литературное произведение с рецепцией вербализированного живописного текста может рассматриваться как полихудожественное произведение. Отто Хансен-Лёве предложил использовать термин «интертекстуальность», который трактуется как включение в ткань текста художественного произведения текстов из других семиотических систем [см. подробнее: 202, с. 21 – 26].

Ю.М. Лотман использует в подобных случаях термин «интерсемиотичность», понимая под ним превращение иконических знаков в предмет вербального сообщения [142, с. 11 – 23]. И.В. Арнольд применяет термин «синкретическая интертекстуальность» [14, с. 55].

Трансформация невербальных знаков в вербальные находится в центре внимания настоящего исследования. Синкретическая интертекстуальность определяет специфику объекта исследования и заставляет искать наиболее оптимальные методы и приемы его анализа.

Специфика интерсемиотического текста, коим и является экфрасис, заставляет говорить о семантическом удвоении: «Семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения, равно, хотя и не эквивалентно, представленный и на стадии творения, и на стадии восприятия произведения изобразительного искусства» [154, с. 59].

Специфика удвоения экфрасиса позволяет применить к нему в процессе изучения идеи концептуальной интеграции. Теория концептуальной интеграции принадлежит Фоконье и Тернеру. Она предусматривает описание формирования комбинированных (blend) ментальных пространств на основе

пространств исходных (input 1, input 2...). Эта теория основана на представлении о том, что в истоках ментальной деятельности человека лежит мотивация к интегрированию объектов, в том числе и совершенно разнородных [246, с. 158]. В нашем случае этими разнородными объектами являются живописные полотна и вербальная материя.

В результате взаимодействия исходных концептуальных пространств возникает «генерирующее пространство» (generic space). Выявление норм и конвенций, предопределяющих логику интегрирования двух исходных концептуальных пространств, в данном случае изобразительного ряда и вербального ряда, а также конечная форма, в которой будет существовать интегрированное пространство, – одна из задач настоящего исследования, которое в определенной степени и в интересующей нас части, базируется и на идеях теории концептуальной интеграции.

В.А. Миловидов отмечает, что формирование интегративных ментальных пространств может прояснить динамику создания и, соответственно, структуру экфрасиса [157]. Таким образом, в процессе исследования экфрасиса весьма продуктивным представляется использование инструментария и приемов когнитивной лингвистики и психолингвистики.

2.1.2 Применение сопоставительного метода при изучении экфрасиса

При исследовании вербальных средств, призванных передать особенности изобразительного ряда, сравнивались особенности художественной репрезентации известных изображений и их рекламных аналогов.

Подобный подход позволил выявить своеобразие художественно-вербального способа описания изображения, найти художественно-эстетическую составляющую подобных описаний, определить особенности индивидуального стиля писателя, оценки и специфики подбора средств вербального кода. Последние весьма часто отличаются от общепринятого

взгляда на известные полотна и сложившегося стереотипа оценки живописного полотна.

Сопоставления подобных общепринятых оценок и устоявшихся трактовок известных картин с оценками и трактовками этих же полотен у отдельных писателей показали наличие оригинальных субъективно-оценочных суждений и выводов, которые позволяют говорить об особой художественной значимости тех или иных литературных произведений, в которых известные картины предстают в новом качестве, что даёт возможность широкой общественности по-новому взглянуть на произведение живописи. Рекламные экфрасисные описания в этом смысле дают некую усредненную точку зрения, которую можно назвать традиционной.

2.1.3 Матричный метод

Среди методов изучения экфрасиса интерес представляет матричный метод, предложенный Е.Н. Третьяковым в его диссертационном исследовании [207]. Явление экфрасиса он рассматривает как матричную репрезентацию образных знаков. Создание экфрасиса по матричному типу подразумевает оперирование иконической моделью художественного образа, отличительной особенностью которой является мгновенное провоцирование чувственного образа в его целостности, совокупности пространственных характеристик во вставном повествовании.

Интерсемиотическая трансформация, считает исследователь, должна включать анализ трёхступенчатого процесса перехода:

1) переход от смыслового кодирования в процессе перцепции к иконическому в мыслительно-иконической репрезентирующей деятельности адресата;

2) переход от иконического к смысловому и вербальному кодированию в мыслительно-вербально репрезентирующей деятельности интерпретатора;

3) переход от вербального к смысловому кодированию в деятельности реципиента (адресата), воспринимающего письменный экфрасисный текст, сформированный интерпретатором.

Предложенная автором триада, лёгшая в основу его исследования, не вызывает принципиальных возражений и может рассматриваться как продуктивный подход при исследовании экфрасиса.

Концептуально-вербальные трансформации действительно представляют собой цепь тех преобразований, которые отмечает исследователь. Наше видение подобных преобразований принципиально не отличается от того, что предлагает Е.Н. Третьяков, но мы считаем, что этот процесс гораздо сложнее, учитывая число актантов и реципиентов в этом процессе. Число участников трансформационного процесса, различное соотношение и мена их ролей в процессе вербализации приводит к многочисленным модификациям любой упрощённой схемы. Действительно, реципиентом изображения, визуального ряда может быть и один участник события, и несколько. При этом в роли реципиента могут выступать, как нарратор, так и персонаж-наблюдатель. Они могут выполнять эту роль и одновременно. Поэтому в процессе нашего исследования мы, учитывая идеи Е.Н. Третьякова, тем не менее предлагаем свои схемы изобразительно-вербальных трансформаций, которые основаны на изучении значительного фактического материала.

Матричный подход Е.Н. Третьякова даёт возможность заформализовать некоторые корреляции перцептивно-вербальной сферы. Матрица здесь напоминает шахматную доску с её пересечениями ячеек по вертикали, горизонтали и диагонали. Однако, на наш взгляд, небольшой объём материала (салонные произведения Дидро) не позволил автору раскрыть все возможности этого плодотворного метода.

2.2 Описательный метод. Метод непосредственного наблюдения

Описательный метод является одним из наиболее распространенных в любых научных исследованиях. Он позволяет провести инвентаризацию изучаемых объектов, дать их основные качественные и количественные характеристики [34]. Описание изучаемого объекта может проводиться с различной степенью детализации.

В нашем исследовании ставилась задача выявления и описания наиболее существенных качеств и признаков изучаемого объекта в зависимости от конкретной задачи подобного описания. Это, в частности, касается особенностей передачи индивидуального стиля и техники художника вербальными средствами. Вместе с тем, другие особенности конкретных полотен, реальных и виртуальных, нередко подвергались самому детальному описанию. К таким аспектам тщательной фиксации относятся, например, колористические характеристики художественных полотен. Весьма детально описывались и вербальные особенности портретных изображений, черт лица и проч., поскольку это позволяло лучше понять психологическое состояние и характер портретируемого персонажа, догадаться о скрытых мотивах его поведения, которые благодаря статике можно было распознать и выявить с достаточной степенью точности. Дескрипция художественного изобразительно-описательного текста позволяет создать более полную картину персонажной системы произведения, особенно когда это касается портретных изображений действующих лиц. Вместе с тем это дает возможность и глубже понять мир художника, придерживающегося определенных художественных принципов и представляющего свое особое видение изображаемого.

Одним из самых распространенных методов научного познания является непосредственное наблюдение, т.е. целенаправленное созерцание, восприятие предметов и явлений в их естественном виде.

В процессе применения данного метода были выявлены фрагменты экфрасисных описаний и целые экфрасисные комплексы в соответствии с обозначенными параметрами этих отрезков текста, что в дальнейшем дало возможность сгруппировать их в соответствии с выдвинутыми критериями классификации по различным типам. Непосредственное наблюдение позволило также подготовить материал для последующей инвентаризации и описания зафиксированных лингвостилистических и композиционно-архитектонических особенностей экфрасисных комплексов, выявить различные средства создания эффекта наглядности описания художественного полотна, а также определить условия зрительского и читательского восприятия, т.е. особенности перцепции предметов искусства, описываемых или упоминаемых в художественном произведении.

2.3 Функциональный подход к исследованию экфрасиса

Функциональный подход предусматривает рассмотрение экфрасисных комплексов и их элементов с точки зрения выполнения ими определенных функционально-прагматических задач в художественном тексте. Выполняемые функции можно подразделить на лингвостилистические, которые определяют роль экфрасисных элементов в общетекстовой структуре, в создании эмоционально-экспрессивной и общеэстетической составляющей художественного текста, а также сюжетно-композиционных, в том числе персонажно-характерологических. Особое значение в плане характерологических функций имеют фрагменты, отражающие особенности восприятия наблюдателем (зрителем) описываемого или упоминаемого объекта, т.е. живописного полотна. Особенности индивидуального восприятия позволяют глубже проникнуть во внутренний мир персонажа, понять его мировоззренческие установки. Вербальные средства, которые используются

при высказывании своей точки зрения на увиденное, позволяют дополнить речевую характеристику действующего лица.

Лингво-композиционные средства, которые задействованы в описании собственно изобразительного ряда, дают возможность, с одной стороны, понять особенности творческого почерка художника, с другой стороны, – проанализировать особенности идиостиля автора литературного текста, который включает подобные эпизоды в художественную ткань произведения.

Таким образом, функциональный подход позволяет решить целый ряд задач, связанных с общетекстовыми характеристиками литературного произведения, определить индивидуальные особенности как субъектов изложения, так и субъектов перцептивных актов, а также выявить художественно-эстетическую и прагматическую роль объекта экфрасисного описания, – т.е. живописного полотна.

2.4 Применение специальных психологических методов при изучении экфрасиса

Поскольку в центре нашего внимания находятся и процессы восприятия, то большое значение приобретают методы, применяющиеся в психологии и, прежде всего, психологии восприятия или перцепции [25; 55; 59; 67; 89; 92 – 93; 119; 136; 166; 181; 184 – 185; 190; 193; 208; 213; 223 – 225; 230]. Речь идет о конкретной форме подобного восприятия – зрительного, поскольку объектом наблюдения служит живописное полотно. При этом мы не рассматриваем сугубо физиологические моменты этого процесса, поскольку работа носит лингвистический характер. Процессы перцепции рассматриваются в ракурсе их литературного отражения с помощью различных лингвостилистических средств.

Поэтому на первом плане здесь все же не анализ процесса перцепции с разложением его на составные элементы психофизиологического характера, а

синтез, поскольку в художественном произведении главным является создание конечного чувственного образа как единства информационного содержания и форм его организации, т.е. имагинарный план перцептивного процесса. Главными здесь остаются конативный аспект (потребность в чувственной информации и отношение к ней), когнитивный (способы организации информативного содержания), диспозиционный (перцептивная установка). В гораздо меньшей степени затрагиваются такие аспекты, связанные с психофизиологической составляющей процесса перцепции, как исполнительный (операционное содержание) и рефлексивный. Два последних важны для научных психологических трудов, которые не являются предметом специального рассмотрения в настоящем исследовании.

2.5 Полевые методы исследования экфрасисных элементов

Полевой подход в лингвистике занял своё достойное место среди других методов [227]. В настоящем исследовании полевой подход, прежде всего, использовался при упорядочении выявленных лексико-семантические единицы в рамках экфрасисного комплекса. В частности, были выделены лексико-семантические группы элементов перцептивного ряда, в том числе глаголы зрительного восприятия [178]. В рамках непосредственного восприятия изобразительного ряда благодаря настоящему методу были выявлены также группы колористической лексики; группы лексики, связанные с описанием внешности портретируемых, в том числе и опорного соматического ряда, вокруг которого концентрируются элементы атрибутивного характера. Были выявлены и лексико-семантические элементы, которые образуют композицию изобразительного произведения, расположение изображаемых объектов на полотне. Здесь немалую роль играют лексические единицы пространственно-ориентационного характера (справа, слева, в центре, рядом с, недалеко от и

т.д.), которые являются скрепами всех элементов собственно изобразительного ряда.

При полевом подходе достаточно легко выявляется ядерная и периферийная зона определённого лексического поля. Это касается как макрополевых, так и микрополевых групп, которые можно выявить в зависимости от конкретных задач в рамках определённой тематической области текста.

Таким образом, полевой подход весьма продуктивен при необходимости систематизации наличных лингвостилистических средств и, прежде всего, лексикосемантического характера.

2.5.1 Дистрибутивно-статистический анализ

Отдельные приемы дистрибутивно-статистического анализа [131–132; 182; 222] использовались при решении некоторых конкретных задач, в частности при определении корреляции различных структурно-смысловых составляющих экфрасисных комплексов, в том числе вспомогательно-перцептивных и собственно изобразительных.

Количественные данные были также получены при определении наиболее активных зон использования экфрасисных элементов как в плане типов изложения, так и различных композиционно-речевых форм.

Получение количественных данных базировалось на сплошной выборке экфрасисных фрагментов и их элементов. В процессе исследования было выявлено множество экфрасисных комплексов различной структуры и объема, что привело к необходимости их соответствующего упорядочивания и выявления наиболее часто повторяющихся схем.

Использование количественных методов дало возможность выявить и наиболее характерные элементы в экфрасисных фрагментах индивидуальных авторов, а также определить те слова и выражения, которые являются ингерентными элементами экфрасисного комплекса как такового, т.е. являются

своеобразными маркерами этого специфического текстового феномена, который не сводится только к описанию самого изображения, а сопровождается дополнительной информацией, связанной с техническими особенностями оформления полотна, а также с особенностями перцептивного характера.

Использование приемов дистрибутивно-статистического анализа обеспечило надежность и достоверность представленных выводов относительно главных характеристик экфрасисных комплексов.

2.5.2 Компонентный анализ экфрасисных элементов

Компонентный анализ предполагает разложение более крупных единиц на составляющие с целью их анализа и последующего синтеза для выводов на более высоком уровне, т.е. выводов более общего характера [13; 69; 153].

В нашем исследовании компонентный анализ проводился в случаях использования семантически неоднозначной лексики в рамках экфрасисных образований с целью выявления, например, тех корневых и других морфем, на основе которых затем строились различные стилистические приемы, в частности игра слов, фразеологическое переразложение и т.д. Компонентный анализ позволял выделить стилистически маркированные элементы слов, которые, взаимодействуя друг с другом, приводили к тому или иному стилистическому эффекту.

Чаще всего подобное жонглирование словами, вызывающее активизацию отдельных элементов слов, и их переключки с элементами других слов использовалась для создания комического или сатирического эффекта.

Таким образом, компонентный анализ в нашем исследовании позволил выйти на выводы о функциональной нагрузке не только макро-, но и микроэлементов экфрасиса в художественном тексте.

2.5.3. Контекстологический анализ экфрасисных комплексов

Контекстологический анализ базируется на принципе конкретных семантических реализаций лексических единиц, а также единиц более высокого ранга (высказываний, сверхфразовых единиц и т.д.) [13; 115; 121].

Контекст понимается по-разному. На начальных стадиях разработки идеи контекстного анализа контекст обычно ограничивался фактами высказывания [4]. Постепенно контекст стал пониматься в более широком смысле. Контекстологический анализ начали проводить в пределах более сложных, чем высказывание, текстовых единиц вплоть до расширения рамок анализа до рамок всего текстового массива.

В нашем исследовании мы выделяем такие понятия, как микроконтекст (в рамках предложения), мезоконтекст (сверхфразовые единства, а также их блоки), макроконтекст (фактически весь текстовый массив). Действительно, для понимания и выявления всего набора коннотативных смыслов элемента экфрасиса достаточны небольшие текстовые фрагменты, в то время как коннотативные смыслы других элементов экфрасиса во всей своей полноте раскрываются только в макродиапазоне.

Контекстологический анализ позволяет выявлять не только поверхностный сюжетно-персонажный план произведения, но и проникнуть в глубинные смыслы, которые образуют импликационал соответствующих лексических единиц. Исследование с помощью контекстуального анализа позволило выявить как фактуально-информативную, так и имплицитно-информативную составляющую экфрасисных элементов, а в макроплане определить и роль экфрасисных элементов в формировании информативно-идеологической составляющей художественного текста.

Поскольку не каждый читатель художественного произведения разбирается в живописи, то в рамках экфрасисных комплексов могут возникнуть так называемые «трудные места», которые имеют либо множество

толкований, либо вообще вызывают затруднения при их смысловой расшифровке. Такие «трудные места» требуют обращения к широкому филологическому контексту, т.е. к фактам и явлениям, не наблюдаемым непосредственно в тексте и привлечения фоновых знаний историко-филологического характера. Поэтому, при интерпретации экфрасисных элементов особое значение приобретает так называемый вертикальный контекст, т.е. историко-филологическая информация, объективно заложенная в литературном произведении [71, с. 47].

Анализ элементов вертикального контекста (аллюзий, цитат, реалий и т.д.) позволяет раскрыть не только смысл фактуальной информации, но и имплицитной, поскольку дает возможность провести исторические, лингвистические параллели с другими литературными текстами и фактами реальной действительности. Благодаря вертикальному контексту и его изучению становится возможным выявление множественности смыслов, игры слов или же, наоборот, снятие герметичности определённых высказываний и высвобождение более тонкого смысла, скрытого в аллюзии или цитате, которые являются составной частью многих экфрасисных описаний.

2.6 Терминологический аппарат и материал исследования экфрасиса

Терминологический аппарат

Одним из важнейших компонентов аппарата исследования является его метаязык и терминосистема, на которой он базируется.

Терминосистема исследования, безусловно, не может быть идеальной, но она должна быть максимально приближена к стандарту, эталону, что достигается правильным подбором терминов, отвечающих определённым требованиям. Как известно, термин должен быть максимально освобождён от многозначности. В идеале термин должен представлять собой моносемичную единицу. К сожалению, многие лингвистические термины полисемантичны,

имеют много смыслов и по-разному трактуются представителями различных лингвистических школ.

Базовым термином настоящего исследования является термин «экфрасис» (ekphrasis), который в этом смысле большинством исследователей понимается приблизительно одинаково и в определённой степени моносемичен.

Сравним, например, следующие дефиниции данного термина:

1) «Экфрасис – это и есть словесная цитата из живописи» [22, с. 215];

2) «...» описание вторичное, отчасти уже изображённой одним из видов ремесла вещи, – чего-то сотканного, нарисованного «...» Экфразис – это описание описания» [Цит. по: 177, с. 131] и др.

Как видим, между этими определениями термина нет принципиальной разницы, что позволяет нам использовать данный ключевой термин без специальных оговорок и уточнений. Экфрасис мы трактуем как описание артефактов, т.е. предметов, явившихся продуктом деятельности человека. Изобразительный экфрасис, как описание живописного полотна и его копий, является разновидностью экфрасиса как такового.

Впервые нами вводится терминосочетание «экфрасисный комплекс», которое предусматривает рассмотрение не только описания самого изображённого объекта, но и всех элементов соответствующей референтной ситуации, которую можно обозначить как фрейм «созерцание артефактов». Данный фрейм предполагает наличие объекта изображения и субъектов перцепции, которые могут выступать в роли коммуникантов обменивающихся впечатлениями от увиденного.

При рассмотрении лингвостилистических средств создания экфрасиса и экфрасисного комплекса мы в основном опирались на тот терминологический аппарат, который широко используется представителями научной школы Виноградова-Гальперина. Это, прежде всего, касается терминов собственно стилистического блока (метафора, метонимия и т.д.). При определённой модификации смысла термина соответствующие изменения специально

оговаривались. Так, термин «коннотация» в лингвистике понимается по-разному. Мы применяем данный термин при изучении экфрасиса в самом широком смысле, как все дополнительные смыслы, которые не входят в интенционал данной лексической единицы. Такой подход позволяет снять с использования данного термина все ограничения, которые мешают выявлению привнесённых контекстом смыслов, приобретаемых лексической единицей в конкретном текстовом массиве.

При исследовании экфрасисного комплекса использованы и различные термины из области психологии, поскольку анализируются и описываются некоторые особенности перцептивного процесса. В частности, к таким терминам относятся «перцептивное событие», который применяется по отношению к тем референциальным ситуациям, которые лежат в основе любого экфрасисного комплекса, а также другие ключевые термины, которые получают экспликацию, базирующуюся на трудах ведущих специалистов в области перцептивной психологии [6; 17; 21; 24 – 26; 35; 37; 44 – 45; 65 – 66 и др.].

Материал исследования и основные лексикографические источники

Материал для исследования подбирался путем предварительного просмотра известных литературных произведений XIX – XX вв. англоязычных авторов, что позволило выделить целый блок ХТ с наличными экфрасисными фрагментами, которые в работе называются экфрасисными комплексами. Всего было выделено 528 ЭК различного количественно-качественного характера. Указанные ЭК были подвергнуты классификации по различным основаниям, что позволило систематизировать полученный фактический материал и подготовить его для более глубокого и тщательного многоаспектного анализа.

Номенклатура произведений с ЭК включает произведения Ч. Диккенса, С. Моэма, Дж. Голсуорси, А. Мердок, А. Кристи и других известных писателей, в которых авторы уделили особое внимание вопросам художественного творчества, созданию живописных полотен и особенностям их восприятия.

В процессе исследования использовались различные справочные материалы и лексикографические источники.

Поскольку в центре нашего внимания находятся лингвостилистические особенности экфрасиса, т.е. описания живописного изображения, были использованы энциклопедические сведения различных словарей и справочников, связанных с историей и теорией живописи, описанием техник художественного изображения, жанровыми особенностями живописных полотен [например, 287]. Были использованы толковые и энциклопедические словари для более глубокого понимания тематических слов и терминов из области живописи [290].

При классификационных операциях лексики, объединенных концептом «живопись», использовались и тезаурусные словари и, прежде всего, Тезаурус Роже [294].

Ю.Н. Караулов определял тезаурус как «всякий словарь, который в явном виде фиксирует семантические отношения между составляющими его единицами. [Цит. по: 13, с. 28].

Напомним, что тезаурус позволяет представить системные отношения лексических единиц, проводить инвентаризацию лексических единиц определенной тематики, наконец является способом представления семантического пространства. В этом смысле тезаурусный метод оказывается одним из перспективных методов семантических исследований.

Наряду с этим при определении денотативных и коннотативных смыслов отдельных лексем и словосочетаний использовались двуязычные переводные словари. Это, в первую очередь, Большой англо-русский словарь [281].

Лингвистические терминологические словари [277–280, 282–283; 285–286; 288; 291–293] позволили выбрать наиболее точные термины для использования их в рамках метаязыка диссертации.

Выводы по главе 2

1. Методологической основой исследования экфрасиса и экфрасисного комплекса являются основные положения диалектики, что предусматривает рассмотрение объекта во взаимосвязи его с другими объектами реального мира. При подобном подходе объект рассматривается в развитии как целостное образование, элементы которого находятся в тесном взаимодействии.

2. Диалектические принципы обуславливают рассмотрение объекта, в данном случае экфрасисного комплекса, как целостного системного образования со своей ядерной и периферийной зоной.

3. Для исследования экфрасисного комплекса, исходя из общедиалектического подхода, использовались конкретные методы и приёмы, благодаря которым была получена фактуальная информация, которая подверглась многоаспектной обработке, что позволило сделать достаточно надежные и достоверные выводы.

4. На первой стадии с помощью метода непосредственного наблюдения и селекции были отобраны экфрасисные фрагменты в соответствии с параметрами, заданными дефиницией экфрасисного комплекса.

5. На следующей стадии полученный фактический материал был подвергнут всестороннему анализу с помощью методов компонентного, контекстуального и дистрибутивно-статистического анализа, результаты которого были зафиксированы и подробно описаны (описательный метод) в работе.

6. На завершающей стадии исследования были сделаны выводы обобщающего характера с привлечением методов аналитическо-синтетического блока, включая индукцию и дедукцию.

7. В процессе исследования использовался специальный терминологический аппарат лингвального характера. При выборе терминов учитывались основные требования, которым должен отвечать оптимальный

термин, а именно его максимальное приближение к моносемии, принятие его большинством учёных как достаточно эксплицированного и не противоречащего смыслу других терминов, входящих в данную микросистему метаязыка исследования.

8. В связи с новизной объекта исследования был введён и новый ключевой термин «экфрасисный комплекс», который в отличие от давно применяемого термина «экфрасис», включает все составляющие описываемого перцептивного события и реакции на него, а не только описание изобразительного ряда.

9. Исследование столь сложного композиционно-речевого образования, как экфрасисный комплекс, потребовало использования также элементов матричного метода и других способов когнитивной лингвистики, где происходит матричное наложение первичных, промежуточных и конечных смыслов на пути от создания живописного полотна и реакцией на него реципиента.

10. Поскольку экфрасис является интерсемиотическим образованием, в работе использовались приёмы трансформационного и сравнительного анализа, позволивших проследить пути перекодировки визуальных знаков в вербальные.

11. Комплексное использование различных приёмов и методов дало возможность получить достаточно точные выводы, достоверность которых обеспечивалась также и объёмом проработанного фактического материала, позволившего перевести конкретные факты в плоскость соответствующих обобщений.

Основные положения главы 2 получили отражение в публикациях [95; 96].

ГЛАВА 3

СУБЪЕКТНАЯ ДЕТЕРМИНАНТА И СПОСОБЫ ЕЁ ВЕРБАЛИЗАЦИИ В ЭКФРАСИСНОМ КОМПЛЕКСЕ

3.1 Понятие субъекта наблюдения в экфрасисном комплексе и его типологические особенности

3.1.1 Конститутивные признаки субъекта восприятия

В силу многомерности перцептивного отношения индивида со средой типология субъектов восприятия может быть различной.

Если в качестве типологического основания рассматриваются сферы бытия, то они дифференцируются следующим образом:

- субъект-вещь. Этот парадоксальный тип Декарт описывал как «мыслящую вещь» [см. подробнее: 229];
- субъект-организм (животное);
- субъект-личность.

В реальной действительности первое практически невозможно в силу физических свойств предметов. Вещи не имеют приспособлений для осуществления перцептивной деятельности, – рецепторов и других органов сенсорного свойства.

В ХТ в качестве субъекта наблюдения может выступать и любой предмет, наделенный автором человеческими качествами. Однако в плане экфрасисных описаний в нашей выборке не было зафиксировано ни одного подобного случая.

Животное может быть субъектом наблюдения в реальной действительности, однако это наблюдение обусловлено утилитарными целями, потребностями физико-биологического свойства. Животное не может оценить эстетические качества живописного полотна в силу отсутствия у него второй сигнальной системы. Художественное произведение, – картина, не оказывает на

животное эмоциональное воздействие, которое было бы связано с эстетическим чувством и эстетическими оценками.

В ХТ, в отличие от реальности, животное может наделяться человеческими качествами и выступать в роли наблюдателя живописного полотна. В нашем исследовании, однако, случаев, когда бы животное получило роль настоящего ценителя искусства, однако, – не наблюдалось.

Расширенное понятие субъекта перцепции в ХТ продемонстрировано схематически на рис. 3.1.



Рис. 3.1. Понятие субъекта в реальной и виртуальной действительности

Однако еще раз отметим, что в нашем исследовании случаев переноса функции наблюдателя и ценителя живописных полотен на неодушевленные сущности и представителей фауны зафиксировано не было.

Здесь были замечены преобразования другого свойства, когда субъект-человек уступает место субъекту-изображению, которое оживает, т.е. происходит реверсия функций: объект превращается в субъект действия, в том числе и субъект наблюдения (например, см. «Тайну Эдвина Друда» Ч. Диккенса).

Иногда субъекту-наблюдателю только кажется, что изображение, в свою очередь, наблюдает за ним. Подобный прием используется тогда, когда автору ХТ хочется подчеркнуть мастерство художника, большую жизненную силу и правдоподобие портретного изображения: это в полной мере относится к описанию портрета немецкого композитора Г.-Ф. Генделя в «Тайне Эдвина Друда» Ч. Диккенса:

It was a most wonderful closet, worthy of Cloisterham and of Minor Canon Corner. Above it, a portrait of Handel in a flowing wig beamed down at the spectator, with a knowing air of being up to the contents of the closet, and a musical air of intending to combine all its harmonies in one delicious fugue.

(297, p. 56).

Здесь Гендель фактически выступает в роли «зрителя» околобуфетных событий, становится свидетелем тайных визитов distinguished Септимуса, который любил подкрепиться стаканчиком-другим вина из буфета. Лицо Генделя словно оживает: снисходительная улыбка свидетельствует о том, что он готов хранить тайну, касающуюся маленьких грешков солидного джентльмена. Ключевым здесь является глагольное сочетание *to beam down*.

К наиболее важным конституирующим свойствам субъекта восприятия с психофизиологической точки зрения относятся:

– *активность*, т.е. способность инициировать перцептивный процесс, оценивать и соотносить продукт восприятия, создавать или видоизменять условия восприятия. В ХТ субъект нередко показан как активное начало. Вербально фиксируются действия и поступки субъекта наблюдения по созданию условий для лучшего восприятия полотна или рисунка;

– *интегративность*, т.е. целостность субъекта восприятия, он выступает как молярная единица, реализующая перцептивное отношение индивида к живописному полотну;

– *субстанциальность*, т.е. отнесенность разномодальных психических явлений, включенных в процесс восприятия к одной и той же объективной инстанции, в нашем случае к картине;

– *двуплановость*, т.е. возможность дифференциации в рамках одного и того же целого внешнего (телесная организация, состояние сенсорных систем поведения) и внутреннего (организация перцептивной активности, чувственный опыт, способность) планов; один проявляется через другой. [см. подробнее: 25, с. 56 – 57].

Субъект восприятия выступает как многомерное целое, включающее в себя разнообразные качества и свойства:

– задатки (пороги сенсорной чувствительности) и способности восприятия (оценка пропорций, глазомер);

– направленность личности (склонность к художественному восприятию действительности), черты характера (восприимчивость к определенной информации; наблюдательность, проницательность).

Все это определяет перцептивную компетентность субъекта наблюдения.

На наш взгляд, перцептивная компетентность имеет градуальный характер. Высокая проницательность заключается в умении разглядеть то, что не видно усредненному обычному наблюдателю. В ХТ эта градуальность получает отражение в лингво-тематической организации диалогов между участниками, роли которых можно обозначить следующим образом:

«учитель – ученик» или «профессионал – дилетант».

К базовым сферам бытия человека относят физическую (физико-химическую), биологическую и социальную системы [139; 189].

В физической системе отношений субъект выступает как телесное существо, «погруженное» в вещно-оформленную абиотическую среду. Физические характеристики среды, в том числе и объектов художественного творчества, определяются им не в абсолютных единицах, а в единицах собственного тела – отношением к росту, массе и т.п. Это получает отражение и в языковой картине мира, в способе представления пространственного

положения и других физических характеристик объекта. Местоположение, объем и другие физические характеристики объекта даются в системе координат наблюдателя. Так, картина определяется как большая или маленькая в зависимости от восприятия субъекта, его собственных физических параметров, в частности роста и комплекции. Поскольку наблюдатель – это обычно человек с параметрами, укладывающимися в диапазон нормальных величин, то и определения «маленький», «большой» в нашем мире разными людьми воспринимаются приблизительно одинаково.

В рамках биологической системы отношений субъект восприятия выступает как организм, реализующий наряду с обменными, репродуктивными и другими жизненными процессами, ориентировочную и регуляторную функцию. Это становится возможным благодаря развитию специализированных аппаратов – сенсорных систем, в том числе зрительной и кинесической, что в рамках настоящего исследования особенно важно.

В вербальном плане это получает отражение в наличии слов, относящихся к сфере окулomotorной деятельности наблюдателя, а именно слов концептуально-тематической группы «зрение», куда входят глаголы to look, to gaze, to see и др.; существительные look, gaze, glance и пр., а также соответствующие классификаторы (наречия, прилагательные, предложные коллокации) для обозначения остроты и концентрации взгляда.

В рамках социальной системы субъект предстает как познающая, воспринимающая мир личность. Специальная система формирует личностные свойства субъекта восприятия (его направленность, способности, характер), определяет собственно человеческие способы его взаимоотношений с действительностью (деятельность, общение, игра).

Особое значение здесь играют не столько поиск и приём информации, сколько её интерпретация, т.е. включение в смысловые контексты или семантические поля воспринимающего [135].

Нравственно-этический и эстетический моменты связаны с социализацией человека. Именно эта сфера «ответственна» за аксиологическую составляющую созерцания искусства.

В процессе наблюдения за картиной высвечиваются различные характеристики субъекта восприятия, которые предполагают друг друга и друг с другом взаимодействуют: «телесность, организмичность (биологическая составляющая) и социальность субъекта восприятия едины» [25, с. 65].

В ХТ авторы неодинаково и с разной степенью детализации описывают все три составляющие субъектной детерминанты.

Некоторые авторы большое внимание уделяют биологической составляющей, подробно описывая сам процесс перцепции, фиксируя малейшие движения головы и глаз, другие – основное внимание обращают на эстетическое воздействие, на оценки и эмоциональные реакции на картину или рисунок, т.е. на первый план у них выходит социальная составляющая субъектной детерминанты.

3.1.2 Социокультурный аспект субъектной доминанты

До этого речь шла в основном о психофизиологических особенностях зрительной перцепции и способах их вербального оформления. Однако каждый субъект восприятия является индивидуальностью, личностью. Он наделен определенным социальным статусом, имеет свое мировоззрение, вкусы и привычки. Восприятие и отношение к живописным произведениям обусловлено во многом этим социальным статусом, образовательно-культурным уровнем, этическими и эстетическими представлениями, готовностью или неготовностью воспринимать и оценивать произведения искусства.

Субъектом наблюдения может быть профессионал – художник или критик. Профессиональное восприятие отличается глубиной анализа, умением замечать такие особенности техники исполнения, которые недоступны наблюдателю-любителю.

Специалисты-искусствоведы в состоянии расшифровать иконические знаки, их символические функции, вскрыть, в случае необходимости, эмблематичность изображения. Для них немаловажное значение имеют композиционные особенности картины, техника исполнения, цветовая гамма, палитра, игра света и тени, даже материал и состав красок. Поэтому и в ХТ в поле зрения такого наблюдателя попадают различные технические особенности. Здесь широко представлена вербализация знаков первого уровня, асемантичных иконических сигналов.

Показывается не только то, что изображается, – словесному оформлению подлежат технические тонкости художественного творчества, малозаметные детали, которые в действительности играют большую роль в понимании художественной концепции живописца.

Подобные технические тонкости получают отражение в тексте и в том случае, когда субъект восприятия – это знаток живописи, коллекционер. Таковым, например, является Лэнгдон из «Кода да Винчи» Дэна Брауна.

Экфрасисные описания здесь отличаются тонкостью анализа, умением выделить такие детали, на которые дилетант мог бы не обратить внимание.

Субъектом наблюдения в экфрасисных комплексах может быть и человек, который изучает живописное полотно из каких-либо утилитарных соображений.

Например, Шерлок Холмс в буквальном смысле исследует портрет предка сэра Баскервиля, пытаясь найти сходство между предполагаемым преступником и представителями рода Баскервилей. Здесь знаменитый сыщик с блеском демонстрирует свой дедуктивный метод в действии. Умение выделить главное в портрете, найти фамильное сходство и убедиться в верности своих догадок по поводу преступных намерений Стэплтона, – вот основная цель столь тщательного изучения портрета.

Шерлоку Холмсу важен портрет не как предмет искусства, а как доказательство возникших у него подозрений по поводу того, что Стэплтон, как представитель рода Баскервилей, тоже может претендовать на наследство и

собственность этого древнего рода, используя для достижения своей цели преступные средства.

Итак, в зависимости от целеполагания можно выделить целый ряд интенций наблюдения, которые получают вербальную объективацию (см. рис. 3.2).



Рис. 3.2. Интенции субъекта наблюдения в экфрасисном комплексе художественного текста

3.1.3 «Точка зрения» и типология субъектов наблюдения

В каждой из сфер бытия субъект наблюдения занимает специфическую позицию. Поэтому вещи, люди, события, в том числе и предметы живописи, воспринимаются им в определенном ракурсе, с некоторой «точки зрения», оказываются для него «здесь» и «сейчас».

В физической системе отношений, – конечно, условно, – позиция субъекта восприятия может быть описана в виде математической точки. Эта

эгоцентрическая позиция в ХТ передается с помощью пространственных глаголов, которые дополняются индикаторами пространственного положения: down; above; to the right; to the left; far from; near и др.

В рамках биологической системы это всегда некоторая область возможных расположений глаз и головы, допускающая получение необходимой информации [26]. Данная составляющая обычно получает достаточно полное отражение в ХТ, где описываются соответствующие перцептивно-сенсорные, окулomotorные реакции с помощью лексических элементов соответствующих тематических групп.

В социальной системе отношений позиция субъекта конституируется принимаемыми им ценностями, ролью в группе и чаще всего носит квазипространственный характер [186]. В тексте это проявляется в наличии оценочной лексики, лексики для обозначения эмоций, исторической справки.

В ходе восприятия содержательные проекции «точки зрения» как бы накладываются друг на друга, сливаясь в единое целое.

«Точка зрения» не столько морфологическое, сколько функциональное образование, которое может иметь как реальный, так и виртуальный характер [138; 176].

Субъектом наблюдения может быть и сам творец, автор художественного полотна. В этом случае обычно даются впечатления художника от завершённой работы в сопоставлении с первоначальным замыслом, воображаемой картиной, которая существовала только в сознании художника. Критический взгляд, – вот что обычно составляет суть такого наблюдения, попытки найти ошибки, неточности в осуществлении своего первоначального замысла или, наоборот, внести в него коррективы.

Процесс создания произведения живописи в весьма своеобразной форме описал Г. Миллер в романе «Чёрная весна». Главный герой, – рассказчик, детально описывает все этапы создания живописных поделок в подражание творчеству умственно отсталых людей. Автор иронически оценивает результаты своего труда, что получает отражение в соответствующем ЭК, где

перцептивное событие тесно смыкается с событием творческого процесса. Субъект восприятия здесь сливается с субъектом-производителем артефакта. Фиксация элементов возникающего изобразительного ряда сопровождается острыми критическими замечаниями в свой собственный адрес со стороны «художника»:

*Right under the horse's ass, where his croup begins and ends,
and where Salvador Dali would most likely put a Louis Quinze chair
or a watch spring, I begin to draw with free and easy strokes a straw
hat, a melon. <...>*

*Now I have a man in a big straw hat tickling the horse in the
rumps. Fine! Fine and dandy! Should it seem a little grotesque, a little
out of keeping with the pseudo-medieval character of the original
composition, I can always attribute it to the aberration of the fou who
inspired me.*

(308, p. 67).

Рассказчик-художник описывает созданный им рисунок с большой долей самоиронии. Недостатки своего «шедевра» (masterpiece), как он иронично называет свое творение, он готов списать на вдохновивших его умственно отсталых художников-любителей.

Субъектом наблюдения нередко выступает и человек, который служил моделью, натурщиком для художника, т.е. сам объект изображения.

В этом случае наблюдателю интересно сопоставить видение со стороны, т.е. видение художника, со своими собственными представлениями о себе, своей внешности, внутреннем «я», которое на картине раскрывается через внешние признаки. Человек знает о своей внешности по зеркальному отражению или фотографии.

Это сопоставление побуждает такого персонажа к анализу собственного «я», а читателю дается возможность получить разностороннюю информацию о действующих лицах. Например, в романе А. Мердок «Замок на песке» наблюдателями являются директор школы Демойт и учитель Мор. Первый

неоднократно выступает в роли субъекта-наблюдателя своего портрета, – живописного полотна, а Мор, в которого влюблена художница, – рассматривает свой портрет-набросок, который тоже сделала Рейн. По сути дела, Мор не высказывает мнения о качестве этого наброска. Следует лишь сухое и краткое, отстраненное описание внешности человека, изображенного на бумаге, который чем-то (some) похож на него, – Мора. Судя о скупости оценочных слов рисунок ему явно не понравился:

He looked at it now. <...> He saw upon the paper a young man with a strong twisted humorous face and curly hair, head thrown back in a rather proud attitude, a thick pillar of neck, a hand raised as if in dispute. It bore some resemblance to himself.

(309, p. 201).

Следует отметить, что это изображение достаточно энергичного, решительного человека мало соответствует натуре Мора, нерешительного и сомневающегося человека, который так и не захотел сделать смелый шаг навстречу судьбе. Художница изобразила возлюбленного таким, каким бы хотела видеть его в идеале, – решительным и волевым.

3.1.4 Композиционно-речевая организация экфрасисного комплекса при множественности наблюдателей

В ХТ можно встретить ЭК не только с одним наблюдателем, но и с несколькими, которые при этом часто еще обмениваются мнениями по поводу увиденного. Они могут рассматривать полотно с разных пространственных точек или по-разному подходить к созерцанию картины. Обмен впечатлениями позволяет показать объект во всей многогранности.

Такой прием использует Дж. Голсуорси, который нередко заставляет своих героев осматривать картины на какой-нибудь выставке. Подобное происходит, например, в его романе «Конец главы», где Динни отправляется на знаменитую выставку 1932 г. вместе со своим дядюшкой, знатоком живописи. Между ними происходит постоянный обмен мнениями по поводу увиденного.

В зависимости от ролевых функций собеседников-наблюдателей можно выделить несколько базовых форм обмена мнениями в рамках ЭК. Первая форма предполагает совпадение мнений собеседников, которые лишь дополняют наблюдения друг друга. Такую форму можно назвать диалогом или полилогом-унисоном. Нами было зафиксировано всего 17 % подобных форм в рамках ЭК, предусматривающих множественность наблюдателей.

В ХТ преобладают диалоги или полилоги-споры, когда некоторые точки зрения наблюдателей не сходятся (54 %).

Ещё одна форма обмена мнениями предполагает ситуацию, в которой один из собеседников-наблюдателей выступает в роли авторитетного и/или проницательного наблюдателя, а второй или группа других наблюдателей рассматривают полотно, руководствуясь указаниями авторитетного знающего наблюдателя, при этом подобное знание может быть не художественно-профессиональным, а утилитарно-практическим (29 %).

Рассмотрим подробнее диалоги / полилоги-споры и их особенности. Широкое обсуждение одного и того же произведения живописи можно найти у А. Мердок в «Замке на песке». Интересующий нас ЭК условно можно обозначить как «Обсуждение портрета Демойта». Этот портрет рассматривает и обсуждает сразу целая группа наблюдателей. Среди них Бледярд, Демойт, Мор. Все они признают, что картина отличается неординарностью. Демойт называет ее шедевром, Мор – необычной картиной, а Бледярд отзывается о картине сдержанно. Фактически, он подвергает художницу критике за то, что в портрете нет «правды жизни»: изображение пожилого человека получилось слишком приукрашенным.

В выражении мнения о картине проявляются черты характера наблюдателей: открытость и прямота Демойта, нерешительность Мора, скептицизм Бледярда.

Автор заставляет своих героев достаточно долго рассматривать и анализировать портрет Демойта, он «держит» своеобразную паузу, чтобы

подогреть интерес читателя, которому поскорее хочется узнать мнение всех наблюдателей.

Особенно присутствующих волнует мнение знатока живописи Бледярда, который понимает это и нарочно затягивает паузу, чтобы придать своим словам особую значимость:

Bledyard took his time. He had been looking at the picture very intently. He opened his mouth several times in an experimental way before any sound came forth. Then he said, "Miss Miss Carter, this is an interesting picture, it is nearly a good picture". He was silent, but had clearly not finished. "But", said Bledyard. He held them in suspense again. "You have made your picture too beautiful. The observation of character is very well. But this is a painting, Miss Miss Carter".

(309, p. 119).

Такая весьма сдержанная оценка портрета контрастирует с восторженными откликами остальных наблюдателей: Демойт называет картину шедевром (come and look at the masterpiece); Мор называет ее весьма незаурядной картиной (It's a remarkable picture), Эвви восклицает, что работа Рейн превзошла все ожидания (my expectations were high, but you have surpassed them).

После достаточно резкого отзыва Бледярда Мор пытается скрасить неловкость ситуации (it's obviously a good picture – and if it has weaknesses, perhaps you can still mend them?).

Рейн и сама понимает, что из деликатности ее несколько перехвалили. Она осознает, что картина нуждается в доработке (I must paint the head again).

Анализируемый ЭК выстроен на контрапункте: более чем сдержанное мнение о картине Бледярда противостоит весьма восторженному мнению остальных наблюдателей. Критика Бледярда достаточно тонкая, но, казалось бы, мелиоративный квалификатор beautiful звучит у него в сочетании с усилительной частицей too неодобительно, приобретая ситуативную пейоративность.

Мор поражен: в портрете отразилось то, что при непосредственном общении с Демойтом, он в нем уловить не смог. Мор вдруг четко осознал то, чему ранее не придавал значения: Демойт – это старый человек без будущего и без каких-либо перспектив найти в молодой художнице отклик своим чувствам:

Mor felt that he was really seeing Demoyte for the first time; and with this a sudden compassion came over him. It was indeed the face of an old man. In spite of the bright colours of the rug, the picture as a whole was sombre. The sky was pale, with a flat melancholy pallor, and the trees outside the window were bunched into a dark and slightly menacing mass.

(309, p. 118).

Рейн удалось показать безжалостность времени и неизбежность старости с помощью мрачных фоновых тонов (dark; pale; pallor; sombre). Мор не задумывался ранее над тем, что всегда бодрый, а точнее бодрящийся человек на самом деле стар и внутренне давно осознал свою беспомощность перед временем, смирившись со своей участью. Столь глубокое проникновение в суть душевного состояния пожилого человека и поразило Мора в портрете (Mor was astonished), а также вызвало в нем сочувствие (compassion) к Демойту.

Бледярд этого главного в картине «не ухватил», или сделал вид, что не замечает глубины проникновения в образ портретируемого.

При наличии в ЭК нескольких наблюдателей многообразие способов и особенностей их общения и обмена мнениями по поводу одного и того же объекта наблюдения можно свести к нескольким моделям.

Модель № 1

Первая модель предполагает неравенство участников коммуникации. В этом случае один из собеседников-наблюдателей отличается особой пронизательностью или большей эрудицией, знаниями в области искусства. Другой собеседник-наблюдатель обычно не может выделить в полотне его глубинный смысл или извлечь необходимые утилитарные смыслы.

Диалог здесь строится как разговор людей, один из которых разъясняет, в чем заключаются сильные стороны живописного полотна, дает расшифровку заложенных в нем смыслов, «открывает собеседнику глаза» на эстетическую значимость или утилитарную пользу картины. Эту модель общения в рамках ЭК, как мы уже отмечали, можно обозначить как диалог «учитель – ученик» или «профессионал – дилетант».

Классический пример подобного взаимодействия наблюдателей можно найти в «Собаке Баскервильей» Конан Дойля. Здесь Ватсон выступает в роли дилетанта, а Шерлок Холмс – в роли профессионала. Однако речь идет не о профессионализме в области искусства, а в области сыска. Портрет не рассматривается как источник эстетического наслаждения, а как носитель дополнительной информации о преступнике Стэплтоне.

Шерлок Холмс направляет внимание Ватсона в нужное русло, пытаясь заставить его самого найти ключ к разгадке тайны поместья Баскервиль, задавая ему наводящие вопросы:

He led me back into the banqueting-hall, his bedroom candle in his hand, and he held it up against the time-stained portrait on the wall.

“Do you see anything there?”

I looked at the broad plumed hat, the curling love-locks, the white lace collar, and the straight, severe face which was framed between them. It was not a brutal countenance, but it was prim, hard, and stern, with a firm-set, thin-lipped mouth, and a coldly intolerant eye.

“Is it like anyone you know?”

“There is something of Sir Henry about the jaw.”

“Just a suggestion, perhaps. But wait an instant!”

He stood upon a chair, and, holding up the light in his left hand, he curved his right arm over the broad hat and round the long ringlets.

“Good heavens!” I cried in amazement.

The face of Stapleton had sprung out of the canvas.

(299, p. 183).

Итак, Шерлок Холмс своими вопросами и действиями подвел Ватсона к правильному выводу, который он сам сделал гораздо раньше. Поясняя свою проницательность, Холмс говорит:

“Ha, you see it now. My eyes have been trained to examine faces and not their trimmings. It is the first quality of a criminal investigator that he should see through a disguise.”

(299, p. 183).

Аналитический ум и наблюдательность великого сыщика позволили ему, отбросив мишуру, найти главное, – фамильное сходство между Хьюго Баскервилем, ставшим первой жертвой таинственной собаки, и Стэмплтоном, скромным учителем из предместья, а в действительности еще одним отпрыском этого рода, претендующим на родовое поместье. Здесь лежит ключ к решению загадки. Это кульминационный момент, когда читателю называется имя возможного преступника.

Нередко описываются ситуации, в которых одному из наблюдателей трудно высказать отрицательное мнение о произведении искусства, так как он не хочет обидеть творца, – художника.

Сначала, как правило, представлено истинное впечатление наблюдателя, а затем противоречащее ему высказывание, адресованное автору картины. Так, Филипу из романа «Бремя страстей человеческих» не нравятся работы Фанни Прайс. С. Моэм сначала описывает подлинные чувства и соображения Филипа по поводу картин девушки:

He did not know what to say. It was not only that they were ill-drawn, or that the colour was put on amateurishly by someone who had no eye for it; but there was no attempt at getting the values, and the perspective was grotesque. It looked like the work of a child of five, but a child would have had some naivete and

might at least have made an attempt to put down what he saw; but here was the work of a vulgar mind chock full of recollections of vulgar pictures. Philip remembered that she had talked enthusiastically about Monet and the Impressionists, but here were only the worst traditions of the Royal Academy.

(307, p. 107).

Но Филип не может заставить себя высказать девушке все, что он думает о ее достаточно заурядных картинах. Его слова о работах Фанни звучат фальшиво:

“I think they’re most awfully good.”

(*ibid.*).

Только настоятельные просьбы высказать критические замечания заставляют Филипа обратить внимание Фанни на недостатки в пропорциях на картине:

“But I wasn’t quite sure about the proportions of that”

(307, p. 107).

Но даже это осторожное замечание вызвало обиду девушки:

She flushed darkly and taking up the picture quickly turned its back to him.

“I don’t know why you should have chosen that one to sneer at. It’s the best thing I’ve ever done. I’m sure my proportions are all right”.

(307, p. 107).

Модель № 2

Еще одна модель общения наблюдателей: «равноправие участников». В этом случае возможны две разновидности ситуации общения.

При первой возникает диалог-унисон, когда наблюдатели имеют сходное видение картины, подходят к ней с одинаковых позиций, склонные давать ей одни и те же оценки:

Evvy said, “Miss Carter, my expectations were high, but you have surpassed them. I congratulate you”.

“It’s a remarkable picture”, said Mor, hearing his voice speaking from a great distance.

(309, p. 119).

И Эвви, и Мор дают только положительные оценки портрету Демойта, который написала Рейн.

Вторая разновидность ситуации общения предполагает разногласие мнений, подходов, оценок. Эту ситуацию можно назвать в ее вербальном преломлении «диалог-спор».

Soames pointed to the Future Town. “Look at that! Who’s going to live in a town like that, or with it on his walls?”

June contemplated the picture for a moment.

“It’s a vision,” she said.

“The deuce!”

(303, p. 49).

Сомса раздражают псевдофутуристические поделки некоего Поста, в то время как Джун готова поддерживать начинания очередной «хромой утки», – художника-неудачника. Джун оправдывает отсутствие сходства изображенных предметов с реальными тем, что так их видит в своем воображении художник. Однако разногласие между Джун и Сомсом имеет гораздо более глубокий жизненный характер. Спор по поводу картины – это лишь внешний выплеск глубинных эмоций, вызванных разным подходом к жизненным ценностям.

Наблюдателей может быть и больше двух. Тогда обмен мнениями по поводу одного и того же объекта наблюдения приобретает форму полилога.

Обычно в полилогах ЭК можно выделить отрезки унисонных реплик и отрезки дискуссионных реплик. Конфигурация их соотношений не поддается универсальной формализации. В каждом конкретном ЭК можно выявить свою собственную схему стимулов и реакций, что и придает каждому конкретному

ХТ ту неповторимость и оригинальность, которая так ценна в литературном произведении.

Вместе с тем стержнем таких полилогов остается контрапункт, возникающий между мнением одного лица или нескольких лиц и отношением к этой точке зрения других участников беседы. Так, в полилоге-обсуждении портрета Демойта в романе Мердок «Замок на песке» стержневым остается противоречие, контраст между довольно сдержанной оценкой работы Рейн со стороны Бледярда:

“You have made your picture too beautiful. The observation of character is very well. But this is a painting, Miss Miss Carter”.

(309, p. 119).

и восторженными отзывами о картине всех остальных участников наблюдения и обсуждения. Таким образом, полилог в этом смысле, как правило, сближается с диалогом-дискуссией, а не с диалогом-унисоном, который все же лишен того динамизма и внутреннего напряжения, который свойствен диалогам-спорам.

3.2 Классификация субъектов наблюдения в экфрасисном комплексе

Развертывание перцептивного процесса подчинено особой структуре, в которой зафиксировано что, где, в какой последовательности, когда и как должно быть воспринято.

Перцептивный план – это стратегия и тактика познавательной активности субъекта, проект построения чувственного образа.

В качестве примеров перцептивного плана можно назвать планы осмотра выставки или отдельных полотен и рисунков.

Перцептивный план – это план поиска требуемой информации. Он может осуществляться в двух крайних формах: неупорядоченного (псевдослучайного) и упорядоченного сканирования.

При неупорядоченном сканировании субъект «бесцельно» осматривает элементы ситуации, анализируя, связывая и обобщая их, как бы бродит по

информационному полю до тех пор, пока или все-таки не обнаружит искомое, или не выработает более системный план поиска.

Упорядоченное сканирование предполагает использование определенных принципов или правил поиска, например, осмотр всех элементов предмета наблюдения слева направо, выделение сначала крупных объектов или объектов одной формы, затем мелких объектов или объектов, имеющих другие формы и т.д.

Однако, как отмечают психологи, перцептивный план редко выступает в роли алгоритма, фиксирующего жесткую последовательность осуществляемых действий. Обычно субъект опирается не столько на логические правила поиска, сколько на структуру самой ситуации, обнаруживая в ней своего рода подсказки, направляющие поиск в нужное русло [16; 50; 92 – 93 и др.].

Перцептивные планы могут носить как жесткий, так и гибкий характеры. К гибким планам принадлежат программы большинства сложных перцептивных навыков, в том числе рассматривание картин.

Итак, в перцептивной ситуации мы предлагаем выделять несколько этапов, обусловленных психосоматическими особенностями субъекта наблюдения:

- I – подготовительный этап к просмотру, наблюдению;
- II – собственно перцептивный процесс, который в свою очередь распадается на несколько стадий:
 - а) зрительный поиск объекта и фиксация зрительного контакта с объектом;
 - б) процесс считывания информации с учетом характера и техники считывания (движение головы и глаз, степень концентрации взгляда, длительность процесса наблюдения);
- III – завершение процесса перцепции и реакция на увиденное:
 - а) выход из перцептивного контакта с объектом, завершение процесса восприятия;
 - б) ментальная обработка полученной зрительной информации, перевод ее в ментальный и вербальный коды;

в) реакция на полученную информацию: эмоционально-аксиологические реакции, а также кинесико-моторные и поведенческие реакции на увиденное.

Рассмотрим особенности отражения каждого из указанных этапов перцептивного события в соответствующих ЭК ХТ.

3.2.1 Особенности репрезентации подготовительного этапа перцепции в экфрасисном комплексе художественного текста

Подготовительный этап, предшествующий зрительному восприятию, предполагает определенные действия субъекта, направленные вольно или невольно на создание условий наблюдения. На этом этапе субъект наблюдения проявляет себя как активное начало, выполняя роль агенса, что в ХТ актуализируется в таких глагольных единицах, используемых в активном залоге, как *to approach*; *to come up*; *to put*, *to turn*, *to enter* и др.

Картина не подвергается различным действиям со стороны субъекта и становится объектом-Пациенсом. Например, подробно описывается этот этап в романе «Луна и грош». Стрёв случайно натывается на картину Стрикленда в студии:

He went over to it and leaned it towards him so that he could see the painting. <...>

He flung it back against the wall angrily <...> his movement caused it to fall, face downward, on the ground.

(306, p. 142).

Придя в себя и немного успокоившись, Стрёв решает поднять картину:

No matter whose the picture, he could not leave it there in the dust, and he raised it;

(*ibid.*).

Наконец Стрёв решает рассмотреть картину как следует, с этой целью он устанавливает ее на мольберт:

He thought he would like to have a proper look at it, so he brought it along and set it on the easel. Then he stood back in order to see it at his ease.

(306, p. 142).

Для осуществления перцептивного процесса необходимо, чтобы у субъекта возникла потребность в информации о предмете наблюдения, т.е. мотивация. Именно она является иницирующим звеном, «запускающим» процесс.

Вербально это фиксируется с помощью интенциональных предложений, структур с причинным (каузативным) значением. Глаголы интенции и соответствующие им словосочетания здесь занимают ведущую позицию:

I tried to find out; I wished; I wanted; I was eager to study, etc.

Следует иметь в виду, что процесс перцепции может иметь и не подготовленный характер, когда наблюдатель случайно замечает объект, который внезапно бросается ему в глаза, случайно попадает в поле его зрения.

Так, придя после смерти Бланш в студию, Стрёв совершенно случайно обнаруживает картину Стрикленда, на которой изображена Бланш:

Suddenly he caught sight of a canvas with its face to the wall.

(306, p. 142).

При беглом взгляде на картину он даже не смог понять, что обнаженная натура это Бланш. Пока его гнев вызван только тем, что картина написана Стриклендом. Настоящая ярость охватывает Стрёва, когда он узнает в модели свою любимую женщину. Отсутствие первоначальной интенции здесь подчеркивается наречием *suddenly* и глагольным словосочетанием *to catch sight of*.

3.2.2 Эгоцентрическая позиция и степень ее вербального описания в экфрасисном комплексе

Чувственные впечатления имеют пространственную и временную определенность. Та или иная вещь, полотно, рисунок видится субъектом слева

или справа, сверху или внизу, спереди или сзади. Последнее для живописных полотен иррелевантно.

Объект наблюдения видится на большем или меньшем расстоянии от субъекта наблюдения. При этом можно говорить об абсолютном или относительном расстоянии.

Объект наблюдения имеет для наблюдателя определенные очертания (форма), величину и объем.

Воспринимаемые местоположение, расстояние, форма и величина элементов ситуации сосуществуют в одном и том же акте и взаимосвязаны друг с другом. Они образуют перцептивное пространство индивида [113; 215].

В определенных границах изменение расстояния до предмета не оказывает влияния на восприятие его величины, восприятие формы остается инвариантным при изменении угла зрения. Эта особенность получила название константности восприятия [159; 244].

Относительную независимость информационного содержания от изменения позиции субъекта (его органов чувств) называют стабильностью восприятия [26].

Остановимся на особенностях зрительного восприятия, обусловленных психофизическими возможностями человека подробнее.

Позиция наблюдателя по отношению к объекту наблюдения называется эгоцентрической позицией [26].

Для обеспечения успешного процесса восприятия необходимо, чтобы наблюдатель находился на определенном расстоянии от объекта наблюдения. В зависимости от этого расстояния и, конечно, размера самого полотна можно говорить о крупном, среднем и общем плане наблюдения.

При общем плане наблюдатель видит все полотно целиком:

On the screen opposite the alcove was a large canvas with a great many square tomato-colored blobs on it, and nothing else, so far as Soames could see from where he sat

(303, p. 47).

Голсуорси точно передает возможности перцепции на расстоянии, когда невозможно разглядеть детали. Точного указания на расстояние нет, но по ограниченным возможностям зрительного восприятия, когда все расплывается и превращается в одно пятно, становится ясно, что речь идет о значительной дистанции между наблюдателем и объектом.

При среднем плане наблюдатель может рассмотреть детали и наконец при крупном плане зритель может сконцентрироваться на отдельных участках полотна, рассмотреть мельчайшие детали, фактуру, оценить качество красок.

В ХТ близкая дистанция нередко указывается с помощью относительных индикаторов, например, наречия *close*:

Sophie moved closer to the image

(295, p. 328).

На таком близком расстоянии Софи как следует рассмотрела фигуру предполагаемой женщины на многофигурном полотне «Тайная вечеря» Л. Да Винчи.

*The woman to Jesus' right was young and pious-looking,
with a demure face, beautiful red hair, and hands folded quietly.*

(295, p. 328).

Обозначение дистанции нередко становится избыточным и не фигурирует в ЭК: само описание дает представление о том приблизительном расстоянии, с которого ведется наблюдение. Детально описанный фрагмент картины опосредованно указывает на крупный план, а возможность «ухватить» все особенности композиции свидетельствует о плане общем.

Итак, на основании проведенного анализа, можно сделать вывод о том, что в ХТ доминируют индикаторы относительного расстояния. В нашем исследовании не было зафиксировано ни одного случая точного указания на расстояние между субъектом и объектом наблюдения, т.е. указаний с помощью числительных или цифровых данных.

В реальной действительности особенности зрительного восприятия при общем плане заключается в возможности симультанного восприятия полотна как композиционно-содержательного целого.

В ХТ независимо от плана описание всегда дается сукцессивно. Симультанным может быть только само впечатление, реакция на воспринятое. Экфрасисное описание процесса восприятия в ХТ разворачивается в пространстве и времени. Одномоментно схватывается только самое главное: *It was a nude woman*, – это все что замечает Стрёв при беглом взгляде на внезапно обнаруженную в студии картину. Только при внимательном разглядывании он понимает, что это Бланш.

Приближение к объекту чаще всего обозначается с помощью соответствующих глагольных единиц, указывающих на сближение с объектом наблюдения. Например:

He (Mor) got up and walked up across the room to study it more closely.

(309, p. 202).

Иногда, наоборот, наблюдателю приходится отойти от картины на некоторое расстояние, чтобы увидеть изображение, что в ХТ фиксируется с помощью глаголов, указывающих на отдаление от объекта наблюдения. Например:

Then he stood back in order to see it at his ease

(306, p. 142).

Таким образом, для успешного созерцания нельзя стоять к картине вплотную, нельзя отходить от нее и на очень большое расстояние. Однако в связи с индивидуальными особенностями подобного восприятия расстояние может меняться для разных субъектов наблюдения при одном и том же объекте. Поскольку в ХТ точные параметры обычно ничего не дают для сюжетного развития, они, как правило, не представлены в ЭК, превращаясь в суппозитивную информацию: из личного опыта люди знают, какое расстояние может считаться приемлемым для восприятия изображенного на полотне.

Точная параметризация в ХТ уступает место относительной, о чем свидетельствует доминирование в этой сфере квалификаторов типа close (closer), т.е. квалификаторов относительной дистанции.

Фокус и область обзора меняется в зависимости от того, ведется ли наблюдение с позиции так называемого циклопического глаза [26], когда пространственная вертикальная линия-центр полотна совпадает с пространственной позицией наблюдателя, или же оно ведется из какой-либо другой пространственной точки.

Наблюдения психологов показывают, что пространственная симметричность полотна при циклопическом глазе, тем не менее, не находит полного отражения в процессе восприятия. Левая часть картины (т.е. часть полотна, находящаяся по левую руку от наблюдателя) воспринимается четче, контуры изображения более отчетливы.

Правая часть картины воспринимается менее отчетливо. Эта асимметрия объясняется функциональными особенностями двух полушарий мозга, их разнофункциональностью [95]. Однако наши наблюдения показали, что указанные особенности восприятия авторами ХТ обычно не фиксируются, они не становятся предметом экфрасисного описания, что лишний раз доказывает отсутствие однозначных соответствий, тождественности, копирования реальных ситуаций восприятия в ЭК.

У Д. Брауна, однако, асимметричность левой части фона и правой части на портрете Моны Лизы [Da Vinci painted the horizon line on the left significantly lower than the right] объясняется иначе, – намеренным сломом горизонтальной линии для выделения левой части картины, которая должна подчеркивать женское начало в портрете:

Historically, the concepts of male and female have assigned sides – left is female, and right is male. Because Da Vinci was a big fan of feminine principles, he made Mona Lisa look more majestic from the left than the right.

(295, p. 166).

В реальной жизни восприятие предмета живописи может быть целенаправленным или случайным. В ХТ также встречаются ситуации и телеологического, и случайного перцептивного акта, однако значительно превалируют эпизоды с целенаправленным наблюдением. Автору интересно показать не пустое созерцание, а представить перцептивный акт как осмысленное, осознанное, специальное разглядывание, позволяющее судить о характере, интересах субъекта наблюдения (характерологическая функция), а также о роли самого живописного полотна, – объекта наблюдения, в сюжетном развитии (сюжетообразующая функция).

Игру случайного и намеренного можно продемонстрировать на примере «Овального портрета» Э. По.

Сначала портрет попадает в поле зрения рассказчика случайно: свечи, направленные на книгу, которую пытается читать герой, неожиданно выхватывают из темноты портрет женщины:

The rays of the numerous candles (for there were many) now fell within a niche of the room which had hitherto been thrown into deep shade by one of the bed-posts. I thus saw in vivid light a picture all unnoticed before.

(310, p. 210).

В первое мгновение рассказчик-наблюдатель лишь бросает торопливый взгляд на изображение:

I glanced at the painting hurriedly, and then closed my eyes.

(ibid.).

Затем герою захотелось рассмотреть портрет повнимательнее. Концентрация взгляда передается здесь с помощью наречия *fixedly*:

In a very few moments I again looked fixedly at the painting.

(ibid.).

Для того, чтобы процесс зрительной перцепции начался, необходимо установить зрительный контакт с объектом наблюдения.

В ХТ фиксация этого момента осуществляется с помощью таких вербем, которые:

1) обозначают сам факт зрительного контакта (to look at; to direct one's glance at и др.):

He (Mor) turned now to look at the portrait

(309, p. 202);

2) подчеркивают концентрацию взгляда на объекте, его фокусировку (to focus in; the focal point):

Sophie examined the figure to Jesus' immediate right, focusing in

(295, p. 327).

Во всех этих случаях субъект наблюдения по-прежнему выступает в роли активного начала, является Агенсом перцептивной ситуации.

Зрительный контакт может быть представлен как случайный, нецеленаправленный. Обычно в этом случае повышается градус читательского интереса. Читателю любопытно узнать, что же привлекло внимание персонажа:

We entered the room, and my eyes fell at once on the picture

(306, p. 216).

Агентивное начало субъекта здесь отходит на второй план, подготавливая читателя к информации о самом объекте.

В ЭК, как показали наши подсчеты, наступление зрительного контакта фиксируется в 57%. Это позволяет подготовить читателя к концентрированному восприятию вербального описания изобразительного ряда.

Иногда надежды читателя не оправдываются: изобразительный ряд так и не разворачивается в детальное описание. В этих случаях, как правило, сразу же следует фиксация реакции наблюдателя на увиденное.

3.2.3 Особенности вербальной репрезентации процесса перцепции в экфрасисном комплексе

На втором этапе происходит сам процесс разглядывания (scrutiny, examination, study, contemplation).

Для характеристики этого процесса используются различные лингвистические средства, а именно вербемы, обозначающие:

- 1) длительность процесса перцепции;
- 2) интенсивность и сосредоточенность взгляда;
- 3) способ считывания информации (последовательность фиксации объектов изображения; движение глаз, направление взгляда слева направо, сверху вниз или наоборот и т.д.).

Остановимся на особенностях вербализации этого этапа восприятия подробнее.

Последовательность и техника считывания информации

Индикаторами здесь являются такие лексемы, как at first, then, at last и др. Сама последовательность считывания зрительной информации в большинстве ЭК (76%) не фиксируется вообще. О порядке этого считывания можно судить по последовательности включения конкретных предметов изображения в экфрасисное описание. Здесь о порядке считывания зрительной информации косвенно свидетельствует порядок ввода элементов описания:

The painting showed a blue-robed Virgin Mary sitting with her arm around an infant child, presumably Baby Jesus. Opposite Mary sat Uriel, also with an infant, presumably baby John the Baptist <...>

(295, p. 191).

У читателя невольно создается впечатление, что сначала Софи рассмотрела Деву Марию с ребенком на руках, предположительно с Иисусом. Затем ее взгляд переместился на фигуру Уриеля, также с ребенком на руках, предположительно Иоанном Крестителем. Хотя в тексте нет никаких указаний

на движение глаз и головы, – они только подразумеваются, читатель воспринимает процесс считывания информации происходящим в той очередности, в какой в описании были представлены объекты. Здесь порядок перечисления элементов изображения косвенно свидетельствует о кинесических особенностях и последовательности считывания информации.

Темпоральные характеристики

Временная продолжительность процесса перцепции фиксируется в ЭК различными способами:

- 1) с помощью прямых индикаторов времени:

After two minutes in front of its expanse Adrian continued:

«Well, for a man who preferred it nude, he could paint what covers the female body pretty well, couldn't he?»

(301, p. 116);

- 2) с помощью относительных индикаторов времени:

We entered the room, and my eyes fell at once on the picture. I looked at it for a long time.

(306, p. 216);

3) с помощью временных процессуальных форм глаголов зрительной перцепции, например Perfect Continuous:

Bledyard took his time. He had been looking at the picture very intently.

(309, p. 119);

4) с помощью зрительных глаголов и существительных, в значении которых содержится сема процессуальности или длительности:

gaze – a long <steady> look; to gaze – to take a long <steady> look;

glance – a quick look; to glance – to take a quick look.

Наше исследование показало, что набор глаголов наблюдения в ЭК не отличается особым разнообразием. В основном это глагол-доминанта to look с соответствующими прямыми или косвенными индикаторами времени (53%), а

также глаголы to gaze и to glance (36%). В редких случаях встречаются такие книжные глаголы, как to contemplate и to regard (11%):

(1) *June contemplated the picture for a moment.*

(303, p. 49).

(2) *Soames continued to regard the “Future Form”, but saw it not*

(303, p. 48).

Последний пример является яркой иллюстрацией того, что автоматический целенаправленный процесс перцепции еще не означает, что восприятие информации состоялось. Продолжительность взгляда передается с помощью смыслового глагола to regard и усиливается континуальным глаголом to continue.

Интенсивность взгляда

Напряженность, интенсивность взгляда в ЭК передается квалификаторами intently, fixedly, steadily в сочетании с глаголами зрительной перцепции, в которых соответствующая сема отсутствует, прежде всего с глаголом to look:

Bledyard took his time. He had been looking at the picture very intently.

(309, p. 119).

Сконцентрированность, напряженность взгляда передается также глаголами и их дериватами-существительными, которые содержат сему интенсивности взгляда:

to gaze – to give a <long> steady look;

gaze – a <long> steady look. Например:

He (Soames) was still gazing when the scent of a cigar impinged on his nostrils <...>

(303, p. 102).

Внимательное, продолжительное рассматривание подчеркивается глаголами с соответствующими семами концентрации внимания наблюдателя – to scan, to scrutinize, to study:

(1) *Felicity studied Donald’s pictures*

(309, p. 94).

(2) Uncertain, Sophie made her way closer to the painting, scanning the thirteen figures – Jesus Christ in the middle, six disciples on His left, and six on His right.

(295, p. 327).

Выразительность взгляда

Еще одна характеристика взгляда связана с эмоциями, которые он передает. Такие характеристики, прежде всего, вербализируются с помощью различных квалификаторов эмоционального свойства, – в том числе препозитивных комплексов и наречий, например, *in amazement, with a smile* и др.:

Rain was standing by the table, fingering a cup and looking gloomily – towards the picture.

(309, p. 120).

Художница мрачно смотрит даже не столько на саму картину, сколько в ее сторону, поскольку из-за этой картины ее только что подвергли критике.

Процесс перцепции может быть вообще опущен в ЭК. Подготовительный этап сразу переходит в плоскость изобразительного ряда:

Перцептивная ситуация

Изобразительный ряд

They moved on quickly to the next picture. || Rain's father stood in a doorway, leaning against the jamb of the door. Beyond him through the door could be seen a dazzling expanse of sea.

(309, p. 156).

Акт перцепции передается здесь только с помощью глагола *to see* в страдательном залоге с Экспериентом, вынесенным за скобки, при этом глагол используется в постпозиции, что отодвигает значимость самого процесса перцепции на второй план.

Отказ от фиксации и описания процесса перцепции привносит в ЭК динамику, заставляет сосредоточиться на самом объекте наблюдения. Прочитанный фрагмент ЭК строится таким образом, что на первое место выдвигается центральная фигура картины – отец Рейн. Фон создает

ослепительно блестящая гладь моря, которая просматривается в проеме нарисованной двери.

Рецепция зрительной информации

Процесс приема зрительной информации фиксируется в ЭК глаголами «to see, to notice» в значениях «увидеть» и «заметить».

В результате приема зрительной информации сначала возникает зрительный, а затем ментальный образ. Таким образом, объект, – комплемент глагола «to see», – соответствует сразу трем участникам: это сам предмет наблюдения, его зрительный образ, и его ментальный образ. Последний это фактически концепт увиденного. Он включает референциальную идентификацию, характеризацию, осмысление, оценку и проч.

Согласно одной из концепций перцепции [236], у глаголов восприятия различаются участники «Стимул» – фрагмент действительности, реально воздействующий на органы чувств, и «Мишень», осознанная цель перцептивной деятельности.

Если для глаголов «to look, to observe, to watch, to gaze» Перцепт, т.е. объект, всегда Мишень, то для глагола «to see» Перцепт всегда еще и Стимул [178].

Значение глагола «to notice» отличается от значения глагола to see тем, что компонент «Зрительный образ» у него не находится в фокусе, а компонент «Ментальный образ», точнее его создание, напротив, обязательный и акцентированный. В семантике глагола «to see» акцентирован компонент «Зрительный образ», поэтому «to see» может употребляться в значении, близком к «найти взглядом», «разглядеть», «отделить от фона». Между тем «to notice» помещает участника «Зрительный образ» вне фокуса.

В целом можно сказать, что глагол «to notice» в отличие от «to see» описывает ситуацию, где этап создания зрительного образа не может вызвать затруднения. Трудности могут быть сведены только к затруднениям концептуального плана.

Глаголы «to see» и «to notice» имеют одинаковую исходную диатезу: с Экспериентом в позиции субъекта (I saw, I noticed). Различие в сочетаемости между «to see» и «to notice» иногда интерпретируют как проявление большей активности «увидеть» (to see) по сравнению с «заметить» (to notice) [178, с. 30; 245]: «Создается впечатление, что «увидеть», если и не предполагает усилий, специально направленных на видение, то во всяком случае не исключает их; тогда как «заметить» скорее описывает ситуацию, которая наступает спонтанно» [178, с. 31].

Именно так применяются эти глаголы в ЭК, когда речь идет о восприятии живописных полотен.

3.2.4 Особенности репрезентации финального этапа перцептивного акта и реакции на увиденное в экфрасисном комплексе художественного текста

Третий этап ПС – это прекращение перцептивного акта, который имеет свои особенности репрезентации в ЭК ХТ. Вербальными маркерами завершения процесса являются конкретные глаголы, а точнее глаголы конкретного действия, фиксирующие окончание ранее описанных действий (to turn away; to leave (the room); to close (eyes) и др.).

Если оба момента, – начало процесса восприятия и его завершение, – фиксируются в тексте, то образуется своеобразная перцептивная рамка, которая четко указывает на начало и конец процесса зрительного восприятия:

We entered the room, and my eyes fell at once on the picture. I looked at it for a long time.

<...>

At last I turned away. I felt that Strickland had kept his secret to the grave

(306, p. 216 – 217).

Так выглядит перцептивная рамка ЭК из романа С. Моэма «Луна и грош», которая образуется доминирующими глаголами «to enter» (начало) и «to turn away» (завершение).

Выход из перцептивного процесса не обязательно означает окончание ЭК. Как показали наши наблюдения, нередко за этим следует описание реакции на увиденное.

В вышеприведенном примере, однако, нижняя граница ЭК совпадает с границей перцептивного процесса. Вся изобразительная информация, а также реакция на увиденное даны в срединной промежуточной части, которая заключена в указанную рамку. Таким образом, реальный порядок этапов в перцептивной ситуации в ЭК не соблюдается.

Подобное рамочное оформление элементов ЭК обеспечивает цельное восприятие живописного полотна, позволяет сосредоточиться на межрамочном текстовом массиве, вносит в композицию ЭК стройность и упорядоченность.

Реакция на увиденное

Реакция на увиденное передается с помощью широкого арсенала средств. Она может быть невербальной, поведенческой, внутренней, – психологической и внешней, – вербальной, когда наблюдатель высказывает свое мнение вслух.

При высказывании вслух наблюдатель может заострить внимание на качествах самой картины, оценить ее в системе координат «хорошо – плохо», «эстетично – неэстетично» и проч. В этом случае в прямой персонажной речи появляется оценочная и эмотивная лексика. Выбор конкретных квалификаторов может быть индикатором индивидуального речевого стиля конкретного персонажа. Например, такие квалификаторы высокой оценки увиденного, как «some» и «swell» являются маркерами индивидуального речевого стиля Майкла Монта из романа Голсуорси «В наем»:

(1) “This is my real Goya”, said Soames dryly. “By George!” He was a swell. I saw a Goya in Munich once that bowled me middle stump.

(303, p. 106).

Помимо указанного «swell» Майкл использует для передачи своего восторга и жаргонное выражение «bowled me middle stump».

(2) The young man, who had been turning his head from side to side, became transfixed. “I say!” he said, “some” picture!” Soames saw, with mixed sensations, that he had addressed the remark to the Goya copy.

(303, p. 106).

В качестве мелиоратива здесь используется субъективированное местоимение *some*.

Майкл Монт не очень разбирается в живописи, копию он не может отличить от оригинала, а критических оценок он пытается избегать, чтобы не попасть впросак.

Однако оценки увиденного могут быть оформлены не только с помощью ПР, но и с помощью несобственно-прямой речи (НПР). Они также могут быть представлены в авторской речи (АР) с персонажной зрительной доминантой:

He (Soames) stood before his Gauguin – sorest point of his collection.

(303, p. 99).

Появление здесь оценочного слова в превосходной степени снимает все сомнения по поводу его речевой отнесенности: это, безусловно, оценка самого Сомса, а не рассказчика. Тем не менее, персонажное речевое вкрапление в целом здесь не приводит к трансформации АР в НПР, – первое остается доминирующим.

Оценки могут быть не высказаны вслух, оставаясь элементами внутренней речи персонажа, так называемой ИВР (изображенная внутренняя речь) [см. подробнее: 232].

Реакция на увиденное в ЭК может быть не вербальной, а поведенческой, мимической, жестовой. Так, Стрём, увидев картину Бланш в стиле «ню», не может скрыть своего изумления и негодования, которые автор четко фиксирует в АР:

He gave a gasp. It was the picture of a woman lying on a sofa, with one arm beneath her head and the other along her body; one knee was

raised, and the other leg was stretched out. The pose was classic. Stroeve's head swam. It was Blanche. Grief and jealousy and rage seized him, and he cried out hoarsely; he was inarticulate; he clenched his fists and raised them threateningly at an invisible enemy. He screamed at the top of his voice. He was beside himself. He could not bear it. That was too much. He looked round wildly for some instrument; he wanted to hack the picture to pieces; it should not exist another minute.

(306, p. 143).

Реакция от сугубо эмоциональной постепенно переходит в поведенческую.

Стрёв хочет уничтожить ненавистный портрет, о чем сообщается в АР:

He looked round wildly for some instrument; he wanted to hack the picture to pieces; it should not exist another minute. He could see nothing that would serve his purpose; he rummaged about his painting things; somehow he could not find a thing; he was frantic. At last he came upon what he sought, a large scraper, and he pounced on it with a cry of triumph. He seized it as though it were a dagger, and ran to the picture.

(ibid.).

Лишь мысль о том, что перед ним истинное произведение искусства, остановила разъяренного Стрёва, о чем он и говорит в диалоге с рассказчиком:

"I had my arm all ready for the blow, when suddenly I seemed to see it."

"See what?"

"The picture. It was a work of art. I couldn't touch it."

(ibid.).

Таким образом, невербальная реакция наблюдателя зафиксирована как во фрагментах АР, так и ПР.

Автор романа, новеллы, рассказа может фиксировать только внутреннюю реакцию, описывать чувства, которые возникают у наблюдателя, не указывая при этом на способы их внешнего проявления:

I was awed by the greatness of the man who had painted that ceiling. It was genius, and it was stupendous and overwhelming. I felt small and insignificant.

(306, p. 214).

Однако чаще всего внутренние переживания даются в тесном переплетении с их внешним проявлением, как это имеет место в упомянутом эпизоде, когда Стрёв хочет уничтожить портрет Бланш.

Таким образом, реакция на увиденное может иметь самые разные формы вербализации. Это и эксплицированные оценки и описание собственных впечатлений в прямой, внутренней или внешней речи, в НПР, а также в авторском повествовании с ярко-выраженной персонажной доминантой. Фиксируется в ХТ также внутреннее состояние и его мимические и жестовые проявления, а также поведенческие реакции (уничтожение полотна и проч.), оформленные с помощью соответствующих элементов АР или зафиксированные в рамках ПР самого действующего лица или его собеседников.

В ЭК блокам, посвященным описанию реакции на увиденное, уделяется особое внимание, поскольку автору важно показать не саму картину, а через ее восприятие раскрыть внутренний мир персонажа-наблюдателя.

Нередко весь ЭК редуцирован до вербализации реакции наблюдателя на увиденное. Само полотно может вообще не описываться, либо это описание отличается чрезвычайной скупостью. Иногда указывается только тематика живописного произведения или называются основные предметы изображения без их детального описания.

Схема восприятия

Направленность, готовность к восприятию имеет преднамеренность, т.е. схему. С одной стороны, схема позволяет обеспечить эффективность процесса перцепции, а с другой, – она задает стереотипность, которая мешает увидеть нечто новое.

В ХТ, отличающихся оригинальностью, авторы изображают ситуации, где ломаются привычные схемы восприятия. Так, чтобы обнаружить нечто новое необходимо преодолеть сопротивление внутренней схемы. Например, культурно-социальный опыт заставляет считать, что на картине Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» изображены только мужчины. Схема восприятия многим мешает увидеть, как кажется знатоку живописи и искусства Тибингу из романа Д. Брауна «Код да Винчи», на картине женщину, – Марию Магдалину. Тибинг хочет, чтобы его собеседница преодолела эту схему, пытаясь снизить эффект стереотипной ожидаемости. Благодаря подсказке Тибинга Софи преодолевает стереотипную установку видения человеческих фигур на картине:

Sophie examined the figure to Jesus' immediate right, focusing in. As she studied the person's face and body, a wave of astonishment rose within her. The individual had flowing red hair, delicate folded hands, and the hint of a bosom. It was, without a doubt... female.

"That's a woman!" Sophie exclaimed.

Teabing was laughing. "Surprise, surprise. Believe me, it's no mistake. Leonardo was skilled at painting the difference between the sexes."

(295, p. 327).

Софи не отличается проницательностью Тибинга, ее поведение как наблюдателя во многом предопределено его активностью. Весь внутренний план осмотра картины продиктован Тибингом, подчинен заданному им алгоритму, – она ведомый субъект наблюдения. Общение Тибинга и Софи укладывается в схему диалога «учитель – ученик» (профессионал – дилетант). Чтобы в этом убедиться, достаточно выделить реплики Тибинга, имеющие характер ориентиров или пояснений для девушки:

(1) Take a closer look;

(2) How about the one seated in the place of honor, at the right hand of the Lord? That, my dear, is Mary Magdalene и др.

(295, p. 327–329).

Софи смотрит на картину, но видит только то, что подсказывает ей другой, – пронзительный и искушенный наблюдатель.

Умение преодолеть порог ожидаемости отличает особо пронзительных и одаренных людей, каким является Тибинг. Лангдон и Тибинг объясняют данное явление с научной точки зрения:

“Our preconceived notions of this scene are so powerful that our mind blocks out the incongruity and overrides our eyes.”

“It’s known as skitoma,” Langdon added.

(295, p. 328).

Таким образом, субъект наблюдения может выступать как творчески активное начало. Это активное начало может приводить к преодолению стереотипов и тогда возможны самые невероятные догадки и озарения, что и показал в своем романе Дэн Браун.

Выводы по главе 3

1. Субъектная детерминанта представлена в перцептивной ситуации, которая репрезентируется в экфрасисном комплексе художественного текста, тремя составляющими: физическими факторами, биологическими (рефлекторными) и социальными.

2. Физические факторы проявляют себя в понятии эгоцентрической позиции наблюдателя. Их вербальная фиксация предполагает широкое использование глаголов передвижения в пространстве (локации). В этом случае субъект выполняет роль Агенса, проявляет себя как активное начало.

3. Биорефлекторная сфера проявляет себя в окулomotorной деятельности человека, в его способности к зрительной перцептивной деятельности.

Для вербализации этой сферы перцептивной ситуации в экфрасисном комплексе широко используются глаголы, фиксирующие взгляд, его направление, движение глаз и головы, а также глаголы, обозначающие сам акт снятия информации.

4. Авторы англоязычных художественных текстов не отличаются особой изобретательностью в плане фиксации различных этапов процесса восприятия живописного полотна. Синонимическая цепочка глаголов зрительной перцепции особой протяженностью не отличается. Наиболее распространенными остаются доминантные глаголы «to look» и «to see».

5. На подготовительном этапе субъект наблюдения выступает как Агенс, а объект наблюдения как Пациенс. В процессе восприятия субъект наблюдения выполняет роль Экспериента, а объект – роль Перцепта. Таким образом, изначальный диатезис здесь подвергается определенным сдвигам.

6. Тематический класс глаголов восприятия характеризуется наличием особой диатезы – с Наблюдателем за кадром. Однако в экфрасисных комплексах художественного текста такие случаи встречаются редко. Наблюдатель, как правило, остается в роли Агенса, достаточно четко проявляя себя в вербальном плане.

7. В экфрасисном комплексе преобладают формы авторского повествования с доминантой персонажа – наблюдателя, т.е. все элементы экфрасисного описания субъективированы, они подаются с точки зрения определенного лица или определенных лиц.

8. Субъект наблюдения в экфрасисных комплексах может быть единственным или множественным. Во втором случае речь идет о нескольких участниках осмотра живописного полотна. Соотношение количества субъектов восприятия в исследуемых текстах достаточно сбалансировано, хотя случаи единичности встречаются чаще (1,2 : 1).

9. В зависимости от точки зрения, которой придерживаются разные субъекты наблюдения, можно выделить экфрасисные комплексы с 1) диалогами (полилогами)-унисонами и 2) диалогами (полилогами)-дискуссиями. Количественно преобладают вторые как эпизоды, создающие сюжетную напряженность и предпосылки для динамизации изложения. Корреляция двух типов диалогов (полилогов) составляет 3,5 : 1 в пользу диалогов (полилогов)-дискуссий.

10. Если в реальной действительности субъектом может быть только человек, то в мире художественном (виртуальном) в качестве субъекта выступают сущности как живой, так и неживой природы. Однако в подавляющем большинстве случаев авторы анализируемых произведений придерживаются традиционного подхода, независимо от жанра ХТ, при котором субъект наблюдения живописного полотна или рисунка имеет антропоморфный характер.

11. При наличии в экфрасисном комплексе нескольких наблюдателей с различным уровнем компетентности в вопросах живописи дилетант, как правило, частично теряет свою самостоятельность как Агенс. Его действия направляются и корректируются наблюдателем-профессионалом, что находит отражение в диалогах модели «учитель – ученик» или «профессионал – дилетант», хотя количественно превалируют диалоги-дискуссии, где субъекты наблюдения выступают как равноправные участники обсуждения увиденного.

12. Роль субъекта конкретизируется на различных стадиях перцептивной ситуации. Субъект наблюдения выполняет роль Агенса, если он подвергает объект непосредственному физическому воздействию. Субъект наблюдения выполняет роль Экспериента на этапе перцепции. На этапе переработки полученной информации субъект превращается в Агенса ментальной деятельности. В ХТ представлены случаи описания всех указанных ролей субъекта наблюдения, хотя в конкретных экфрасисных комплексах полнота ряда не является обязательной.

13. Схема процесса перцепции, этапы наблюдения в реальности могут не совпадать с порядком их репрезентации в экфрасисных комплексах ХТ. Нередко впечатление от просмотра картины, реакция субъекта на увиденное представлено до описания изобразительного ряда, который вызывает эту реакцию, что призвано активизировать читательское внимание, создать эффект напряженного ожидания последующего описания самой картины.

Основные положения главы 3 получили отражение в следующих публикациях: [103; 256; 257].

ГЛАВА 4

ОБЪЕКТНАЯ ДЕТЕРМИНАНТА И ЕЁ ВЕРБАЛИЗАЦИЯ В ЭКФРАСИСНОМ КОМПЛЕКСЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА

4.1 Особенности трансляции изобразительного кода в вербальный в экфрасисном комплексе художественного текста

4.1.1 Основные принципы перекодировки

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. Таким образом, в объекте живописи можно выделить два аспекта:

- 1) технические и оформительские свойства самого полотна (его размеры, рама, фактура, материал и т.д.);
- 2) изображение или собственно изобразительный ряд.

Одни авторы ХТ 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.

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”.

(310, 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.

(310, 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.

Подобный выбор Э. По в качестве эталонных не совсем репрезентативных с точки зрения свойств или недостаточно известных предметов (квазиэталонов), а также явлений требует от читателя определённых знаний в области искусства, заставляя наиболее дотошных ценителей искусства «поднимать» так называемый «вертикальный контекст» [71].

Вместе с тем, вполне возможно предположить, что сомнительная эталонность объектов, которые легли в основу сравнения, призвана придать ХТ дополнительную таинственность, мистическую окраску и недосказанность.

4.1.2 Особенности трансляции живописного кода в вербальный

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.) [229].

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 [229].

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 ХТ 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.

Наконец более целостное представление о полотне создаётся, если автор фиксирует живописные семы, т.е. даёт вербализаторы пространственных соотношений, корреляций предметов, их «существования» в рамках изображаемого на полотне мира, т.е. в их референтной отнесённости к изображаемому миру и к миру реальных вещей.

В ряде случаев изобразительный ряд свёрнут и в основном даются лишь оценки увиденного на полотне.

Следует отметить, что полнота описания является лишь синкретическим признаком индивидуального авторского стиля, но ни в коей мере не может считаться признаком особого мастерства писателя или признаком отсутствия такового.

Автор может отказаться от фиксации знаков живописного полотна того или иного уровня в силу определённых художественных задач или особенностей индивидуального стиля. Полнота / неполнота описания изобразительного ряда обусловлена также принадлежностью писателя к тому или иному литературному направлению.

Если писателю важно подчеркнуть технические особенности, технологию создания полотна, преследуя цель создания декоративного фона, то основное внимание будет сосредоточено на фактуре, материале, красках, с помощью которых создаются знаки-образы.

Если же перед автором стоит задача с помощью портрета создать представление о характере портретируемого, то в первую очередь будут вербально зафиксированы черты лица, которые позволяют расшифровать внутренние движения души.

Автор, работающий в системе автологической литературной концепции, пользуется и минимальным набором образных средств в ЭК.

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.”

(295, p. 329).

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

4.1.3 Особенности репрезентации первичных и вторичных объектов изображения в экфрасисном комплексе художественного текста

При описании объекта ХТ происходит его двойная перекодировка: сначала он кодируется с помощью иконических знаков, а затем иконические знаки перекодируются в вербальные (рис. 4.1).



Рис. 4.1. Канал перекодировки первичного объекта в экфрасисном комплексе художественного текста

Иконическое изображение может иметь близкое или отдалённое сходство с объектами реального мира. В определённых случаях (нефигурная живопись) они могут потребовать от наблюдателя и большей силы воображения, если их фреймовый образ не совпадает с изображением на картине или рисунке.

В гораздо меньшей степени наблюдаются отклонения от фреймового образа при вербализации, т.е. при создании экфрасисного описания.

Описание иконического изображения, как правило, строится на принципе отыскания максимально точных средств для описания увиденного. Если первичная кодировка отличается максимальной свободой в выборе знаковых средств для изображения объекта, то вербальная кодировка стремится к максимально возможному соблюдению принципу аналогии: для обозначения, например, жёлтого цвета будут использованы вербальные средства, которые в цветовых фреймах ассоциируются именно с данной окраской. Иное дело, что вербемы могут быть прямыми номинантами, или опосредованными, — эталонными или метафорическими. Но и в последнем случае это будут

метафоры, «предусмотренные» возможностями кода, не выходящие за пределы соответствующих фреймовых представлений.

При иконических способах кодировки такие отступления и «выходы» из фрейма встречаются в современной живописи достаточно часто (кубизм, сюрреализм, постмодернизм). Вот почему наблюдатель порой не может опознать предмет или предметы, изображённые на картине, – они не находят совпадений в соответствующих фреймах наблюдателя. Эти поиски, а точнее затруднения в поиске аналогий и раздражение по поводу его неудачи часто фиксируются в ХТ. Так, традиционалист Сомс не может в красных пятнах распознать самолёт:

He got up and stood before the picture, trying hard to see it with the eyes of other people. Above the tomato blobs was what he took to be a sunset, till some one passing said: "He's got the airplanes wonderfully, don't you think!" Below the tomato blobs was a band of white with vertical black stripes, to which he could assign no meaning whatever, till some one else came by, murmuring: "What expression he gets with his foreground!" Expression? Of what?

(303, p. 47).

Голсуорси психологически точно описывает ситуации, когда эталонное представление не соответствует образу, что приводит к чувству раздражения и дискомфорта.

Если описываемое в ЭК изображение по своей сути является иллюстративным по отношению, например, к ранее созданному письменному тексту, то процесс перекодировки приобретает более сложный вид: естественные предметы и феномены сначала претворяются в вербальную материю, затем вербальная информация подвергается изобразительной перекодировке и наконец последняя вновь трансформируется в словесный ряд (рис. 4.2, с. 129).

Естественно, на этом пути происходят и потери, и приращения, в результате чего первичное вербальное сообщение неадекватно вторичному. Последнее обогащается теми смыслами, которые вкладываются художником и автором

экфрасиса. У подобного описания фактически трое соавторов: автор первоисточника – вербального текста, художник и автор вторичного словесного текста.



Рис. 4.2. Канал кодировки вторичного изображения в экфрасисном комплексе художественного текста

На пути от первичной вербализации к изображению происходит безусловное уплотнение и концентрация, переход динамики в статику. При переходе изобразительного кода снова в вербальный, наоборот, происходит расширение и деконцентрация, статика превращается в динамику благодаря использованию глаголов конкретного действия и процессуальности.

Так, Иисус и другие персонажи, описания внешности которых в Библии весьма скудны, описываются в экфрасисе такими, какими они предстают на полотнах художников. И художнику, и автору экфрасиса приходится конкретизировать те черты, которые были только намечены в Библии.

Следует отметить, что в живописи, особенно, когда это касается библейских сюжетов, большую роль играет традиция. Сравнение изображений Иисуса у разных художников показывает портретное сходство, несмотря на разницу направлений, принадлежности художников к различным живописным школам. Устоявшаяся традиция изображать Иисуса определённым образом (удлинённое лицо с большими печальными глазами, обрамлённое достаточно длинными волосами), однако не имеет опоры в Библии. Во всех четырёх Евангелиях упоминается лишь лучистый взгляд Спасителя, – никаких конкретных описаний его внешности нет [255].

Тем не менее, сложилось некое эталонное представление о Христе, которое повторяется в разных произведениях живописи. Любопытно отметить, что на эталонное изображение Христа не посягнули даже абстракционисты.

Соответственно, описания картин, изображающих Христа, в ЭК ХТ также фиксируют эти традиционно передаваемые особенности его живописного образа.

Также каноническим является описание внешности Иисуса на картине «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи. Таким же оно остаётся и в романе Д. Брауна «Код да Винчи».

Первичное вербальное описание при этом не обязательно должно цитироваться в ХТ. Читатель сам может сопоставить изображение по его вторичному вербальному описанию в ЭК с тем, что описывалось в исходном вербальном тексте. Возможность такого сопоставления, выявление сходных моментов и отклонений позволяет по-новому увидеть исходную ситуацию, выявить своеобразность изобразительного ряда на живописном полотне.

Так, Д. Браун даёт такое описание полотна Л. Винчи, которое позволяет увидеть новую трактовку известного библейского сюжета – «Тайной вечери». Автор пытается доказать, что Леонардо изобразил не 13 апостолов, а 12 апостолов и любимую женщину Иисуса – Марию Магдалину. Действительно ли это так, – вопрос достаточно спорный, но описание фигуры по правую руку от Христа в ЭК выстраивается таким образом, что подводит к мысли о принадлежности объекта описания к женскому полу. Таким образом, говорить о совпадении первичного и вторичного вербальных текстов не приходится.

Всё это активизирует читателя, заставляет его включать своё творческое воображение, обратиться к искусствоведческой литературе, вновь рассмотреть если не оригинал, то хотя бы репродукции знаменитой картины.

4.1.4 Изображения-дубликаты в экфрасисном описании

Не только сами полотна, эскизы, рисунки и наброски, но, как уже отмечалось, и их копии могут быть объектом наблюдения. Это репродукции и фотографии оригиналов, а также живописные дубликаты, выполненные другими художниками-копеистами. Так, у Д. Брауна описывается не само полотно «Тайная вечеря», а его увеличенная фотография (8 футов длиной), которая позволила героям как следует рассмотреть лицо таинственного персонажа по правую руку от Иисуса. Увеличенное изображение дало возможность героине романа Софи увидеть такие внешние признаки, которые привели её к выводу: перед ней изображение не мужчины, а женщины (the hint of the bosom):

Sophie examined the figure to Jesus' immediate right, focusing in. As she studied the person's face and body, a wave of astonishment rose within her. The individual had flowing red hair, delicate folded hands, and the hint of a bosom. It was, without a doubt... female.

"That's a woman!" Sophie exclaimed.

(295, p. 327).

Репродукция (фотография) картины позволяет рассматривать её столько, сколько это необходимо, что невозможно сделать в условиях музейного или выставочного осмотра. При этом увеличение изображения создаёт условия, дающие возможность всмотреться в детали картины, разгадать скрытые смыслы иконических знаков.

В указанном случае увеличенная фотография «Тайной вечери» помогает Тибингу найти, как ему кажется, доказательство, подтверждающее его версию тайны Грааля.

Напомним, что Тибинг пытается доказать, что Мария Магдалина, якобы изображённая на этой картине, и является символом сосуда или чаши для священной крови Христа. Грааль, по его мнению, это женское лоно, обеспечивающее продолжение рода Иисуса и тем самым символизирующее бесконечность жизни.

Официальная церковь не принимает подобную трактовку образа Марии Магдалины, считая кощунственным наделять женщину лёгкого поведения, каковой она считается в церковном каноне, некой божественной энергией.

Таким образом, увеличенная репродукция позволяет персонажам романа по-новому посмотреть на библейский сюжет, известный в английской традиции как «Последний ужин» (The Last Supper), а в русскоязычной искусствоведческой литературе поименованный как «Тайная вечеря».

Когда описывается не само полотно, а его копия, репродукция, фотография, то появляется ещё одна степень опосредованности. В этом случае первоначальный объект подвергается двойному художественному преломлению: сначала он проходит через призму восприятия художника, а затем – копеиста (фотографа), которые вольно или невольно приносят в картину своё видение, а при низком качестве работы, – к искажениям и художественным потерям. Схематический процесс перекодировки при экфрасисном описании дубликата представлен на рис. 4.3.



Рис. 4.3. Канал кодировки при дублировании в экфрасисном комплексе художественного текста

Таким образом, в ХТ объект изображения предстаёт в том виде, который он приобретает после 3 этапов кодировки и перекодировки. Естественно, между художественным образом и объективным представлением предмета изображения могут быть значительные расхождения. Это прежде всего касается экфрасиса живописных произведений и их копий, когда они выполнены в духе постмодернизма, кубизма, т.е. в рамках так называемой нефигурной живописи.

При этом наибольшие различия наблюдаются на первом этапе кодировки; на втором этапе различия не столь ощутимы, – они уже не имеют существенного значения, хотя, безусловно, могут иметь либо определённые искажения, либо изменения в игре света и тени. Однако все эти трансформации не приводят к существенным содержательным и качественным сдвигам, что во многом обеспечивается общностью кода, – он в обоих случаях остаётся изобразительным.

При вербальном описании копии, тем не менее, прежде всего описывается живописный оригинал, правда, в несколько модифицированном либо искажённом виде. Вторичные изображения отличаются от оригиналов тем, что условия их перцепции обычно упрощаются. В ХТ они вводятся тогда, когда необходимо подчеркнуть возможность длительного и более тщательного описания изображаемого объекта.

В романе «Сдаётся в наём» Голсуорси использовал как экфрасисное описание подлинника картины «Сбор винограда» Гойи, так и двух её копий.

Сначала читателю предложено ознакомиться с копией этого полотна, которая находится в коллекции Сомса Форсайта. Оно дорого ему поразительным портретным сходством девушки, изображённой на картине с его дочерью Флёр.

Затем читателю показывают открытку-репродукцию этой картины, которую всюду носит с собой влюблённый во Флёр Джон.

И наконец упоминается сам оригинал этого полотна, хранящийся в музее Прадо в Мадриде. В двух последних случаях развёрнутое ЭК отсутствует.

Элементы собственно изобразительного ряда даны достаточно скупо и только при описании копии, хранящейся у Сомса. Здесь подчёркивается характер Флёр, проявляющийся в жестах и позе девушки на картине Гойи:

*And the girl in “La Vendimia” stood with her arm akimbo
and her dreamy eyes looking past him*

(303, p. 109).

Такая опосредованная характеристика Флёр позволяет подчеркнуть бойкость, жизнерадостность и мечтательность, которые удивительным образом сочетаются в образе дочери Сомса.

Джону поза девушки на картине тоже напоминала о Флёр:

It was not Fleur, of course, but like enough to give him heartache – so dear to lovers – remembering her standing at the foot of his bed with her hand held above her head.

(303, p. 131).

Схема репродукции картины Гойи не описывается. Автор лишь подчёркивает, что разглядывание девушки на открытке превратилось у Джона в привычку:

To keep a postcard reproduction of this picture in his pocket and slip it out to look at became for Jon one of <...>those bad habits <...>

(303, p. 131).

И наконец автор даёт возможность читателю вместе с Джоном увидеть подлинник, хранящийся в музее Прадо в Мадриде. Джон теперь стремится скрыть свои чувства:

Jon was elaborately casual this time before his Goya girl. Now that he was going back to her, he could afford a lesser scrutiny.

(303, p. 134).

Мать и сын прямо не говорят о Флёр. Они обсуждают портретное изображение кисти Гойи. Но выражая своё отношение к портрету, Ирэн даёт Джону понять, что не одобряет его выбор:

“Is that your favourite Goya, Jon?”

He checked, too late, a movement such as he might have made at school to conceal some surreptitious document, and answered:

“Yes.”

*“It certainly is most charming; but I think I prefer the
“Quitasol”*

(303, p. 131).

Читатель прекрасного понимает, что последней репликой Ирэн подчёркивает, что не разделяет восторга сына по отношению к Флёр, когда говорит, что предпочитает другую картину Гойи. Так Голсуорси удаётся передать тонкий психологизм диалога – противостояния матери и сына. Главная коллизия спрятана в подтексте. Ни один из собеседников не называет имени Флёр. Совершенно ясно, что Ирэн питает антипатию не к девушке на портрете, а к дочери Сомса, который в бытность их с Ирэн супружеской жизни глубоко оскорбил её. Теперь всё, что связано с бывшим мужем, вызывает у Ирэн не просто неприятие, а отторжение.

Портрет девушки на картине Гойи становится средством передачи имплицитированных смыслов. Обсуждая его, мать и сын на самом деле выражают диаметрально противоположное отношение к дочери Сомса.

4.1.5 Особенности репрезентации изобразительного ряда реальных живописных полотен в экфрасисном комплексе

Описание реальной картины в ЭК 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.

Так, 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.

(301, p. 115).

Последнее интересно не само по себе, а как индикатор эстетических вкусов и пристрастий различных действующих лиц. Подобные ЭЖ 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.”

(301, 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.

(304, 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 ЭК, 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.

(304, 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» [7, с. 10].

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

4.1.6 Корреляция непосредственного и опосредованного описания объекта в художественном тексте

Экфрасис может включаться в ХТ, где имеются непосредственные описания того же объекта. В этом случае объект творчества (предметы, люди, животные) пропускается через двойное видение: он показан через

непосредственное впечатление, когда между наблюдателем и объектом имеется прямой зрительный контакт, а также через опосредованное впечатление, – холст, бумагу, краски, карандаш и т.д.

Впечатление субъекта наблюдения картины накладывается на непосредственное впечатление того или иного субъекта, например, художника, что позволяет говорить о двойном / тройном и т.д. изображении объекта, которое призвано создать эффект его многофокусного показа.

Художник замечает и фиксирует нечто такое, что бывает скрытым при восприятии предмета в динамике. Статистическая фиксация позволяет сосредоточиться на наиболее характерном, что порой ускользает за динамикой, движением. Только статика делает возможным самым внимательным образом рассмотреть, например, взгляд человека, который выдаёт потаённые стороны души.

Не случайно, среди живописных полотен разных жанров особое место занимает портрет, который важен в ХТ как элемент общей характеристики персонажа.

«В широких рамках всей истории изобразительного искусства обнаруживается следующая закономерность эволюции «портрета» – центр «портретирования» со временем смещается ко всё менее сакральным объектам <...>, к «просто» человеку, т.е. человеку, определяемому только из «портрета» и поэтому становящемуся самодостаточной темой искусства» [205, с. 279].

То, что с самого начала «портрет» ориентирован на голову, а не на тело, а из всей головы – на лицо, чрезвычайно показательно. Этот выбор доказывает, что уже в это время голова понималась как средоточие неких важнейших духовных и душевных сил и энергий – как их зеркало.

Существует два подхода к портретированию: египетский – предусматривающий канон изображения человека и особенно лица в наиболее репрезентативном виде (маски) и этрусско-римская. Этот канон предусматривает принципиальное отделение головы от тела (голова как средоточие важнейших жизненных сил); следующий шаг – особая роль лица «окно души». Это метонимия, в которой часть, т.е. голова, лицо, отсылает к

целому, – человеку. Как отмечает Топоров, история портрета неотделима от эволюции образа человека в словесном искусстве – в религиозно-мифологических, философских и художественных текстах: «Портрет не что иное как изоморфная замена человека» [205, с. 284].

Здесь проявляется стремление человека создать свой образ, устойчивый по отношению к смерти («память») путём фиксации своих существенных особенностей в знаковой сфере. Происходит своеобразный обмен между природой и культурой, жизнью и вечностью. Вместе с тем, «человек запирает сам себя в тесноту своих собственных отражений (отпечатков образов); они заменяют человека, делая его лишь сырьём для «портретирования», убивают его: двойник <...> вытесняет из жизни того, чьей копией он является» [205, с. 285].

Этот обмен получил своеобразное отражение в художественной литературе (Э. По, О. Уайльд и др.).

Автор может сопоставить персонаж с изображением другого человека, похожего на данное действующее лицо. Этот оригинальный приём использует в романе «В наём» Дж. Голсуорси. Сомс и Джон постоянно смотрят на картину Гойи «Сбор винограда», на которой изображена девушка, очень похожая на Флёр. Таким образом, читатель получает возможность сформировать более точное представление о дочери Сомса, сопоставив изображение на картине с непосредственным описанием самой Флёр.

Сравним:

(1) Jon saw the fixed object; it had dark eyes and passably dark hair.

(303, p. 91).

(2) Jon was really free to look at her at last. She had on a white frock, very simple and well made; her arms were bare, and her hair had a white rose in it. <...> Jon saw her sublimated, as one sees in the dark a slender white fruit-tree; caught her like a verse of poetry flashed before the eyes of the mind, or a tune which floats out in the distance and dies. He wondered giddily

how old she was – she seemed so much more self-possessed and experienced than himself.

(303, p. 92).

(3) Jon admired her frightful self-possession

(303, p. 115).

(4) Never was anything so intoxicating as that vivacious look

(303, p. 119).

Те особенности характера, которые Джон интуитивно почувствовал, глядя на Флёр, – внутренняя свобода, независимость, – созвучны с темпераментом девушки, изображённой на картине «Сбор винограда». Картина показана глазами её отца, – Сомса:

(1) And next to it was hanging the copy of “La Vendimia.”

There she was – the little wretch-looking back at him in her dreamy mood, the mood he loved best because he felt so much safer when she looked like that.

(303, p. 109).

Поза девушки, – она стоит подбоченясь, – свидетельствует о бойкости характера, вместе с тем у неё удивительно мечтательный вид (dreaming eyes), который так нравится во Флёр окружающим, прежде всего Сомсу и Джону. Эти же качества – неуёмную энергию и мечтательность – чувствует в ней и будущий муж Майкл Монт.

Сходство девушки на картине с Флёр настолько поразительно, что неискушённый в живописи Майкл решил, что на портрете изображена Флёр:

“By Jove! I thought I knew the face, sir. Is she here?”

(303, p.104).

Портрет девушки на картине Гойи усилил интерес Майкла к дочери Сомса, оказав на него сильное впечатление. Этот портрет является своеобразным связующим звеном в отношении Флёр с будущим мужем. ЭО здесь выполняют функцию сюжетобразующего звена, а также характерологическую функцию.

Таким образом, характеристика Флёр многофокусна и представлена с помощью разных приёмов, в том числе и с использованием оригинального изображения другого человека.

Одним из излюбленных мотивов в ХТ, где речь идет о творчестве, об изобразительном искусстве, является мотив метампсихоза, перехода души из живого тела в изображение человека.

ЭК является важным звеном реализации этой концепции. Интертекстуальный мотив, повторяющийся во многих ХТ, сводится к тому, что изображение человека забирает у него жизненные силы. Энергия жизни переходит из физического (биологического) тела в портретное изображение. Последнее при этом может приобретать отдельные человеческие свойства либо превращаться в самостоятельно действующее лицо со всеми признаками биологического человека. Этот мотив в разных модификациях повторяется у писателей разных стран, направлений, стилей. Идею метампсихоза проводит в своем мистическом рассказе «Овальный портрет» Э. По. Эту же идею в основу сюжетных перипетий, хотя и не выходя за рамки реалистического изображения мира, положила А. Кристи в романе «Пять поросят». В этом детективном произведении девушка умерла для художника, – в переносном смысле, – с последними мазками на портрете. Сама героиня подтверждает эту мысль: с окончанием портрета она фактически умерла, а жизненная сила переместилась в ее портретное изображение:

*“I didn’t understand that I was killing myself – not him.
<...>She and Amyas both escaped – they went somewhere where
I couldn’t get at them. But they didn’t die. I died.”*

*Elsa Dittisham got up. She went across to the door. She said
again:*

“I died...”

(296, p. 291).

Портрет сыграл роковую роль во взаимоотношениях художника и двух женщин, – жены и любовницы.

Перенеся душу и энергетику модели на холст, Крейл потерял интерес к женщине, которая ему позировала и, которая теперь превратилась в живой труп.

Контраст между портретным описанием Элсы Грир и непосредственное описание Элсы Диттишем, – так стала она называться после замужества, – позволил А. Кристи передать концептуальную информацию о роковой силе искусства. Кажущийся на первый взгляд поверхностным детективный роман, на самом деле представляет собой достаточно глубокое психологическое исследование природы художественного творчества, воздействия искусства на людей, особенностей эмоционально-психологического настроения художника.

Жизнь Элсы, позировавшей Крейлю, фактически заканчивается с завершением работы над картиной. Она, картина, полна жизни (live, alive являются доминирующими квалификаторами), а сама Элса – это живой труп (I am dead). Изобразив Элсу, художник, в переносном смысле, её убил, вложив её душу в изображение, благодаря чему портрет словно ожил. Своей удивительной жизненной силой он поразил Э. Пуаро. Встретив Элсу спустя много лет после написания портрета, сыщик был удивлен парадоксальностью ситуации: живая Элса выглядит как застывшее изображение, лишенное динамизма и живости, а ее портрет полон жизни и неподдельной энергии:

He would never have recognized her from the picture Meredith Blake had shown him. That had been, above all, a picture of youth, a picture of vitality. Here there was no youth—there might never have been youth.

(296, p. 291).

Изучив лицо Элсы, Пуаро пришел к выводу, что оно лишилось былой энергетики:

*He thought:
“But she isn’t interested. Nothing interests her.”
Big grey eyes-like dead lakes.*

(296, p. 132).

После нескольких минут общения с, казалось бы, красивой женщиной, Пуаро окончательно приходит к выводу о безжизненности леди Диттишем, некогда Грив:

And Hercule Poirot thought:

“Yes, Elsa Greer is dead...”

(296, p. 133).

Этот же прием, – описание картины, где изображена модель, похожая на персонажа романа или новеллы, использует и Дж. Фаулз в романе «Волхв». На картинах Боннара он видит девушек, которые напоминают ему возлюбленную Элисон. В них он находит много общего с объектом своей любви. Картины позволяют наблюдателю, в данном случае герою романа, выделить те черты и особенности поведения Элисон, которые ускользают от него в повседневной жизни. Застывшее изображение дает возможность уловить то, что остается незамеченным в реальности:

I stared at the one on the left <...>. 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. I was remembering Alison, Alison wandering about the flat naked, singing, like a child.

(300, p. 133).

В данном случае картина помогла герою выявить в Элисон такую особенность, как детская непосредственность, которую он не особенно замечал при непосредственном общении с девушкой.

4.1.7 Воздействие объекта на субъект наблюдения

Цвета, геометрические формы и проч. способны вызвать у наблюдателя приятные (положительные) или неприятные (отрицательные) эмоции.

Например, доказано, что круг, ассиметрично расположенный внутри прямоугольной рамки, порождает состояние беспокойства [16].

Помимо фиксации эмоций, которые вызывают иконические знаки и их соотношения, в ЭК подчеркивается воздействие объекта на субъект, где в переносном значении активным началом становится объект наблюдения. В этом случае объект-каузатор выполняет функции Агенса или псевдоАгенса, а субъект наблюдения выступает в роли Пациенса или псевдоПациенса.

Вербальные средства, обозначающие воздействующую функцию объекта, как показало исследование, включают:

1) глаголы и глагольные словосочетания прямого психологического и эмоционального воздействия (to give an impression, to impress, to arouse (anger, joy));

2) глаголы и коллокации псевдофизического воздействия, например, to arrest the eye или to shout (to the viewer):

*The Last Supper practically shouts to the viewer that Jesus
and Mary Magdalene were a pair*

(295, p. 329).

Объект изображения, – картина, выполняет функцию псевдоАгенса: по-настоящему кричать она не может, но ввод метафорического глагола приводит к мнимой персонификации полотна, что позволяет читателю почувствовать силу воздействия его на субъект.

3) глаголы опосредованного воздействия (to suggest; to know), которые передают псевдоактивность изображения;

4) глаголы реверсивной зрительной активности (to look, to seem). Диатеза глаголов to look в значении «выглядеть» и to seem в значении «казаться» включает Экспериента «за кадром». Объект здесь предстает в качестве квазисубъекта действия (He looked fine). Объект, хотя и выполняет в таких случаях роль подлежащего, остается Перцептом-каузатором.

Воздействующая функция объекта обозначена в таких случаях косвенно. Наблюдатель выведен за скобки, но «выглядеть» можно только при наличии наблюдателя, который и может дать соответствующую оценку или характеристику. При отсутствии в ЭК конкретного наблюдателя функцию Экспериента «за кадром» выполняет нарратор.

В семантике глагола «to look» инкорпорирован «участник» Глаз(а), а в семантике глагола «to seem» этот участник возможен, но не обязателен. В нашем случае при зрительном восприятии эта скрытая сема эскорпорирована.

В целом, объект – это, прежде всего, Перцепт, однако на первом, – подготовительном, этапе объект может быть Пациентом. Таковым он становится, если наблюдатель пытается его уничтожить, сжечь, разорвать, испортить, что в ХТ происходит достаточно часто. Пытаются уничтожить картины Стрём в романе С. Моэма «Луна и грош», Дориан Грей у О. Уайльда в романе «Портрет Дориана Грея»:

He (Dorian) seized the thing (knife), and stabbed the picture with it.

(311, p. 216).

В ХТ фантастических жанров изображение (объект) может оказывать прямое физическое воздействие на субъект наблюдения, превращаясь в субъект действия, актанта, наделенного антропоморфными качествами. Изображение может оживать до такой степени, что оно покидает рамки картины и действует как одушевленное лицо [см. подробнее: 312]. В этом случае собственно экфрасис разрушается, а точнее он трансформируется в другие формы, объект при этом может превратиться в активное действующее лицо. Такая трансформация характерна для произведений фантастических жанров.

4.2 Особенности вербализации различных элементов изобразительного ряда в экфрасисном комплексе художественного текста

4.2.1 Основные принципы перекодировки иконических знаков в вербальные

Полнота описания изобразительного ряда предполагает наличие таких элементов, как 1) указателей тематики или предметов изображения; 2) элементов, описывающих композицию (расположение предметов изображения относительно друг друга или относительно внешних рамочных

ориентиров); 3) элементов, описывающих конкретные внешние свойства предметов: в случае неживой природы, – размеров, формы, величины; в случае изображения людей, – их внешности, мимики, атрибутов, жестовых особенностей, позы и проч.; 4) дескрипторов цветовых особенностей изображенных предметов (колорем). Иными словами, в идеале должно быть описано все, что можно уловить при реальной перцепции.

Однако в ХТ представлено лишь «отобранное» [226], т.е. то, что с точки зрения автора ХТ представляет определенный интерес. Попытки создать, хотя бы и в качестве эксперимента, максимально адекватное виртуальное описание зрительного восприятия, нами зафиксированы не были. Во всех случаях, попавших в нашу выборку, какие-то аспекты из указанных отражения в ХТ не получили. В натюрмортах обычно подчеркивается форма предметов, в многофигурных изображениях нередко даются композиционные особенности. В портретах наиболее последовательно описывается взгляд модели. Достаточно часто упоминается цветовая гамма описываемого полотна.

Далее мы подробно остановимся на способах вербальной передачи различных особенностей изображения.

Перцептивный образ – это чувственный конструкт, модель, в которой различаются элементы и отношения.

Образ оперативен, в нем полно и отчетливо дифференцируется то, что соответствует требованиям выполняемого действия. Поскольку этим требованиям отвечает лишь некоторая часть получаемых впечатлений, образ допускает момент неадекватности. Искажение впечатлений о величине, форме, цвете является условием полифункционального восприятия действительности [159].

Таким образом, следует признать факт отсутствия прямого соответствия между реальными характеристиками предмета восприятия и особенностями его чувственного отражения.

Как часть действительности предмет, в данном случае живописное полотно, рисунок, представляет собой набор возможностей быть воспринятым в определенном качестве. Они заключены в очертаниях и структуре его

поверхности, особенностях формы, величины, цвета и т.п. Однако это не более, чем «намек». Для того, чтобы превратиться в содержание образа они должны быть соотнесены как с ситуацией, так и с особенностями субъекта.

Изначальный предмет (объект изображения на картине, рисунке) в ХТ подвергается двойной перекодировке: на первом этапе он кодируется с помощью иконических знаков, а на втором – с помощью вербальных.

Проследить степень искаженности конечного образа описываемого предмета можно только в случае, если имеется косвенное представление о предмете изображения.

В ХТ изображение какого-либо объекта / предмета часто сопоставляется с реальным, действительным в рамках заданного художественного мира с помощью вербального описания и сравнения. Это позволяет создать более полное представление об объекте изображения, показать предмет или явление с самых разных сторон. Статичность полотна дает возможность выделить в предмете изображения то, что теряется в динамике.

4.2.2 Особенности репрезентации композиционно-топологических характеристик живописного полотна в экфрасисном комплексе художественного текста

Сама картина имеет 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.). Существует значительное количество картин среднего и небольшого размера.

Габариты картин в ХТ, как показала наша случайная выборка, фиксируются в 46 % ЭК. При этом авторы прибегают к следующим способам параметризации:

- 1) точная параметризация, при которой размеры полотна указываются с помощью цифровых символов или с помощью числительных;
- 2) относительная параметризация, при которой используются;

а) вербемы, обозначающие относительную величину предметов (large, small, miniature). Это могут быть прилагательные, существительные с семой размера, а также коллокации с тем же базовым значением;

б) вербемы, обозначающие величину предмета через его соотношение с так называемым эталонным объектом. В качестве последнего могут выступать действительно хорошо известные в обществе реальные объекты, о величине которых у людей имеется более или менее определенное представление (гора высотой с Монблан; яблоко величиной с орех и т.д.). В этом случае в англоязычных текстах часто используются как развернутые сравнения с компаративными формантами like и as (as high as Montblanc), так и свернутые (life-size).

В ХТ разные способы параметризации нередко даются в комбинации, дополняя друг друга. Рассмотрим несколько примеров.

В романе «Луна и грош» С. Моэм намеренно обращает внимание читателя на габариты одного из полотен в студии. Непривычно большие размеры картины, что не свойственно произведениям Стрёва, заставляют последнего осознать, что полотно принадлежит склонному к масштабности Стрикленду:

Suddenly he caught sight of a canvas with its face to the wall. It was a much larger one than he himself was in the habit of using, and he wondered what it did there.

(306, p. 142).

Стрёв безошибочно определяет авторство картины, еще не видя самого изображения: большие размеры полотен служат одной из примет художественной манеры Стрикленда, который предпочитает изображать увеличенные фигуры на большом полотне.

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: срabатывает одна из особенностей

ментального свойства. Человек склонен отождествлять значимость, популярность произведения с понятием физической монументальности (известная, высокая репутация → крупногабаритность) [10]. 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.

(295, p. 164).

Наряду с цифрами (точная параметризация) для большей наглядности автор дает и характеристику через так называемую «вторичную валентность» [10], т.е. указывает на параметры полотна через соотношение с другим объектом, о размерах которого, как ему кажется, у читателя имеется достаточно четкое представление. Таким «эталонным» объектом здесь служит плакат (постер).

Целую параметрическую сетку выстраивает Дж. Голсуорси в романе «Лебединая песня» для передачи информации о размерах картины Морлэнда, которую хотел приобрести Сомс:

In that big dining-room, where even large furniture looked small, the Morland looked smaller, between two still-lives of a Dutch size and nature

(302, p. 161).

Размеры картины Морлэнда даются на фоне упоминания о двух натюрмортах, параметры которых, в свою очередь, определяются с помощью эталонного объекта, – голландского натюрморта (a Dutch-size). Одновременно размеры картины, как видно из вышеприведенной иллюстрации, определяются и через соотношение с габаритами комнат и мебели, которые, в свою очередь, также представлены в параметрической корреляции.

В конечном итоге, читатель получает достаточно размытое представление о размерах картины Морлэнда, хотя эта информация и дается через целую систему взаимосвязанных ориентиров: комнаты, мебели, натюрмортов. Тем не

менее, отсутствие точных показателей делают параметризацию весьма относительной. Вместе с тем, именно благодаря этой размытости писателю удалось передать ощущение того, что картина просто теряется среди других вещей в достаточно просторной комнате. Здесь реальные скромные размеры ассоциируются с заурядностью картины, которая может затеряться среди других ничем не примечательных предметов.

Для обеспечения максимального перцептивного эффекта полотно должно занимать вертикальное положение и находиться в неподвижном (статическом) положении. Вместе с тем, субъект наблюдения может взять полотно в руки, придать ему горизонтальное положение, устанавливать под определенным углом наклона и проч.

В ЭК полотно, как правило, представлено в своем наиболее привычном пространственном положении: оно либо висит на стене, либо находится на мольберте. Авторы ХТ словно создают наблюдателю наиболее благоприятные условия для восприятия изображения (статичность и вертикальное положение):

(1) She (the Mona Lisa) hung on the northwest wall of the Salle des Etats behind a two-inch-thick pane of protective Plexiglas.

(295, p. 164).

(2) The picture was at the far end of the room. The easel had been turned round so that it faced the room.

(309, p. 118).

Все координаты местоположения картин субъектоориентированы, они даются с точки зрения наблюдателя, т.е. извне, при этом, само собой разумеется, что для рассмотрения они должны быть повернуты лицевой частью к наблюдателю, что как раз подчеркивается вышеприведенными иллюстрациями из ХТ.

Появление в ЭК картины, лицевая сторона которой не доступна наблюдателю, обычно обусловлено желанием писателя создать эффект напряженного ожидания, своеобразной ретардации. К такому приему

прибегают, например, С. Моэм в романе «Луна и грош». Стрёв замечает в студии какую-то незнакомую ему картину, но она повернута к нему задником. Читателю, безусловно, хочется поскорее узнать, что изображено на картине, но автор не спешит. Он подробно фиксирует действия Стрёва, пытающегося увидеть изображение, слегка наклонив картину к себе:

Suddenly he caught sight of a canvas with its face to the wall. <...> He went over to it and leaned it towards him so that he could see the painting.

(306, p. 142).

Однако при такой неудобной точке обзора Стрёв пока может уловить только одно: это обнаженная натура. Понимая, что скорее всего картина написана Стриклендом, он швыряет ее на пол:

He flung it back against the wall angrily – what did he mean by leaving it there? – but his movement caused it to fall, face downwards, on the ground.

(306, p. 142).

Эмоциональное напряжение достигает предела. Только придав полотну вертикальное положение, повернув его к себе лицевой частью, Стрёв понимает, что обнаженная натура это любимая им Бланш, так до конца и оставшаяся привязанной к Стрикленду:

He thought he would like to have a proper look at it, so he brought it along and set it on the easel. Then he stood back in order to see it at his ease.

(ibid.).

Все эти «манипуляции» с портретом, его перемещения, закрытость для наблюдателя и проч. позволяют Моэму выстроить психологически выверенную сцену ревности Стрёва к Стрикленду:

*He gave a gasp. <...>Stroeve's head swam.
It was Blanche.*

(ibid.).

Художник был готов уничтожить ненавистное полотно. Он имитирует свои действия во время рассказа о моментах яростного ослепления, которое его некогда охватило:

As Stroeve told me this he became as excited as when the incident occurred, and he took hold of a dinner-knife on the table between us, and brandished it. He lifted his arm as though to strike, and then, opening his hand, let it fall with a clatter to the ground. He looked at me with a tremulous smile. He did not speak.

(306, p. 143).

Таким образом, пространственное положение картины, его изменения, могут играть важную роль в развитии сюжетных ситуаций, что позволяет выписать автору ХТ психологически и эмоционально достоверные эпизоды, повысить градус читательского ожидания.

Позиция индивида, его ориентация в среде, температура, масса и другие свойства, включая социальные роли и статус, являются точкой отсчета, или началом многомерной системы координат объекта восприятия. В этом смысле последний субъектоцентричен.

Относительно субъекта тот или иной предмет наблюдения локализуется справа или слева, спереди или сзади, ближе или дальше, оценивается как неподвижный или движущийся. В случае зрительной перцепции, если не используется какая-либо специальная техника, например прием зеркального отражения, объект занимает только фронтальное положение.

В ХТ это проявляется в наборе соответствующих пространственных индикаторов.

Пространственные соотношения предметов на картине обозначены глаголами экзистенции (to be) и локации (to stay, to stand, to sit, to lie), которые конкретизируются разными пространственными квалификаторами относительного значения (close, far). Эти вербальные средства позволяют передать композиционный остов изображения:

The painting showed a blue-robed Virgin Mary sitting with her arm around an infant child, presumably Jesus Christ. Opposite Mary sat Uriel, also with an infant, presumably baby John the Baptist.

(295, p. 191).

Цифровые данные, которые в реальности обеспечивают точную параметризацию, при описании композиции практически не используются. Преобладают относительные индикаторы расстояния / дистанции.

В экфрасисе нередко наблюдается нарушение субъектоцентричности при описании композиции живописного полотна. Композиционные особенности картин в ХТ далеко не всегда представлены в системе координат наблюдателя.

В реальной перцептивной ситуации, если это специально не оговаривается, то по умолчанию правая сторона – это правая сторона для наблюдателя, соответственно левая сторона подразумевает положение слева от наблюдателя. Тот же принцип пространственной ориентации применяется и для таких параметров, как верх и низ.

В ХТ описание может быть объектоцентричным, т.е. при описании композиции с точки зрения ее внутренней организации правая и левая стороны нередко определяются по положению относительно какого-либо условного ориентира, чаще всего основной, центральной фигуры живописного полотна. Подобный способ ввода элементов в описание композиции можно найти у Д. Брауна. При описании картины Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» положение конкретных фигур на полотне определяется через внутренний ориентир, – фигуру Иисуса:

Sophie moved closer to the image. The woman to Jesus' right was young and pious-looking, with a demure face, beautiful red hair, and hands folded quietly.

(295, p. 328).

Фигура предполагаемой женщины находится справа от центральной фигуры Иисуса. Она описывается как расположенная справа, а не с точки зрения наблюдателя, для которого она локализована как левосторонняя.

Таким образом, если картина, ее местоположение в ЭК субъектоцентрично практически всегда, то изобразительный ряд может быть и объектоцентричным.

В отличие от скульптуры изображение на картине – это изображение не объемное, а плоскостное.

В традиционной живописи для передачи объемности изображаемых объектов художники используют прием, называемый «игра света и тени» (*chiaroscuro*). Правильное сочетание светлых и темных тонов позволяет создать иллюзию трехмерного пространства средствами живописного кода.

В ХТ игра света и тени может только упоминаться автором. Читатель сам делает выводы об объемности изображения на основе подобного вербального сигнала:

(1) A glance told Soames that it (the Morland) was genuine, and had not even been restored – the chiaroscuro was considered.

He stood, back to the light, looking at it attentively. Morland was not so sought after as he used to be; on the other hand, his pictures were distinctive and of a handy size. If one had not much space left, and wanted that period represented he was perhaps the most repaying after Constable <...>.

(302, p. 161).

В нефигурной живописи (абстракционизме) трехмерность, объемность фигур, как правило, исчезает: двумерные геометрические фигуры представлены здесь без какой бы то ни было игры света и тени. При описании подобных изображений в ХТ авторы сосредоточиваются в основном на характере линий и форм, подчеркивают их несоответствие реальным линиям и формам.

Предметно-субстанциональная определенность характерна для фигурной живописи. Все параметры изображаемых предметов приближены к реальным. Определенные отклонения, например, размерного параметра, не приводят к качественному изменению, к сущностным трансформациям, при которых исчезает узнаваемость предметов.

Для передачи абстрактных сущностей в нефигурной живописи автору-вербализатору приходится переходить на фиксацию и описание геометрических фигур.

Поскольку изображение в нефигурных направлениях живописи, как правило, не отвечает привычному зрительному образу во фреймовой системе наблюдателя, при вербальном описании объектов здесь появляются индикаторы модальности предположения, неуверенности. Наблюдатель пытается соотнести увиденное с тем ментальным образом, который у него отождествляется с определенным предметом. Весьма выразительно описал подобную ситуацию «опознания» объектов на картине Дж. Голсуорси.

В его романе «Сдается в наем» традиционалист Сомс пытается понять, что изображено на картине некоего Поста «Город будущего». Он видит какие-то красные пятна и силится понять, что они изображают, прислушиваясь к мнению других, безымянных наблюдателей, которые мнят себя знатоками экспрессивной живописи:

He got up and stood before the picture, trying hard to see it with the eyes of other people. Above the tomato blobs was what he took to be a sunset, till some one passing said: "He's got the airplanes wonderfully, don't you think!" Below the tomato blobs was a band of white with vertical black stripes, to which he could assign no meaning whatever <...>

(303, p. 47).

Недоумение Сомса по поводу увиденного передается в форме его изображенной внутренней речи, когда он реагирует на мнение «знатоков»:

Above the tomato blobs was what he took to be a sunset, till some one passing said: "He's got the airplanes wonderfully, don't you think!" Below the tomato blobs was a band of white with vertical black stripes, to which he could assign no meaning whatever, till some one else came by, murmuring: "What expression he gets with his foreground!" Expression? Of what? Soames went back to his seat. The thing was "rich," as his father would have said, and he wouldn't give a damn for it. Expression!

(303, p. 47).

Такое же неприятие вызывают деформированные предметы, изображенные на натюрморте Стрикленда, у повествователя-наблюдателя в романе «Луна и грош» С. Моэма:

I knew nothing of the simplification at which he aimed. I remembered a still-life of oranges on a plate, and I was bothered because the plate was not round and the oranges were lop-sided.

(306, p. 156).

Предметы, которые природно (oranges) или традиционно (plates) имеют округлую форму, теряют ее на картине Стрикленда (lop-sided), что не очень нравится нарратору, выступающему здесь одновременно и в роли наблюдателя.

В нефигурной живописи, как уже отмечалось, часто нарушаются пропорции известных предметов, их форма. В ЭК фиксация этих нарушений осуществляется с помощью прямых номинаций, а также с помощью косвенных указаний. Так, в романе А. Кристи «Пять поросят» подчеркивается нарушение реальных пропорций на картине модерниста Крейля, однако характер искажений не конкретизирован:

The proportions of the table would have distressed Superintendent Hale, he would have complained that no known roses were precisely of that shape or colour.

(296, p. 83).

Автор прямо не говорит о том, что пропорции стола и цветов были нарушены и прибегает к митигации, подчеркивая, что знатоку-традиционалисту способы изображения указанных предметов покажутся неудачными (не той формы и того цвета). Иными словами, о деформации предметов на картине мы узнаем через призму гипотетического восприятия их человеком, который признает в искусстве правильные пропорции, симметрию и другие особенности академической живописи.

Как показывает анализ, параметризация предметов изображения происходит в ЭК как с помощью абсолютных, конкретных номинативов, так и с помощью косвенных, непрямых способов обозначения. Среди последних можно отметить обобщенно-неопределенные параметризаторы (*large, small, distorted* и др.), а также номинации, построенные на эталонной или квазиэталонной основе (*life-size*).

Что касается временного фактора, то в случае живописного полотна динамические особенности объекта трансформируются в статические. Движущиеся объекты показываются в определенный фиксированный момент, поэтому кинесические характеристики имеют условный характер. Наблюдатель может лишь представить действие по запечатленной траектории и характеру, мысленно представить ее начало и завершение. Длительность в этом смысле есть только проекция, задаваемая изображением.

Умение запечатлеть с помощью иконических знаков «пойманное» движение требует от художника большого мастерства. Не меньшая изощренность необходима при вербальной передаче предполагаемого, но застывшего движения.

В экфрасисном описании все действия представлены как фиксация жестового, мимического или двигательного (моторного) поведения в определенный наиболее выразительный момент, т.е. тогда, когда действие достигает той фазы, при которой оно может быть полностью или максимально точно эксплицировано с точки зрения интенциональности и кинесической семантики:

Mary was holding one hand high above the head of infant John and making a decidedly threatening gesture – her fingers looking like eagle’s talons, gripping an invisible head. Finally the most obvious frightening image.

Just below Mary’s curled fingers, Uriel was making a cutting gesture with his hand – as if slicing the neck of the invisible head gripped by Mary’s claw-like hand.

(295, p. 191).

Для передачи динамики автор прибегает к процессуальному времени – Past Continuous Tense (was making a decidedly threatening gesture; making a cutting gesture with his hand).

Он также четко фиксирует кинемы и дает толкование их значений. Для большей выразительности Браун в ЭК использует разноструктурные сравнения (looking like eagle’s talons; as if slicing the neck; claw-like hand), призванные передать ощущение нависшей, но пока неосознанной до конца, угрозы.

4.2.3 Особенности изображения колористической составляющей изобразительного ряда в экфрасисном комплексе художественного текста

Важнейшим аспектом изобразительного искусства является колористика. Особенности использования различных колорем в ХТ рассматривались в ряде исследований [например, 156].

Цветовая гамма достаточно точно отражается в ЭК с помощью соответствующих цветообозначений, хотя, как известно, вербальным путем невозможно передать все оттенки цветовой палитры.

Полихромные изображения в ХТ не подвергаются тем преобразованиям, как это иногда бывает в кинематографе, когда режиссер переключается на монохромные способы изображения (черно-белая палитра).

Цвета могут называться непосредственно, а также не иметь конкретного обозначения. Вместо конкретных номинаций в тексте могут использоваться родовые понятия (гиперонимы), например, dark или light.

Цвета могут называться и по тому эффекту, который они производят на наблюдателя. Тогда в них появляется аксиологический оттенок – crude colours; loud colours; gaudy и др.

Для передачи более точных оттенков цвета используются сравнения и метафоры, которые призваны усилить эффект наглядности описания.

При передаче цвета также используются эталонные сравнения типа canary-yellow.

Разные писатели прибегают к различным способам номинации цвета изображения. Так, А. Мердок отдает предпочтение средствам, которые передают особенности восприятия и оценки цветовой гаммы (pale, somber и др.).

Набор различных лингвистических средств цветообозначения можно найти у С. Моэма, которые он использует при описании экзотических картин Стрикленда:

The colours were so strange that words can hardly tell what a troubling emotion they gave. They were sombre blues, opaque like a delicately carved bowl in lapis lazuli, and yet with a quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life; there were purples, horrible like raw and putrid flesh, and yet with a glowing, sensual passion that called up vague memories of the Roman Empire of Heliogabalus; there were reds, shrill like the berries of holly one thought of Christmas in England, and the snow, the good cheer, and the pleasure of children <...>

(306, p. 217).

Как можно заметить, Мозм прибегает к различным способам цветообозначения и указывает на эмоционально-психологическое воздействие цвета на наблюдателя. Здесь появляются:

- 1) прямые традиционные наименования цветов (green, deep yellows);
- 2) обобщенные наименования-характеристики в системе координат «светлый-темный» (sombre; opaque);
- 3) эталонные или псевдоэталонные сравнения (the snow; red; shrill like the berries of holly; purples like raw and putrid flesh);
- 4) вербемы, указывающие на синестетический эффект зрительных цветовых обозначений (green as fragrant as the spring);
- 5) вербемы-оценочные прилагательные, указывающие на воздействие цветов и реакцию на них (strange colours).

Колорема также может выполнять роль Агенса в таких предложениях, где цветообозначение используется в роли подлежащего-каузатора (to give a troubling emotion).

С точки зрения структурно-семантических характеристик цветковые особенности картины чаще всего представлены в ЭК как квалификаторы (атрибутивы), образующие коллокации с субстантивами, обозначающими изображаемые предметы (82 %).

Гораздо реже используются цветковые абстрактные существительные, например, the green или greenness (18 %). Последнее, в частности, характерно для ЭК у Дж. Фаулза. Писатель широко использует номинативные перечислительные конструкции, где цветковые 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. <...>

(300, p. 68).

В данном ЭК описываются 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», хотя автор в тексте романа их не называет.

Как видим, цветовая гамма этих полотен оторвана от перечисляемых предметов, изображенных Боннаром. Отсутствие четкой предметной привязанности цветовых обозначений помогает автору передать характерную для художника цветовую расплывчатость и отсутствие жестко прочерченных цветовых зон на картинах Боннара.

Выводы по главе 4

1. Объектом экфрасиса является живописное полотно, при этом в нем выделяются оформительно-материальная (декоративная) и собственно изобразительная часть.

2. При активном воздействии на него объект экфрасиса выступает в роли Пациенса. Вместе с тем в процессе перцептивного акта он является Перцептом.

3. Специфика ролевых функций объекта экфрасисного описания заключается в том, что объект может выступать не только в качестве Перцепта или Пациенса, но и Агенса, выполняя реверсивную функцию. Прежде всего, это касается произведений фантастических жанров. В последнем случае полотно словно оживает, изображенные на нем фигуры одушевляются и начинают действовать самостоятельно наряду с другими антропоморфными персонажами.

4. При описании собственно изобразительного ряда основное внимание уделяется размерам и форме предметов живой и неживой природы, их цветовому решению, что находит отражение в использовании слов и словосочетаний таких тематических групп, как «параметры» предмета (величина / размер, форма), «цветообозначения» и «изобразительная техника».

Экфрасисные комплексы отличаются тем, что набор перечисляемых и описываемых признаков не является устойчивым и стабильным. В описании могут присутствовать элементы разных тематических групп в разных соотношениях. Это определяется индивидуальными пристрастиями автора, его стилем, а также конкретными задачами, которые ставит перед собой автор ХТ.

5. Описание объекта живописи (изображения) в экфрасисных комплексах нередко занимает важное место, служит центром экфрасисных комплексов и является достаточно объемным. Однако во многих случаях оно имеет свернутую форму. При этом на первое место выдвигаются те отрезки экфрасисных комплексов, которые отражают эмоционально-оценочную реакцию субъекта на увиденное.

6. Параметризация предметов изображения в экфрасисных комплексах происходит как с помощью конкретных номинативов, так и с помощью косвенных маркеров, в том числе обобщенно-неопределенных параметризаторов (large, small и др.), а также номинативов, построенных на эталонной или квазиэталонной основе (life-size).

7. Само литературное описание картин нередко имеет самостоятельную художественно-эстетическую ценность независимо от качества самого описываемого объекта.

8. Законы художественного творчества позволяют приписывать авторство известных полотен вымышленным персонажам. Идентификация подобных объектов в ХТ происходит благодаря соответствующим описаниям, в которых фиксируются «опознавательные» признаки артефакта.

9. Изображение объекта, чаще всего антропоморфного, часто сопоставляется с реальным персонажем в рамках заданного художественного мира, что позволяет создать более полное представление о модели и благодаря статичности изображения выделить те особенности, которые теряются в динамике.

10. В экфрасисных комплексах координаты картин в большинстве случаев субъектоориентированы. Нарушения субъектоцентричности и переход к объектоцентричности при описании изображения выполняют различные композиционно-стилистические функции, повышая градус читательского интереса.

11. В экфрасисном описании, которое является статичным компонентом ХТ, все действия представлены как фиксация жестового, мимического или моторного поведения в определенный, наиболее выразительный момент с точки зрения трактовки его интенциональности.

Основные положения главы 4 получили отражение в следующих публикациях: [97, 98].

ВЫВОДЫ

Экфрасисный комплекс в художественном тексте представляет собой аналог реальной перцептивной ситуации, связанной с содержанием произведений искусства, в частности живописи. Однако, как часть художественного текста он имеет целый ряд особенностей.

В композиционно-архитектоническом плане элементы экфрасисного комплекса могут следовать в любой последовательности независимо от их очерёдности в реальной действительности. Последнее обусловлено конкретными художественными задачами, в частности желанием повысить степень напряжения читательского внимания.

Экфрасисные комплексы могут быть полнокомпонентными и частнокомпонентными. В полных экфрасисных комплексах представлены элементы четырёх основных лингво-композиционных планов: собственно изобразительного, перцептивного, эмоционально-аксиологического и культурно-исторического.

В неполных экфрасисных комплексах элементы одного или нескольких планов отсутствуют, повышая динамику повествования.

Основой экфрасисного комплекса является собственно изобразительный ряд, называемый в нашем исследовании экфрасисным описанием. Наблюдения показали, что экфрасисное описание может быть представлено в максимально свёрнутом виде, при перенесении основного акцента на эмоционально-аксиологическую составляющую.

Экфрасисный комплекс выполняет в ХТ ряд функций, прежде всего 1) сюжетообразующую, 2) характерологическую, 3) декоративно-эстетическую и 4) утилитарную.

В ХТ широко обыгрывается идея метампсихоза, которая получает отражение в целом ряде экфрасисных комплексов и проявляется в оживлении портретного изображения, что получает соответствующую вербальную фиксацию в тексте произведения.

Субъектная детерминанта представлена в перцептивной ситуации тремя составляющими: физическими факторами, биологическими (рефлекторными) и социальными.

Физические факторы проявляют себя в понятии эгоцентрической позиции наблюдателя. Их вербализация предполагает широкое использование глаголов передвижения и нахождения в пространстве (локации). В этом случае субъект выполняет роль Агенса, проявляет себя как активное начало.

Биорефлекторная сфера проявляет себя в окуломоторной деятельности человека, в его способности к зрительной перцептивной деятельности. Для вербализации этой сферы перцептивной ситуации в экфрасисном комплексе используются глаголы, фиксирующие взгляд, его направление, движение глаз и головы, а также глаголы, обозначающие акт снятия зрительной / визуальной информации.

Авторы ХТ не проявляют особой изобретательности в плане вербальной фиксации различных этапов процесса перцепции. Синонимическая цепочка глаголов зрительного восприятия особой протяжённостью не отличается. Наиболее распространёнными остаются доминантные лексемы «to look» и «to see».

На подготовительном этапе субъект наблюдения выступает как Агенс, а объект наблюдения как Пациенс. В процессе восприятия субъект наблюдения выполняет роль Экспериента, а объект – роль Перцепта. Таким образом, диатезис здесь подвергается определённым сдвигам.

Тематический класс глаголов восприятия характеризуется наличием особой диатезы – Наблюдателем «за кадром». Однако в ХТ, где имеются экфрасисные описания, такие случаи встречаются редко. Наблюдатель, как правило, остаётся в роли Агенса или Экспериента «в кадре», т.е. достаточно чётко проявляет себя в вербальном плане.

В экфрасисных комплексах преобладают формы авторского повествования с доминантой персонажа-наблюдателя, т.е. все элементы экфрасисных описаний, как правило, субъективированы, – они подаются с точки зрения определённого лица или определённых лиц.

Субъект наблюдения в экфрасисных комплексах может быть единственным или множественным. Во втором случае имеется несколько участников осмотра живописного полотна.

При наличии нескольких субъектов наблюдения их обмен мнениями по поводу увиденного оформляется в диалог (полилог)-спор. Гораздо реже встречаются случаи диалога (полилога)-унисона, что объясняется отсутствием у последнего того контрапункта, который служит толчком к дальнейшему развитию сюжета, обеспечивая его динамику.

Если в реальной действительности субъектом может быть только человек, то в виртуальном, – художественном, мире в качестве субъекта выступают сущности как живой, так и неживой природы. Однако в подавляющем большинстве случаев авторы придерживаются традиционного подхода независимо от жанра ХТ, когда наблюдатель является антропоморфной сущностью. Исключение представляют произведения фантастического жанра, для которых антропоморфизация неодушевлённых предметов является ингерентным свойством.

Субъектом наблюдения может быть не только сторонний зритель, но и автор изображения, дилетант или профессионал.

При наличии в экфрасисных комплексах нескольких наблюдателей с неравным профессиональным статусом наблюдатель-дилетант, как правило, частично теряет свою самостоятельность в качестве Агенса. Его действия направляются и корректируются наблюдателем-профессионалом. Контрапункт здесь образуют реплики опытного проницательного наблюдателя и менее опытного наблюдателя, такой проницательностью не обладающего. Диалог подобных наблюдателей строится на базе фрейма, в основе которого лежит корреляция «учитель – ученик» или «профессионал – дилетант».

В зависимости от точки зрения, которой придерживаются субъекты наблюдения, можно выделить экфрасисные комплексы с диалогами (полилогами)-унисонами и диалогами (полилогами)-дискуссиями. Количественно преобладают вторые, как эпизоды, создающие сюжетную напряжённость (соотношение первых ко вторым составляют 1 : 3).

Роль субъекта наблюдения конкретизируется на различных стадиях перцептивной ситуации. Субъект наблюдения выполняет роль Агенса, если он

подвергает объект непосредственному физическому воздействию. На этапе перцепции Субъект наблюдения выполняет роль Эксперимента. На этапе переработки полученной информации субъект превращается в агенса ментальной деятельности.

Схема процесса перцепции, этапы наблюдения в реальности могут не совпадать с порядком их репрезентации в экфрасисных комплексах ХТ. Нередко впечатление от просмотра картины представлено до описания изобразительного ряда, который вызывает это впечатление, что призвано повысить напряжение и читательский интерес к полотну, которое вызвало сильные эмоции у наблюдателя.

Субъект наблюдения может также выступать в качестве субъекта речи. Экфрасисные комплексы с актуализированной речевой частью строятся преимущественно как диалоги (полилоги)-дискуссии, в которых обнаруживаются различные, в том числе и противоположные, точки зрения.

Объектная детерминанта в экфрасисных комплексах представляет собой живописное полотно, при этом в нём выделяются декоративно-материальная и собственно изобразительная часть.

При активном воздействии на него объект экфрасиса выступает в роли Пациенса. Вместе с тем в процессе перцептивного акта он является Перцептом.

Специфика ролевых функций объекта экфрасисного описания заключается в том, что объект может выступать не только в качестве Перцепта или Пациенса, но и Агенса, выполняя реверсивную функцию. Прежде всего, это касается произведений фантастических жанров. В последнем случае картина словно оживает, изображённые на полотне фигуры тоже оживают, начинают двигаться и выполнять действия наряду с другими антропоморфными персонажами.

При описании собственно изобразительного ряда в ХТ основное внимание уделяется размерам и форме предметов живой и неживой природы, их цветовому решению, что находит отражение в использовании слов и словосочетаний таких концептуально-тематических групп, как «топологические параметры предмета (величина / размер, форма)», «цветообозначения» и «изобразительная техника».

Экфрасисные комплексы отличаются большим разнообразием, что проявляется в вариативности перечисляемых и описываемых признаков объекта

экфрасисного описания. В последнем могут присутствовать элементы различных концептуально-тематических групп в разных корреляциях. Это определяется индивидуальным почерком автора, а также конкретными задачами, которые он ставит в каждом отдельном произведении. Одним из факторов, влияющих на формально-содержательную репрезентацию особенностей объекта является принадлежность автора ХТ к тому или иному литературному течению, а также принадлежностью художника, автора живописного полотна к тому или иному течению в искусстве.

Описание объекта живописи (изображения) в экфрасисных комплексах нередко имеет развёрнутую форму, служит центром экфрасисного комплекса и играет важную роль, образуя полноценное объёмное экфрасисное описание. Однако достаточно часто оно имеет свёрнутую форму. При этом на первое место выдвигаются те отрезки экфрасисного комплекса, которые отражают эмоционально-оценочную реакцию субъекта на увиденное (эмоционально-аксиологическая составляющая).

Любое вербальное описание объекта лишь приблизительно передаёт особенности изобразительного кода. С целью максимально точной передачи словесными средствами зрительного образа используется широкий спектр вербально-стилистических средств, направленных на оживление ассоциативного и аналогового механизмов мышления читателя, который на основании широкого спектра вербальных средств может воспроизвести ментальный образ изображения с максимально возможной степенью приближения к тому образу, который возникает при непосредственном зрительном восприятии объекта.

К числу таких лингвостилистических средств относятся различные метафоры и сравнения, которые призваны передать формы, линии, цвет часто через сравнение со знакомыми для читателя предметами, которые считаются эталонными носителями того или иного описываемого качества или свойства объекта (эталонные сравнения).

Степень детализации описания обусловлена как индивидуальным стилем автора, так и задачами экфрасисного описания, его местом и ролью в конкретном ХТ.

Объектом изображения может быть любой предмет живой или неживой природы, какой-либо феномен, отдельные элементы предметов и явлений, взятые в любых комбинациях, в которых они встречаются или не встречаются в реальности. Конкретный набор предметов определяется тематикой живописного полотна, а также направлением, в котором работает художник.

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

В первом случае автор ХТ 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.

Экфрасисный комплекс является важной составляющей немалого числа художественных текстов, тематически связанных с искусством, проблемами художественного творчества или судьбы художника. Они могут выполнять как сюжетообразующую («Портрет Дориана Грея»), так и фоновую функцию («Конец главы»), помогая понять характер главных героев, передать колорит эпохи и проч.

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

Принимая во внимание тот факт, что экфрасисный комплекс рассматривался только в прозаических произведениях, весьма перспективным, на наш взгляд, считаем дальнейшее рассмотрение этого явления в современной лингвистике в разрезе поэтических работ и драматических текстов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверинцев С.С. Риторика как подход к обобщению действительности / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 15 – 46.
2. Аймермахер К. Знак. Текст. Культура / К. Аймермахер. – М. : Дом интеллектуальной книги, 1998. – 260 с.
3. Александрова М.Д. О качественной характеристике пространственных порогов зрительного восприятия / М.Д. Александрова // Учёные записки ЛГУ. – 1953. – № 147. – С. 28 – 35.
4. Амосова Н.Н. Основы английской фразеологии / Н.Н. Амосова. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1963. – 208 с.
5. Андроникова М. Об искусстве портрета / М. Андроникова. – М. : Искусство, 1975. – 326 с.
6. Андерсон Дж. Р. Когнитивная психология / Дж. Р. Андерсон. – СПб. : Питер, 2002. – 496 с.
7. Анджапаридзе Г.А. Вступительная статья к роману О. Хаксли «Желтый Кром» / Г.А. Анджапаридзе // Хаксли О. Избранное. – М. : Радуга, 2000. – С. 6 – 17.
8. Апресян Ю.Д. Значение и употребление / Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 3 – 22.
9. Апресян Ю.Д. Лексическая семантика / Ю.Д. Апресян. – М. : Наука, 1974. – 367 с.
10. Апресян В.Ю. Метафора в семантическом представлении эмоций / В.Ю. Апресян, Ю.Д. Апресян // Вопросы языкознания. – 1993. – № 3. – С. 27 – 35.
11. Аристотель. Риторика / Пер. Н. Платонова // Античные риторики / Под ред. А. А. Тахо-Годи. – М. : Изд. МГУ, 1978. – С. 47.

12. Арнольд И.В. Адаптивные системы и некоторые вопросы лексикологии / И.В. Арнольд, Н.Н. Буга // Системное описание лексики германских языков. – 1981. – Вып. 4. – С. 3 – 10.
13. Арнольд И.В. Основы научных исследований в лингвистике: Учеб. пособие. / И.В. Арнольд. – М. : Высш. шк., 1991. – 140 с.
14. Арнольд И.В. Проблемы диалогизма, интертекстуальности и герменевтики / И.В. Арнольд. – СПб. : Образование, 1995. – 60 с.
15. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка / И.В. Арнольд. – Л. : Просвещение, 1981. – 295 с.
16. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс, 1974. – 180 с.
17. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства / Арнхейм Р. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
18. Арутюнова Н.Д. Типы языковых значений : Оценка. Событие. Факт / Н.Д. Арутюнова. – М. : Наука, 1998. – 338 с.
19. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека / Н.Д. Арутюнова. – М. : Языки русской литературы, 1999. – 896 с.
20. Арутюнова Н.Д. Языковая литература / Н.Д. Арутюнова // Лингвистика и поэтика. – М. : Наука, 1979. – С. 147 – 173.
21. Артемьева Е.Ю. Основы психологии субъективной семантики / Е.Ю. Артемьева. – М. : Наука – Смысл, 1999. – 350 с.
22. Арьев А. К несуществующим, но золотым полям... / А. Арьев // Эткиндовские чтения I. – СПб. : Европейский университет в СПб., 2003. – С. 195 – 227.
23. Баева Н.А. Интертекстуальность в романном творчестве Чарльза Диккенса / Н.А. Баева – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2007. – 143 с.
24. Барабанщиков В.А. Динамика зрительного восприятия / В.А. Барабанщиков. – М. : Наука, 1990. – 240 с.
25. Барабанщиков В.А. Психология восприятия. / В.А. Барабанщиков. – М. : Когито-Центр, 2006. – 240 с.

26. Барабанщиков В.А. Околомоторные структуры восприятия / В.А. Барабанщиков. – М. : ИП РАН, 1997. – 384 с.

27. Барахов В.С. Искусство литературного портрета : к постановке проблемы / В.С. Барахов // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 147 – 166.

28. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Сост., общ. ред. Г.К. Косикова / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 615 с.

29. Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи / на мат. рус. ис-ва XIX в. / К.А. Баршт // Русская литература и изобразительное искусство XVIII – нач. XX в.: сб. науч. трудов. – Л., 1988. – С. 5 – 34.

30. Бацевич Ф.С. Атмосфера спілкування : спроба психолінгвістичного дослідження / Ф.С. Бацевич // Мовознавство. – 2002. – № 4-5. – С. 26-32.

31. Белова А. Д. Лингвистические аспекты аргументации (на материале современного английского языка) : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.04 / Белова Алла Дмитриевна. – К., 1998. – 443 с. – Библиография: с. 369 – 435.

32. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX в. / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : Изд-во МИК, 2002. – С. 145 – 151.

33. Бехта І.А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі : типологія та динаміка мовленнєвих форм : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Бехта Іван Антонович ; Київський нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2010. – 36 с.

34. Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис / Р. Бобрык // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М. : Изд-во МИК, 2002. – С. 180 – 189.

35. Бодалев М.М. Психология общения / М.М. Бодалев. – М. – Воронеж : АПСН, 1996. – 255 с.

36. Болдырев Н.Н. Отражение пространства деятеля и пространства наблюдателя в высказывании / Н.Н. Болдырев // Логический анализ языка. – М. : Язык русской литературы, 2000. – С. 213 – 216.

37. Бондаренко В.М. Цветопсихология и цветолечение / В.М. Бондаренко и др. – СПб. : Бак, 2000. – 212 с.
38. Борисов О.О. Мовні засоби вираження емоційного концепту «страх» : лінгвокогнітивний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / Борисов Олексій Олександрович ; Донецький національний ун-т. – Донецьк, 2005. – 19 с.
39. Борисова С.А. Смысловое восприятие : темпоральная вариативность читательских проекций художественного текста: Монография / С.А. Борисова. – Ульяновск : Изд-во УлГУ, 1997. – 136 с.
40. Брагинская Н.В. Генезис и структура диалога перед изображением и «картины» Филострата Старшего / Н.В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 224 – 289.
41. Брагинская Н.В. Картины Филострата Старшего. Генезис и структура диалога перед изображением / Н.В. Брагинская // Одиссей : Человек в истории. Картина мифа в народном и учёном сознании. – 1994. – С. 276.
42. Брагинская Н.В. Структура диалогического экфрасиса / Н.В. Брагинская // Симпозиум по структуре балканского текста : тезисы докладов и сообщений / АН СССР. Ин-т славяноведения и балканистики. – М. : [б. и.], 1976. – С. 6 – 10.
43. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н.В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста: – М., 1977. – С. 259 – 283.
44. Брушлинский А.В. Психология субъекта / А.В. Брушлинский. – СПб. : Алтейя, 2003. – 269 с.
45. Брушлинский А.В. Проблема субъекта в психологической науке / А.В. Брушлинский и др. – М. : Академический проект, 2000. – 320 с.
46. Бушманова Ф. Дерево и чайки в открытом окне / Ф. Бушманова // Вопросы литературы. – 1994. – № 1. – С. 185.
47. Вартанов А.С. О соотношении литературы и искусства / А.С. Вартанов // Литература и живопись. – Л. : Наука, 1982. – С. 5 – 30.

48. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание / А. Вежбицкая. – М. : Русские словари, 1996. – 326 с.
49. Воеводина Ангелина Васильевна. Экфрасис в русской поэзии "серебряного века" : дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02 / Воеводина Ангелина Васильевна. – Горловка, 2008. – 185 с. – Библиография: с. 157 – 185.
50. Волков Н.Н. О понятии композиции / Н.Н. Волков // Проблемы композиции. – М. : Искусство, 2000. – С. 7 – 32.
51. Вольф Е.М. Метафора и оценка / Е.М. Вольф // Теория метафоры. – М., 1988. – С. 52 – 65.
52. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки / Е.М. Вольф. – М. : Наука, 1985. – 228 с.
53. Вольф Е.М. Эмоциональные состояния и их представления в языке / Е.М. Вольф // Логический анализ языка. Проблемы интенциональных и прагматических контекстов. – М. : Наука, 1989. – С. 55 – 75.
54. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи / В.В. Виноградов. – М. : Изд-во АН СССР, 1963. – 255 с.
55. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1997. – 416 с.
56. Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики. 1971 / В.Г. Гак. – М. : Наука, 1972. – С. 375 – 376.
57. Галанов П.Е. Искусство портрета / П.Е. Галанов. – М. : Советский писатель, 1967 – 207 с.
58. Гальперин И. Р. Информативность единиц языка / И. Р. Гальперин. – М. : Высшая школа, 1974. – 175 с.
59. Ганзен В.Н. Восприятие целостных объектов / В.Н. Ганзен. – Л. : ЛГУ, 1974. – 150 с.
60. Геллер Л. Восприятие понятия или Слово об Эксфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе : труды Лозаннского симпозиума. – М, 2002. – С. 5 – 22.
61. Гиппенрейтер Ю.Б. Движение человеческого глаза / Ю.Б. Гиппенрейтер. – М. : МГУ, 1978. – 263 с.

62. Глезер В.Д. Зрение и мышление / В.Д. Глезер. – Л. : Наука, 1985. – 246 с.
63. Голдинг Дж. Искажения живописи Пикассо / Дж. Голдинг // Курьер ЮНЕСКО. Пикассо. – 1981. – № 1. – С. 20 – 24.
64. Голицын И.В. Раздумья о композиции / И.В. Голицын. – М. : Изд-во искусство, 2000. – С. 138 – 143.
65. Грегори Р. Глаз и мозг / Р. Грегори. – М. : Прогресс, 1970. – 270 с.
66. Грегори Р. Разумный глаз / Р. Грегори. – М. : Мир, 1972. – 208 с.
67. Грехем Ч.Х. Зрительное восприятие / Ч.Х. Грехем // Экспериментальная психология. – М. : Прогресс, 1963. – С. 445 – 507.
68. Григорян К.Н. Пейзаж в русской живописи и поэзии / К.Н. Григорян // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 128 – 146.
69. Гулыга Е.В. О компонентном анализе значимых единиц языка / Гулыга Е.В, Шендельс Е.И. // Принципы и методы семантических исследований. – М., 1976. – С. 291 – 314.
70. Гуревич Б.Х. Движение глаз как основа пространственного зрения и как модель поведения / Б.Х. Гуревич. – Л. : Наука, 1971. – 226 с.
71. Гюббенет И.В. К проблеме понимания литературно-художественного текста / И.В. Гюббенет. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 109 с.
72. Данилова И.Е. Картины итальянских мастеров в Дрезденской галерее в оценке русских писателей и художников XIX века / И.Е. Данилова // Искусство средних веков и Возрождения. – М., 1984. – С. 227 – 254.
73. Делуцкая А.В. Роль предметного мира как определяющий фактор при портретировании человека / А.В. Делуцкая // Вісник Харків. ун-ту. Сер. Філологія. – Вип. 473. – Харків, 2000. – С. 39 – 43.
74. Денисенко Л.Г. Лексико-семантическая группа глаголов зрительной перцепции и методика ее исследования / Денисенко Л.Г. // Проблемы синхронного и диахронного описания германских языков: Межвуз. сб. / Пятигорск. гос. пед. ин-т ин. яз. / Под ред. Б.В.Пупченко. – Пятигорск. – 1980. – С. 89 – 98.
75. Дехтерев Б.А. Теория композиции / Б.А. Дехтерев // Проблемы композиции. – М. : Изобразительное искусство, 2000. – С. 51 – 80.

76. Дмитриева Н.А. Изображение и слово / Н.А. Дмитриева. – М. : Искусство, 1962. – 314 с.

77. Дмитриевская Л. Н. З.Н. Гиппиус : прозаик и поэт (Пейзаж и портрет в стиле рассказов 1890 – 1900-х г.г.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Дмитриевская Лидия Николаевна. – М., 2004. – 201 с. – Библиография: с. 180 – 201.

78. Дмитриевская Л.Н. Словесная живопись в русской прозе XIX – XX вв. : автореф. дисс. на соискание ученой степени д-ра филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Дмитриевская Лидия Николаевна ; Литературный институт имени А.М. Горького. – М., 2013. – 36 с.

79. Долинин К.А. Интерпретация текста / К.А. Долинин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с.

80. Домашнев А.И. Интерпретация художественного текста / А.И. Домашнев и др. – М. : Просвещение, 1983. – 192 с.

81. Дубашинский И.А. «Сага о Форсайтах» Джона Голсуорси / И.А. Дубашинский. – М. : Высшая школа, 1978 – 111 с.

82. Елина Е. А. Вербальные интерпретации произведений изобразительного искусства : дис. ... д-ра филол. наук : 10.02.19 / Елина Евгения Аркадьевна. – Волгоград, 2003. – 326 с. – Библиография: с. 327 – 352.

83. Елина Е.А. Вербальные интерпретации произведения изобразительного искусства: номинативно-коммуникативный аспект: монография. – Саратов, 2002. – 256 с.

84. Елина Е.А. Опыт сравнительной характеристики «наивных» толкований произведений живописи / Е.А. Елина // Аксиологическая лингвистика : проблемы коммуникативного произведения : сб. науч. трудов. – Волгоград : Перемена, 2003. – С. 127 – 133.

85. Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени : картина и икона / И. Есаулов // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 167 – 179.

86. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М. : Искусство, 1970. – С. 4 – 54.

87. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика: избр. труды / В.М. Жирмунский. – Л. : Наука, 1977. – 407 с.
88. Жоль К.К. Мысль, слово, метафора : Проблемы семантики в филологическом освещении / К.К. Жоль. – К. : Наукова думка, 1984. – 303 с.
89. Запорожец А.В. Развитие восприятия и деятельности / А.В. Запорожец // Вопросы психологии. – 1967. – № 1. – С. 11 – 17.
90. Зенкин С.Н. Новые фигуры. Заметки о теории / С.Н. Зенкин // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 57. – С. 343 – 351.
91. Зингер Л. О портрете / Л. Зингер. – М. : Советский художник, 1969. – 463 с.
92. Зинченко В.П. Теоретические проблем психологии восприятия / В.П. Зинченко // Инженерная психология. – М. : МГУ, 1964. – С. 231 – 263.
93. Зинченко В.П., Вергелес Н.Ю. Формирование зрительного образа / В.П. Зинченко, Н.Ю. Вергелес. – М. : МГУ, 1969. – 106 с.
94. Златоустова Л.В. Когнитивная природа эмоций / Л.В. Златоустова // Труды международной конференции «Языковая семантика и образ мира». – Т. 1. – Казань, 1997. – С. 136 – 139.
95. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. – Т. 1. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 912 с.
96. Иванченко А.В. Основные подходы к изучению экфрасиса в художественном тексте / А.В. Иванченко // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія : зб. наук. праць / Голов. ред. серії І.В. Ступак; відп. секр. Л.І. Морошану (Демьянова). – Одеса: Міжнародний гуманітарний університет, 2015. – Вип.14. – С. 152 – 155.
97. Иванченко А.В. Структурно-композиционные особенности экфрасисных комплексов в художественном тексте / А.В. Иванченко // Одеський лінгвістичний вісник : науково-практичний журнал / Голов. ред. Н.В. Петлюченко; відп. секр. А.О. Артюхова. – Одеса: Націон. ун-т «Одеська юридична академія», 2014. – Вип. 4. – С. 99 – 101.
98. Иванченко А.В. Структурно-семантические особенности экфрасисных комплексов в художественном тексте / А.В. Иванченко // Науковий вісник

Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія : зб. наук. праць / Голов. ред. серії І.В. Ступак; відп. секр. Л.І. Морошану (Демьянова). – Одеса: Міжнар. гуманітар. ун-т, 2014. – Вип.11. – Т. 2. – С. 18 – 21.

99. Иванченко А.В. Структурно-содержательные особенности экфрасисных комплексов / А.В. Иванченко // Актуальні проблеми романо-германської філології та прикладної лінгвістики : науковий журнал. – Чернівці : Видавничий дім «Родовід», 2014. – С. 75 – 83.

100. Иванченко А.В. Субъектно-объектные корреляции в экфрасисных эпизодах художественного произведения / А.В. Иванченко // Мова : науково-теоретичний часопис з мовознавства : зб. наук. праць / Голов. ред. Є.М. Степанов; відп. секр. О.В. Мальцева. – Одеса: Одеськ. нац. ун-т ім. І.І. Мечникова, 2014. – № 21. – С. 112 – 116.

101. Иванченко А.В. Основные подходы к изучению экфрасиса в художественном произведении / А.В. Иванченко // Мат. міжн. наук.-практ. конф. «Нове у філології сучасного світу» (м. Львів, 12 – 13 червня 2015 р.). – Львів: ГО «Наукова філологічна організація «ЛОГОС», 2015. – С. 90 – 91.

102. Иванченко А.В. Семантические роли экфрасисных эпизодов художественного произведения / А.В. Иванченко // Мат. міжн. наук.-практ. конф. «Правові та інституційні механізми забезпечення сталого розвитку України» (м. Одеса, 15 – 16 травня 2015 р.) у 2 т.: Т.1 / відп. ред. М.В. Афанасьєва // Націон. ун-т «Одеська юридична академія», 2015. – С. 696 – 697.

103. Иванченко А.В. Структурно-содержательные особенности экфрасисных комплексов в художественном тексте / А.В. Иванченко // Мат. міжн. наук.-практ. конф. «Філологічні науки: сучасні тенденції та фактори розвитку» (м. Одеса, 30 – 31 січня 2015 р.). – Одеса: Південноукраїнська організація «Центр філологічних досліджень», 2014. – С. 84 – 87.

104. Иванченко А.В. Субъектно-объектные корреляции в экфрасисных эпизодах художественного текста / А.В. Иванченко // Мат. III міжн. наук.-практ. інтернет-конф. «Філологія XXI століття : теорія, практика, перспективи» (м. Одеса, 25 квітня 2014 р.).

105. Изард К.И. Когнитивные теории эмоций и личности / К.И. Изард // Эмоции человека. – М., 1980. – С. 42 – 45.
106. Изард К.И. Психология эмоций / К.И. Изард. – СПб. : Питер, 2000. – 460 с.
107. Иогансон Б.В. К вопросу о композиции / Б.В. Иогансон // Проблемы композиции : сб. научных трудов. – М. : Изобразительное искусство, 2000. – С. 91 – 107.
108. Кантор К. Живопись в проекте западноевропейской культуры / К.Кантор // Тысячеглазый Аргус. – М. : Искусство, 1990. – С. 55 – 58.
109. Кассен Б. Эффект софистики / Б. Кассен. – М. – СПб. : Университетская книга. – 2000. – 238 с.
110. Кацнельсон С. Д. К понятию типов валентности / С. Д. Кацнельсон // Вопросы языкознания. – 1987. – № 3. – С. 20 – 32.
111. Кибрик Е.А. Объективные законы композиции в изобразительном искусстве / Е.А. Кибрик // Проблемы композиции : сб. науч. трудов. – М. : Изобразительное искусство, 2000. – С. 32 – 51.
112. Киреенко В.И. Психология способностей к изобразительной деятельности / В.И. Киреенко. – М. : АПН РСФСР, 1959. – 304 с.
113. Кликс Ф. Элементы психофизики восприятия пространства / Ф. Кликс. – М. : Прогресс, 1965. – 464 с.
114. Клобуков П.Е. Эмоции, сознание, культура / П.Е. Клобуков // Язык, сознание, коммуникации : сб. научных трудов. – Вып. 4. – М. : Филология, 1998. – С. 110 – 123.
115. Кодухов В.И. Контекст как лингвистическое понятие / В.И. Кодухов // Языковые единицы и контекст: сб. науч. тр. / Под ред. В.И. Кодухова. – Л. : Изд.-во ЛГПИ, 1973. – С.7-32.
116. Козел О.П. Сравнение как инструмент моделирования мира / О.П. Козел // Лінгвістичні студії. – Вип. 3. – Черкаси, 1999. – С. 28 – 43.
117. Королева Е.А. Россети : живопись словом / на примере сборника стихов и цикла сонетов «Дом жизни» / Е.А. Королева // Проблемы семантики

языковых единиц в контексте культуры. – М. : ООО изд-во Эльпис, 2006. – С. 202 – 205.

118. Косиков Г.К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» / Г.К. Косиков // Готье Т. Эмали и камни. – М. : Радуга, 1989. – С. 5 – 28.

119. Костандов Э. А. Влияние отрицательных эмоций на восприятие / Э.А. Костандов // Вопросы психологии. – 1973. – № 6. – С. 60 – 72.

120. Котелова Н.З. Значение слова и его сочетаемость / Н.З. Котелова. – Л. : Наука, 1975. – 164 с.

121. Кочерган М. П. Слово і контекст (лексична сполучуваність і значення слова) / М. П. Кочерган. – Львів : Вища школа, 1980. – 183 с.

122. Кравченко А.В. Язык и восприятие : когнитивные аспекты языковой категоризации / А.В. Кравченко. – Иркутск : Иркутский университет, 1996. – 160 с.

123. Крейдлин Г.Е. Улыбка как тест и как слово: к проблеме внутриязыковой типологии невероятных актов / Г.Е. Крейдлин, Е.А. Чувиллина // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 66 – 93.

124. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Криворучко Анна Юрьевна; Тверской гос. ун-т. – Тверь, 2009. – 22 с.

125. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве / В.А. Крючкова – М. : Изобразительное искусство, 1994. – 270 с.

126. Курилко-Рюмин М.И. Творческое применение законов композиции / М.И. Курилко-Рюмин // Проблемы композиции. – М. : Изобразительное искусство, 2000. – С. 122 – 130.

127. Кустова Г.И. Изображение и выражение / К особенностям семиотических предикатов / Г.И. Кустова // Логический анализ языка : Язык эстетики. – М., 2004. – С. 513 – 521.

128. Кустова Г.И. Перцептивные события: участники, наблюдатели, локусы / Г.И. Кустова // Логический анализ языка. Образ человека в культуре и языке. – М. : Индрик, 1999. – С. 229 – 238.

129. Кухаренко В.А. Интерпретация текста / В.А. Кухаренко. – М. : Просвещение, 1988. – 190 с.
130. Ланн Ж.-Кл. О разных аспектах экфрасиса у В. Хлебникова / Ж.-Кл. Ланн // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 71 – 86.
131. Левицкий В.В. Квантитативные методы в лингвистике / В.В. Левицкий. – Черновцы : Рута, 2004. – 189 с.
132. Левицкий В.В. Статистическое изучение лексической семантики. – К. : УМК ВО, 1989. – 155 с.
133. Лекторский В.А. Субъект, объект, познание / В.А. Лекторский. – М. : Наука, 1980. – 257 с.
134. Леонтьев А.Н. Психология образа / А.Н. Леонтьев // Вестник МГУ. Сер. 14. Психология. – 1979. – № 2. – С. 3 – 14.
135. Леонтьев Д.А. Психология смысла / Д.А. Леонтьев. – М. : Смысл, 1999. – 486 с.
136. Леушина Л.И. Зрительное пространственное восприятие / Л.И. Леушина – Л. : Наука, 1978. – 173 с.
137. 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.
138. Логвиненко А.Д. Зрительное восприятие пространства / А.Д. Логвиненко. – М. : МГУ, 1981. – 223 с.
139. Ломов Б.Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. / Б.Ф. Ломов. – М., 1984. – 444 с.
140. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А.Ф. Лосев // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 31 – 65.
141. Лотман Ю.М. Иконическая риторика / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб : 2000. – С. 194 – 202.

142. Лотман Ю.М. О семиосфере / Ю.М.Лотман // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. XVIII. – С. 5 – 23.
143. Лотман Ю.М. Портрет / Ю.М. Лотман // Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб., 2002. – С. 349 – 375.
144. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство СПб, 2000. – 703 с.
145. Лотман Ю.М. Символ – «ген сюжета» / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб, 2000. – С. 203 – 220.
146. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Ю.М. Лотман. – М. : Искусство, 1970. – 384 с.
147. Лотман Ю.М. Текст в процессе движения : автор – аудитория, замысел – текст / Лотман Ю.М. // Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб, 2000. – С. 203 – 220.
148. Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры / Ю.М. Лотман // Избранные статьи. – В 3-х т. – М., 1992. – Т.1. – С. 142 – 148.
149. Лотман Ю.М. Феномен искусства / Ю.М. Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство СПб, 2000. – С. 129 – 136.
150. Маньковская Н.Б. Эстетика постмодернизма / Н.Б. Маньковская. – СПб. : Алтейя, 2002. – 347 с.
151. Марр Д. Зрение / Д. Марр. – М. : Радио и связь, 1987. – 400 с.
152. Марченко Н.А. Структура изобразительных образов в произведениях А.С. Пушкина / Н.А. Марченко. – Пушкинские чтения в Тарту. – Таллинн, 1987. – С. 21 – 24.
153. Медникова Э.М. Основные направления в изучении лексического состава языка с применением метода компонентного анализа // Основы компонентного анализа / Э.М. Медникова. – М. : Изд-во Моск.ун-та, 1969. – С. 6 – 26.
154. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н.Е. Меднис // Критика и семиотика. – №. 10. – Новосибирск, 2006. – С. 58 – 67.
155. Мізецька В.Я. Кореляція оповідальних та описових форм у художньому (індивідуально-авторському) тексті / В.Я. Мізецька // Науковий

вісник Чернівецького університету. Германська філологія. – 2002. – Вип.136. – С. 44 – 48.

156. Мизецкая В.Я. Универсалии и их модификации в художественном тексте: лингвопоэтические этюды: монография / В.Я. Мизецкая. – Одесса – Херсон : Олди-плюс, 2014. – 256 с.

157. Миловидов В.А. Нарратология экфрасиса / В.А. Миловидов // Narratorium. – 2011. – № 1–2 – С.72 – 74.

158. Минский М. Фреймы для представления знаний. – М. : Энергия, 1979. – 152 с.

159. Миракян А.И. Психология изобразительного восприятия / А.И. Миракян. – Ереван : Айстан, 1990. – 206 с.

160. Митина Е. М. Синонимия в пенитенциарной лексической подсистеме современного английского языка (функционально-стилистический анализ): Дис... канд. филол. наук: 10.02.04 / Е.М. Митина. – Одесса, 2002. – 213 с.

161. Митина Е.М. Функции синонимов в условиях устной коммуникации и в ее художественных аналогах / Е.М. Митина // Науковий вісник Ізмаїльського державного педагогічного інституту. – 2001. – № 10. – С.170 – 172.

162. Морозова І.Б. Парадигматичний аналіз структури і семантики елементарних комунікативних одиниць у світлі гештальт-теорії в сучасній англійській мові : монографія / І.Б. Морозова. – Одеса : Друкарський дім, 2009. – 384 с.

163. Морозова І.Б. Выражение субъективной оценки истинности суждения: коммуникативно-парадигматический анализ / И.Б. Морозова // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія: зб.наук.праць. – Одеса : ФОП Попова Н.М. – Вип. № 7. – 2013. – С. 3 – 10.

164. Морозова И.Б. Синтаксический алгоритм коммуникативного лидера в художественном диалоге / И.Б. Морозова, Е.А. Пожарицкая // Функциональная лингвистика: сб. науч. работ / Крымский республиканский институт последипломного педагогического образования; науч. ред. А.Н. Рудяков. – № 5. – Симферополь, 2013. – С. 277 – 279.

165. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Морозова Наталья Геннадьевна. – Новосибирск, 2006. – 210 с. – Библиография: с. 194 – 210.
166. Надирашвили Ш.А. Психологическая природа восприятия / Ш.А. Надирашвили. – Тбилиси : Мецниереба, 1976. – 255 с.
167. Найссер У. Познание и реальность / У. Найссер. – М. : Прогресс, 1981. – 230 с.
168. Наков И.П. Физиогномика как отражение способа типизации в античной литературе / И.П. Наков // Вопросы классической филологии. – 1987. – Вып. 9. – С. 69 – 89.
169. Насалевич Т.В. Деякі особливості портретних описів у різних типах тексту / Т.В. Насалевич // Придніпровський науковий вісник. – 1998. – №130 (197). – С. 93–95.
170. Насалевич Т.В. Класифікація портретних описів / Т.В. Насалевич // Науковий вісник Чернівецького університету. 2002. – Вип. 136. Германська філологія. – С.48 – 52.
171. Невская А.А. Ассиметрия полушарий и опознание зрительных образов / А.А. Невская, Л.И. Леушина. – Л. : Наука, 1990. – 152 с.
172. «Невыразимое выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте : сб. статей / Под ред. Д.В. Токарева. – М. : Новое литературное обозрение. – 2013. – 572 с.
173. Нечаева О.А. Функционально-смысловые типы речи (описание, повествование, рассуждение) / О.А. Нечаева. – Улан-Удэ : Бурятское книжное изд-во, 1974. – 260 с.
174. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 123 – 134.
175. Никитин М.П. К вопросу об образовании зрительных восприятий / М.П. Никитин // Психологический журнал. – 1985. – № 3. – С. 14 – 21.
176. Носов Н.А. Психологические виртуальные реальности / Н.А. Носов. – М., 1994. – С.185 – 188.

177. Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейндберг и современная нарратология : попытка сравнительного анализа / А. Олейников // Русская теория : материалы 10-х Лотмановских чтений. – М. : РГГУ, 2004. – С. 124 – 146.

178. Падучева Е.В. К структуре семантического поля «восприятие» (на материале глаголов восприятия в русском языке) / Е.В. Падучева // Вопросы языкознания. – 2001. – № 4. – С. 23 – 44.

179. Падучева Е.В. Наблюдатель как Эксперимент за кадром / Е.В. Падучева // Слово в тексте и в словаре : сб. статей к 70-летию Ю.Д. Апресяна / Ред. Л.П. Крысин. – М. : Язык русской литературы, 2000. – С. 185 – 201.

180. Падучева Е.В. Семантические исследования / Е.В. Падучева. – М. : Языки русской литературы 1996. – 464 с.

181. Пиаже Ж. Избранные психологические труды / Ж. Пиаже. – М. : Просвещение, 1969. – 659 с.

182. Плотников Б.А. Дистрибутивно-статистический анализ лексических значений / Б.А. Плотников / Под ред. А. Е. Супруна. – Минск. : Высшая школа, 1979. – 136 с.

183. Плотникова С.Н. Языковая характеристика описательных контекстов художественной прозы / С.Н. Плотникова // Сб. научных трудов МГПИИЯ им. М. Тореца. – 1980. – Вып.155. – С.124 – 135.

184. Приходько А.М. Концепти і концептосистеми в когнітивно-дискурсивній парадигмі лінгвістики / А.М. Приходько. – Запоріжжя : Прем'єр, 2008. – 332 с.

185. Розин В.М. Визуальная культура и восприятие / В.М. Розин. – М. : Эдиоториал УРСС. – 1996. – 224 с.

186. Росс Л. Человек и ситуация. Перспективы социальной психологии / Росс Л., Нисбетт Р. / Пер. с англ. В.В. Румынского, под ред. Е.Н. Емельянова, В.С. Магуна. — М. : Аспект Пресс, 1999. – С. 145.

187. Рубине М. Пластическая радость красоты : Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубине. – СПб. : Академический проспект, 2003. – С. 5 – 74.

188. Рубине М. Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова / М. Рубине // Русская литература. – 2003. – № 1. – С. 68 – 85.
189. Рубинштейн С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер. 2001. – 720 с.
190. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое воображение. Живопись, фотография, слово / М.А. Сапаров // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 66 – 92.
191. Симонов П.В. Проблемы классификации эмоциональных состояний в свете информационной теории эмоций / П.В. Симонов // Речь, эмоции и личность: Материалы и сообщения Всесоюзного симпозиума, 27 – 28 февраля 1978 г. – Л., 1978. – С. 13.
192. Симонов П.В. Эмоциональный мозг / П.В. Симонов. – М. : Наука, 1981. – 216 с.
193. Смирнов С.Д. Психология образа : Проблемы активности психического отражения / С.Д. Смирнов. – М. : МГУ, 1985. – 231 с.
194. Солнцев В.М. Язык как системно-структурное образование / В.М. Солнцев – М. : Наука, 1977. – 294 с.
195. Сребрянская Н. А. Дейксис и его проекции в художественном тексте : монография / Н.А. Сребрянская. – Воронеж: ВГПУ, 2005. – 252 с.
196. Степанов Ю.С. Методы и принципы современной лингвистики / Ю.С. Степанов. – М. : Наука, 1975. – 311 с.
197. Степанова М.Д. О внешней и внутренней валентности / М. Д. Степанова // Иностранные языки в школе. – 1967. – № 3. – С.13 – 19.
198. Столин В.В. Исследование порождения зрительного пространственного образа / В.В. Столин // Восприятие и деятельность. – М. : МГУ, 1976. – С. 101 – 208.
199. Тарабукин Н. Смысловое значение диагональной композиции в живописи / Н. Тарабукин // Учёные записки Тартуского гос. университета, 1973. – Вып. 308. – С. 474 – 476 (Труды по знаковым системам. Т. 6).
200. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности / Л.И. Таруашвили. – Ростов-на-Дону : Изд-во, 2005. – 210 с.

201. Титаренко С.Д. Экфрасис как тип эмблемы у Вячеслава Иванова / С.Д. Титаренко // Вестник СПб-университета, сер. 9. Востоковедение, журналистика. – 2010. – № 1. – С. 75 – 84.

202. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения / Н.В. Тишунина // Филологические науки. – 2003. – № 1. – С.19 – 26.

203. Тишунина Н.В. Западноевропейский симпозиум и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа / Н.В. Тишунина. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 1998. – 160 с.

204. Тодосько Е. В. Психологические средства направленности изменения эмоциональных состояний личности : дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Тодосько Елена Викторовна. – Новосибирск, 1998. – 181 с. – Библиография: С. 157 – 181.

205. Топоров В.Н. Тезисы к предистории «портрета» как особого класса текстов / В.Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М. : Наука, 1987. – С. 278 – 288.

206. Третьяков Н.Н. Мысли о композиции в живописи / Н.Н. Третьяков // Проблемы композиции: сб. науч. трудов. – М. : Изобразительное искусство, 2000. – С.154 – 177.

207. Третьяков Е.Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Третьяков Евгений Николаевич ; Тверской государственный университет. – Тверь, 2009. – 19 с.

208. Тупікова Т.В. Семантика деяких слів зорового сприйняття у давньоверхньонімецькій мові / Т.В. Тупікова // Актуальні проблеми романо-германської філології в Україні та Болонський процес: матеріали міжнародної наукової конференції. – Чернівці: Рута, 2004. – С. 278 – 280.

209. Успенский Б.А. Поэтика композиции / Б.А. Успенский. – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с.

210. Фарыно Е. Введение в литературоведение / Е. Фарыно. – М. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2004. – 639 с.

211. Фатеева Н.А. Контрапункт интертекстуальности или Интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – М. : Агар, 2000. – 280 с.
212. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность» : pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 32 – 41.
213. Франсе Р. Восприятие формы объекта / Р. Франсе // Экспериментальная психология : восприятие. – М. : Прогресс, 1978. – С. 237 – 301.
214. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – [2 изд.] – М. : Восточная литература, 1998. – 800 с.
215. Фресс П. Экспериментальная психология. Восприятие / П. Фресс, Ж. Пиаже. – М. : Прогресс, 1978. – 301 с.
216. Ханинова Р.М. Рассказ А.Н. Толстого «Портрет» в диалогической парадигме гоголевского «Портрета» / Р.М. Ханинова // ХТ и текст в массовых коммуникациях : материалы международной научной конференции в 2-х частях. – Смоленск, 2006. – Вып. 3. – Ч. 2. – С. 45 – 54.
217. Ханинова Р.М. Сон-экфразис и «оживший» экфрасис / Р.М. Ханинова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия Филологические науки. – 2008. – № 10 (34). – С. 150 – 156.
218. Хетени Ж. Экфразис о двух концах – теоретическом и практическом / Ж. Хетени // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 162 – 166.
219. Чередниченко О.І. Про мову і переклад : мова в соціокульт. просторі, переклад як міжкульт. комунікація. – К. : Либідь, 2007. – 247 с.
220. Шатин Ю.В. Ожившие картины : экфрасис и диегезис / Ю.В. Шатин // Критика и семиотика. – Вып. 7. – Новосибирск, 2004. – С. 217 – 226.
221. Шайкевич А.Я. Гипотезы о естественных классах и возможность количественной таксономии в лингвистике / А.Я. Шайкевич // Гипотеза в современной лингвистике. – М., 1980. – С. 319 – 357.
222. Шайкевич А.Я. Дистрибутивно-статистический анализ в семантике / А.Я. Шайкевич // Принципы и методы семантических исследований. – М., 1976. – С. 353 – 378.

223. Шеверов П.А. К вопросу о структуре восприятия / П.А. Шеверов // Известия АПН РФСФСР. – 1962. – Вып. 120. – С. 7 – 37.
224. Шелепин Ю.А. Пространственное зрение / Ю.А. Шелепин. – СПб. : Наука, 1999. – 218 с.
225. Шехтер М.С. Зрительное опознание : закономерности и механизмы. / М.С. Шехтер. – М. : Педагогика, 1981. – 264 с.
226. Шмид В. Нарратология / В. Шмид – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.
227. Щур Г. С. Теория поля в лингвистике / Г.С. Щур – [3-е изд.] – М. : Книжный дом «Либроком», 2009. – 264 с.
228. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова / М. Цимборска-Лебода // Экфрасис в русской литературе : сб. трудов Лозаннского симпозиума. – М., 2002. – С. 53 – 70.
229. Эко У. Отсутствующая структура (Заметки по семиологии визуальных коммуникаций) / У. Эко – СПб. : Symposium, 1967. – 540 с.
230. Элиава Н.Л. К вопросу о роли установки в процессе восприятия / Н.Л. Элиава // Вопросы психологии. – 1961. – № 1. – С. 73 – 80.
231. Ярбус А.Л. Роль движений глаз в процессе зрения / А.Л. Ярбус. – М. : Наука, 1965. – 176 с.
232. Ярмоленко Г. Г. Типы и функции изображенной внутренней речи в современной англоязычной прозе : дис. ... канд. филол. Наук : 10.02.04 / Ярмоленко Галина Григорьевна. – Одесса, 1982. – 208 с. – Библиография: С. 190 – 208.
233. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47 – 57.
234. 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.
235. Arnold, M.V. Emotion and Personality: Volume 1, Psychological Aspects/ M.V. Arnold. – New York : Columbia University Press, 1960. – 296 p.

236. Atkins B.T.S. *Analysing Verbs of Seeing : a Frame Semantics Approach to Corpus Lexicography/ B.T.S. Atkins // Proceedings of the 20-th Annual Meeting of the Berkeley Linguistic Society.* – 1994. – P. 5 – 8.

237. Bruce V. *Visual Perception : Physiology, Psychology and Ecology / V. Bruce, P. Green.* – Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1993. – 431 p.

238. Coren S. *An Efferent Component in the Visual Perception of Direction and Extent / S. Coren // Psychological Review.* – 1986. – Vol. 93. – P. 391 – 410.

239. Dik S.C. *The Hierarchical Structure of the Clause and the Typology of Perception Verb Complements / S.C. Dik, K. Hengeveld // Linguistics,* 1991. – V. 29. – P. 231 – 260.

240. Di Lollo V. *Iconic Persistence and Perceptual Moment as Determinants of Temporal Integration in Vision / V. Di Lollo, A.E. Wilson // Vision Research.* – 1978. – Vol. 18. – P. 36–49.

241. Ditchburn R.W. *Eye Movements and Visual Perception / R.W. Ditchburn.* – Oxford : Clarendon, 1973. – 201 p.

242. Duncan J. *Visual Search and Visual Attention / J. Duncan // Attention and Performance.* – XI. – Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1985. – 473 p.

243. Ekman P. *Emotions Revealed.* – N.Y. : An Owl Book, 2004. – 274 p.

244. Epstein W. *Automatic and attentional components in perception of size at a distance / W. Epstein, K.D. Broota // Perception & Psychophysics.* – 1986 – Vol. 40. – P. 256–262.

245. Faber P. *Image Schemata and Light : A Study of Contrastive Lexical Domains in English and Spanish / P. Faber, Ch. Pérez // Acta Universitatis Iodisensis. Folia linguistic.* – 1997. – Vol. 36. – P. 117 – 187.

246. Fauconnier G. *Conceptual Integration Networks / G. Fauconnier, M. Turner // Cognitive Science,* 1998. – Vol. 22(2). – P. 133 – 187.

247. Fisher D.F. *Eye Movements: Cognition and Visual Perception / D.F. Fisher and oth.* – Hillsdale : Erlbaum, 1981. – 360 p.

248. Fox R. *Visual Masking / R. Fox // Perception.* B. Springer, 1978. – P. 629 – 653.

249. Frege G. *Über Sinn und Bedeutung* / G. Frege // Funktion, Begriff, Bedeutung. – Göttingen : Vandenhoeck, 1980. – S. 40 – 65.

250. Frisby J.P. *Seeing* / J.P. Frisby – Oxford : Oxford University Press, 1979. – 160 p.

251. Gordon I.E. *Theories of Visual Perception* / I.E. Gordon. – N.Y. : Willey, 1997. – 273 p.

252. Heffernan J. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* / J. Heffernan. – Chicago-London : The University of Chicago Press, 1993. – 249 p.

253. Hendee W.R. *The Perception of Visual Information* / W.R. Hendee, P.N. Wells. – N.Y. : Springer – Verlag, 1993. – 423 p.

254. Heider F. *The Psychology of Interpersonal Relations* / F. Heider. – N.Y. : Wiley, 1958. – 237 p.

255. Holy Bible, NIV, Ultra Thin Reference Edition. – Nashville : Holman Bible Publishers, 1986. – 1084 p.

256. *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality.* – Berlin ; New York : W. de Gruyter, 1996. – 406 p.

257. Ittelson W.H. *Visual Space Perception* / W.H. Ittelson. – N.Y. : Springer, 1960. – 212 p.

258. Ivanchenko A. *Structural, Compositional and Intercultural Peculiarities of Ekphrasis Complexes* / A. Ivanchenko // *De la lingvistica tradițională spre sinergetica = From traditional to synergetic linguistics: In honorem Profesor Valentin Cijacovschi* / Univ. Liberă Intern, din Moldova, Inst de Cercetări Filologice și Interciilturale ; director publicație : Ana Ouțu ; coord, șt.: Elena Prus, Victor Untilă ; consultant șt: Dragoș Vicol [et al] ; red. resp.: Inga Stomnov [et al]. – Ed. a 2-a. – Chișinău : ULIM, 2015. – P. 282 – 288.

259. Ivanchenko A. *Subject-Object Correlations in Ekphrasis Episodes of English Literary Texts* / A. Ivanchenko // *La Francopolyphonie: L'interculturalité et l'herméneutique à travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication.* – Chisinau : ULIM, 2015. – № 10, vol. 2. – P. 190 – 196.

260. Ivanchenko A. Structural, Compositional and Intercultural Peculiarities of Ekphrasis Complexes / A. Ivanchenko // “La francopolyphonie : L’interculturalité et l’herméneutique â travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication”, colloque international (10 ; 2014 ; Chişinău). Colloque international “La francopolyphonie: L’interculturalité et l’herméneutique â travers la linguistique, la littérature, la traduction et la communication”, 10e éd., ULIM, 27 mars 2015, Chisinau / com. sci.: Jacques Demorgon [et al.] ; corn, d’org. : Elena Prus [et al.]. – Chisinau : ULIM, 2015. P. 36.

261. Kanizsa G. Organization in Vision : Essays on Gestalt Perception / G. Kanizsa. – N.Y. : Praeger, 1979. – 267 p.

262. Kaufman L. Sight and Mind: An Introduction to Visual Perception / L. Kaufman. – N.Y. : Oxford University Press, 1974. – 580 p.

263. Kleinke C.L. Gaze and Eye Contact : a Research Review / C.L. Kleinke // Psychological Bulletin. – 1986. – V.100. – P. 78 – 100

264. Krieger M. Ekphrasis : The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. – Baltimore & London : Johns Hopkins University Press, 1992. – 320 p.

265. Labre Ch. Methodologie litteraire / Ch. Labre, P. Soler – Paris, 1995. – 518 p.

266. Matlin M. Sensation and Perception / M. Matlin. – Boston: Allyn & Bacon, 1988. – 546 p.

267. Miller G.A. Language and Perception / G.A. Miller, P.N. Johnson-Laird. – Cambridge (Mass.) : Harvard University Press, 1976. – 760 p.

268. Norman D.A. Explorations in cognition / D.A. Norman & D.E. Rumelhart (Eds.). – San Francisco : Freeman, 1975 – 430 p.

269. Rock I. The Logic of Perception / I. Rock. – Cambridge: MIT press, 1983. – 219 p.

270. Rosch E. Cognition and categorization / E. Rosch & B.B. Lloyd (Eds.). – Hillsdale, NY: Erlbaum, 1978. – 336 p.

271. Smith G. Visual Perception : An Event over Time / G. Smith // Psychological Review. – 1957. – Vol. 64. – P. 306 – 313.

272. Turney M.T. Preliminaries to a Theory of Action with Reference to Vision / M.T. Turney // *Perceiving, Acting and Knowing*. – N.Y. : Erlbaum, 1977 – P. 211-267.

273. Watt R.J. Visual Processing: Computational, Psychophysical and Cognitive Research / R.J. Watt – L. : Lawrence Erlbaum Associates, 1988. – 360 p.

274. Wierzbicka A. English Speech Act Verbs. A Semantic Dictionary / A. Wierzbicka – Sydney : Academic Press, 1987. – 397 p.

275. Yantis S. (ed) Key Readings in Visual Perception. – London : Psychology Press, 2000. – 400 p.

276. Zielinski M. Painting: Phenomenological Semiotics of Art and Visual Perception / M. Zielinski // *The American Journal of Semiotics*. – 2001. – Vol.17. – No. 3. – P. 233 – 244.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФИЧЕСКИХ ИСТОЧНИКОВ

277. Англо-русский синонимический словарь / Под рук. А.И. Роземана, Ю.Д. Апресяна. – М. : Рус. Язык, 1979. – 544 с.

278. Апресян Ю.Д. Видеть / Ю.Д. Апресян // Апресян Ю.Д., Богуславская О.Ю. и др. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – Вып. 1. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 554.

279. Апресян Ю.Д. Выглядеть / Ю.Д. Апресян, О.Ю. Богуславская и др. // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. – Вып. 2. – М. : Языки русской культуры, 2000. – С. 487.

280. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов / О.С. Ахманова – М. : Сов. энциклопедия, 1966. – 606 с.

281. Большой англо-русский словарь : в 2-х т. / Под ред. И.Р. Гальперина. – М. : Сов. Энциклопедия, 1972. – Т. 1. – 822 с., Т. 2. – 863 с.

282. Бочкарев А.Е. Семантический словарь / А.Е. Бочкарев. – Нижний Новгород : ДЕКОМ, 2003. – 200 с.

283. Кубрякова Е.С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова и др. – М. : Издательство Московского Университета, 1996. – 245 с.

284. Литературный энциклопедический словарь. – М. : Сов. энц., 1990. – 683 с.
285. Марузо Ж. Словарь лингвистических терминов / Ж. Марузо. – М. : Иностранная литература, 1960. – 436 с.
286. Розенталь Д.Э. Словарь-справочник лингвистических терминов / Д.Э. Розенталь, М.А. Теленкова. – М. : Просвещение, 1985. – 399 с.
287. Руднев В.П. Словарь культуры XX в. / В.П. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – 384 с.
288. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля – К., 2006. – 716 с.
289. Словарь литературоведческих терминов / Под ред. Л.И. Тимофеева. – М. : Просвещение, 1974. – 509 с.
290. Энциклопедия живописи : в 15 томах / Под ред. С.А. Кондратова. – М. : Терра, 2010. – 2880 с.
291. Fawler H.W. A Dictionary of Modern English Usage. 2nd ed. / H.W. Fawler – Oxford : Oxford University Press, 1980. – 725 p.
292. Longman Dictionary of English Language and Culture. – Essex : Longman, 1992. – 1528 p.
293. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English / A.S. Horn. and oth. – Oxford : Oxford Univ. Press, 1974. – 1055 p.
294. Roget's International Thesaurus / Edited by R.L. Chapman. – Glasgow : Harper Collins Publishers, 1996. – 1058 p.

СПИСОК ІЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛА

295. Brown Dan. The Da Vinci Code / D. Brown. – London : Bentam Press – Corgi, 2003. – 605 p.
296. Christie A. Five Little Pigs / A. Christie. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 384 p.
297. Dickens Ch. The Mystery of Edwin Drood / Ch. Dickens // Dickens Ch. Edwin Drood and Other Stories. – London : Chapman & Hall, Ltd. – P. 1 – 155.

298. Dickens Ch. The Personal History of David Copperfield / Ch. Dickens // The Works of Charles Dickens in Twenty Volumes. – L. – Vol. X. – 695 p.
299. Doyle A.C. The Hound of the Baskervilles / A.C. Doyle. – M. : Manager, 2004. – 240 p.
300. Fowles J. The Magus / J. Fowles. – Toronto : Little, Brown & Company Limited, 1965. – 489 p.
301. Galsworthy J. End of the Chapter / J. Galsworthy. – M. : Foreign languages, 1960. – 303 p.
302. Galsworthy J. Swan Song / J. Galsworthy. – London : William Heinemann, 1928. – 332 p.
303. Galsworthy J. To Let / J. Galsworthy. – M. : Foreign languages, Publishing House, 1954. – 308 p.
304. Huxley A. Crome Yellow / A. Huxley – M. : Progress Publishers, 1976. – 278 p.
305. Maugham W.S. Theatre / W.S. Maugham. – M. : Vyssaja Skola, 1985. – 223 p.
306. Maugham W.S. The Moon and Sixpence / W.S. Maugham. – M. : Progress Publishers. – 240 p.
307. Maugham W.S. Of Human Bondage / W.S. Maugham. – Moscow : Manager, 2005. – 272 p.
308. Miller H. The Angel Is My Watermark / H. Miller // The Black Spring. – N.Y. : Grover Press. 1994. – P. 60 – 73.
309. Murdoch I. The Sandcastle / I. Murdoch. – Л. : Просвещение, 1975. – 216 p.
310. Poe E.A. The Oval Portrait / E.A. Poe. //Prose and Poetry. – M. : Paduga Publishers, 1983. – P. 209 – 213.
311. Wilde O. The Picture of Dorian Gray / O. Wilde. – Kiev : Dnipro Publishers, 1978. – 231 p.
312. Гоголь Н.В. Портрет / Н.В. Гоголь // Собр. соч. в 7 томах. – Т. 3. Повести. – М. : Худ. лит-ра, 1966. – С. 74 – 134.