

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ  
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

*На правах рукописи*

Гэвин Полина Ивановна

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ РЕФЕРЕНЦИИ

В ЛИНГВОКОГНИТИВНОМ АСПЕКТЕ

(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Д. РУБИНОЙ И М. ЭТВУД)

Специальность 10.02.20 – Сравнительно-историческое, типологическое и  
сопоставительное языкознание

Диссертация на соискание ученой степени

кандидата филологических наук

Научный руководитель:  
доктор филологических наук,  
профессор  
Пономарева Ольга Борисовна

Тюмень  
2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ .....	14
1.1. Экфрасис как литературный феномен .....	14
1.1.1. Эволюция экфрасиса: из древнегреческой риторики в литературу.....	14
1.1.2. Экфрасис как прием и как жанр в литературоведении .....	18
1.1.3. Функциональные характеристики экфрасиса .....	23
1.2. Экфрасис с позиции когнитивной лингвистики .....	36
1.2.1. Когнитивная поэтика и опыт прочтения художественного текста.....	37
1.2.2. Категория интертекстуальности как основа экфрастической референции...40	
1.3. Трехуровневая лингвокогнитивная модель анализа экфрастических референций .....	57
Выводы к первой главе.....	67
ГЛАВА II. ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ» .....	71
2.1. Общее описание исследовательского материала .....	71
2.2. Роль контекста в создании экфрастических репрезентаций картин .....	76
2.3. Контекст как дополнение экфрастической репрезентации.....	78
2.4. Контекст как трансформация экфрастической репрезентации .....	89
2.5. Контекст как конструкт экфрастической репрезентации .....	99
Выводы ко второй главе .....	107
ГЛАВА III. ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В РОМАНЕ М. ЭТВУД ‘CAT’S EYE’ («КОШАЧИЙ ГЛАЗ»).....	110
3.1. Общее описание исследовательского материала .....	110
3.2. Роль контекста в создании экфрастических репрезентаций картин .....	116
3.3. Контекст как дополнение экфрастической репрезентации.....	118
3.4. Контекст как трансформация экфрастической репрезентации .....	134

3.5. Контекст как конструкт экфрастической репрезентации .....	141
Выводы к третьей главе.....	149
ГЛАВА IV. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИНГВОКОГНИТИВНЫХ СРЕДСТВ РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В ТЕКСТАХ РОМАНОВ Д. РУБИНОЙ И М. ЭТВУД.....	152
4.1. Сопоставительный анализ лингвистического выражения фигуρο-фоновой организации референцируемого объекта искусства.....	153
4.2. Сопоставительный анализ процессов функционирования экфрастических референций на уровне текстового многомирия .....	163
Выводы к четвертой главе.....	167
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	170
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ .....	173
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ И КОНТЕКСТЫ КАРТИН В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ».....	191
Тематическая группа «Городская среда» .....	191
Тематическая группа «Жизнь Веры» .....	198
Тематическая группа «Портреты».....	210
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ И КОНТЕКСТЫ КАРТИН В РОМАНЕ М. ЭТВУД ‘CAT’S EYE’ («КОШАЧИЙ ГЛАЗ»).....	219
Тематическая группа «Коллекция работ, посвященных Миссис Смиит».....	219
Тематическая группа «Корделия и Элейн» .....	223
Тематическая группа «Семья и детство».....	225

## ВВЕДЕНИЕ

В настоящем диссертационном исследовании проводится сопоставительный лингвокогнитивный анализ интертекстуальных экфрастических референций, реализующихся на уровне художественного текста. В работе через призму лингвокогнитивного подхода в сопоставительном плане изучаются интертекстуальные нарративные взаимосвязи, раскрывающие концептуальное содержание визуального объекта искусства.

Диссертационная работа соответствует паспорту специальности 10.02.20 Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание в части следующих пунктов, касающихся области исследования:

- сравнение и сопоставление языков в диахронии и синхронии;
- установление системы соответствий и аномалий на разных уровнях в сравниваемых языках;
- сопоставительная стилистика.

Работа направлена на выявление и сопоставление общих и индивидуально-обусловленных лингвистических, в том числе стилистических средств актуализации экфрастических референций в оригинальных текстах русско- и англоязычных романов о художнике – «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной и ‘Cat’s Eye’ М. Этвуд. Исследование занимается установлением черт соответствий и контраста на примере общих и идиолектно обусловленных языковых составляющих экфрастических референций на грамматическом, лексическом, стилистическом и текстовом уровнях русского и английского языков в рассматриваемых художественных текстах.

**Актуальность.** В настоящее время наблюдается устойчивый интерес к исследованию теории интертекстуальности [Арнольд 1993, 1999; Барт 1989, 1994; Бахтин 1975, 1979, 1986, 1995, 2000; Кремнева 2019; Кристева 2000а, 2000б; Лотман 1981, 2000; Степанов 2001а, 2001б; Чернявская 2009, 2013; Allen 2000; Genette 1997; Lachmann 1997; Riffaterre 1987, 1990]. Межтекстовое взаимодействие также реализуется при описании объекта искусства в

художественных текстах, где экфрасис выступает как литературный прием, отражающий переход от вербального семиотического кода к визуальному [Брагинская 1977; Геллер 1997; Рубинс 2003; Heffernan 1991; Hollander 1995; Krieger 1967; Mitchell 1994; Webb 1999, 2009]. Однако подобное интермедиальное смешение, при котором нарушается привычное линейное восприятие информации, и его взаимодействие с теорией интертекстуальности остается малоисследованным с позиции когнитивной лингвистики.

Несмотря на наличие академического интереса к феномену экфрасиса с позиций литературоведения и художественной критики, актуальность дальнейшего исследования феномена экфрасиса в художественной литературе определяется следующими факторами:

1. необходимость более детального рассмотрения экфрасиса как приема межтекстового интермедиального взаимодействия с позиции антропоцентрического подхода, направленного на объяснение возможного воздействия языковых средств на читательское восприятие визуального объекта искусства и интерпретацию экфрастической композиции в целом;
2. неоднозначная трактовка литературного приема экфрасиса и отсутствие согласованного подхода к определяющим характеристикам языкового выражения экфрастических референций;
3. недостаточная разработанность аспекта доступности визуального источника экфрастического описания и его возможной реализации исключительно в контексте художественного произведения.

**Проблемность** диссертационного исследования заключается в определении лингвистических средств, актуализирующих интертекстуальные экфрастические референции в художественном тексте.

**Объектом** данного исследования являются внутринарративные экфрастические описания и контексты, реализующиеся в идиостиле писательниц Дины Рубиной и Маргарет Этвуд.

В качестве **предмета** исследования выступают экфрастические интертекстуальные референции в романах о становлении личности художника (künstlerroman), принадлежащих к разным культурам.

**Материалом** исследования послужили оригинальные тексты романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» (дата первой публикации – 2006 г.) и Маргарет Этвуд ‘Cat’s Eye’ (дата первой публикации – 1988 г.). Общее количество рассмотренного материала составляет 1010 страниц: **512 страниц русскоязычного текста** (по изданию: На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. – М.: Эксмо, 2012) и **498 страниц англоязычного текста** (по изданию: Cat’s Eye / Margaret Atwood. – London: Virago Press, 1990).

**Целью** исследования является построение модели многоуровневого лингвокогнитивного анализа интертекстуальных экфрастических референций.

Достижение поставленной цели предполагает постановку и решение следующих частных **задач**:

1. представить сущность явлений интертекстуальности и экфрасиса в рамках когнитивно-поэтической парадигмы и выявить их точки пересечения;
2. описать методологические основы выбранного когнитивно-поэтического подхода и обосновать параметры модели многоуровневого анализа интертекстуальных экфрастических референций;
3. провести многоуровневый лингвокогнитивный анализ интертекстуальных экфрастических референций в идиостиле автора на материале романов Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и М. Этвуд ‘Cat’s Eye’;
4. осуществить сопоставительный анализ общих и дифференциальных признаков лингвокогнитивного выражения интертекстуальных экфрастических референций на основании полученных результатов.

В качестве **теоретической основы** проводимого исследования были использованы основные положения следующих концепций:

- теория интертекстуальности, рассматриваемая с позиции семиотики культуры [Арнольд 1993, 1999; Барт 1989, 1994; Бахтин 1975, 1979, 1986, 1995, 2000; Кремнева 2019; Кристева 2000а, 2000б; Лотман 1981, 2000;

Степанов 2001a, 2001б; Чернявская 2009, 2013; Allen 2000; Genette 1997; Lachmann 1997; Lodge 1990; Riffaterre 1987, 1990];

- теоретические подходы к рассмотрению литературного приема экфрасиса как кросс-референции визуальной и вербальной репрезентации объекта искусства [Брагинская 1977; Геллер 1997; Рубинс 2003; Heffernan 1991; Hollander 1995; Krieger 1967; Mitchell 1994; Webb 1999, 2009]; работы многих современных отечественных ученых также отражены в коллективных монографиях, изданных по итогам проведения международных конференций, посвященных междисциплинарному изучению экфрасиса: «Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума» [Геллер 2002]; «Невыразимо выразимое. Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте» [Токарев 2013]; «Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения» [Автухович, Мних, Бовсуновская 2018];
- труды ученых в области когнитивной лингвистики [Болдырев 2014, 2016; Evans & Green 2006; Langacker 1991; Ungeger & Schmid 2013]; когнитивной стилистики и когнитивной поэтики [Gavins 2007, 2012; Mason 2019; Stockwell 2009, 2020, 2021; Werth 1999].

В работе использованы следующие **методы**:

- основным методом анализа выбранного материала выступает когнитивно-поэтический метод, включающий методологические разработки в области теории выдвигания [Evans & Green 2006], модели литературного резонанса [Stockwell 2009, 2020], теории текстовых миров [Gavins 2007, Werth 1999] и теории нарративного взаимодействия [Mason 2019];
- для обработки текстов применяются частнолингвистические методы дефиниционного, контекстуально-репрезентативного и лингвокогнитивного анализа;
- для сопоставления результатов анализа используется общелингвистический сравнительно-сопоставительный метод, основанный на принципе одновременного сходства и различия («différance» [Derrida 1978]).

**На защиту выносятся следующие положения:**

1. Прием экфрасиса, передающий вымышленный объект искусства средствами литературного текста, необходимо рассматривать как единство описания объекта искусства и дополняющего его контекста, связанных между собой посредством интертекстуальных экфрастических референций. Целостная репрезентация референцируемого объекта искусства может быть достигнута только в результате контекстуализации описания картины читателем.
2. Экфрастические референции конструируют фигуру-фоновую композицию объекта искусства через использование грамматических, синтаксических, лексических и стилистических аттракторов. Тенденции распределения категорий аттракторов в русско- и англоязычном материале мотивированы как общими особенностями грамматического строения языков и интермедиальной передачи значения, так и идиолектными чертами формы повествования и развития сюжетной линии.
3. Интер- и интратекстуальные экфрастические референции актуализируют репрезентацию объекта искусства на уровне текстового многомирия посредством взаимосвязи экфрастического описания с контекстом, выраженным с помощью ретроспективных и проспективных текстовых миров.
4. Интер- и интратекстуальные экфрастические референции проявляются в виде частных или универсальных (не)маркированных отсылок к объекту искусства. Частные немаркированные экфрастические референции представляют наиболее выраженную группу экфрастических взаимосвязей в исследуемых произведениях, что может быть обосновано их преобладающей функцией – имитацией фигуру-фоновой композиции объекта искусства.
5. Экфрастический контекст может функционировать в качестве дополнения, трансформации или конструкта экфрастической репрезентации. Экфрастический контекст как дополнение репрезентации референцируемого объекта искусства преобладает в рассматриваемых



литературных текстах, что может быть объяснено универсальностью свойства увеличения знаний о предмете искусства посредством его контекстуализации. На уровне текстового многомирия экфрастический контекст проявляется с помощью ретроспективных и проспективных текстовых миров, модальных и гипотетических миров оценочного восприятия, что позволяет читателю получить доступ к мировоззрению персонажа и представить произведение искусства более целостно.

**Научная новизна** диссертационной работы заключается в разработке лингвокогнитивного подхода к анализу интертекстуальных экфрастических референций в художественной литературе. Объединение сфер экфрасиса, интертекстуальности и их когнитивной репрезентации на уровне литературного произведения позволило нам создать концепцию, которая эффективно раскрывает сущность смыслообразования в процессе кросс-референтного межтекстового взаимодействия.

**Теоретическая значимость** диссертационной работы состоит в проведении сопоставительного лингвокогнитивного анализа интертекстуальных экфрастических референций в художественном тексте с использованием последних разработок в области когнитивной поэтики. Данный подход предполагает рассмотрение не только языковых средств выражения межтекстового взаимодействия, но также их потенциального воздействия на процесс интерпретации референций читателем.

**Практическая значимость** исследования заключается в раскрытии вопросов и способов нелинейного выражения смысла в процессе межтекстового взаимодействия, что приводит к более глубокому пониманию смысла литературного текста, а также развивает перцептивные навыки распознавания скрытых смыслов в тексте, зависящих от наличия определенного контекста в межнарративном пространстве. Помимо этого, исследование феномена экфрасиса как вида интертекстуального взаимодействия способствует развитию активных навыков практического использования межтекстовых референций в языковой деятельности индивида.

Положения данной работы могут быть применены для изучения дискурсивной вариативности интертекстуальной функциональности в специальных дисциплинах по когнитивной стилистике и когнитивному литературоведению. Помимо этого, результаты данной работы могут стать теоретической основой для развития последующего исследования, ориентированного на более прикладное изучение читательского восприятия экфрастических интертекстуальных референций в различных семиотических системах.

**Апробация исследования.** Диссертационное исследование было проведено при поддержке стипендии Президента Российской Федерации для обучения за рубежом в 2019–2020 учебном году. В результате работы в составе исследовательской группы по когнитивной поэтике под руководством Питера Стоквелла, профессора литературной лингвистики Университета Ноттингема, нами были сформированы методологические основы анализа и апробированы результаты исследования в ходе обсуждений на семинарах «Cognition and Style» для студентов-магистров.

Основные положения и результаты диссертационной работы были представлены в форме докладов на VII Международной конференции Ассоциации когнитивной лингвистики Великобритании (The UK Cognitive Linguistics Association Conference, 27-29 июля 2020 г., г. Бирмингем, дистанционный формат); V Международной научной конференции «Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах» (13 ноября 2020 г., г. Курган, дистанционный формат); XXVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (20 ноября 2020 г., г. Москва, дистанционный формат); конференции молодых исследователей «Narratives of Body and Mind», организованной Центром когнитивного и эмпирического изучения литературы Рейнско-Вестфальского технического университета г. Аахена (ACCELS – Aachen Center for Cognitive and Empirical Literary Studies, RWTH Aachen University, 8-9 апреля 2021 г., г. Аахен, дистанционный формат); симпозиуме прикладной стилистики, организованном

исследовательской группой по лингвистике и литературоведению Астонского университета (Applied Stylistic Symposium, Aston Literary Linguistics Research Group, 6-7 мая 2021 г., г. Бирмингем, дистанционный формат); 40-й Международной конференции Ассоциации поэтики и лингвистики «Style and Senses» (PALA, 6-9 июля 2021 г., г. Ноттингем, дистанционный формат); 9-й конференции Международной Ассоциации литературной семантики «Game of Theories» (IALS, 22-24 октября 2021 г., г. Вильнюс, дистанционный формат).

**Материалы диссертации отражены в 4 научных статьях, опубликованных в ведущих периодических изданиях, рекомендованных ВАК РФ:**

1. Пономарева О. Б., Соколова (Гэвин) П. И. **Лингвокогнитивный аспект языковой личности Адриана Моула (на материале произведений Сью Таунсенд)** // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates, 2018. ISSN: 2411-197X. С. 57–70.
2. Гэвин П. И. **Стилистическое выражение фигуристо-фонных отношений в художественных репрезентациях картин (на материале романов Д. Рубиной и М. Этвуд)** // Когнитивные исследования языка. Язык и мышление в эпоху глобальных перемен: материалы Международной научной конференции по когнитивной лингвистике, 2–4 июня 2021 г. Вып. № 3 (46) / Отв. ред. А.В. Иванов. Москва –Тамбов –Нижний Новгород 2021: ФЛИНТА, 2021. С. 482–485.
3. Гэвин П. И. **Искусство словами: экфрастические репрезентации картин в романах Д. Рубиной и М. Этвуд** // Вестник ТГПУ, вып. 3 (215), 2021. С. 92-101.
4. Гэвин П. И., Пономарева О. Б. **Лингвокогнитивный аспект экфрастических референций в художественном тексте (на материале произведений Д. Рубиной и М. Этвуд)** // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. Том 7. № 1 (25). С. 62–79.

**Другие публикации:**

1. Mihalkova E. V, Protasov T. A., Drozdova A. O., Bashmakova A. Ju., Gavin P. I. **Towards Annotation of Text Worlds in a Literary Work** // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии. По материалам ежегодной международной конференции «Диалог». Дополнительный том. 2019. Издательство: Российский государственный гуманитарный университет (Москва). С. 101–110.
2. Гэвин П. И. **Когнитивные репрезентации экфрасиса (на материале романа Дины Рубиной “На солнечной стороне улицы”)** // Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020» [Электронный ресурс] / Отв.ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. – Электрон. текстовые дан. (1500 Мб.) – М.: МАКС Пресс, 2020. – Режим доступа: [https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2020/index.htm](https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2020/index.htm), свободный – Материалы Международного молодежного научного форума «ЛОМОНОСОВ-2020».
3. Гэвин П. И. **Экфрастические интертекстуальные референции в контексте когнитивной поэтики (на материале произведений Д. Рубиной и М. Этвуд)** // Универсальное и культурно-специфичное в языках и литературах: материалы 5-й международной научной конференции (13 ноября 2020 года). – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2020. С. 122–129.
4. Mihalkova E. V, Protasov T. A., Drozdova A. O., Bashmakova A. Ju., Gavin P. I. **Modelling Narrative Elements in a Short Story: A Study on Annotation Schemes and Guidelines** // Proceedings of the 12th Conference on Language Resources and Evaluation (LREC 2020), Marseille, 11–16 May 2020, pages 126–132. Scopus. URL: <http://www.lrec-conf.org/proceedings/lrec2020/pdf/2020.lrec-1.16.pdf>

**Объем и структура диссертации.** Диссертационное исследование состоит из введения, четырех глав, заключения, словаря терминов, списка литературы и двух приложений. Список литературы включает в себя 184 наименования

библиографических источников, из них 82 источника – на английском языке. Общий объем работы составляет 173 страницы печатного текста без учета приложений.

**Благодарности.** Соискатель выражает искреннюю благодарность своему научному руководителю, д. ф. н. Пономаревой Ольге Борисовне, за её безраздельную поддержку и помощь как в исследовательской сфере, так и вне её; профессору Питеру Стоквеллу за его рекомендации в определении направления исследования и консультации по мере его выполнения; д. ф. н. Белозеровой Наталье Николаевне, д. ф. н. Лыковой Надежде Николаевне, д. ф. н. Дрожащих Наталии Владимировне, а также всему коллективу кафедры английского языка за их ценные советы и комментарии на различных стадиях разработки исследования.

## ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ РАБОТЫ И ОПРЕДЕЛЕНИЯ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ

### 1.1. Экфрасис как литературный феномен

#### 1.1.1. Эволюция экфрасиса: из древнегреческой риторики в литературу

В современном литературоведении мы воспринимаем экфрасис как художественный прием или риторическую фигуру, которая вербализирует реальные или вымышленные визуальные произведения искусства. Однако данное определение экфрасиса сформировалось лишь в XX веке, пережив значительную трансформацию со времен античности. История возникновения экфрасиса началась с греческой риторики, где он использовался в качестве упражнения в сфере ораторского искусства. Это подтверждают различные сборники Прогимнаст – практических пособий по развитию ораторской речи [Webb 1999: 11]. Согласно Р. Уэбб [там же], смысл экфрасиса заключался в том, чтобы «оживить сцену перед глазами» аудитории. Н. В. Брагинская [1977: 259] отмечает эмоциональное воздействие экфрасиса на слушателей, поскольку под его влиянием они становились «чуть ли не зрителями» события. Как результат, образность, присущая экфрасису, могла повлиять на усиление персуазивности речи и помочь говорящему достичь поставленных коммуникативных целей.

С времен греческой риторики феномен экфрасиса претерпел заметные изменения в плане своего применения, а впоследствии и терминологического значения. Согласно Р. Уэбб [1999; 2009], пик популярности экфрасиса в литературоведении пришелся на вторую половину XX века и был частично вызван «изобразительным поворотом» / «pictorial turn» [Mitchell 1994], где на смену вербальному коду коммуникации пришла визуальность и её взаимодействие с другими семиотическими системами.

Статья Л. Шпитцера [1955], посвященная анализу поэмы Джона Китса «Ода к греческой вазе», закрепила новое употребление экфрасиса. В своей работе Л. Шпитцер рассматривает экфрастическое переложение визуального объекта искусства – в данном случае, вазы – в словесной форме и преломление её

репрезентации через восприятие писателя. Работа Л. Шпитцера стала каноном в традиции литературоведения, где экфрасис стал обозначать «воспроизведение посредством слова зрительно воспринимаемых объектов искусства» [1955: 207].

Кардинальная смена подхода к рассмотрению феномена в современном литературоведении привела к несогласованности в терминологическом определении и отсутствию системного представления о функциях и характерных особенностях экфрасиса. Рассмотрим основные подходы к определению экфрасиса в отечественной и зарубежной литературной науке и обозначим доминирующие тенденции его характеристики.

В зарубежной литературной традиции наиболее распространенным считается определение Дж. Хеффернана [1991: 299], который интерпретирует экфрасис как «вербальную репрезентацию графической репрезентации». Учёный акцентирует «двойную репрезентативность», присущую экфрасису, поскольку текст отображает не реально происходящее событие, а произведение искусства, которое было изначально создано для визуальной репрезентации действительности. Точка зрения советского филолога О. М. Фрейденберг [1978: 195] перекликается с позицией Дж. Хеффернана: ученая толкует экфрасис как «воспроизведение воспроизведения» или «изображение изображения», но рассматривает феномен лишь в контексте древнегреческой метафоры, тем самым ограничивая его развитие эпохой античности.

Развивая идеи О. М. Фрейденберг, Н. В. Брагинская [1977: 264] расширяет понятие экфрасиса до формулировки: «любое описание произведения искусства; описания, включенные в какой-либо жанр, то есть выступающие как тип текста, и описания, имеющий самостоятельный характер, и представляющие собой некий художественный жанр». Аналогичным образом, Л. Геллер [2002: 12] определяет экфрасис как «всякое воспроизведение одного искусства средствами другого».

В центре данных подходов лежит свойство «двойной репрезентативности» феномена. Однако, ученые рассматривают экфрасис с максимально широкой позиции, поэтому остается неясным, какие семиотические ресурсы используются

в экфрастической репрезентации и как возможно классифицировать феномен в контексте литературоведения.

С. Н. Зенкин [2002] выступает с резкой критикой подобного широкого рассмотрения феномена. По С. Н. Зенкину [там же], изображение одного вида искусства средствами другого может функционировать в обратном упрощенном порядке в виде символической репрезентации литературы с помощью графики или фотографии: «и живопись (или графика, или фотография) может “изображать”, в порядке “обратного экфрасиса”, литературу — не иллюстрируя ее сюжеты, а всего лишь демонстрируя на картинке книги, рукописи или письменные принадлежности. Представляете, сколь экфрастичным окажется какой-нибудь каталог компьютерного магазина с фотографиями образцов товара — ведь на компьютере можно писать стихи, а на принтере распечатывать романы!»

С. Н. Зенкин [2002] предлагает более узкий подход к рассмотрению экфрасиса как транспозиции искусств, «где транспонируемый эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий — дискретную». Экфрастическая транспозиция — это «словесно-творческая “оцифровка” непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального».

В то же время расширение границ понятия имеет свои преимущества: «старое понятие обретает новую молодость» [Геллер 2002: 18] и обогащается новыми исследовательскими ракурсами. Это ярко прослеживается в трех монументальных коллективных трудах XXI века, посвященных экфрасису, которые были опубликованы по итогам проведения Лозаннского симпозиума [Геллер 2002], научной конференции «Невыразимо выразимое» [Токарев 2013] и международной научной конференции «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» [Автухович, Мних, Бовсуновская 2018].

Представляя сборник «Экфрасис в русской литературе» читателю, Л. Геллер [2002: 7] ставит вопрос о взаимоотношении искусств и их «взаимопереводимости». Ученый убежден, что экфрасис нельзя рассматривать только как «копию второй степени», поскольку «перевод чувственных



восприятий и интуитивного знания на язык искусства – действие иного порядка сложности и ответственности, чем снятие копии с готовой модели мира» [там же: 9]. Л. Геллер оспаривает утверждение о невозможности передачи визуального изображения вербальными средствами ввиду того, что экфрасис вербализирует не сам объект или событие, а «восприятие объекта и толкование кода». Тем самым, Л. Геллер затрагивает важный аспект субъективной передачи значения в экфрасисе – «это иконический (...) образ не картины, а видения, постижения картины» [там же: 10].

Леонид Геллер подвергает сомнению классическую дихотомию пространственных и временных видов искусства, выдвинутую Г. Лессингом [1969]. Согласно Г. Лессингу, картины как визуальные произведения искусства выражают как бы «застывшее» положение дел, и экфрасистическое описание апеллирует к этой неподвижности [Krieger 1967: 5]. Аргументы Л. Геллера подкреплены достижениями из области когнитивной психологии, которые в результате экспериментов показали, что «зрение не воспринимает картины целостно и не воспринимает текст последовательно» [Torgovnick 1985: 31]. Дальнейшие исследования в сфере нейропсихологии выяснили, что ментальная визуализация и зрительное восприятие активируют схожие когнитивные механизмы [Kosslyn 1980: 4; Spolsky 2007: 46]. Следовательно, можно сделать вывод, что когнитивный процесс интерпретации значения разворачивается аналогичным образом при взаимодействии как с пространственными, так и временными произведениями искусства.

Аргументы Л. Геллера убедительно доказывают, что статичность как свойство экфрасиса, так же как и толкование феномена как вторичного произведения искусства больше не соответствуют современным представлениям о взаимоотношении визуального и вербального в когнитивной науке и литературоведении. Общепринятые оппозиции «статика экфрасиса как изображения застывшего мгновения – динамика действия», «вторичность экфрасиса как украшающего отступления – первичность повествования» [Геллер

2002: 12] размываются и приводят к тому, что экфрасис остается одним из самых неоднозначных феноменов в современной литературной науке.

### 1.1.2. *Экфрасис как прием и как жанр в литературоведении*

Инфляция и смешение границ термина были отмечены и в последующей монографии «Невыразимо выразимое», посвященной изучению экфрасиса [Константины 2013: 30]. На этот раз, Л. Геллер [2013: 45] предпринял попытку разграничить уровни экфрасиса, предложив рассматривать экфрасис и как «жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства», и как «риторико-нарратологический прием задержания действия, отступления, которое состоит в живом изображении какого-нибудь предмета».

Дихотомия использования экфрасиса как жанровой формы или художественного приема до сих пор остается одной из самых распространенных принципов категоризации феномена.

Ю. В. Яровикова [2019] конкретизирует категориальный статус экфрасиса как художественного приема, используя Лотмановскую установку «текст в тексте»: экфрасисом является вербальная репрезентация объекта искусства, уже включенная в какой-либо литературный жанр. С похожей формулировкой выступил Р. Якобсон [1978: 166], рассматривая переложение образа статуи в поэзии А. С. Пушкина: транспозицию визуального произведения искусства в вербальный код он называет соотношением «знака в знаке» или «образом образа». Согласно Р. Якобсону, в экфрастическом тексте произведение искусства (знак) становится темой или обозначаемым объектом.

Экфрасис как литературный прием рассматривался многими отечественными учеными на материале русской литературы малой и средней прозы XIX–XX веков [Криворучко 2009]. Так, например, Т. Е. Автухович [2019] исследует функционирование экфрасиса как метатекста в повести «Три портрета» И. С. Тургенева. Н. М. Перлина [2017] проводит аллюзивные связи между описаниями и контекстом живописных работ в тексте романа «Идиот» Ф. М.

Достоевского. Использование экфрасиса как художественного приема распространено и в англоязычной прозе: работы Дж. Банвилля [Doyle 2015; McMin 2002], А. С. Байетт, М. Брэдберри, Дж. Барнса, О. Уайльда [Бочкарева 2014а, б, в, г] неоднократно привлекали внимание ученых. Более подробный обзор существующих исследований по функционированию экфрасиса как художественного приема в русско- и англоязычной литературе представлен в вышеупомянутых сборниках конференций [Геллер 2002; Токарев 2013; Автухович, Мних, Бовсуновская 2018].

По Т. П. Карпухиной [2018], экфрасис как художественный прием реализует изобразительно-выразительные возможности, представленные взаимодействием двух видов искусства. Экфрастический прием способствует построению нетрадиционных форм повествования в художественных текстах. Экфрасис как литературный прием может принимать различные формы в канве повествования: экфрастическая вставка [Таранникова 2007], экфрастическая экспозиция [Бочкарева 2014в], экфрастическая отсылка-напоминание [Морозова 2006], экфрастическая реминисценция [Тулякова 2013]. Данные подходы стремятся обозначить возможные реализации экфрасиса на уровне литературного произведения и различаются лишь в степени выраженности феномена: так, например, экфрастическая отсылка-напоминание или реминисценция будет играть гораздо менее значимую роль в развитии сюжета, чем экфрастическая вставка или экспозиция.

По содержанию Е. Г. Таранникова [2007: 9–10] разделяет экфрастические вставки на описательные и риторические и соотносит их с объективированной и интерпретативной моделями экфрастического описания. Объективированная модель воссоздает «объективно существующие пространственные и качественные характеристики пластического предмета», в то время как интерпретативная модель направлена на «субъективные ощущения, ассоциации поэта при восприятии этого предмета» [там же]. Подобно Е. Г. Таранниковой, С. В. Крутская [2016: 152] выделяет описание и оценку как уровни экфрасиса, где оценочный уровень отражает взаимодействие персонажа с произведением

искусства и как результат, позволяет читателю визуализировать предмет. Исследователь отмечает, что «оба пласта взаимопроникают друг в друга» [там же].

Соотношение субъективности и объективности в экфрасисе является одним из самых проблемных признаков данного феномена, поскольку наличие точки зрения автора, рассказчика или персонажа в литературном произведении (а значит, и в экфрастическом отрывке) подразумевает субъективный взгляд на объект искусства, даже если экфрасис описателен по своей природе. Н. В. Брагинская [1981: 226] развивает понятие диалогического экфрасиса, который представляет собой «включенную в художественное произведение беседу, связанную с изображением и содержащую в себе его описание». По Н. В. Брагинской, диалогизм экфрасиса обеспечивается тем, что обе стороны участвуют в «разговоре» о толковании изображения [там же]. Исследователь отмечает, что экфрасис несет смысл только тогда, когда он изображает какой-либо сюжет [Брагинская 1977: 263]. Т. Е. Автухович [2019: 263] акцентирует тот факт, что описание объекта искусства «принадлежит повествователю – его глазами увидены и описаны изображенные живописцем на портретах люди». Таким образом, мы считаем, что объективность как характеристика описания в экфрастическом отрывке просто не имеет места быть, поскольку, прежде всего, экфрасис создается через перспективу и индивидуальное восприятие автора, а соответственно и рассказчика или персонажа в литературном произведении.

Экфрасис как жанровая форма подразумевает «совокупность художественных и нехудожественных произведений, в которых экфрасис является сюжетообразующим элементом их композиционной структуры» [Яровикова 2019]. В данную категорию входят экфрастические стихотворения, целиком посвященные лирическому переложению объекта визуального искусства. Жанр экфрастической поэзии невозможно представить без таких классических работ, как «Ода греческой урне» Дж. Китса [Spitzer 1955; Schlereth 2014], «Леда и лебедь» У. Б. Йитса [Gavins 2012], «Музей изящных искусств» У.

Х. Одена, стихотворений У. Д. Снодграсса [Panagiotidou 2016; 2017], У. К. Уильямса [Андреева, Белобородько 2016] и многих других.

В прозе экфрасис как жанр дал начало экфрастическим романам, где повествование строится вокруг определенного объекта искусства и может включать описание жизни и творчества его автора или процесс создания самого артефакта. К одним из самых ярких примеров экфрастического романа можно отнести зарубежные произведения «Портрет Дориана Грея» О. Уайльда [Мещерякова 2015; Бочкарева 2014а], «Девушка с жемчужной сережкой» Т. Шевалье [Гасумова, Бочкарева 2008], «Щегол» Д. Тартт [Brosch 2018; Ищенко, Попова 2016; Фомина 2021], «Фотография» П. Лайвли [Сидорова, Полуэктова 2019].

Однако в то же время очень важно отделить жанр экфрастического романа от романа о художнике (*künstlerroman*), который является разновидностью романа творения (*bildungsroman*). В центре фокуса экфрастического романа находится произведение искусства, которое играет основополагающую сюжетообразующую роль, мотивируя поступки персонажей: «содержание картины – это движущая сила сюжета» [Михайлова 2016: 655]. Так, например, сюжет романа «Щегол» Д. Тартт построен вокруг живописного шедевра – одноименной картины Карела Фабрициуса. Главный герой романа Тео Декер с матерью находится в нью-йоркском музее Метрополитан, когда происходит взрыв. Мать Тео погибает, а Тео, чудом оставшись в живых, случайно выносит из музея полотно и становится его хранителем на долгие годы. Растерянность и шок, вызванные смертью близкого человека, не позволяют главному герою расстаться с картиной: для Тео «Щегол» – единственная оставшаяся связь с матерью. Со временем главный герой становится практически одержим идеей сохранить полотно у себя и в уже более зрелом возрасте предпринимает рискованную поездку в Амстердам, чтобы вернуть украденную картину. В целом, вся система образов романа «строится на взаимодействии героев с искусством» [Прохорова 2019: 47]. На протяжении всего повествования «Щегол» выполняет композиционную и жанрообразующую

функции, поскольку «все судьбоносные встречи и потери в его [Теодора] жизни оказываются неразрывно связанными с полотном» [Фомина 2021].

По сравнению с экфрасическим романом, в основе романа о художнике лежит мотив противопоставления образа творческого человека и общества. Уникальный дар, данный художнику свыше, отделяет его от «толпы». По В. В. Котелевской [2013: 36], главный герой романа о художнике находится в поиске собственной индивидуальности и предназначения на протяжении повествования. Г. С. Зуева [2018: 23] называет наличие темы живописного искусства и героя-художника жанрообразующими признаками произведений категории *künstlerroman*. Таким образом, отдельные случаи экфрасиса, несомненно, могут функционировать как воплощения творческого процесса в романе о художнике, однако они не играют фундаментальной роли в повествовании, не являясь движущей силой развития сюжета.

Данное исследование проводит компаративный лингвистический анализ реализаций экфрасиса именно на материале романов о художнике. Роман Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» [2012] повествует о формировании личности художницы Веры Щегловой. У героини было трудное детство: она ощущала себя сиротой при живой матери, которая занималась распространением наркотиков и никогда не принимала участия в жизни девочки. Подобным образом, действие романа Маргарет Этвуд «Кошачий глаз» [1990] строится вокруг интроспективных воспоминаний художницы Элейн о своем трагичном детстве. Став жертвой травли и постоянного психологического унижения от своих «подруг», Элейн «пережила психологические истязания, о которых обычно не рассказывают в литературе», «над ней издевались подруги, и более того, издевались тщательно, с манерой исполнения, созданной специально для нее» [Jordison 2019]. С. Джордисон [там же] подчеркивает, что именно это «чувство боли отличает роман от стандартных представлений о том, что должно происходить в романе о художнике». Мы считаем, что оба рассматриваемых произведения подходят описанию журналиста, потому как их главные героини характеризуются не только трагичностью судьбы, противоречивостью характера,

обособленным образом жизни и стремлением к познанию себя и мира [Зуева 2018: 48], но и пережитым опытом глубокой психологической травмы.

### 1.1.3. Функциональные характеристики экфрасиса

Плюрализм подходов к определению экфрасиса как литературоведческого феномена вызывает непрекращающийся интерес исследователей к классификации видов экфрасиса и описанию его характерных особенностей в литературных текстах. В данном параграфе мы подробнее рассмотрим основные параметры классификации, выдвинутые современными отечественными и зарубежными учеными.

Е. В. Яценко [2011: 47] объясняет потребность в классификации феномена в связи с его структурной неоднородностью. Философское понимание экфрасиса ученая берет из работы К. М. Кантора, посвященной живописи в романе Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», где исследователь раскрывает использование живописи в тексте как «смыслообразующего, сюжетостроительного выразительного средства» [Кантор 1990: 46].

Следуя парадигме К. М. Кантора, Е. В. Яценко развивает систематику экфрасиса в соответствии со следующими принципами:

- **по объекту описания** – *прямые и косвенные*, где прямой экфрасис составляет описание или обозначение объекта искусства в литературном тексте («Медный всадник» А. С. Пушкина), косвенный экфрасис создает образ художественной реальности посредством применения визуальных мотивов, (намек на цитирование визуального источника или сравнение с визуальным образом);
- **по объему** – *полные, свернутые и нулевые*, где полный экфрасис конструирует визуальную репрезентацию артефакта, свернутый экфрасис незаметно открывает перспективы визуального [Берар 2002: 145], а нулевой лишь соотносит реалии художественного мира с визуальными мотивами или артефактами. Нулевой экфрасис может быть миметическим – читатель имеет представление об объекте искусства или немиметическим – знание

читателя об артефакте неважно, указываются его «смысловой, историко-культурный модус» [Яценко 2011: 49];

- **по описываемому референту** – *репрезентации произведений изобразительного* (живопись, скульптура), *неизобразительного* (архитектура, дизайн), *синтетического* (кино) *искусства, репрезентации артефактов, не принадлежащих к искусству* (фото, графика в научно-популярной литературе);
- **по наличию / отсутствию реального референта** – *миметические и немиметические*, где миметические экфрасисы обращаются к доступным и существующим в настоящей реальности объектам искусства, немиметические экфрасисы воспроизводят артефакты, которые либо существовали в прошлом и на данный момент разрушены или утеряны, либо являются вымышленными. Миметический экфрасис подразделяется на атрибутированный / эксплицитный и неатрибутированный / имплицитный. В эксплицитном экфрасисе определяется автор и название произведения, имплицитный экфрасис создает лишь аллюзию на произведение искусства. Эксплицитная атрибуция по автору и названию артефакта «сужает толковательные возможности, делает мысль автора более прозрачной» [там же: 50], в то время как имплицитная реминисценция создает многозначность прочтения, расширяет смысловое пространство текста;
- **по авторской принадлежности** – *монологические и диалогические*, где монолог раскрывает произведение искусства от лица одного персонажа, а диалог, согласно Н. В. Брагинской [1977], конструирует репрезентацию артефакта в процессе беседы;
- **по способу подачи** – *цельные и дискретные*, где цельность отражает непрерывность описания, дискретность – его прерывистость: «рассеяно на некотором пространстве текста, чередуется с повествованием»;
- **по широте транслируемой визуальной информации** – *простые и сводные*, где простой экфрасис отражает один определенный объект



искусства, сводный описывает изобразительные мотивы нескольких произведений, тем самым создавая собирательный образ;

- **по времени появления в тексте** – *первичные и вторичные*, где первичный тип – это первое упоминание визуального объекта, которое часто может также функционировать как нулевой экфрасис, и вторичный тип – расширение и продолжение первоначального экфрастического мотива, часто выраженный микроэкфрасисом (намек / упоминание). Е. В. Яценко [2011: 51] отмечает важную черту вторичного экфрасиса – он выражает «аспект автоинтертекстуальности», поскольку содержит различные формы (аллюзия, комментарий, пересказ, пародирование) внутритекстовых экфрасисов;
- **по содержанию** – *дескриптивные и толковательные*, где дескриптивный экфрасис может выполнять психологическую функцию, транслируя процесс и результат воздействия визуального объекта искусства на зрителя. В таком случае акцент переносится с описания на субъективное восприятие артефакта или иными словами, «вчувствование». Созданный ментальный образ произведения искусства взаимосвязан с нарративом, что говорит о пересечении дескриптивного экфрасиса с толковательным. Толковательный экфрасис представляет собой интерпретацию, направленную «на выявление глубинного образно-символического содержания произведения» [там же: 52]. Е. В. Яценко обращает внимание, что толковательный экфрасис смещает акцент с описания изображения на разъяснение о его смысле, тем самым создавая иллюзию, где в фокусе находится созерцатель искусства.

Бесспорно, классификация Е. В. Яценко позволяет систематизировать широкий спектр реализаций экфрасиса в литературе и дает возможность подробно охарактеризовать экфрасис как литературоведческий феномен. Однако в то же время мы считаем некоторые характеристики неприменимыми к рассмотрению экфрасиса в лингвокогнитивном аспекте. В связи с этим, мы используем подход Е. В. Яценко как отправную точку для рефлексивной оценки характеристик

феномена экфрасиса с позиции когнитивного языкознания. Для этого далее рассмотрим точки пересечения нашего исследования с выдвинутой концепцией.

Так, например, согласно классификации Е. В. Яценко, мы исследуем реализации прямого экфрасиса, конструирующей репрезентации произведений изобразительного искусства. В контексте рассматриваемых романов прямой экфрасис может быть как полным, так свернутым и нулевым и представляет собой не обособленную часть текста, а вписанный в повествование микросюжет. Стоит заметить, что разделение нулевого экфрасиса на миметический и немиметический представляется нам нецелесообразным, поскольку с позиции когнитивистики невозможно достоверно предсказать ни авторскую интенцию, (ведь когда «произведения не показываются, важны не их формальные качества – цвет, линия, свет, а именно присутствие» [Яценко 2011: 49]), ни возможную читательскую интерпретацию и наличие ассоциативного контекста – «подразумевается, что читателю известен референт, на которого указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта на художественные реалии словесного текста» [там же].

Дихотомия миметического – немиметического экфрасиса по наличию / отсутствию референта, напротив, является обоснованной. Подобное разграничение также предлагает Дж. Холландер [1995: 4], называя экфрасис, передающий существующие произведения искусства, актуальным ('actual'), а воображаемые – фиктивным ('notional'). М. В. Оборина [2019: 129] подчеркивает, что данные виды экфрасиса по-разному апеллируют к воображению читателя. Вымышленное произведение искусства гармонично соотносится с художественным миром произведения, поскольку создается по подобным принципам: «с опорой на контекст и условность». Экфрасис существующего изображения может привести к «отторжению» образа в случае, если экфрастическая репрезентация не соответствует уже сложившемуся образу в сознании читателя. М. В. Оборина [там же] замечает, что эффект «отторжения» создает «разрыв и напряженность между предшествующим опытом восприятия реально существующего артефакта и его вербальной репрезентацией». Таким

образом, «отторжение» экфрасического образа воспроизводит эффект остранения – «вывода вещи из автоматизма восприятия» [Шкловский 1925].

В контексте когнитивной поэтики остранение или дефамилиаризация образа является одной из самых продуктивных стилеобразующих техник. П. Стоквелл [2020: 33] утверждает, что дефамилиаризацию нельзя понимать буквально как создание чего-либо странного, а следует рассматривать как эффект привлечения внимания читателя к объекту восприятия или форме выражения, который каким-либо образом отличается от уже сложившегося способа презентации. В связи с этим, можно сделать вывод, что эффект дефамилиаризации или остранения является основой для многих стилистических приемов и может присутствовать в экфрасисе вне зависимости от статуса референта. Также стоит отметить валидность аргумента М. В. Обориной [2019] о возможном читательском «отторжении» экфрасического образа, интерпретация которого может радикальным образом отличаться от привычного понимания. Материал нашего исследования показал, что данный процесс может происходить не только с существующими, но и вымышленными артефактами: так, например, в романе «Кошачий глаз» Элейн открыто насмехается над изображениями миссис Смит в своих картинах в отместку за её жестокость и осуждение в детстве. Воспринимая картины через ярко выраженную позицию художницы, читатель может «отторгнуть» или принять представленную экфрасическую репрезентацию. В контексте теории контекстуальных фреймов К. Эммотт [1997], данная ситуация может быть лингвистически схематизирована как замена или коррекция фрейма в случае адаптации читательской интерпретации к образу экфрасической репрезентации.

Наконец, предложенное Е. В. Яценко разделение экфрасисов на дескриптивные и толковательные представляется нам несколько проблематичным в связи с частичным совпадением их характеристик, а в частности, психологической функции. Исследователь отмечает, что психологическая функция экфрасического описания может перекликаться с толковательным видом экфрасиса в том случае, если содержание описания включает уже

имеющуюся информацию об изображении. Экфрастическое описание не может существовать отдельно от повествования: оно является его частью хотя бы потому, что выражает личное восприятие и отношение героя к произведению искусства, транслируемое через язык. По Ю. В. Шатину [2004], экфрасис «включает в изображенный мир картины эксплицированную точку зрения созерцающего субъекта». Под толковательным экфрасисом Е. В. Яценко [2011: 52] понимает «подробные разъяснения, что должно означать изображенное», однако даже для объяснения значения визуального артефакта требуется его хотя бы частично описать. Таким образом, мы считаем, что экфрастическое описание как тип текста играет важную роль в передаче визуального образа, однако не имеет смысла выделять экфрасис как отдельную описательную единицу, не несущую никакого интерпретативного потенциала. «Глубинное образно-символическое содержание произведения» [там же] передается посредством органической взаимосвязи элементов описания и толкования в экфрастическом отрывке.

Общепризнанное определение экфрасиса как описания произведения искусства скрывает за собой вопрос о нарративном потенциале данного феномена. По О. М. Фрейденберг [1998: 251], экфрасис не имеет нарративности: «Ни в сравнениях, ни в экфразах еще нет движущихся сюжетов; к ним не прикреплены ни мифы, ни рассказы. Сравнения и экфразы не нарративны, они зрительны». Н. В. Брагинская [1977: 263], напротив, отмечает наличие элементов повествования в экфрасисе: «не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности».

В. А. Миловидов [2015] отзывается о соотношении описания и нарратива в экфрасисе следующим образом: они «находятся на крайних полюсах некоей шкалы – между этими полюсами и располагаются все сочетания и степени повествовательности и описательности как стратегий текстопостроения, но сами эти полюса несовместимы». Подобное схематическое расположение нарративной и дескриптивной стратегий в экфрасисе представляется нам наиболее удачным,

поскольку оно не предусматривает категоричного отнесения экфрасиса к одному из «полюсов», тем самым практикуя индивидуальный подход анализа экфрастического отрывка.

В. А. Миловидов [2015] рассматривает сущность и структуру экфрасиса в контексте нарратологии и приходит к выводу, что организация экфрастического текста может определяться структурой самого объекта искусства. Разворачивание экфрастического текста может следовать движению взгляда персонажа по изображению [Третьяков 2009] или соответствовать более общим параметрам, таким как переход от общего к частному (или наоборот), от контекста к описанию объекта. М. Ямпольский [2001: 127] утверждает, что когда полотно приобретает темпоральность и повествовательность, оно превращается из живописного пространства в нарративное. Д. В. Токарев [2013: 62–63] развивает эту идею нарративизации экфрасиса с позиции читателя: «... зритель, который до этого находился вне изображения, то есть, (...) на внетекстовом уровне, ‘переходит’ на внутритекстовый уровень повествования». Таким образом, повествование в экфрасисе способствует «вхождению» читателя в художественный мир изображения. Д. В. Токарев полностью отрицает возможность описания в нарративе экфрасиса, поскольку считает, что фокализованная перспектива читателя, предопределенная взглядом персонажа, препятствует объективному описанию объекта искусства, ведь «чтобы описать то, что видишь, необходимо занять внешнюю по отношению к изображению позицию». Мы частично поддерживаем аргумент исследователя: субъективность экфрастического описания неизбежна, однако это не отрицает присутствие и функциональность дескрипций в экфрастическом отрывке.

Фокусируясь на нарративном аспекте экфрасиса, В. А. Миловидов [2015] определяет его как «интериоризированный нарратив смыслопорождения как результат работы живописного (пластического, музыкального) текста – или результат работы с текстом воспринимающего этот текст сознания». Исследователь аргументирует важность события в нарратологии экфрасиса, считая, что **главное – это определить характер сюжета, который лежит в**

**основе экфрастического описания.** По В. А. Миловидову [там же], рассказчик связывает «статический объект с динамически развертываемой историей», и данное событие может относиться к процессу создания или восприятия произведения искусства. Д. В. Токарев [2013: 65–66] называет подобное нелинейное вербальное воплощение произведения искусства экфрастической нарративной репрезентацией, где наррация не статична, а подразумевает «внутреннюю прогрессию при сохранении внутренней идентичности». О. Г. Сидорова и Т. А. Полуэктова [2019: 121] подчеркивают нарративную функцию фотографического экфрасиса, который «репрезентирует определенный микросюжет» и реализуется посредством взгляда персонажа. Исследователи утверждают, что фотография содержит темпоральность и «заставляет каждого персонажа вернуться в прошлое, во многом переоценив его в настоящем и жить дальше с новым осознанием и видением себя и других, выстраивая свое будущее в соответствии с пережитым и приобретенным опытом» [там же: 131]. В данном случае использование экфрасиса в нарративе не только влияет на сюжетную схему романа, но и репрезентирует внутренний мир персонажей, дополняя новыми смыслами изобразительный образ. Ученые определяют подобные функции экфрасиса как характерологическую и психологическую.

Нарративный аспект экфрасиса является ключевым моментом для нашего исследования, поскольку большинство экфрасисов в рассматриваемых романах передают вымышленные картины, которые приобретают смысл лишь в результате читательской контекстуализации. Наше исследование направлено на изучение экфрасиса как лингвокогнитивного феномена, что включает механизмы создания ментальных экфрастических репрезентаций в процессе чтения посредством использования интертекстуальных референций и других лингвистических средств.

Композиционная роль экфрасиса в пространстве нарратива рассматривалась многими учеными. М. О. Рубинс [2003: 23] видит функцию экфрасиса в прерывании повествования. Подобным образом, Р. Ходель [2002: 24] считает, что экфрасис меняет динамический ход действия, прерывая сюжет описанием. Само

построение сюжета – «рамочная история и внутренний рассказ» [Автухович 2019: 263] – приводит к усложнению интерпретации смысла всего художественного произведения. Такое усложнение истолкования отчасти может реализовываться через проспективную функцию экфрасиса, когда прерывание повествования дает возможность сформулировать читательское восприятие объекта искусства, а значит и окружающего его контекста [там же].

Помимо наиболее явной повествовательной / сюжетообразующей / композиционной функции экфрасиса многие ученые предпринимали попытки определить роль феномена на материале конкретного художественного произведения. Так, например, Н. С. Бочкарева [2009] акцентирует метаповествовательную функцию экфрасиса в романе Г. Норминтона «Корабль дураков», где герои картины становятся активными участниками художественного произведения. Взаимодействие статики изображения и динамики повествования исследователь интерпретирует как хронотопическую функцию экфрасиса, а смысловая нагрузка, заключающаяся в имитации экфрастическим сюжетом пародии – пародийной. Экфрасис может играть характерологическую роль, которую Е. А. Постнова [2012: 19] определяет как «средство создания образа героя», наполняющегося новыми смыслами при взаимодействии с семантикой образов произведения искусства. Тесно связана с характеристикой персонажа психологическая функция экфрасиса, поскольку субъективное восприятие картины героем раскрывает его взгляд на мир [Фомина 2021: 81]. М. Нике [2002] акцентирует психологизм экфрасиса следующей метафорой: «Живопись не декорация, не предмет обстановки, а зеркало души персонажей или мыслей автора. Экфрасис — одно из многочисленных зеркал романа». Е. М. Фомина [2021] развивает идею взаимосвязи внутреннего мира героя и перцепции объекта искусства на примере романа Д. Тартт «Щегол». Исследователь [там же: 82] говорит о воздействующей функции экфрасиса: благодаря картине Фабрициуса главный герой переосмысливает свое мировоззрение, что «привносит в повествование особые эстетические смыслы». Г. С. Зуева [2018: 68] описывает сферу воздействия экфрасиса немного иначе: в её

понимании, писатель создает произведение для того, чтобы донести до читателя свои чувства, эмоции или идеи. Экфрасис может использоваться как средство достижения эффекта вчувствования или вживания. «Вживаясь в страдания другого, я переживаю их именно как его страдания, в категории другого, и моей реакцией на него является не крик боли, а слово утешения и действия помощи» [Бахтин 2000: 53]. В определенной степени экфрасис позволяет читателю преодолеть границу между реальным и вымышленным, аффективно воздействуя на его эмоциональное состояние и уровень эмпатии.

Метатекстуальная функция экфрасиса была раскрыта Т. Е. Автухович [2019] при анализе повести И. С. Тургенева «Три портрета». Под метатекстом понимается «отражение авторефлексии писателя над процессом создания текста [там же: 259]. Исследователь соотносит данное понятие с введением нескольких точек зрения на изображаемый мир и объясняет метатекстуальную функцию экфрасиса как множественность возможных интерпретаций объекта искусства, в числе которых может быть и восприятие автора. Схожие вариации функционала экфрасиса представляет Е. А. Постнова [2012] в своей диссертации «Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-1970-х гг.». Помимо работ В. А. Каверина, исследователь отмечает характерологическую и метаописательную функции экфрасиса в работах Н. В. Гоголя и О. Уайльда.

Необходимо упомянуть функции экфрасиса как литературного приема, рассматриваемого Г. С. Зуевой [2018] на материале прозы Дины Рубиной. Диссертационное исследование Г. С. Зуевой наиболее близко тематике и исследуемому материалу нашей работы и посвящено живописному экфрасису как способу создания образа героя-художника.

При рассмотрении функций живописного экфрасиса в романе, исследователь обращается к процессу игры как толкованию символических образов в произведениях искусства. С позиции герменевтического подхода «бытие произведения искусства – это игра, которая осуществляется только при восприятии ее зрителем» [Гадамер 1998: 214–215]. Элемент игры задействован во взаимоотношениях зрителя и художника: «Художник выступает ведущим,



задающим правила 'игры' и демонстрирующим 'игру' по правилам, зритель – ведомым, что, однако, не лишает его известной активности. Возможности восприятия преобразуются в энергию сотворчества» [Даниэль 1990: 159]. Г. С. Зуева [2018: 72–73] видит воплощение идеи сотворчества и игровой функции экфрасиса в нетрадиционной композиции романов Д. Рубиной. Несмотря на то, что экфрастические вставки «разрывают» повествование, они соотносятся по смыслу с контекстом; их легко заметить при чтении – они выделены графически: курсивом и строчными отступами.

По мнению Н. В. Максимовой [2012: 134], курсив экфрасиса в романе «сигнализирует о переходе от описания внешних событий к изображению внутреннего мира героя, о смене точек зрения». Мы согласимся с позицией Н. В. Максимовой об описании внешних событий, предшествующих созданию картины, однако в случае с экфрастическими отрывками становится сложно сказать однозначно, кто описывает изображение искусства. Отсутствие маркеров личного дейксиса и использование пассивного залога оставляют широкий круг для интерпретации, будь то лирическая героиня, сама художница или любой другой персонаж произведения. Г. С. Зуева [2018: 75] приходит к выводу, что курсив живописного экфрасиса в работах Д. Рубиной несет стилистическую нагрузку: он дифференцирует линии повествования, функционирует как прием проспекции или ретроспекции, а также имплицитно характеризует художницу.

Композиционная функция живописного экфрасиса в романах Д. Рубиной реализуется за счет нелинейного повествования. Жизненный и творческий путь героя развивается по спирали, где лирическая героиня забегает вперед или возвращается к прошлому художницы, дополняя деталями уже известную информацию. Включение экфрасиса усиливает мозаичность повествования: «нельзя выявить четкую закономерность и в процессе чтения произведений Д. Рубиной точно предсказать, после какого эпизода он может появиться» [там же].

В целом, Г. С. Зуева [2018] детально разбирает композиционную и характерологическую функции экфрасиса в работах Д. Рубиной, основываясь на взаимосвязи интенций автора и восприятия читателя, мировоззрения художника и

видения рассказчика. Экфрасис как «текст в тексте» выполняет консолидирующую роль при раскрытии сложного и противоречивого характера художника и становится основой для сюжетно-композиционной структуры романа.

В нашем обзоре исследовательских работ, посвященных изучению экфрасиса как литературоведческого феномена, мы постарались показать множественность существующих интерпретаций термина, а также многоаспектность проявлений экфрасиса в художественной литературе. В качестве заключения нам бы хотелось обобщить следующие проблемные моменты литературоведческого подхода к изучению экфрасиса:

1. *несогласованность терминологического определения* – в то время как некоторые ученые рассматривают в экфрасисе только свойство «двойной репрезентативности», что является слишком общей характеристикой феномена, в настоящее время наблюдается более узконаправленная тенденция изучения экфрасиса как художественного приема, вербализирующего визуальное произведение искусства в литературном тексте;
2. *неактуальность установок литературной критики, используемых при изучении экфрасиса* – поверхностное представление феномена как «копии второй степени» без учета интерсемиотического процесса передачи визуального изображения вербальными средствами, определение экфрасиса через противопоставление статичности «застывшего» изображения и динамики повествования;
3. *отсутствие системного представления о функциях и чертах экфрасиса* – несмотря на распространенное деление экфрасиса как жанра и как приема в литературоведении, их сферы влияния во многом пересекаются; типы реализации экфрасиса на уровне литературного произведения определены недостаточно четко;
4. *проблемность аспекта субъективности / объективности в экфрасисе* – многие литературоведческие подходы настаивают на экфрастической

описания как объективированном описании визуального произведения искусства, однако современная когнитивная наука указывает на наличие точки зрения писателя, рассказчика или героя в литературном тексте, через чью призму восприятия транслируется объект искусства;

5. *проблемность определения экфрасиса как типа текста* – соотношение описания и нарратива в экфрасисе можно схематизировать как крайние полюса шкалы стратегий текстопостроения, однако большинство ученых по-прежнему относят феномен исключительно к одной из категорий несмотря на то, что экфрасис может включать описание и иметь нарративный потенциал; нарративный аспект экфрасиса требует дальнейшего исследования, поскольку описание произведения искусства приобретает смысл лишь во взаимосвязи с событиями сюжета.

Наше исследование не направлено на решение таких комплексных задач, как обобщение системных характеристик и функций экфрасиса или формулировку определения термина, отражающего всю многоаспектность реализации феномена. Наш подход к изучению экфрасиса отличен от литературоведения, хоть и во многом пересекается с ним. Мы рассматриваем экфрасис как лингвокогнитивный феномен, обращая первоочередное внимание на языковое выражение экфрасиса и работу когнитивных механизмов создания ментальных экфрастических репрезентаций в процессе чтения. Нам наиболее близко определение экфрасиса, данное В. А. Миловидовым [2015]: **экфрасис – это «интериоризированный нарратив смыслопорождения как результат работы живописного (пластического, музыкального) текста – или результат работы с текстом воспринимающего этот текст сознания»**. В. А. Миловидов подчеркивает важность контекста в интерпретации экфрасиса читателем и отмечает аспект смыслопорождения в экфрасисе, что является первостепенной целью нашего лингвокогнитивного анализа феномена. В следующей главе мы более детально обсудим экфрасис с позиции когнитивной лингвистики и изложим теоретические основы когнитивной поэтики как методологической модели анализа экфрасиса.

## 1.2. Экфрасис с позиции когнитивной лингвистики

Современное направление когнитивной лингвистики получило развитие в результате «когнитивного поворота» науки в 70-х годах XX века, фокусом которой стал антропоцентризм знания о мире. Согласно антропоцентрическому принципу, язык должен изучаться в процессе его реализации, поскольку говорящий присваивает его себе в процессе применения [Степанов 1975: 50]. По Н. Н. Болдыреву [2014: 14], «понимание и изучение языка как средства познания мира, формирования и выражения мысли, хранения и организации знания в человеческом сознании, обмена знаниями и лежит в основе когнитивного подхода к языку».

Когнитивная лингвистика интегративна по своему характеру, так как включает в себя опыт и знания, накопленные в междисциплинарных областях таких дисциплин, как языкознание, психология, когнитивистика и антропология. Когнитивная парадигма изучения языка ставит своей задачей проанализировать взаимодействие языковых структур и соответствующих им когнитивных механизмов [Болдырев 2016: 33]. В кратком словаре когнитивных терминов [1997: 430] описывается двойственная природа применения когнитивного знания в лингвистике: с одной стороны, новая лингвистическая парадигма занимается «репрезентацией собственно языковых знаний в голове человека (...) в анализе порождения, восприятия и понимания речи», с другой стороны, её областью изучения являются виды и пути формирования вербализованных структур знания. Согласно Е. С. Кубряковой [1994: 3], такая двуаспектность когнитивной лингвистики подтверждает, что данная дисциплина «вторгается в сложнейшую область исследования, связанную с описанием мира и созданием средств такого описания».

Современное состояние когнитивной лингвистики во многом сформировано трудами многих выдающихся отечественных и зарубежных ученых (см. работы И. В. Арнольд, Ю. Д. Апресяна Н. Д. Арутюновой, А. Н. Баранова, Н. Н. Болдырева, В. З. Демьянкова, В. И. Заботкиной, О. К. Ирисхановой, А. А. Кибрика, Е. С. Кубряковой, Ю. С. Степанова, М. Джонсона, Дж. Лакоффа, Р. Лэнжера, П.

Стоквелла, Л. Талми, М. Тернера, Р. Цура и др.) Несомненно, каждый из них является представителем отдельного течения в сфере когнитивных исследований языка. Одной из таких областей стало научное направление когнитивной поэтики, разрабатываемое профессором Университета Ноттингема Питером Стоквеллом.

### 1.2.1. *Когнитивная поэтика и опыт прочтения художественного текста*

Когнитивная поэтика – новейшая дисциплина в сфере когнитивной лингвистики, использующая основы когнитивного знания для изучения литературных текстов с позиции возможного читательского восприятия, поскольку «текст существует только в момент прочтения» [Stockwell 2020: 2]. Данное утверждение отражает приверженность когнитивной поэтики объединить две позиции взаимодействия читателя (а значит, и исследователя) с художественным текстом: процесс чтения, происходящий одновременно с «наблюдающим сознанием» индивида [там же]. Личностное восприятие литературного текста – единственно возможная интерпретация в сфере когнитивной поэтики, поскольку наиважнейшую роль в понимании языка играет индивидуальный контекст, который привносит читатель: собственные неповторимые эмоции, чувства, знания и опыт.

П. Стоквелл [2020] утверждает, что когнитивная поэтика отлична от дисциплины когнитивной лингвистики, поскольку она не просто занимается систематическим анализом прочтения художественного текста, но и делает акцент на идиосинкратические ментальные процессы, лежащие в основе формирования и интерпретации художественных образов. Когнитивную поэтику можно определить как «теоретический и практический подход, занимающийся разработкой литературоведческой проблематики (прежде всего восприятие структур текста) на основе допущений о процессах и состояниях человеческого разума» [Burdorf & Fasbender 2007: 387]. Объектом изучения когнитивной поэтики являются литературные тексты, однако в русле когнитивно-поэтического подхода текст рассматривается не как часть исследовательского материала, а как основа для возникновения так называемого литературного опыта читателя. П.

Стоквелл [2020] оперирует понятием «литературный опыт» ('literary experience'), подчеркивая динамическую природу процесса чтения, где читательское восприятие постоянно изменяется на всех уровнях концептуальной организации как результат взаимодействия с языковыми средствами литературного текста. Литературный опыт выражает «мир, внутреннее содержание которого выходит далеко за пределы слов на страницах книг» [Stockwell 2020: 102]. Литературный опыт первичен для когнитивной поэтики, и для его изучения используются знания из областей лингвистики, когнитивистики и литературоведения.

Исследование литературного опыта как взаимодействия читателя с художественным текстом подразумевает моделирование и объяснение «когнитивных процессов создания текста, методов их возможного эксплицирования и последующего декодирования читателями» [Андреева 2009: 3]. Согласно К. А. Андреевой [там же: 18], когнитивно-поэтический подход во многом перекликается с отечественной стилистикой текста. Сближение данных дисциплин обуславливается их приверженностью принципам текстоцентричности, антропоцентризма и признанием вхождения читателя в художественный мир, создаваемый литературным текстом [там же].

Наше исследование использует принципы когнитивной поэтики в исследовании экфрасиса, поскольку мы уделяем первоочередное внимание взаимодействию экфрастических референций с процессом формирования ментальных репрезентаций визуальных произведений искусства. В нашей работе мы сосредотачиваемся на рецептивной стороне прочтения экфрасиса, поскольку нас интересует лингвокогнитивное воплощение образа произведения искусства (ведь экфрасис как будто бы представляет объекта искусства перед глазами читателя).

Когнитивно-поэтический подход к анализу интерпретации экфрасиса и формирования экфрастической репрезентации с позиции читателя возможен благодаря принципу телесности ('embodiment'). Отвергая дуализм разума и тела, когнитивная поэтика строится на телесности восприятия, где разум воплощается в физической природе тела. Таким образом, человеческий разум использует

подобные когнитивные механизмы в процессе интерпретации окружающей действительности и вымышленного художественного мира литературного текста [Stockwell 2020: 10–11]. Язык рассматривается как продукт не отдельной системы человеческого сознания, а всеобщих когнитивных процессов, которые позволяют человеку концептуализировать знание в результате воплощенного понимания ('embodied understanding') [Андреева 2009: 63].

Телесность разума не разделяет между собой декодирование визуального и вербального материала [Barsalou 2008: 635]. Дж. Мэйсон [2019: 13] утверждает, что «когда мы ударяем по мячу, смотрим, как это делает кто-то другой, или читаем о том, как кто-то ударил по мячу, наш разум использует конгруэнтные когнитивные механизмы интерпретации». Исследователями визуальных нарративов было неоднократно подтверждено, что построение ментальной репрезентации события не зависит от канала передачи информации и включает в себя общие процессы интерпретации, которые в основном похожи на те, которые функционируют в дискурсе [Gernsbacher 1990; Kintsch 1998; McNamara and Magliano 2009; Loschky et al 2018; 2020]. Н. Кон [2020: 362] подчеркивает, что отдельные когнитивные механизмы интерпретации литературного текста не существуют, хотя в то же время в процессе чтения мы осознаем разницу между реальностью и вымышленным миром.

Принцип телесности или воплощенного разума ('embodied mind') особенно важен для изучения экфрасиса как лингвокогнитивного феномена, поскольку он объясняет общность когнитивных механизмов интерпретации визуального произведения искусства и его экфрастического переложения. Это позволяет нам провести лингвокогнитивный анализ реализаций экфрасиса в контексте романа о художнике и соотнести языковую реализацию объекта искусства с его возможной визуальной организацией.

Наше исследование рассматривает экфрасис как прием, функционирующий на протяжении всего повествования в романе о художнике. Связывая между собой сюжеты, разбросанные по всему роману, экфрасис характеризуется своей интертекстуальной природой. В следующем параграфе мы рассмотрим

становление категории интертекстуальности в лингвистической парадигме и её основополагающую роль в функционировании экфрасиса как референции в контексте художественного произведения.

### *1.2.2. Категория интертекстуальности как основа экфрастической референции*

Интертекстуальность подразумевает межтекстовое взаимодействие и существует в литературе с момента её появления. Детальный обзор историографии феномена интертекстуальности был выполнен Г. Алленом [2000] и А. В. Кремневой [2019]. Оба исследователя признают, что фундаментальный вклад в становление теории интертекстуальности относится к деятельности таких ученых, как Ф. де Соссюр [1977], М. М. Бахтин [1975, 1979, 1986] и Ю. Кристева [2000а; 2000б]. Заслуга введения термина «интертекстуальность» в 1967 году принадлежит Ю. Кристевой, взгляды которой формировались под существенным влиянием работ М. М. Бахтина. Его теории диалогизма и полифонического текста традиционно считаются фундаментальной основой для разработки концепта интертекстуальности в русской и европейской гуманитарной традиции.

Последующее развитие теории интертекстуальности связано с именами Р. Барта [1989; 1994], Ю. М. Лотмана [1981, 2000], Е. Е. Бразговской [2008], М. Риффатера [1987; 1990], И. В. Арнольд [1993, 1999], Ж. Женетт [1997]. Проследим эволюцию становления феномена, представив краткий обзор исследований, которые внесли значительный вклад в его формирование.

Диалогизм М. М. Бахтина основывается на текстовом явлении полифонии и подразумевает двойственную природу слова, а значит и мышления, отражающего понимание себя и другого, текста и контекста, языкового и культурно-исторического аспектов интерпретации. По М. М. Бахтину [1975; 1979], слово диалогично и принадлежит как субъекту, так и адресату. Слово не несет смысла без контекста, оно является неотделимой частью высказывания и не может рассматриваться вне системы. По Д. Лоджу [1990], слово в концепции М. М. Бахтина является двусторонним актом речи (в отличие от структуралистского



подхода Ф. де Соссюра), поскольку все слова, прежде всего, являются носителями контекста. Текст также существует только в процессе интерпретации «двух сознаний, двух субъектов» [Бахтин 2000: 301]; «Текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом)» [Бахтин 1995: 132].

Подход М. М. Бахтина имеет ярко выраженный антропоцентрический характер, ученый акцентирует диалог автора и читателя как выражение межтекстовых отношений, которые он определяет как процесс «интерсубъективности». Важно отметить преемственность идей М. М. Бахтина в современной когнитивной парадигме языка, где семантика слова не сводится к его словарному значению и дополнительно включает индивидуальные смыслы, вносимые участниками коммуникации.

Разработки М. М. Бахтина внесли фундаментальный вклад в становление теории интретекстуальности, создав основу для формирования понятийно-терминологического аппарата. Интерсубъективность как прототип интретекстуальности стала важной ступенью на пути к оформлению самой концепции, подчеркивая диалогическую природу языка и дискурса.

Под существенным влиянием работ М. М. Бахтина Ю. Кристева в 1967 году разработала собственную теорию межтекстового взаимодействия, заменив понятие «интерсубъективности» на «интретекстуальность». А. В. Кремнева [2019: 44] отмечает, что концепция Ю. Кристевой является блендом идей Ф. де Соссюра и М. М. Бахтина, позиций структурализма и постструктурализма, и характеризует её подход как «структурно-семиотический».

По Ю. Кристевой [2000а], совокупность уже созданных текстов представляется как единая система, из которой автор лишь выбирает нужные языковые средства для создания собственного текста. Ученый постулирует, что любой текст «строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000б: 462]. Таким образом, происходит смещение акцента с субъекта / автора и его сознания к объекту / тексту, что символично отражено в смене терминологии (интерсубъективность → интретекстуальность).

Последующее развитие теории интертекстуальности связано с именем Р. Барта [1989], в своих работах ознаменовавшим переход от структуралистского подхода Ю. Кристевой к постструктурализму в языке. По Р. Барту, существует отдельное произведение автора, которое является частью глобального текста (по Ю. Кристевой – интертекста). Данный текст представляет собой весь аккумулированный культурный, литературный и языковой опыт, из которого автор выбирает материал для создания собственной работы. Р. Барт [1989: 415] утверждает, что любой текст – это интертекст; «это новая ткань, сотканная из побывавших в употреблении цитат». Таким образом, текст в концепции Р. Барта является не продуктом авторского сознания, а результатом его выбора определенной языковой формы, которая передает опыт предыдущих или настоящих культур. Смещение внимания от автора к тексту отражается в метафоре Барта «смерть автора». Тем самым ученый акцентирует роль автора не как творца, а всего лишь скриптора, осуществляющего формальное конструирование текста, и выводит на первый план читателя, вольного интерпретировать текст в зависимости от своего индивидуального социально-культурного опыта: «рождение читателя приходится оплачивать смертью автора» [Барт 1994: 390]. Важно подчеркнуть, что Р. Барт [1989: 37] в своей концепции не предлагает методологии для систематизации интертекстуальности, что подтверждает следующими словами: «Об удовольствии от текста невозможно написать никакой «диссертации»: удовольствие допускает лишь мгновенный (интроспективный) взгляд на себя».

В целом, эволюция теории диалогизма М. М. Бахтина под влиянием парадигм (пост)структурализма представляет собой смещение акцента исследовательской деятельности с автора как создателя текста на сам текст и его структуру. Данное направление отчасти совпало с современной исследовательской парадигмой, рассматривающей текст как «генератор смыслов» [Кузьмина 2011: 19].

Кроме того, расширение понятия «текст» привело к включению в теорию интертекстуальности не только вербальных, но и невербальных семиотических

кодов, что в настоящее время рассматривается в русле концепций интермедиальности и интердискурсивности [Каркавина 2011; Олизько 2009; Чернявская 2009, 2013; Чуканцова 2011].

Наряду с концептом диалогизма М. М. Бахтина, работы Ю. Кристевой и Р. Барта внесли основополагающий вклад в развитие теории интертекстуальности. Изначально представляя интертекстуальность по большей мере как концепт философской дискуссии, учетные рассматривают категорию максимально обширно, определяя любой текст как интертекст.

Интерес к явлению интертекстуальности отмечен в сфере семиотики – научной дисциплины, изучающей «общее в строении и функционировании различных знаковых (семиотических) систем, хранящих и передающих информацию, будь то системы, действующие в человеческом обществе (главным образом язык, а также некоторые явления культуры, обычаи и обряды, кино и т. д.), в природе (коммуникация в мире животных) или в самом человеке (например, зрительное и слуховое восприятие предметов; логическое рассуждение)» [ЛЭС: 440]. Яркими представителями семиотического подхода к рассмотрению интертекстуальных практик считаются Ю. М. Лотман [1981, 2000], И. П. Смирнов [1995], Ю. С. Степанов [2001а, 2001б], Р. Лахманн [1997].

Так, Ю. М. Лотман [1981] утверждает, что текст обладает специфической имманентной структурой, определенным кодом, используемым для передачи информации («презумпция кодированности»). Текст как отдельное произведение обладает двумя основными функциями: передачей знаний и генерацией новых смыслов. Процесс создания новых значений строится на взаимодействии кодов при «вхождении» текста в культурный пласт, так называемый «текст в тексте». Основой порождения новых смыслов при этом выступают различия в кодовых системах авторского построения и читательского восприятия текста [там же].

Культура у Ю. М. Лотмана играет важнейшую роль в интерпретации текстов и сама может рассматриваться как текст в широком смысле, который включает в себя все возможные способы передачи информации. Экстраполируя межтекстовые отношения на уровень взаимодействия культур, ученый приходит к

выводу о том, что интертекстуальность – это проявление памяти культуры в тексте [Лотман 2000].

Взгляды Ю. М. Лотмана на текст и интертекстуальную практику можно охарактеризовать как культурно-семиотические [Кремнева 2019], поскольку ученый рассматривает язык с позиции кодовых систем и выделяет ключевую роль культуры в процессах распознавания и интерпретации интертекстуальных референций. Безусловно, необходимо отдать должное новаторскому взгляду Ю. М. Лотмана на передачу и трансформацию культурных кодов в теории интертекстуальности, однако стоит отметить, что концепция ученого представляет довольно широкий подход к категории интертекстуальности, который впоследствии переняли и развили последователи Ю. М. Лотмана.

Так, культурно-семиотический подход совершенствуется в работах Е. Е. Бразговской. Ученый рассматривает интертекстуальность в широком смысле, постулируя, что любое произведение возникает как интерпретация предыдущих текстов и является основой для декодирования последующих текстов. Феномен интертекстуальности Е. Е. Бразговская [2008] представляет в процессе игры одного текста с другим(и) в пространстве гипертекста. Е. Е. Бразговская [там же: 117–120] предлагает классификацию интертекстуальных взаимодействий, состоящую из индексальных, иконических и символических видов межтекстовых отношений. Данная концепция основывается на семиотической системе Ч. Пирса.

Попытка исследователя разграничить виды интертекстуальных референций представляется интересной, но довольно неоднозначной, поскольку лишь индексальный тип взаимодействий эксплицитно проявляется в тексте (цитаты и имена собственные), определения иконических и символических видов интертекстуальности указаны неточно. Так, можно утверждать, что любое слово является своеобразным символом, функционирующим в культурном пространстве; также индексальные межтекстовые отношения, по Е. Е. Бразговской, выражаются через воссоздание стилистической манеры другого текста, явление, которое сам автор называет сложным для идентификации и интерпретации.

Е. Е. Бразговская [2020] продолжает разрабатывать семиотический аспект категории интертекстуальности на примере экфрасиса. В своей работе она подчеркивает важность процесса вербализации, поскольку словесная передача изображения определяет репрезентацию объекта искусства [там же: 53]. Исследователь рассматривает прямые и обратные механизмы вербальной репрезентации визуальных объектов – трансформацию объекта в слово и создания репрезентации объекта искусства на основе словесного образа [там же: 54]. Вербальная репрезентация объекта искусства актуализирует ментальный конструкт в сознании читателя, поэтому под экфрасисом Е. Е. Бразговская понимает «вербальный знак с доминантной иконической составляющей» [там же: 56] или «матрицу, позволяющую создать вариативный ряд представлений о референте» [там же: 57].

Когнитивно-семиотический подход Е. Е. Бразговской к анализу экфрастического процесса ментальной визуализации объекта искусства подчеркивает необходимость изучения феномена с позиции восприятия и интерпретации. Подобным образом, О. Б. Пономарева [2018: 47] рассматривает экфрасис как интерсемиотическую модель когнитивно-коммуникативной интерпретации текста, где в основе феномена лежит процесс перевода визуального модуса в вербальный. Е. Е. Бразговская [2020: 65] отмечает, что экфрасис достраивает визуальный образ, где «наблюдатель оживляет увиденное, наделяя его не только настоящим, но прошлым и даже будущим». Однако в то же время исследователь не детализирует, как реализуется эффект когнитивного достраивания образа, и всё так же говорит о нерешенности проблемы взаимодействия вербальных и невербальных знаковых систем [там же: 54]. Мы поддерживаем точку зрения Е. Е. Бразговской о достраивании ментального образа объекта искусства, и в нашей работе мы рассмотрим роль экфрастического контекста в данном процессе. Как и исследователь, мы видим экфрасис как созидающую, нежели миметическую практику.

Дальнейшее развитие семиотических практик к исследованию категории интертекстуальности было получено в работах А. В. Кремневой [2019]. Ученый

синтезирует семиотический и когнитивный подходы к языку, обуславливая их сближение общностью объекта исследования – семантикой языкового знака. По А. В. Кремневой [там же: 98], **интертекстуальность – это «одна из форм межтекстового взаимодействия в семиотическом пространстве культуры, основанная на принципе диалогизма и представляющая собой особый, неконвенциональный способ кодирования / декодирования (порождения / восприятия) смысла текста путем эксплицитной или имплицитной отсылки к другому тексту, хранящемуся в тезаурусе автора / реципиента и служащему основной для смыслопорождения и смысловосприятия»**. В данном определении ученый эффективно совмещает основы принципа диалогизма М. М. Бахтина и теории о семиотическом пространстве культуры Ю. М. Лотмана.

А. В. Кремнева выделяет различные роли и функции процесса интертекстуальности, которые устанавливаются в зависимости от литературного направления и жанра. Например, интертекстуальность как стилистический прием выполняет смыслообразующую и экспрессивно-эстетическую функции, если встречается в тексте, назначением которого является трансляция определенной идеи. Отдельную группу образуют тексты постмодернистского периода, для которых характерна интенсивная «интертекстуализация» текста, что позволяет говорить об интертекстуальности как принципе текстопорождения, выполняющей метатекстовую, пародийную и игровую функции. Дополнительно исследователь отмечает роль интертекстуальности как составляющей идиостиля автора [там же: 121–122].

Подход А. В. Кремневой представляется нам наиболее современным отражением накопленных теоретических знаний о феномене интертекстуальности. Ученый разделяет межтекстовые маркеры на эксплицитные и имплицитные и подчеркивает, что восприятие интертекстуальных отсылок возможно лишь в случае, если читатель обладает релевантной когнитивной базой, содержащей информацию о тексте [Кремнева 2019: 106]. В то время как эксплицитные межтекстовые связи могут быть выражены прямым цитированием, аллюзиями, определенной ритмико-интонационной структурой, организацией

сюжета и синтаксиса текста, имплицитные референции выявить сложнее: они раскрываются при выполнении глубокого лингвистического анализа текста, что прежде всего говорит о необходимости наличия умений и навыков подобного анализа у читателя [там же: 108].

Приемом распознавания таких имплицитных связей является инференция, которую А. В. Кремнева [там же: 221] определяет как «процесс получения выводных знаний, выявляемых в результате интроспективного анализа текста и его герменевтического прочтения». Согласно Краткому словарю когнитивных терминов, важность феномена инференции заключается в том, что человек обрабатывает информацию в тексте с помощью уже имеющихся у него знаний и в итоге получает возможность выйти за пределы данного [1997: 33–34].

Процесс инференции интертекстуальных связей неизменно обращается к существующему багажу знаний индивида – интертексту, который определяется как «объективно существующая информационная реальность, являющаяся продуктом творческой деятельности Человека, способная бесконечно самогенерировать по стреле времени» [Кузьмина 1999: 20]. Однако подобное определение интертекста представляется максимально широким, в связи с чем Н. А. Кузьмина [там же: 21] сужает область применения термина до «явления языка в его креативной функции, обеспечивающей способность языка не только адекватно передавать готовые сообщения, но и создавать новые сообщения (тексты), непредсказуемые по автоматическим алгоритмам» (цит. по Лотману [1996: 15–20]). Н. Н. Белозерова и Л. Е. Чуфистова [2013: 52] также разводят эти употребления термина в своей модели функционирования интертекста, предлагая выделить «интертекст 1» и «интертекст 2». Согласно подходу ученых, «интертекст 1» в широком понимании «используется для обозначения вечно развивающейся совокупности текстов, существующих либо на идеальном, либо на виртуальном, либо на библиотечном уровнях, которая конструируется в сопрога» [там же]. Более актуальным для нашего исследования нам представляется более узкий подход ученых к интертексту, определяемому как «вся совокупность

текстовых форм и категорий, существующих в виде устойчивого множества (corpora) на уровне подсознания и сознания» [там же: 53].

В целом, подобный подход к распознаванию межтекстовых связей представляется нам верным с теоретической точки зрения. Однако стоит заметить, что согласно А. В. Кремневой, для идентификации имплицитных маркеров интертекстуальности читателю требуется наличие не только достаточных контекстуальных знаний, но и умения производить интроспективный анализ текста. Таким образом, предполагается возможность, что даже читатель, обладающий необходимым интертекстуальным тезаурусом, не сможет интерпретировать межтекстовые связи, не имея специальных навыков их анализа. Подобное противопоставление позиции исследователя и обычного, «среднестатистического» читателя в интерпретации интертекстуальных референций для нас недопустимо, поскольку мы считаем, что на процесс восприятия и обработки межтекстовых связей может повлиять только наличие или отсутствие необходимого тезауруса, но не специальный лингвистический навык герменевтического прочтения текста.

Каждая читательская интерпретация межтекстового взаимодействия индивидуальна и недоступна для обобщенного теоретического определения. В связи с этим, любое исследование интертекстуальных референций неизбежно несет отпечаток восприятия автора, за исключением случаев использования эмпирических данных, эксплицирующих читательскую интерпретацию рассматриваемых референций. Подобная практическая разработка в сфере интертекстуальности была совсем недавно проведена специалистом в области когнитивной поэтики и стилистики Джессикой Мэйсон, а результаты опубликованы в её монографии в 2019 году. Мы более подробно рассмотрим предлагаемую ей концепцию в последующих разделах.

Большое влияние на развитие теории интертекстуальности в лингвистике оказал подход М. Риффатера [1987; 1990], главной особенностью которого является смещение фокуса субъекта исследования с текста на читателя. Исследователь отдает главную роль культурной и языковой компетенции



читателя, который «должен» обладать определенным запасом знаний для идентификации и интерпретации межтекстовых референций. По М. Риффатеру [1990: 57], интертекстуальность – это переплетение функций, которое составляет и регулирует отношения между текстом и интертекстом. Интертекст представляется ученым как один или несколько текстов, которые читатель должен знать для того, чтобы понимать произведение литературы с позиции его всеобщей значимости. М. Риффатер также отмечает, что процесс распознавания интертекстуальных референций происходит в две ступени: *mimetic / semiotic reading*, где изначально читатель определяет лишь общее содержание текста, а при повторном прочтении декодирует глубинный смысл произведения, заключающийся, к примеру, в интертекстуальных отсылках и стилистических приемах.

Стоит сказать, что концепция интертекстуальности М. Риффатера представляется намного более ориентированной на читателя, чем предшествующие исследования. Исследователь отмечает, что на восприятие текста влияют практический опыт, эмоции, личные воспоминания и ассоциации читателя, поскольку читатель занимает активную позицию по отношению к тексту, который либо подтверждает, либо опровергает его собственный тип мышления. В связи с этим М. Риффатер [1987: 372] говорит о тенденции «интерпретировать текст, основываясь не на его сущности, а на личных реакциях читателя».

Однако одновременно ученый утверждает, что интертекстуальные референции могут быть должным образом идентифицированы и проанализированы лишь исследователем:

*«(...) задача критика – проконтролировать правильность этого процесса. Для этого он должен следовать доказуемой системе, которая продиктована элементами текста, а не идиосинкразиями читателя, то есть такими элементами, восприятие которых не зависит от читателя и которые могут противостоять причудам индивидуумов. Преимущество*

*аналитика в выявлении таких особенностей заключается в том, что он обучен распознавать вышеупомянутые аномалии и объяснять их.»*

[Riffaterre 1987: 372] [Перевод наш]

Как показательно отражено выше, индивидуальная интерпретация читателя определяется М. Риффатером как «аномалия», «каламбур» или «специфическая особенность». В связи с этим исследовательский взгляд на текст представляется более профессиональным и предпочтительным, тем самым подтверждая приверженность М. Риффатера к «установленной», «соответствующей» интерпретации межтекстовых референций. Таким образом, ученым создается противопоставление надлежащего, идеализированного понимания текста, доступ к которому имеет лишь «профессиональный» читатель, и «реалистичной» идиосинкратической перцепции текста. Мы согласны с М. Риффатером в том, что наличие релевантных навыков литературного / лингвистического анализа у читателя неизбежно приведет к более глубокому пониманию и оценке интертекстуальных взаимосвязей. Мы хотели бы отметить, что прикладное исследование категории интертекстуальности предполагает изучение восприятия межтекстовых референций любым читателем. В связи с этим, в нашей работе мы стремимся к моделированию общих процессов распознавания меж- и интранарративных взаимосвязей, ориентируясь в первую очередь на лингвокогнитивный анализ художественного текста.

Похожий подход к рассмотрению интертекстуальности предлагает отечественный ученый И. В. Арнольд [1993, 1999]. Акцентируя роль культуры в процессе декодирования интертекстуальных референций, И. В. Арнольд [1993: 7] полагает, что текст содержит в себе следы диалога автора с предшествующей культурой, а успех прочтения текста состоит в распознавании и интерпретации читателем данных интертекстуальных маркеров. При этом процесс интерпретации текста читателем исследователь рассматривает с позиции герменевтики как науки о сущности миропонимания, где понимание текста означает духовное присвоение текста читателем [Арнольд 1999: 344].

В попытке связать интертекстуальность с основами герменевтического толкования текста И. В. Арнольд [1999] определяет исходные понятия процесса интерпретации, в которых она отмечает понимание текста, зависящее от индивидуального опыта читателя, его знания языковых кодов, общекультурной компетентности и временных факторов, учитывающих эмоциональное состояние читателя в момент восприятия текста. Исследователь отдельно выделяет понимание интертекстуальных включений как процесс, который требует от читателя «узнавания и припоминания». Согласно И. В. Арнольд [1999: 344], эффективность сопоставления контекстов зависит от эрудиции читателя; в связи с этим она отделяет исследовательскую интерпретацию от читательской как более глубокую.

Интересен подход И. В. Арнольд [1999] к процессу интертекстуальности, где, по её мнению, создается двойственность знака, принадлежащего разным текстам, и соответственно, разным «возможным мирам». Герменевтическое понятие «возможного мира» подразумевает «преодоление разрыва между собственным миром читателя и миром, созданным в литературном произведении». Данное толкование процесса интертекстуальности частично соотносится с теорией текстовых миров П. Вёрта [1999] и Дж. Гэвинз [2007], рассматривающей взаимодействие читателя и автора как отдельный текстовый мир, который они создают в процессе коммуникации, а соответственно, негоциации его параметров. Теория текстовых миров подчеркивает бесконечную множественность интерпретаций текста, поскольку они базируются на индивидуальном восприятии текста читателем. Позиция П. Вёрта и Дж. Гэвинз нам наиболее близка, поскольку антропоцентрический подход к толкованию текста предполагает его рассмотрение через призму сознания отдельного индивида.

Подобно М. Риффатеру, разделяющему «профессиональную» и «реалистичную» интерпретацию интертекстуальных референций, И. В. Арнольд связывает успешность прочтения текста с распознаванием читателем интертекстуальных маркеров. В таком случае идеализируется процесс

интерпретации межтекстовых взаимосвязей, где декодирование текста считается «успешным» или «неуспешным» в зависимости от надлежащего толкования интертекстуальных референций, что в итоге препятствует практическому применению данного подхода к анализу ментальных репрезентаций, создаваемых индивидуумом в процессе чтения.

Подход Ж. Женетта к понятию интертекстуальности можно охарактеризовать как в высшей степени структуралистский и текстоцентричный. Ученый уделяет основное внимание историографическому происхождению различных литературных жанров. Как структуралиста, Ж. Женетта в первую очередь интересует определение понятий, освещающих явление интертекстуальности, в связи с чем он предлагает собственную концепцию, заменяя термин «интертекстуальность» на «транстекстуальность». По Ж. Женетту [1997: 1], транстекстуальность представляет собой «всё, что связывает текст отношениями, явными или скрытыми, с другими текстами».

Ж. Женетт разделяет транстекстуальность на пять категорий:

1. *интертекстуальность* – отношение соприсутствия между двумя или несколькими текстами или фактическое присутствие одного текста в другом. Ученый сокращает семантический объем категории, сводя её к обозначению цитирований, заимствований и аллюзий. Г. Аллен [2011] считает, что подобное видение интертекстуальности исключает взаимоотношение феномена с семиотическими процессами передачи культурного и лингвистического значения.
2. *паратекстуальность* – элементы, вносящие вклад во всеобщую презентацию текста; отражает не переход от текста к тексту, а их взаимодействие. Паратекст состоит из перитекста и эпитекста. Перитекст представлен элементами, являющимися частью произведения, его оформлением – заголовки книги, названия глав, предисловие, заметки. Эпитекст, напротив, отражает элементы, находящиеся за границей рассматриваемого текста, это могут быть различные интервью, литературные обзоры или любое другое выражение авторской и

читательской интенции. По мнению Ж. Женетта [1997: 407], главной задачей паратекстуальности является «установление соответствия текста с интенцией автора».

3. *метатекстуальность* – отсылка к другому тексту, не обязательно выраженная цитированием или упоминанием заголовка. Ученый рассматривал проявление категории довольно узко – как комментарий в сфере литературной критики, что привело к относительной неразвитости функционирования данного понятия в языке.
4. *гипертекстуальность* – любое отношение, объединяющее текст Б (гипертекст) с более ранним текстом А (гипотекст). Согласно традиционной терминологии, текст А определяется как интертекст. Категория гипертекстуальности наиболее соотносима с рассматриваемым феноменом интертекстуальности, однако Ж. Женетт акцентирует своё внимание на статическом анализе текста, присваивая ему статус гипер- или гипотекста, тем самым упуская из виду возможное восприятие интертекстуальных связей отдельным читателем. Также нужно отметить, что явление гипертекстуальности Ж. Женетт преимущественно рассматривает на примере определенных литературных жанров, сущность которых лежит в референции к другим произведениям (пастиш, пародия, карикатура). Данный подход лишь поверхностно рассматривает явление интертекстуальности, которая, вне сомнения, проявляет себя на гораздо более объемном текстовом материале.
5. *архитекстуальность* – весь общий набор категорий, таких как типы дискурса, способы изложения, литературные жанры, из которых формируется текст. Согласно Ж. Женетту, архитекстуальность включает в себя ожидания читателя, а также его последующее восприятие определенных параметров литературных жанров. По его словам, именно этим архитекстуальность отличается от гипертекстуальности, где отношения между гипер- и гипотекстом находятся на уровне отдельных текстов.

В целом, концепция транстекстуальности Ж. Женетта предлагает прагматичный взгляд на интертекстуальность и предоставляет разработанную терминологическую базу для её лингвистического анализа. Однако семантический объем некоторых категорий частично совпадает или недостаточно точно определен. Кроме того, структуралистский подход к описанию явления интертекстуальности фиксирует текст как статичный объект и по большей части рассматривает связи между текстами на уровне литературных жанров. Дж. Мэйсон [2019: 9] относит теорию транстекстуальности Ж. Женетта к нарративной гениалогии, утверждая, что аспект восприятия интертекстуальных связей читателем, а значит и динамический лингвистический анализ текста выходит за рамки интересов ученого. Релевантным для нашего исследования можно считать категорию гипертекстуальности, поскольку она предлагает теоретическую основу для исследования интертекстуальных референций. Однако данные положения функционируют только если читатель имеет необходимый интертекстуальный тезаурус для распознавания и декодирования межтекстовых связей.

Дж. Мэйсон в своей работе «Интертекстуальность на практике» ('Intertextuality in Practice') предлагает новаторский взгляд на феномен интертекстуальности, ориентируясь на научные разработки в сфере когнитивной стилистики. Ученый отступает от общепринятых норм в языкознании, теоретически определяющих концепт интертекстуальности, и сосредотачивается на создании методологического подхода, который позволит идентифицировать, описать и проанализировать проявления межтекстовых связей в устной и письменной речи.

Позиция Джессики Мэйсон берет за основу перечисленные выше подходы к исследованию интертекстуальности и расширяет сферу реализации категории за счет использования эмпирических данных, отражающих рецепцию читателя. Теория читательского отклика [Iser 1974], на которую опирается Дж. Мэйсон, не признает «надлежащего» или «универсального» прочтения текста, а вместо этого стремится определить, на чем основывается диапазон интерпретаций, отраженный в дискурсе читателя. Л. Розенблатт [1995] видит каждый акт чтения как

транзакцию, включающую определенного читателя и конкретный текст в определенный момент времени и в определенном контексте. Взаимодействие данных сущностей, воздействующих друг на друга формирует динамику процесса чтения. Таким образом, в центре теории читательского отклика лежит понимание акта чтения как развивающегося отношения между читателем и текстом, каждый из которых играет активную роль в его формировании. Основываясь на данном положении, Дж. Мэйсон выдвигает дихотомию терминов «нарративное взаимодействие – интертекстуальная референция», которая разделяют интертекстуальность как ментальный процесс и как текстовый элемент. Ученый [2019: 21] объясняет:

*«Нарративное взаимодействие – это когнитивный акт установления связи между, как минимум, двумя нарративами. Нарративные взаимодействия – это ментальные процессы; к ним нельзя получить доступ или изучить напрямую. Они могут возникать у читателей спонтанно, когда они читают или думают о нарративе, или они могут быть вызваны интертекстуальной референцией.*

*Интертекстуальная референция – это любой выраженный, доступный исследованию продукт нарративного взаимодействия. Читатели создают, но также встречают интертекстуальные референции, включенные в нарративы, как отпечатки интертекстуального взаимодействия, созданного автором, или другими читателями в письменном или устном дискурсе.»*

[Перевод наш]

Предложенная дихотомия позволяет произвести прикладное исследование процессов осмысления межтекстового взаимодействия индивидуальным читателем на основе дискурсивных данных. Настоящий подход берет свое начало в теории схемат ('schema theory'), развитие которой в когнитивной стилистике и поэтике связано с работами Л. Джеффрис и Д. МакИнтайра [2010], Г. Кука [1994], Дж. Кульперера [2001], Е. Семино [1997], П. Стоквелла [2003; 2020]. Все перечисленные исследования делают попытку с помощью схемат описать, каким

образом человеческое мышление накапливает и систематизирует существующие знания, использует и адаптирует их при восприятии новой информации [Mason 2019: 65].

Согласно Дж. Мэйсон [2019: 71–72], интертекстуальная референция не может существовать без контекстуализации – когнитивного процесса активации определенной нарративной схематы, представляющей собой индивидуальное понимание упомянутого текста в «ментальном архиве» читателя. Интертекстуальные референции различаются по степени детальности формируемых ими отсылок к нарративу (универсальные и частные) и маркированности в тексте (маркированные и немаркированные).

- **Универсальные немаркированные референции** ссылаются на очень широкий диапазон нарративов, не устанавливая группу или жанр произведения. В результате читатель воссоздает нарративные схематы, ассоциирующиеся с заданной референцией, однако определить их более конкретно не представляется возможным.
- Подобно немаркированным референциям, **универсальные маркированные референции** так же не указывают на конкретный нарратив, однако они определяют группу, жанр или категорию произведений.
- В отличие от универсальных, **частные референции** ссылаются на отдельный нарратив, при этом **частные маркированные референции** используют заголовки.
- **Частные немаркированные референции** отмечают лишь какую-либо узнаваемую характеристику нарратива.

Дж. Мэйсон также отмечает, что процесс межтекстового взаимодействия может реализовываться внутри одного художественного произведения, так как читательская интерпретация базируется на выстраивании нарративных связей между микросюжетами, персонажами, сценами в повествовании. По Дж. Мэйсон, интратекст функционирует по тем же законам, но только в меньших масштабах, чем интертекст. Соответственно, ученый приходит к выводу, что необходимость



разделения референций на интер- и интратекстуальные существует в основном для описательных аналитических целей: «полезно иметь возможность различать эти два металингвистических понятия.» [Mason 2019: 170].

Таким образом, теория нарративного взаимодействия может быть успешно применена к анализу как интер-, так и интратекстуальных референций в контексте художественного произведения. В нашем исследовании мы считаем необходимым рассматривать экфрастические референции в широком и узком понимании. Для определения экфрастической референции в широком смысле, мы используем подход И. Райевски, разрабатывающей категорию интермедиальности в литературно-лингвистическом аспекте. Под экфрастической референцией ученый понимает «смыслообразующую стратегию, которая вносит вклад в репрезентацию объекта / сцены путем отсылки к произведению другого медиума» [Rajewsky 2005: 52–53]. Для практического исследования феномена экфрасиса при анализе художественного текста, мы определяем референцию в узком смысле, опираясь на классификацию Дж. Мэйсон [2019: 21]: экфрастическая референция – «любой выраженный, доступный исследованию продукт нарративного взаимодействия», ссылающийся на визуальное произведение искусства.

Стоит отметить, что мы лишь частично придерживаемся подхода Дж. Мэйсон, поскольку процесс нарративного взаимодействия как когнитивного акта установления взаимосвязи между текстами не может быть полностью изучен без наличия эмпирических данных читательского отклика. Опираясь на реализации экфрасиса в контексте романа о художнике, мы анализируем лингвокогнитивное выражение экфрастических интер- и интратекстуальных референций и их вклад в создание возможного образа визуального произведения искусства.

### **1.3. Трехуровневая лингвокогнитивная модель анализа экфрастических референций**

Согласно Лингвистическому энциклопедическому словарю, моделью в языкознании может являться «искусственно созданное лингвистом реальное или мысленное устройство, воспроизводящее, имитирующее своим поведением

(обычно в упрощенном виде) поведение какого-либо другого («настоящего») устройства (оригинала) в лингвистических целях» [1990: 304–305]. Моделирование в любой сфере науки стремится к пониманию функционирования и представлению устройства оригинала; в языкознании моделирование служит средством «углубления познания скрытых механизмов речевой деятельности» (там же), к которым можно причислить когнитивные механизмы интерпретации смысла. К. А. Андреева [2004: 51] перечисляет следующие принципы моделирования языка: принципы абстракции и идеализации, формализации, объективного соответствия, изоморфности, экспланаторности, исходной неполноты и возможности верификации на практике.

Принцип исходной неполноты особенно представлен в лингвистических моделях, поскольку многоуровневое устройство языка и его функционирование в текстах приводит к невозможности смоделировать все свойства оригинала. В таком случае исследователь стремится обозначить отдельные модельные представления на разных этапах реализации языкового феномена, чтобы затем объединить их в одну модель [Бутакова 2001: 40]. В нашей работе мы воспользуемся подобным подходом и будем рассматривать лингвокогнитивную модель в её предельно широком понимании, где на первый план выдвинут принцип репрезентации как способ человеческого познания.

Лингвокогнитивная модель многоуровневого анализа интертекстуальных экстрастических референций основывается на принципах когнитивной поэтики, рассматривающей текст с позиции возможной читательской интерпретации [Stockwell 2020]. В построении модели были задействованы методологические разработки в области теории текстовых миров [Gavins 2007; Hidalgo Downing 2000; Werth 1999], концепции выдвижения [Evans, Green 2006; Stockwell 2020; Ungerer, Schmid 2013] и модели литературного резонанса [Stockwell 2009; 2020].

Концепция выдвижения в когнитивной лингвистике связана с понятием актуализации ('foregrounding') и соотношением «фигура – фон». Фигуро-фонные отношения берут свое начало в исследованиях М. Вертхаймера, В. Кёлера и К. Коффки, работавших в сфере гештальтпсихологии в конце XIX века.

Гештальтпсихология основывается на изучении принципов, позволявших бессознательным механизмам восприятия конструировать целое («гештальт») при наличии неполных данных о предмете. Так, например, если мы посмотрим на объект, расположенный на втором плане и частично закрытый меньшим по размеру предметом, мы визуальным образом воспримем зрительно доступные нам элементы как одно целое, несмотря на то, что большая часть может быть скрыта из виду [Evans & Green 2006: 65].

Человеческое восприятие условно «переключается» с фигуры на фон или наоборот, как результат актуализации определенного явления в тексте или его остранения – «вывода вещи из автоматизма восприятия» [Шкловский 1925: 13]. По П. Стоквеллу [2020: 33], функция литературы заключается в остранении читателя от мира действительности, что применительно к тексту выражается в актуализации ('foregrounding') – эффекте, «заставляющем читателя заметить объект или средство описания таким способом, который попросту отличается каким-либо искусственным образом от его предыдущего опыта».

Выдвижение персонажа, события или объекта в читательском восприятии происходит посредством его выделения какими-либо грамматическими, синтаксическими, пунктуационными, семантическими или стилистическими средствами в тексте. Таким образом, выделенный персонаж / событие / деталь / объект становятся «фигурой», выходя на первый план по сравнению с «фоном», играющим второстепенную роль. Основные различия между фигурой и фоном, представленные на Таблице 1, были схематизированы Л. Талми [2000: 315–316].

Фигуро-фоновые отношения экфрастического текста отражают композиционную организацию объекта визуальных искусств, в связи с этим определение фигуры и фона является одним из важнейших уровней лингвокогнитивного анализа экфрастических референций. При анализе экфрасиса мы сконцентрируемся на том, какие языковые средства выстраивают композицию объекта искусства, акцентируя внимание читателя на определенном персонаже, объекте или сцене. Подобные языковые элементы П. Стоквелл называет

аттракторами (от англ. ‘attract’ – привлекать внимание) в своей модели литературного резонанса (‘attention-resonance model’).

Таблица 1. Характерные черты фигуры и фона (по Л. Талми)

Фигура	Фон
<ul style="list-style-type: none"> <li>• имеет неизвестные пространственные характеристики, которые будут впоследствии определены</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• выступает в качестве объекта референции, имеет известные характеристики, которые могут объяснить неизвестные характеристики фигуры</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• более подвижная</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• более постоянно локализован</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• меньше</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• больше</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• геометрически более проста</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• геометрически более сложен</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• появилась недавно в ситуации / восприятии</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• появился раньше в ситуации / восприятии</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• представляет больший интерес / релевантность</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• представляет меньший интерес / релевантность</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• сложнее воспринять мгновенно</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• легче воспринять мгновенно</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• будучи воспринятой, становится более выраженной</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• после восприятия фигуры уходит на второй план</li> </ul>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• более зависимая</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• более независимый</li> </ul>

Модель литературного резонанса комбинирует механический процесс резонанса и когнитивную теорию селективного восприятия информации. П. Стоквелл [2009: 27] определяет литературный резонанс как «читательский эффект, похожий на длительное послевкусие или сложно выразимое ощущение значимости, которое оставляет после себя литературный текст». Сравнивая резонанс в музыке и литературе, П. Стоквелл схематизирует процесс возникновения и затухания резонанса следующим образом (см. Рисунок 2):

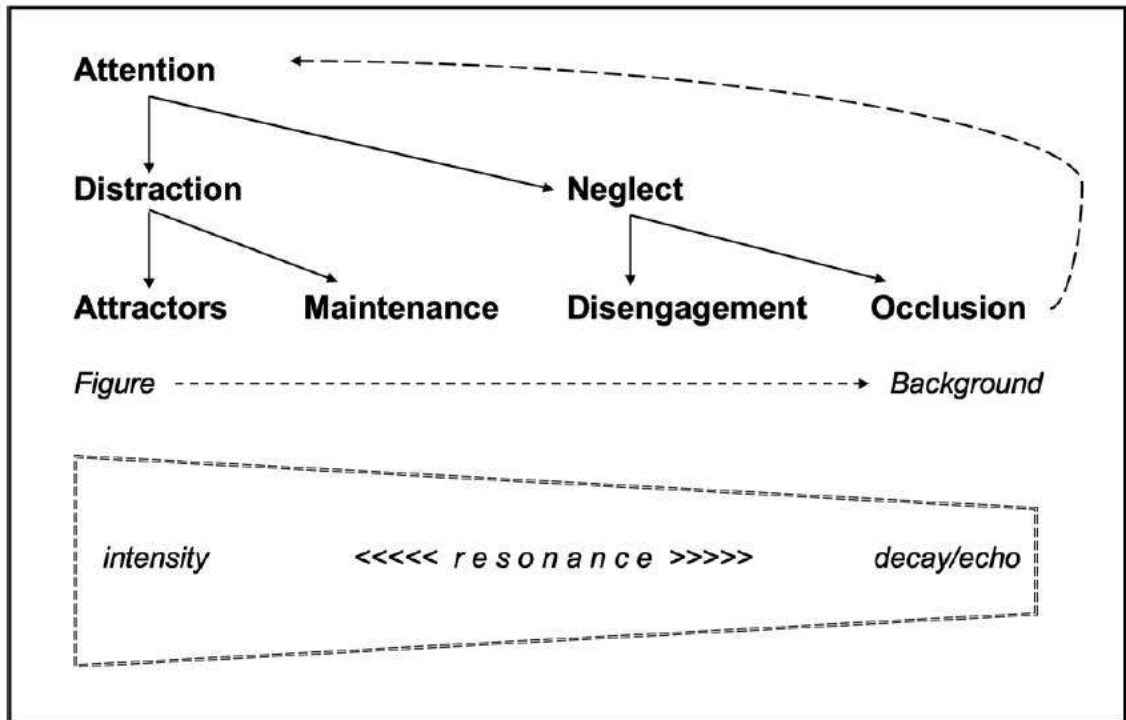


Рисунок 1. Модель литературного резонанса (по П. Стоквеллу)

Внимание читателя «откликается» на определенный элемент в тексте («аттрактор»), данный аттрактор актуализирует и выдвигает на первый план определенную деталь значения в читательской интерпретации – таким образом, превращая концептуальное значение элемента в «фигуру». При первом прочтении аттрактор направляет внимание читателя, однако элемент, выдвинутый на первый план, нуждается в постоянном обновлении фокуса ('maintenance') путем повторной референции или использования дополнительных языковых средств. В противном случае резонансный эффект затихает ('decay'), элемент возвращается в автоматизм восприятия и становится «фоном» ('disengagement' / 'occlusion'), а внимание читателя переключается на новый, более выраженный аттрактор [Stockwell 2020: 77].

Аттракторы, фокусирующие внимание, а соответственно, интерпретацию читателя на определенном элементе значения, могут быть классифицированы согласно их языковым характеристикам. П. Стоквелл [2009: 31] предлагает список типичных свойств текстуальных аттракторов, идейным началом которого

является шкала эмпатии в когнитивной грамматике Р. Лэнэкера [1991: 306–307], распределяющая степень выраженности аттрактора. Эгоцентристская предрасположенность человека сопереживать в первую очередь себе подобным естественна, в связи с этим по шкале эмпатии наиболее «сильным» аттрактором будет считаться «говорящий активный человек». Далее шкала перечисляет возможных актантов коммуникации по степени их возможного эмпатийного воздействия:

*говорящий активный человек → пассивный слушающий человек → неопределенный индивид → группа людей → животное → растение → механизм → объекты человеческого масштаба → недвижимые объекты → панорамные объекты → абстракции* [Stockwell 2020: 78].

Таким образом, шкала эмпатии подчеркивает важность аспектов определенности, одушевленности и динамики для степени выраженности аттракторов в тексте. П. Стоквелл [там же: 79] дополняет семантические характеристики аттракторов и формирует обновленный список их типичных черт:

- новизна (аттракторы в настоящий момент чтения);
- агентность (именная группа в активном залоге);
- топиальность (позиция подлежащего);
- эмпатия (в соответствии с приведенной выше шкалой);
- определенность (детерминация);
- активность (глаголы движения);
- проксимальность (близость восприятия объекта);
- яркость;
- целостность;
- крупность;
- высота;
- громкость;
- опасность (концептуальная характеристика, складывающаяся из нескольких факторов, указанных выше);

- отклонение от эстетической нормы (эстетический диссонанс, обценная лексика);
- отрицание.

Мы используем критерии, предложенные П. Стоквеллом, для идентификации наиболее выразительных языковых средств, фокусирующих внимание читателя на отдельных элементах визуальной композиции, тем самым передавая фигуру-фоновую репрезентацию сцены в восприятии читателя. Подобный подход был применен М.-И. Панагиотидоу [2016; 2017] в её анализе экфрастических стихотворений У. Д. Снодграсса. М.-И. Панагиотидоу ставит цель, аналогичную нашей: рассмотреть языковые средства, с помощью которых экфрасис конструирует ментальную репрезентацию картин. Обращаясь к модели литературного резонанса, исследователь прослеживает, как экфрастические стихотворения выстраивают фигуру-фоновую композицию картин, что способствует мысленному представлению соответствующих аранжировок читателем. Когнитивно-поэтический анализ М.-И. Панагиотидоу еще раз подтверждает релевантность применения модели литературного резонанса и концепции выдвигания к исследованию экфрастических референций в линвокогнитивном аспекте.

Теория текстовых миров ('Text World Theory') – одна из наиболее полных и разработанных теорий о многомирии, сформированная Полом Вёртом [1999] и дополненная Джоанной Гэвинз [2007]. По П. Вёрту [1999: 7], взаимодействие читательского восприятия и лингвистической информации текста создает в сознании читателя ментальную репрезентацию – текстовый мир. Теория текстовых миров строится по аналогии с дискурсом, поскольку «включает не только лингвистическую организацию текста, но и рассматривает конкретный контекст, который влияет на восприятие информации и её последующую интерпретацию» [Gavins 2007: 8]. П. Стоквелл [2020: 160] видит новаторство теории текстовых миров именно в комбинации текста и контекста. Конструирование текстового мира происходит по аналогии с действительным дискурс-миром, где могут находиться люди, объекты, локации, однако в то же

время читатель осознает онтологическую разницу между действительным и текстовым миром [DOS: 421–422].

Теория текстовых миров основывается на следующей онтологической иерархии многомирия:

- дискурс-мир ('discourse world')
- текстовый мир ('text world')
- миры-переключатели ('world-switches').

Дискурс-мир – первый уровень структуры многомирия – представляет собой контекст речевой ситуации и применительно к художественному произведению включает автора произведения, читателя и сам текст [Werth 1999: 83]. Однако теория текстовых миров может быть применена к анализу любого типа коммуникации, поэтому можно сказать, что дискурс-мир представляет окружающую нас действительность в момент коммуникативного акта. Так, например, на семинаре в университете преподаватель и студенты разделяют один и тот же дискурс-мир, поскольку они являются активными участниками коммуникативного процесса и объединены пространственно-временным континуумом. При устном общении участники коммуникативного акта практически всегда разделяют условия дискурсивной ситуации, однако существуют обстоятельства, когда коммуникация происходит на расстоянии: например, в условиях пандемии университеты были переведены на дистанционное обучение, где занятия проводились на онлайн-платформах Microsoft Teams или Zoom. В таком случае участники коммуникации находятся в объединенном цифровом, но не реальном пространстве, поэтому их дискурс-мир считается расщепленным ('split discourse world'). Письменная коммуникация автоматически строится на расщепленном дискурс-мире, поскольку автор произведения далеко не всегда присутствует непосредственно в момент прочтения текста. В связи с этим пространственно-временные характеристики дискурс-мира играют второстепенную роль по сравнению с элементами текстового мира, формирующими ментальную репрезентацию художественного произведения.



Текстовый мир – это ментальная репрезентация коммуникативного акта, создаваемая читателем на основе их взаимодействия с текстом и активации личного опыта и воображения [Werth 1999: 86]. Текстовые миры строятся с помощью мирозидательных или строительных [Кушнерук 2011: 47] элементов ('world-building elements'): время ('time'), место ('place'), объекты ('objects') и участники ('enactors'). Пространственно-временные координаты определяют текстовый мир как дейктическое пространство (см. подробнее о роли дейксиса в многомирии романа в работе Т. А. Протасова [2018]). Один текстовый мир сменяется другим ('world-switches') при изменении модальности и точки зрения повествования, введения прямой речи, нарушении хронологии (ретроспекции или проспекции), отрицании какой-либо возможности, смене локации или времени.

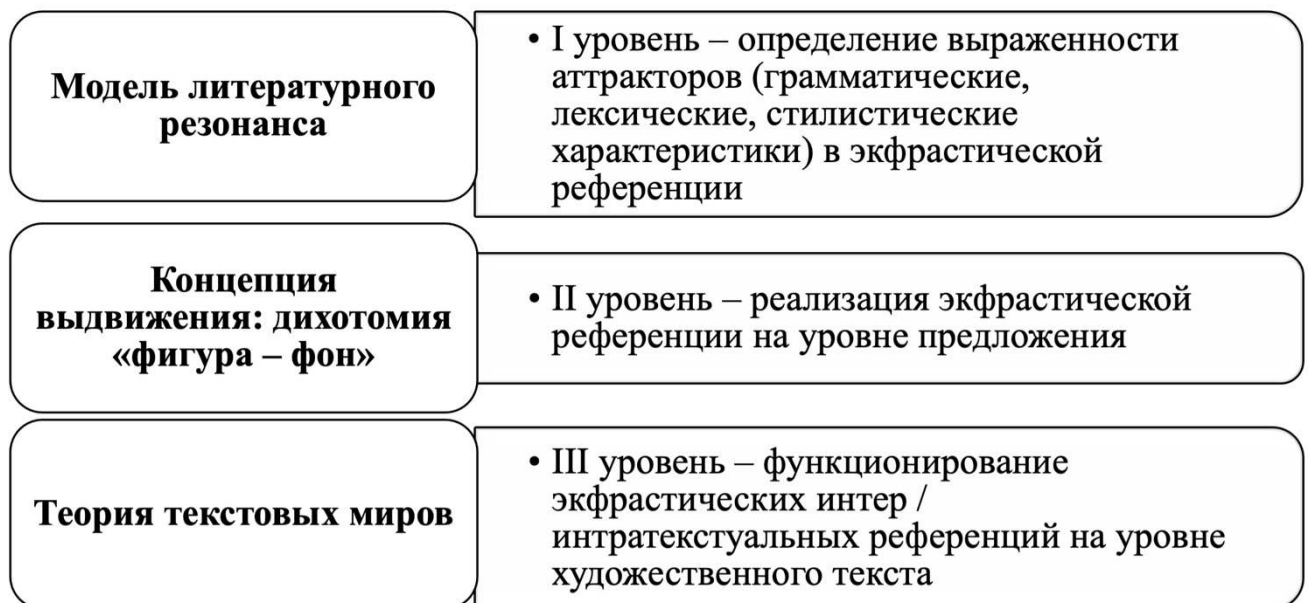
Исследователей прежде всего интересует читательская позиция по отношению к иерархии многомирия, т. е. процесс «вхождения» читателя в художественный мир произведения [Андреева 2009: 25]. П. Стоквелл [2021] развивает эту идею и утверждает, что читатель следует за рассказчиком / персонажем, занимая когнитивную позицию восприятия в соответствии с главной точкой зрения в повествовании. Данный комментарий важен для анализа экфрасиса в контексте романов о художнике, поскольку представление читателя о произведении искусства может меняться в зависимости от позиции, которую он занимает: автора или стороннего наблюдателя.

Мы используем теорию текстовых миров как одну из методик анализа экфрастических референций, поскольку экфрасис и картины в романе неразрывно связаны с самим повествованием, поэтому становится необходимым проанализировать функционирование экфрастических референций на уровне текста. Новаторство теории текстовых миров заключается в том, что концепт многомирия предоставляет возможность исследовать текст как единое целое [Stockwell 2020: 140], и мы считаем, что данная позиция позволит нам проанализировать взаимодействие экфрастической референции с контекстом и её комбинированное влияние на читателя. Кроме того, экфрасис интертекстуален по своей природе, в связи с этим его интерпретация в решающей степени зависит от

контекста. Таким образом, важно учитывать, как экфрастические референции связывают различные сюжеты в контексте романа и тем самым конструируют репрезентацию картины в восприятии читателя.

Многоуровневая модель лингвокогнитивного анализа экфрастических референций схематически представлена на Рисунке 2.

Первый уровень анализа включает в себя выборку наиболее выраженных грамматических, лексических и стилистических аттракторов в экфрастических референциях и экфрастических контекстах в соответствии с моделью литературного резонанса П. Стоквелла. Последующий лингвокогнитивный анализ направлен на идентификацию фигуру-фоновых отношений в текстуальной и визуальной организации объекта искусства. Последняя ступень модели рассматривает экфрастические референции на уровне текста: функционирование интертекстуальных отсылок к существующим объектам искусства дискурс-мира и интратекстуальных реализаций вымышленных произведений искусства в художественном мире романа, а также создание ими ментальной репрезентации картины в процессе взаимодействия читателя с текстом.



*Рисунок 2. Лингвокогнитивная модель многоуровневого анализа экфрастических референций*

Поскольку экфрастическая репрезентация – ментальный конструкт, недоступный для прямого исследования, мы анализируем экфрастические референции как лингвистическое выражение визуального объекта искусства и их возможный интерпретационный потенциал в представлении картины «перед глазами» читателя. Мы определяем экфрастическую референцию как универсальную / частную (не)маркированную отсылку (согласно теории нарративного взаимодействия Дж. Мэйсон) к визуальному произведению искусства. Экфрастическая референция соединяет между собой:

1. **реальное / вымышленное визуальное произведение искусства**, которое экфрасис воссоздает вербально;
2. **экфрастический контекст** – отрывки сюжетов, связанных с объектом искусства;
3. **экфрастическое описание** – непосредственная характеристика визуальной композиции картины.

### **Выводы к первой главе**

Наш обзор исследовательских работ, посвященных изучению экфрасиса как литературоведческого и лингвистического феномена отразил не только множественность существующих интерпретаций термина, но и некоторую проблематичность исследовательских подходов к его изучению. Мы сделали вывод, что в данный момент экфрасис не имеет согласованного терминологического определения и во многом опирается на устаревшие установки литературной критики, которая не учитывает лингвокогнитивный аспект передачи визуального изображения вербальными средствами. Как в сфере литературоведения, так и лингвистики отсутствует системное представление о функциях и чертах экфрасиса, где функционал экфрасиса как лингвокогнитивного феномена практически не представлен. Во многом данная проблема берет свое начало в видении экфрасиса как объективизированного описания визуального объекта искусства, в то время как современная когнитивная наука настаивает на рассмотрении точки зрения писателя, рассказчика или героя в тексте, через чью

призму восприятия транслируется произведение искусства. Экфрасис также до сих пор относится многими учеными к описанию как типу текста, что существенно уменьшает значение нарративного потенциала феномена.

Наше исследование не направлено на решение таких комплексных задач, как обобщение системных характеристик и функций экфрасиса или формулировку определения термина, отражающего всю многоаспектность реализации феномена. Мы рассматриваем экфрасис как лингвокогнитивный феномен, обращая первоочередное внимание на языковое выражение экфрасиса и работу когнитивных механизмов создания ментальных экфрастических репрезентаций в процессе чтения. Мы берем за основу определение экфрасиса, данное В. А. Миловидовым [2015]: **экфрасис – это «интериоризированный нарратив смыслопорождения как результат работы живописного (пластического, музыкального) текста – или результат работы с текстом воспринимающего этот текст сознания».**

Изучение аспекта смыслопорождения в экфрасисе и роли контекста в интерпретации экфрастической репрезентации читателем является первостепенной задачей нашего исследования. В качестве методологической основы нашей работы мы используем когнитивно-поэтический подход к исследованию взаимодействия читателя с художественным текстом, который предполагает моделирование и объяснение когнитивных процессов создания текста и методов их возможного декодирования читателем. Когнитивная поэтика строится на принципах антропоцентризма и текстоцентричности и уделяет отдельное внимание вхождению читателя в художественный мир, создаваемый литературным текстом.

Поскольку в нашей работе экфрасис реализуется как прием, функционирующий на протяжении всего повествования романа, мы акцентируем важность интертекстуальной природы данного феномена. Лингвистически в художественном тексте экфрасис выражается посредством экфрастических интертекстуальных референций, под которыми мы понимаем «любой выраженный, доступный исследованию продукт нарративного взаимодействия»,

ссылающийся на визуальное произведение искусства [Mason 2019: 21]. Данное исследование моделирует процесс нарративного взаимодействия как когнитивного акта установления взаимосвязи между текстами, однако мы не утверждаем, что результаты нашего анализа прогнозируют каждую отдельную читательскую интерпретацию экфрасиса, что является невозможным на данный момент без наличия эмпирических данных читательского отклика. Вместо этого, мы анализируем лингвокогнитивное выражение экфрастических референций и моделируем возможное построение образа визуального произведения искусства, опираясь на существующие знания в сфере когнитивистики и языкознания.

Для реализации поставленной задачи мы используем многоуровневую лингвокогнитивную модель анализа интертекстуальных экфрастических референций, основывающуюся на методологических разработках в области когнитивной поэтики. Первый уровень включает в себя модель литературного резонанса П. Стоквелла, состоящую из выделения наиболее выраженных грамматических, лексических и стилистических аттракторов в экфрастическом описании и контексте. Второй уровень устанавливает фигуру-фонные отношения в текстуальной и визуальной организации объекта искусства в соответствии с концепцией выдвижения. Третий или высший уровень модели рассматривает экфрастические референции на уровне текста и анализирует функционирование интертекстуальных отсылок к существующим объектам искусства дискурс-мира и интратекстуальных реализаций вымышленных произведений искусства в художественном мире романа, а также создание ими ментальной репрезентации картины в процессе взаимодействия читателя с текстом.

Экфрастическая репрезентация – ментальный конструкт, который недоступен для прямого исследования. В связи с этим лингвокогнитивное моделирование фокусируется на анализе экфрастических референций и их возможного потенциала в создании образа визуального объекта искусства. **Экфрастическая референция определяется нами как универсальная / частная (не)маркированная отсылка (согласно теории нарративного взаимодействия Дж. Мэйсон) к визуальному произведению искусства.**

Экфрастическая референция является частью и тем самым объединяет между собой следующие компоненты репрезентации: **реальное / вымышленное произведение искусства, экфрастическое описание и экфрастический контекст.**

## ГЛАВА II. ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ»

### 2.1. Общее описание исследовательского материала

Дина Ильинична Рубина – современная русско-израильская писательница, пользующаяся заслуженным признанием как со стороны читательского, так и литературоведческого сообщества. Дина Рубина родилась и выросла в Ташкенте, где в шестнадцать лет начала свою творческую деятельность с публикаций рассказов в журнале «Юность». Читательская публика тепло приняла малую прозу молодой писательницы – журналов с рассказами на «молодежную тему» всегда ждали. По воспоминаниям самой Дины Рубиной [2020: 17] это ознаменовало завершение её «нормальной» жизни. Писательская карьера Д. Рубиной стала разворачиваться головокружительными темпами: издание двух сборников рассказов, принятие в Союз писателей СССР, постановка пьесы по повести «Когда же пойдет снег?». Биографическим, творческим и личностным рубежом в её жизни стал переезд в Израиль в 1990-м году. Представительница русского зарубежья, её книги как наследие русско-израильской литературы и проявление транскультурного творчества – всё это можно сказать о Дине Рубиной и её работах в израильской миграции.

Несмотря на многочисленные публикации из-за рубежа, романы Д. Рубиной до сих пор откликаются пережитками её ташкентского детства. Автобиографичность уже воспринимается как устоявшаяся характеристика прозы Д. Рубиной [2020: 90], которая признается, что любой автор использует свою жизнь как вдохновение для написания книг, ведь «все идет в дело в нашем ремесле, даже близкие, даже наша боль и наше счастье» [1999]. О. В. Комарова [2007: 15–16] отмечает современную литературную тенденцию сближения автора и персонажа, жизни подлинной и вымышленной. По мнению И. Питляра [1995], подобная «довлатовская» черта всё больше проявляется в работах Дины Рубиной.

Особое место в творчестве Д. Рубиной занимает роман «На солнечной стороне улицы», изданный в 2006 году. Роман-воспоминание о советском Ташкенте, «затонувшей Атлантиде» из жизни писательницы, охватывает несколько десятков лет, начинаясь с лет военной эвакуации, которая обрушилась на город «орды голодных и не всегда симпатичных квартирантов» [2020: 89] и заканчиваясь началом 2000-х. Главенство темы города в романе неоспоримо [Алексеева 2010, 2011; Зуева 2018; Комарова 2007; Шафранская 2012], и непростая история отношений матери и дочери становится отражением становления целого поколения ташкентцев, выходцев из всех возможных уголков советской России. Сюжетная линия главной героини романа – художницы Веры и история жизни её матери Кати сопровождается воспоминаниями автора о собственном детстве и юности, отрывками рассказов родителей писательницы об эвакуации в Ташкент, диалогами автора с эмигрантами, бережно хранящими в памяти образ своего родного города. Г. С. Зуева [2018: 50] характеризует полифонию голосов романа как отражение некоего космополитизма писательницы, сформировавшегося под воздействием в интернациональном сообществе Ташкента [Рубина 2020: 85–86].

Писательница метафорически описывает своё детство как плавание в Ноевом ковчеге, окруженного множеством этносов, обычаев, привычек и наречий. «Ташкентский роман» Д. Рубиной [Шафранская 2012: 279] погружает читателя в другую, уже исчезнувшую цивилизацию, сформированную сплавом ментальностей. В своём романе «Одинокий пишуший человек» [2020] Д. Рубина вспоминает людей разных этносов, населявших в то время Ташкент: это узбеки, таджики, уйгуры, киргизы, татары, евреи, армяне, немцы. Вместе эти этнические общины представляли «привычную ташкентскую разноплеменность» [там же: 96], которая в красках разворачивается на страницах романа «На солнечной стороне улицы».

Автобиографичность творчества Д. Рубиной отражена в её индивидуальной манере создания художественного мира историй, сюжетов, персонажей и локаций. Эклектизм источников вдохновения выражается в мозаичной коллекции



впечатлений писательницы, которые она вплетает в повествование, создавая определенный культурный и географический контекст, характеризующий героя. Подобным образом воспоминания детства и юности писательницы вплетены в роман «На солнечной стороне улицы», однако она сама не считает его автобиографией своей жизни:

*«Этот роман – сплав вымысла, собственной памяти, собственной и чужой боли, рассказов близких и друзей. Сплав мыслей, чувств, воспоминаний и образов, любви и ненависти... Иллюзия. Но ни в коем случае не фотография.»* [Рубина 2020: 97]

Граница между вымыслом и реальностью в работах Д. Рубиной остается размытой, каждый пройденный этап своей жизни она завершает его переносом в художественный мир произведения, говоря, что описать вымышленную жизнь получается у нее лучше, чем её прожить [там же: 135]. Подобно художнику, писательница создает полувывымышленный, полуреальный мир в своих произведениях, наполненный образами людей из своей жизни. «Выплескивая на бумагу свои сны, свою память, свои страхи и прегрешения», писатель избавляется от груза прошлого и продолжает свой жизненный путь налегке [там же: 82].

Близость писательницы к мировоззрению художника отражается присутствием авторского «я» в романе «На солнечной стороне улицы». Образ повествователя [Зуева 2018] или лирической героини [Гусева 2013] представлен в противоположность главной героине романа, художнице Вере. Хаотичное и бродяжье детство Веры абсолютно не соответствует размеренной жизни лирической героини, окруженной заботой и любовью семьи, закончившей школу для одаренных детей и получившей консерваторское образование. Однако несмотря на кажущееся противопоставление двух героинь, их сюжетные линии неоднократно пересекаются в пространственно-временном измерении романа [Гусева 2013: 97]: так, например, лирическая героиня занимается музыкой у учительницы, живущей в Верином дворе, и идя на урок встречает Веру, которой из жалости отдает свою новую подаренную сумку и синий бант. Лирическая героиня становится свидетелем сцены похорон отчима Веры, дяди Миши,

которую потом Вера опишет в своей картине «Убегающий узник»; через много лет лирическая героиня посетит выставки Веры за рубежом и будет разговаривать с ней в гостях у общих друзей. Обе героини так же становятся участниками одних и тех же событий, не зная друг о друге, и встречаются одних и тех же людей в разные моменты своей жизни. О. П. Гусева [2013: 97] отмечает, что таким образом читатель конструирует целостную картину восприятия мира, окружающего героинь, что представляет собой основу их одновременно различного, но в то же время единого творческого начала. Героинь влекут похожие предметы искусства: обе девочки пытаются завладеть открытками, которые продает старуха на Алайском базаре. Повзрослев, обе девушки трансформируют увиденную сцену похоронной процессии в объект искусства: лирическая героиня пишет рассказ про убегающий гроб, а Вера создает полотно «Убегающий узник».

Через отношение к словесному и живописному искусству транслируется манера самой писательницы создавать художественный мир произведения как сплав реальности и вымысла. В своих воспоминаниях лирическая героиня романа мыслит себя ныряльщиком, погружающимся в воды памяти, чтобы извлечь эпизоды минувшей жизни и воплотить их в своих рассказах [Рубина 2012: 270–271]. Веру её первый муж назвал «инструментом по изготовлению полотен» [там же: 340–341], а процесс создания её картин – «творческой мясорубкой». В восприятии обеих героинь искусство играет важную роль, поскольку создает отдельное онтологическое измерение, которое заменяет реальный мир и становится единственной настоящей жизнью. Формирование Веры как художницы символично разворачивает мегаметафору ИСКУССТВО – ЭТО ЖИЗНЬ, где из «драгоценного компоста памяти, произрастала ее настоящая жизнь, создаваемая красками на холсте – ее картины» [там же].

Лирическая героиня занимает двойственную позицию в романе: находясь вне пространства и времени произведения, она знает всё о жизни Веры и имеет доступ к её мыслям, эмоциям и чувствам. Подобная всеведущность лирической героини, сочетающаяся с её «внеаходимостью» [Бахтин 1986: 18], позволяет

восполнить репрезентацию героя и его жизни теми моментами, которые недоступны ему самому.

Комментарии лирической героини оформлены в виде курсивных лирических отступлений (или лирических забеганий, по Н. В. Алексеевой [2011]), ими могут быть как воспоминания Веры, так и перспективные комментарии лирической героини, неразрывно связанные с повествованием романа. Г. С. Зуева [2018: 59] отмечает, что герой-художник в прозе Д. Рубиной мало говорит о себе самостоятельно, его прямая речь немногословна, начатые мысли не завершены, часто встречаются паузы, на письме обозначенные многоточием. В романе «На солнечной стороне улицы» Г. С. Зуева [2018: 60] характеризует прямую и несобственную прямую речь как художницы, так и лирической героини следующим образом: преобладание односоставных предложений и однородных членов предложения, экспрессивная лексика, нарочитое драматизирование с помощью высокого стиля. Исследователь приходит к выводу, что такое использование синтаксических конструкций и лексики соотносится с внутренним конфликтом художницы, её внутренними переживаниями и тревожностью, ощущением одиночества и непониманием толпой. Г. С. Зуева [там же] предполагает, что экспрессия разговорной лексики в речи художницы помогает читателю максимально приблизиться к персонажу и понять его внутренний конфликт.

Образ художницы Веры в романе «На солнечной стороне улицы» соответствует характеристикам классического героя *Künstlerroman*. По мнению Г. С. Зуевой [2018: 62], роман представляет историю профессионального художника, одержимого своим творчеством.

Талант к художественному искусству, данный Вере высшими силами, делает её своего рода «избранной» среди других людей и предопределяет её жизненный и творческий путь. Талант требует её непредвзятого и взыскательного отношения к изображению жизни на холсте, заставляя подмечать детали, скрытые от остальных. Вера редко встречает понимание других людей и в уже раннем возрасте смиряется с тем, что её жизнь будет обречена на одиночество. При

первом знакомстве с её творчеством Стасик предупреждает Веру: «И еще, – он усмехнулся, – привыкай к одиночеству. Это надолго, на всю жизнь» [там же: 75].

Как мы видим, творчество направляет и придает смысл жизни Веры. Отношение Веры к живописи во многом близко лирической героине и самому автору, что выражается в автобиографичности романов Д. Рубиной. Лирическая героиня занимает двойственную роль в романе, её вневременность и всеведущность дают доступ к мировосприятию Веры, которое было бы иначе не доступно читателю. Образ Веры можно легко соотнести с классическим героем романа о художнике: она обладает талантом, предопределяющим её жизненный путь, во многом наблюдает события жизни извне, мирится с непониманием людей и обреченностью быть одной. Многогранное и сложное видение мира художницы наиболее полно раскрывается через описания её картин, которые мы более подробно рассмотрим в следующей секции.

## **2.2. Роль контекста в создании экфрастических репрезентаций картин**

Картины, созданные Верой в романе «На солнечной стороне улицы», можно условно категоризировать следующим образом:

1. городская среда
2. жизнь самой Веры
3. портреты [Зуева 2018: 109].

В соответствии с классификацией Г. С. Зуевой, посредством ручной выборки мы выделили 25 работ художницы (см. Таблицу 1.).

Стоит отметить некоторую проблематичность принципа группировки картин, предложенного Г. С. Зуевой. Категория «Жизнь Веры» представляется нам довольно обширной, ведь художница черпает вдохновение для всех своих работ из своего жизненного опыта. Кроме этого, отнесение картин к портретам не всегда возможно, поскольку не все картины в романе обладают однозначным указанием на тот или иной жанр изобразительного искусства. В связи с этим, в группу «Портреты» мы также включили зарисовки Веры, в большинстве своем не

оформленные как отдельные произведения искусства, но, тем не менее, играющие важную роль в характеристике персонажа художницы.

Таблица 2. Тематические группы картин в романе «На солнечной стороне улицы»

Городская среда	Жизнь Веры	Портреты
1. «Аския» 2. «Обнимитесь, миллионы!» 3. «Сквер революции» 4. «Танцы в ОДО»	1. «Сеанс черного стриптизера в Милуоки» 2. «Убегающий узник» 3. «Кентавр на конопляном поле» 4. «Купальщицы на Комсомольском озере» 5. «Поющая библиотечарша» 6. «Решение» 7. «Житие святого дяди Миши – бедоносца» 8. «Илья Иванович гадает!» 9. «Диссидент Роберто Фрунсо вручает красного петуха Барри Голдуотеру» 10. «Лагманщик с Алайского» 11. «Умелец Саркисян»	1. портрет Кириллваныча 2. портрет Маленького Мука 3. Обнаженный автопортрет 4. портрет начальника смены Семёнова 5. портрет Клары Нухимовны 6. портрет Зинаиды Антоновны 7. портрет Хасика Когана 8. портрет Раи Салимовой 9. портрет узбечки Маруси 10. портрет Сократуса

В целом, нами было выделено и проанализировано 25 произведений искусства, выраженных в форме экфрастического описания и контекста, достраивающего репрезентацию картины в сознании читателя. Описание визуальной композиции произведения искусства связано с поясняющим его

контекстом с помощью экфрастических референций, отсылающих читателя к текстовому миру той или иной сцены. Необходимо отметить, что целостная репрезентация визуального объекта искусства может быть достигнута только в результате контекстуализации экфрастического описания картины. В связи с этим мы рассматриваем экфрасис как единство описания и контекста, связанных между собой посредством интер- или интратекстуальных экфрастических референций (см. Рисунок 3.). В процессе лингвокогнитивного моделирования экфрасиса картин мы анализируем формирование фигуру-фоновых отношений визуальной композиции объекта искусства и соответствующего ему контекста, и затем обращаемся к функционированию экфрастических референций на уровне текстового многомирия дескрипции и контекста.



*Рисунок 3. Экфрасис как единство описания и контекста*

Лингвокогнитивный анализ экфрасиса картин в романе показал, что экфрастический контекст может выполнять различные функции в формировании экфрастической репрезентации объекта искусства. В связи с этим, мы сгруппировали произведения искусства, опираясь на функционирование контекста в выражении визуального образа как:

- дополнения экфрастической репрезентации
- трансформации экфрастической репрезентации
- конструктора экфрастической репрезентации.

### **2.3. Контекст как дополнение экфрастической репрезентации**

Основообразующим принципом данной группы является наличие как распространенного экфрастического описания, так и распространенного

контекста, который расширяет, поясняет или углубляет читательскую интерпретацию визуальной композиции. В данную группу входят сильнейшие работы художницы: «Танцы в ОДО», «Умелец Саркисян», «Убегающий узник», «Поющая библиотечарша», «Решение». Рассмотрим общие характеристики и отдельные свойства лингвистического выражения визуальной сцены некоторых работ.

Первой работой, в которой Вера объединила свои единичные портретные зарисовки людей, стала картина «Танцы в ОДО». Экфрастическое описание композиции представлено с позиции лирической героини, забегающей в будущее («лет через пять...») и рассказывающей о первом признании работы художницы:

*«И первая ее, отмеченная на весенней выставке молодых художников картина – «Танцы в ОДО» – помимо неуловимо и необъяснимо звучащей музыки, являла публике все эти лица, выглядывающие из-за плеча, повернутые в профиль, с закушенной в зубах сигаретой, оскаленные в азартном усилии выделывания колена».*

*...Даже приплюснутый затылок Лепёшки, Маленького Мука, прилипшего к материнскому бюсту рыжей кондукторши трамвая № 2, – все это крутилось и вихрилось под звездным небом на небольшом холсте – 65x40, – заставляя зрителей снова возвращаться к картине, неудачно висевшей в темной нише в углу зала.»* (курсив автора) [Рубина 2012: 65]

Экфрасис картины представляет лишь «фигуру» композиции: читатель представляет толпу танцующих людей, расшифровывая метонимию «все эти лица». Несмотря на то, что название картины подразумевает динамику движения, экфрастическая дескрипция не содержит эксплицитной референции к танцам, вместо этого выделяя музыку как «неуловимо и необъяснимо звучащую» (аттракторы отрицания) и описывая лица в движении с помощью причастий (аттракторы движения – «выглядывающие», «повернутые», «оскаленные»). На картине изображен и Маленький Мук – маркированная частная референция («Лепёшка», «Маленький Мук», «приплюснутый затылок») отсылает читателя к уже знакомому экфрастическому контексту («из-за широкого затылка,

приплюснутого от долгого младенческого лежания в бешике – колыбели»). Толпа представлена обобщенно («всё это крутилось и вихрилось»), что создает эффект слияния людей в неразличимое целое в динамике танца; в конце описания картины упоминается фон – «под звездным небом».

Картина «Танцы в ОДО» упоминается лирической героиней проспективно, без непосредственного контекста, и на момент прочтения экфрастического описания читатель, скорее всего, даже не знаком с аббревиатурой «ОДО». Читатель возвращается к сцене танцев намного позже, в диалоге лирической героини со своей матерью, где дочь спрашивает мать о жизни в послевоенном Ташкенте.

Читатель наблюдает слияние мировосприятия художницы и лирической героини в экфрастическом контексте, поскольку именно воспоминания, переданные лирической героиней, расшифровывают хронологические детали композиции, созданной художницей. Экфрастический контекст дополняет и расширяет представление читателя о картине с помощью экфрастических референций, актуализируя детали фигуры и фона композиции. Экфрастические референции охватывают широкий временной пласт из жизни Веры и проводят взаимосвязи между сюжетными линиями художницы и лирической героини (см. Рисунок 4.).

Ретроспективные текстовые миры экфрастического контекста вплетены в диалог лирической героини и её матери, которая рассказывает о танцплощадке в ОДО – Окружном Доме Офицеров:

*«Плати рубль и танцуй себе, сколько влезет – танго, фокстроты, вальсы... Ты что, не помнишь парк при ОДО? Он огромным был, очень зеленым, с экзотическими растениями, розарием, клумбами...»* [Рубина 2012: 147]





Рисунок 4. Текстовые миры картины «Танцы в ОДО»

Воспоминания матери конструируют репрезентацию фона картины с помощью аттракторов крупности («огромным был»), яркости («очень зеленым»), добавляя детали в композицию за счет перечисления видов растений. Женщина описывает, какую одежду и прическу было модно носить в то время, тем самым формируя читательское представление о том, как могут быть одеты люди на картине (как мы помним, экфрастическая дескрипция упоминает лишь их лица). «Неуловимо и необъяснимо звучащая музыка» также получает объяснение в экфрастическом контексте воспоминаний:

*«– ...а по вечерам у входа в парк играл духовой оркестр ОДО. Обстановка была страшно романтическая: звездное, прекрасное ташкентское небо, все напоено влюбленностью... Замечательная музыка издавала кружила, – например, вальс «На сопках Манчжурии»... Так молодёжь зазывалась в парк: офицеры, солдаты, студенты... Понимаешь, время еще было довольно тяжелым, те, кто вернулся с фронта, – наше поколение, – учились, работали, все еще недоедали и недосыпали... но как-то все же по-своему были счастливы. Многие были уверены, что мы живем в самой прекрасной стране, которая победила мировое зло фашизма, ну и так далее...» [Рубина 2012: 148]*

Романтическая атмосфера на танцплощадке подчеркивается интенсивностью и оценочностью наречия «страшно романтическая» (аттрактор отклонения от эстетической нормы), метафоричным выражением «все напоено влюбленностью», незаконченностью высказываний, в данном случае, возможно, обозначающим

перерывы в речи, но также дающим читателю возможность самостоятельно достроить репрезентацию сцены. Атмосфера, царившая на танцплощадке, передается посредством не только языкового выражения фрагментов фигуры и фона, но также с помощью комментария персонажа о событиях того времени: одухотворенность людей, искренне веривших в свою страну, победившую фашизм, и их умение радоваться простым вещам несмотря на пережитые лишения военного времени.

Музыкальное сопровождение сцены танцев в ОДО приобретает очертания в воспоминаниях героини, которая перечисляет названия композиций («На сопках Манчжурии», «Брызги шампанского», «Утомленное солнце») и нараспев проговаривает строчки припевов: «Листья летя-ат, сад облета-ая, низко к земле-е прислонился ду-уб...» [Рубина 2012: 150]. Подобная передача прямой речи героини приближает читателя к её восприятию (аттрактор проксимальности) и тем самым актуализирует музыкальность картины, где названия песен и танцев функционируют как универсальные маркированные референции к нарисованной Вере сцене **«Танцы в ОДО»**.

Экфрастический контекст также упоминает звездное небо Ташкента, используя частные немаркированные референции к экфрастической дескрипции картины – «открытое небо с обалденными звездами» в восприятии лирической героини и «звездное, прекрасное ташкентское небо» в восприятии её матери. Краткая, но яркая оценочная характеристика звездного неба восстанавливает баланс фигуру-фоновой репрезентации картины в сознании читателя.

В целом, экфрастическая репрезентация картины **«Танцы в ОДО»** ссылается на контекст, дополняющий читательское представление изображенной сцены. Данный пример необычен тем, что контекстуальная информация пересказывается лирической героиней из воспоминаний её матери. Однако картина была написана не лирической героиней, а художницей, и в романе отсутствует эксплицитное пояснение о том, откуда Вера знает о танцах в ОДО. В связи с этим, создается эффект слияния мировосприятия лирической героини и художницы, что на уровне текста выражается в немаркированных частных

референциях, связывающих текстовые миры проспекции (комментарии лирической героини) и ретроспекции (диалог лирической героини с её матерью).

Экфрастический контекст существенно дополняет репрезентацию персонажа из детства художницы – **умельца Саркисяна**:

*«Слева триптих поддерживала интенсивная по цвету большая картина «Умелец Саркисян», на которой маленький, голый по пояс, человек, с грудью, поделенной на две – черную и седую – половины, с гроздьями висящих на нем, как связки марионеток, людюшками, восседал между двумя гигантскими мешками, из надорванной бумаги которых сыпался тонкой струйкой алебастр...» [Рубина 2012: 467]*

Очевидно, что экфрастического описания картины достаточно лишь для создания поверхностной репрезентации композиции. Для посетителей галереи происхождение имени «Саркисян», его внешний вид и внутреннее происхождение остаются неизвестными. Недостаток экфрастического контекста не позволяет полностью исследовать метафорический смысл, закодированный в произведении искусства. С другой стороны, читатели романа уже знакомы со стилем художницы, которая проецирует свои переживания на измерение картин. Имя выдвинутого на передний план персонажа в названии картины создает частную маркированную референцию к детским воспоминаниям художницы о жизни в коммуналке. Экфрастическая референция возвращает внимание читателя к ретроспективному текстовому миру, активируя широкий спектр схематических знаний, необходимых для контекстуализации произведения искусства.

Экфрастический контекст повествует о соседе по Веркиному двору – трудолюбивом семьянине Саркисяне, «маленьком, вертком», человеке, одетом в «дырчатую майку и синие бриджи». Саркисян представлен как авторитетный глава семьи, чей приоритет – забота и поддержка своих близких. Высокую оценку его семейным качествам дают как его соседи по двору, так и рассказчица («Саркисян славился во дворе любовью к семье и твердыми моральными устоями», «Саркисян и вправду обладал выдающимися семейственными достоинствами» [Рубина 2012: 217–218]). Помимо оценочных высказываний,

впечатление о трудолюбии и домовитости Саркисяна создается при помощи аттракторов агентности, топикальности и когнитивной эмпатии. Саркисян занимает позицию «активного говорящего человека» согласно шкале эмпатии П. Стоквелла [2020], что говорит о высоком уровне выраженности персонажа как фигуры в экфрастическом контексте и обосновывает авторитетность как черту его характера («Умелец Саркисян иногда пускал», «он отправлял жену с детьми к родным в Армению, а сам принимался за ремонт», «Саркисян опять впрягся» [Рубина 2012: 217–218]).

Сцена Саркисяна, ремонтирующего квартиру («как ворочает маленький Саркисян большие мешки с алебастром») создает частную немаркированную референцию к экфрастическому описанию картины, где персонаж восседает между мешками алебаstra. Интересно отметить повторяющуюся немаркированную частную референцию к маленькому росту Саркисяна в экфрастическом контексте и описании, которая противопоставляется размеру мешков с алебастром («маленький человек [...] восседающий между двумя гигантскими мешками»). Тем самым, несмотря на яркую выраженность Саркисяна как фигуры изображения, он не соразмерен с фоном композиции.

Подобная фигуру-фоновая организация картины отражает масштаб ответственности, которая лежит на маленьком Саркисяне:

*«Он волок на своем горбу семью сестры жены Тамары, обе четы дряхлых родителей, а главное – опекал и страшно любил своего несчастливового брата Вазгена, инвалида детства. [...] Младший брат был главной ношей трудяги Саркисяна.»* [Рубина 2012: 218]

Метафора, использованная в экфрастическом контексте («он волок на своем горбу»), преобразуется в буквальное изображение людей, повисших марионетками на груди Саркисяна. Несмотря на обобщенное обращение («гроздь людешек»), экфрастический контекст подсказывает, что изображенные люди, скорее всего, являются родственниками Саркисяна. Диминутивная форма «людешки» и их сравнение с марионетками подчеркивают инертность и

зависимость родственников от Саркисяна и передает пренебрежительное отношение рассказчицы к ним.

На уровне текстовых миров (см. Рисунок 6.) экфрастический контекст разворачивается дальше в ретроспекции лирической героини, которая рассказывает об отношениях Саркисяна с его младшим братом Вазгеном, превратившимся в «безвольного злобного алкоголика» после травмы детства. Поругавшись с братом, Вазген покончил жизнь самоубийством и в день, когда Саркисян узнал о его смерти, у него «поседела вся левая сторона груди». Это событие имплицитно отражено в картине («с грудью, поделенной на две – черную и седую – половины»), что еще раз показывает дополняющую функцию экфрастического контекста в создании репрезентации образа Саркисяна.

Таким образом, взаимодействие экфрастического описания и контекста реализуется посредством использования экфрастических референций, ссылающихся на повторяющиеся акцентные детали в визуальной композиции и контекстуальной сцене. Фигуро-фоновая организация контекста, как правило, имитирует визуальную композицию объекта искусства с помощью выраженных лексических, грамматических и синтаксических аттракторов (см. Рисунок 5.).



*Рисунок 5. Текстовые миры картины «Умелец Саркисян»*

В открытии Веры в себе таланта к искусству большую роль сыграл Стасик, её близкий друг и впоследствии партнёр, увидевший в замкнутой девушке потенциал будущей художницы. Стасик снимает у Веры комнату и однажды,

подслушав его телефонный разговор с женщиной, она осознает, что «страшно, до спазмов в горле, ревнует его» [Рубина 2012: 87]. Женщина, к которой Стасик уходил время от времени, стала героиней Веринной картины под названием **«Поющая библиотечарша»**:

*«...где обнаженная черноволосая женщина полулежала в окружении целой стаи невиданных, экзотической окраски, поющих птиц, замороженно уставившись в низ своего живота, откуда вылуплялась очередная птица, – еще один голос, еще одна трель в этом райском хоре... По всему холсту в оперениях птиц, в неподвижных, искаженных вожделением, лицах-масках мужчин на заднем плане – разгорались пожары синего, оранжевого, зеленого и лазурного... И угасая, пеплом отзывались в фоне картины. Этот контраст создавал необычайное энергетическое напряжение...*

*– Она... поёт? – вдруг спросил Дитер, сидя на корточках, снизу вверх глядя на Веру. – Я чувствую музыку... Не знаю, как сказать...*

*– Да, – Вера кивнула. – Это «Поющая библиотечарша».*

[Рубина 2012: 399–400]

Экфрастическое описание картины чрезвычайно метафорично: из живота обнаженной женщины вылупляется птица с мужским лицом-маской чтобы пополнить хор уже имеющихся голосов. Несмотря на то, что описание женщины довольно сжато («обнаженная черноволосая женщина полулежала [...], замороженно уставившись в низ своего живота»), она является центром картины, окруженная птицами с мужскими лицами, «искаженными вожделением». Чувство восхищения женщиной и интенсивность влечения передаются цветовой гаммой фона (аттракторы яркости: «разгорались пожары синего, оранжевого, зеленого и лазурного»). Фантастичность сцены приводит к неоднозначному восприятию картины, что Г. С. Зуева [2018: 119] отмечает как результат слияния прекрасного и безобразного в целостном образе женщины.

Название картины (**«Поющая библиотечарша»**) формирует маркированную частную референцию к воспоминаниям Веры – «видела её в библиотеке и была сражена красотой и статью этого нетопыря в женском

обличье». Метафора «нетопырь в женском обличье» усиливает неоднозначность интерпретации образа женщины, формируя ассоциации с мифологическим существом и тем самым подчеркивая её изменчивую и загадочную природу. В порыве ревности Вера называет женщину «красавицей с мерзким голосом мультипликационной вороны», создавая немаркированную универсальную референцию к птицам в картине, однако данной информации недостаточно, чтобы полноценно актуализировать высказывание художницы. Дополнительный экфрастический контекст в форме воспоминаний лирической героини о занятиях в библиотеке помогает объяснить Верино сравнение женщины с вороной:

*«Ее называли «царица Тамара», и правда, имя очень ей шло. Это была молодая женщина изысканной утомленной красоты, с прекрасной фигурой какой-то особенной стати (помню прогулочный ход дымчатых ног с безупречными стрелками – такие ноги доставали у спекулянтов). Но и черные изящные туфельки на высоких каблуках, и узкая юбка, продуманно и точно открывающая точеные колени как раз там, где глаз хотел остановиться, и медленная раскачка походки не были главным ее козырем. Она всегда почему-то одевалась в черное, и короткие волосы, черным крылом перечеркивающие лицо, когда она медленно наклоняла голову к знакомому за столом и кивала ему на какой-нибудь вопрос, являли ошеломительный контраст с ее миндалевидными, дивного оттенка зелеными глазами. Такого изумрудного оттенка зеленый цвет я видела только у нежно стелющихся по дну неглубокого арыка темных водорослей.»*

[Рубина 2012: 77]

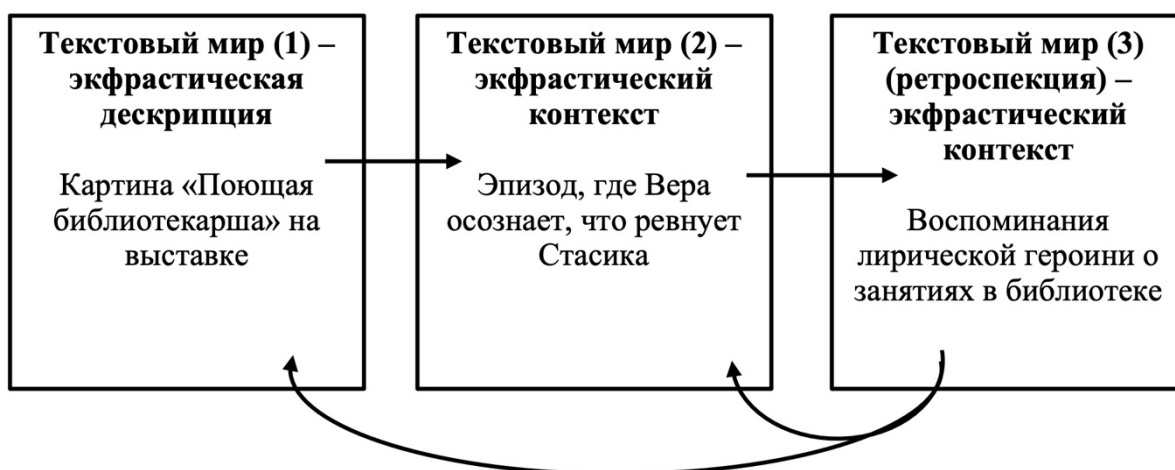
Восхищенное восприятие лирической героини передается через избытие оценочных маркеров внешности персонажа («изысканной утомленной красоты», «с прекрасной фигурой какой-то особенной стати», «прогулочный ход дымчатых ног с безупречными стрелками», «изящные туфельки», «ошеломительный контраст», «дивного оттенка зелеными глазами»). Восхищение и благоговение перед красотой женщины испытывает не только девочка, но и все окружающие

Тамару люди, возвеличивающие её до уровня царицы. Аттракторы яркости играют важную роль в актуализации метафорического сравнения Тамары с вороной, преобладание черного цвета во внешности героини («черные изящные туфельки», «всегда почему-то одевалась в черное», «волосы, черным крылом перечеркивающие лицо») актуализирует образ Тамары в обличье птицы.

Кульминация столкновения прекрасного и безобразного в образе царицы Тамары происходит, когда лирическая героиня слышит её голос и понимает, что «эти кошмарные звуки нельзя было назвать человеческим голосом» [Рубина 2012: 78]. Восхищение лирической героини радикально сменяется ужасом, крайне положительная оценка внешности женщины сменяется крайне негативным восприятием её голоса («кошмарные звуки», «ужасное гнусавое карканье», «источник испугавших меня звуков», «в полном оцепенении»). Аттракторы отрицания на синтаксическом уровне («нет, эти кошмарные звуки нельзя было назвать...», «дело было даже не в хрипе...») выражают шок девочки, отказывающейся верить, что такой голос может существовать и принадлежать человеку. Экфрастический контекст повторно акцентирует восприятие Тамары как нечеловеческого существа, дегуманизируя её («источник испугавших меня звуков», «издает их 'царица Тамара'»), а метафорическое сравнение голоса с карканьем создает немаркированную частную референцию к образу вороны в восприятии художницы («красавица с мерзким голосом мультипликационной вороны»).

Таким образом, полноценный экфрастический образ композиции создается посредством дополнения репрезентации метафорическими смыслами из контекста прошлого Веры и воспоминаний лирической героини (см. Рисунок 6.). Ретроспекция лирической героини играет ведущую роль в раскрытии конфликта прекрасного и безобразного, ощущаемого лишь на интуитивном уровне при созерцании картины. Метафорическая репрезентация Тамары в образе птицы функционирует как частная немаркированная референция к картине, откликающаяся изображением мужчин в теле экзотических птиц, окружающих обнаженную Тамару.





*Рисунок 6. Текстовые миры картины «Поющая библиотекаря»*

Дополняющая функция экфрастического контекста выражается в расширении и пояснении значения и скрытых смыслов в уже имеющемся экфрастическом описании. Экфрастический контекст многих произведений искусства создается как результат слияния мировосприятия лирической героини и художницы, что на уровне текстового многомирия выражается в ретроспективных и проспективных текстовых мирах, рассказанных с точки зрения разных героев. Как результат, формируется более реалистичная и убедительная репрезентация объекта искусства, создающая цельный и осмысленный образ визуальной композиции.

#### **2.4. Контекст как трансформация экфрастической репрезентации**

Дополняя описание картины новыми смыслами, экфрастический контекст может преобразовать изначальную репрезентацию объекта искусства до уровня кардинальной переоценки изображенной сцены читателем. В таком случае процесс контекстуализации работы приводит к трансформации или полной реконструкции читателем визуального образа. Рассмотрим лингвистическое выражение трансформирующей функции экфрастического контекста в романе.

Одной из самых личных работ художницы стала картина «Кентавр на конопляном поле». Экфрастическое описание самого полотна в романе

необычайно кратко выражено через комментарий Лёни, увидевшего новую работу Веры [Рубина 2012: 367].

Несмотря на крайне сжатое описание полотна, сообщающего лишь о фигуре композиции – кентавре («этот странный черно-зеленый всадник, сросшийся с конем»), внимание читателя фокусируется на яркости изображения, переданного посредством аттракторов яркости «напряжение цвета» и отрицания «нестерпимость», метафоричности цвета («нестерпимость, разлитая в воздухе») и восхищенного восклицания Лёни («Просто какой-то алый сон!»). Незавершенность высказываний Лёни может обозначать его попытку расшифровать значение изображенной сцены, что создает эффект неоднозначности картины, полной аллегории и символизма.

Лёнино сравнение кентавра на конопляном поле со сном формирует немаркированную частную референцию к экфрастическому контексту картины. С самого детства Вере снится повторяющийся сон-видение о человеке, скачущем по полю на коне:

*«...высокая, как заросли, – выше человека – трава, рядами растущая на покатом склоне холма, и голый, с одной только желтой повязкой на голове, всадник въезжает в высокие эти заросли, и волнами, зелеными волнами пробирается внутри до кромки поля... А там разворачивает коня, и вот уж желтая косынка бороздит поле в обратном направлении... И с каждым новым заездом все быстрее и быстрее скачет конь, и все громче покрикивает, все веселее хохочет всадник... А солнце, которое только что стояло высоко-высоко в небе, над белоснежным пиком главной, выгнутой парусом, горы, уже катится вниз багровым шаром, выплескивая алый марганцевый свет на небо и вершины гор.»* (курсив автора)

[Рубина 2012: 89–90]

Сон Веры как экфрастический контекст картины частично выполняет роль экфрастической дескрипции, описывая возможную визуальную композицию сцены. Вера пытается расшифровать «заросли детских своих видений» и делится воспоминаниями своего сна со Стасиком, в связи с чем мы отмечаем, что

экфрастический отрывок преимущественно фокусируется на чувственном, метафорическом, оценочном восприятии сцены и лишен содержательно-фактуальной информации, объясняющей реальность происходящего. Описание сна начинается с определения ландшафта композиции, в качестве фона выступает трава, отмеченная аттракторами высоты («высокая, как заросли», «выше человека», «высокие эти заросли») и сравниваемая с волнами с помощью метонимии («волнами, зелеными волнами»), экстраполируемой на все поле как метафорическую репрезентацию моря. Высота травы также передается посредством метонимии («и вот уж желтая косынка бороздит поле в обратном направлении...»), подразумевая, что фигура всадника полностью скрывается в «волнах» травы. Интенсивность и напряженность сцены выражаются с помощью лексических повторов («волнами, зелеными волнами», «быстрее и быстрее», «высоко-высоко в небе») и динамики повторяющихся действий всадника («все быстрее и быстрее скачет конь, и все громче покрикивает, все веселее хохочет всадник»), что создает впечатление ускорения бесконечного замкнутого однообразного процесса. Маленькая Верка, зачарованно наблюдающая за всадником, не замечает течения времени: метафорическая репрезентация солнца как шара, «стоявшего в небе» и затем «катящегося вниз» и «выплескивающего алый марганцевый свет», скрадывает протяженность дня в глазах как девочки, так и читателя.

Сон Веры дополняется деталями экфрастического контекста, вызванного ее попытками разгадать происхождение и значение видения. Экфрастическое описание сна повторяется в картине Делакруа «Орфей, обучающий греков мирным искусствам», репродукция которой заставляет Веру вспомнить свой детский сон [Рубина 2012: 90–91]. Немаркированные частные референции «человек-конь», «в слепящих лучах закатного солнца», «горный вечер в багровом полыхании заката» отсылают читателя к экфрастическому описанию сна девочки. Помимо визуального изображения большую роль играют запахи в картине: в разговоре с Лёней Вера упомянула, что «запаха не слышно», во сне она чувствует «странный резкий запах [...] – смолистый, густой, веселый, ошеломительный

запах-дурман», а увидев картину Делакруа, её память возвращает запахи «полыни, мяты, мелиссы и базилика... и еще одного, терпкого смолистого запаха, стоящего над полем и обнимающего всадника с конем...» [Рубина 2012: 91]. Как мы видим, Вера не может идентифицировать один запах, поэтому выделяет его среди других и придает ему яркую оценочную окраску: «странный», «резкий», «ошеломительный» (аттракторы опасности и проксимальности), «стоящий над полем и обнимающий всадника с конем» (аттракторы целостности и проксимальности).

Мотив сна Веры откликается в пейзаже гор на закате, куда Стасик и Вера выезжают рисовать этюды. Вера видит «выгнутую ледяным парусом, ополоснутую марганцевым уходящим светом, гору» и «поле с высокими-высокими травами» [Рубина 2012: 102–103] (немаркированные частные референции к экфрастическому описанию) и спрашивает Стасика о своем сне:

*«– Давно, в детстве... Как сон... Голый всадник на потном коне... въезжал с одного края поля и выезжал на другом, разворачивал коня и снова въезжал, как в море... Волны над головой... Желтый платок на зеленых волнах... – Она морщилась, силясь вытянуть реальность за кончик хоть какой-нибудь приметы. – Или мне снилось?»* [Рубина 2012: 103]

Воспоминания Веры полностью построены на немаркированных частных референциях к экфрастическому описанию сна, и в данном экфрастическом контексте любопытно смещение границы вымышленного и реального. Художница задается вопросом, насколько реален был её сон, и ответ Стасика говорит о возможном существующем контексте увиденной ей сцены: он подозревает, что она стала свидетельницей охоты за гашишем [Рубина 2012: 103].

Таким образом, текстовый мир сна художницы лишается своего вымышленного статуса и становится существующим воспоминанием её детства. Экфрастический контекст сна и картины в деталях восстанавливает дядя Миша, рассказав о подручном способе сбора конопли на одежду, с которой потом счищали смолу («Но смолу, как правило, собирают на кожаный пиджак или пальто – просто человек бежит по полю... потом скребками счищают...») [Рубина

2012: 370]). Вера вспоминает о поездке в горы с матерью и дядей Садыком и их ссору, когда мужчина забыл пиджак. Решив собирать смолу на голую кожу, мужчина разделся до пояса, что и запечатлелось в памяти девочки:

*«...это было такое потрясение – багровое солнце, заливающее вершины снежных гор, блеск потного человеческого тела, единого, слитного с телом животного: полуконь-получеловек!.. Потом ужасно стонал, скрежетал зубами, когда с его спины и груди ножами счищали что-то вроде... пластилиновой корки... И между ладонями так, скатывали шарики... как курт...»* [Рубина 2012: 370–371]

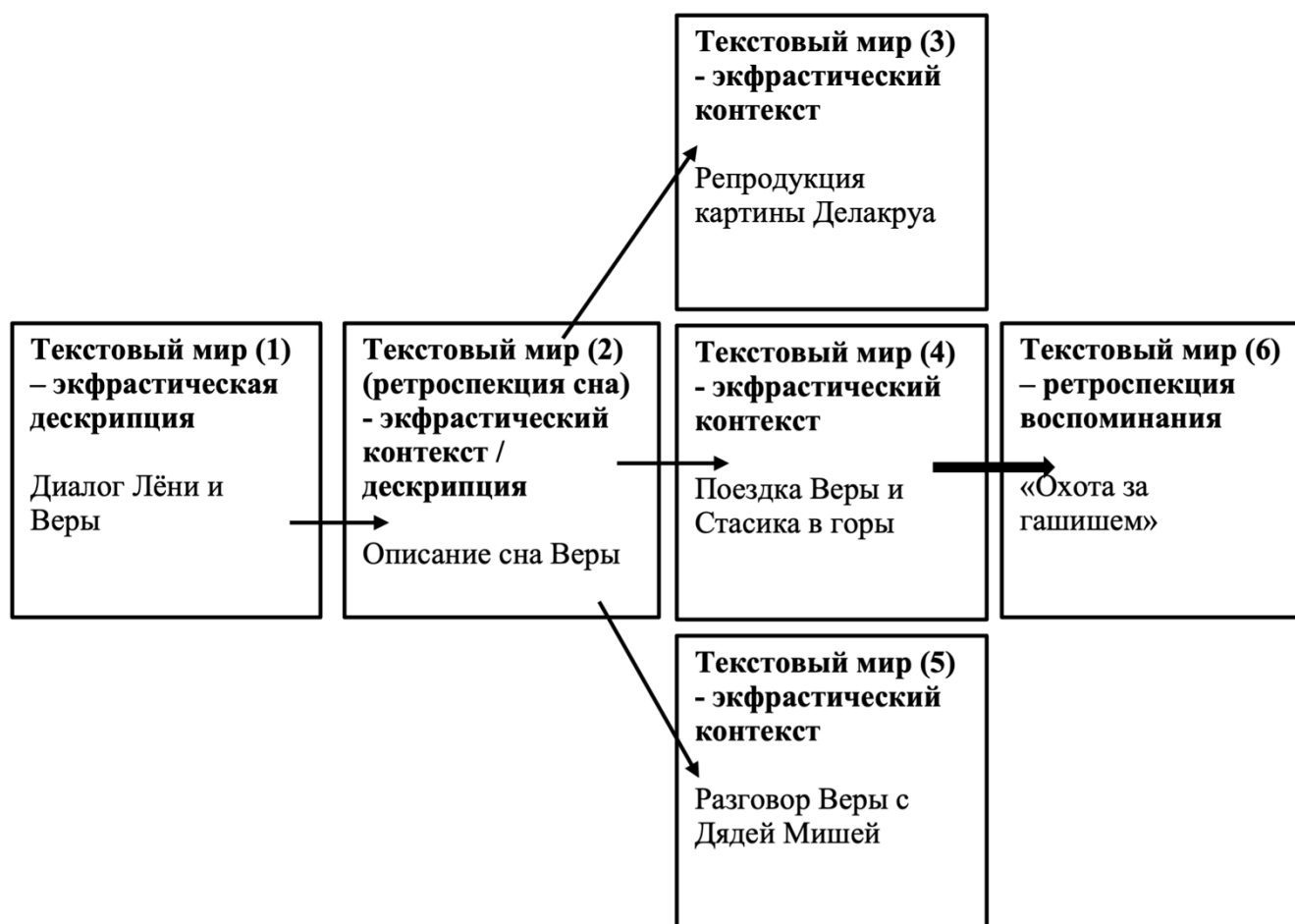


Рисунок 7. Текстовые миры картины «Кентавр на конопляном поле»

Таким образом, лингвокогнитивный анализ взаимодействия экфрастического описания и контекста позволил нам проследить, как первоначальная сжатая экфрастическая дескрипция картины, данная Лёней, расширяется путем взаимосвязи с текстовым миром ретроспекции сна Веры. Сон

Веры затем актуализируется в различных контекстных ситуациях на протяжении романа: в отсылке к картине Делакруа (3) и в разговорах со Стасиком и дядей Мишей (4, 5). Как результат, сон Веры теряет свою «вымышленность» и трансформируется в реальное детское воспоминание, что заставляет как художницу, так и читателя реконструировать параметры начального текстового мира сна (2) в текстовый мир ретроспекции увиденной Верой «охоты за гашишем» (6) (см. Рисунок 7.).

**Портрет узбечки Маруси**, представленный зрителям на одной из выставок художницы, удивляет своим гротескным изображением женщины:

*«Справа, на фоне пылающей оранжевыми дынями бахчи, сидела Маруся в шальварах из хан-атласа, в своей косынке, повязанной на пиратский манер, – с четырьмя грудями, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков...»* [Рубина 2012: 467]

Очевидно, что для читателей статьи или посетителей картинной галереи в романе отсутствие необходимого контекста не позволяет проникнуться метафорическим и личностным смыслом, заложенным в изображении. Однако читатель, знакомый со стилем художницы, проецирующей свой жизненный опыт на измерение картин, сможет идентифицировать сочетание интратекстуальных частных маркированных и немаркированных референций в экфрастическом описании. Имя главного персонажа картины – «Маруся» – создает частную маркированную отсылку к пересекающимся сюжетным линиям детства художницы и лирической героини.

Обе героини в разные моменты своей жизни встречают мужеподобную узбечку Марусю. Для лирической героини столкновение с ней мимолетно, но необыкновенно драматично. Украд на бахче дыню, девочки ели её, расположившись на развалинах саманного дома неподалеку, когда увидели «толстую тетку, в шароварах из хан-атласа и в пестром платке, повязанном на голове на пиратский манер.» [Рубина 2012: 254]. Обратившись к девочкам, Маруся назвала своё имя и позвала их:

*«В руке, чуть ниже толстого живота, в прорехе шаровар она держала какой-то розовый, неровного мясного цвета, сверток. Несколько долгих секунд... – одна... две... три... – ушло на осознание – что это за сверток... Мы сверзились с камня и понеслись ветром над землей по направлению к дому. И вслед нам неся яростный узбекский мат...»*

[Рубина 2012: 255]

Частные немаркированные референции устанавливают взаимосвязь произошедшего с предметом живописи, концентрируясь на описании внешности персонажа: «шаровары из хан-атласа», «пестрый платок, повязанный на голове на пиратский манер» в восприятии лирической героини и «шальвары из хан-атласа» и «косынка, повязанная на пиратский манер» в экфрастическом описании картины. Образ Маруси, несомненно, занимает положение фигуры в организации картины, что эксплицитно выражается через определение «пылающей оранжевыми дынями бахчи» как фона, который, согласно дихотомии Талми, синтаксически представлен читателю раньше фигуры, более перманентно локализован и как следствие, представляет меньший интерес для читателя.

Однако информация, предоставленная визуальной перцепцией, далека от характеристики самого персонажа. В сцене встречи с девочками образ Маруси выполняет роль главного аттрактора, поскольку «захватывает» внимание читателя сразу по нескольким критериям: агентность и топиальность выраженная на синтаксическом уровне («показалась толстая тетка», «она держала»); высокий уровень когнитивной эмпатии (персонаж Маруси выступает как «говорящий активный человек»); целостность образа героя, создающаяся за счет детальности описания и включающая в себя семантические параметры яркости («хан-атлас», «пестрый платок», «розовый, неровного мясного цвета, сверток»), и крупности («толстая тетка», «ниже толстого живота»).

Примечательно, что комбинация данных элементов подчеркивает воспринимаемое героями сюжета и читателем ощущение опасности и неприятия Маруси, лишь усиливающееся за счет семантики ассоциации платка, повязанного «на пиратский манер» и «неровного мясного» цвета, выбранного для описания

свертка неназванного содержания, где обозначение цвета играет ключевую роль для понимания того, что произошло с Марусей, акцентируя семантику неживого.

Экфрастическая репрезентация персонажа Маруси дополняется трагическим случаем из детства художницы, произошедшим в школе. Опаздывая на урок, Вера сталкивается с Марусей:

*«Маруся (если ее принять за женщину, а все принимали ее за кого угодно, но официально считали женщиной) была тем драконом, который не давал опоздавшим ученикам после звонка войти в класс. Маруся была узбечкой, и считалось, что она женщина, но если призадуматься, то женского у нее было только имя, да и то не узбекское» [Рубина 2012: 273].*

Экфрастический контекст детализирует черты лица Маруси через восприятие Веры: «лохматые брови, крупный, сально блестящий нос с тремя спускающимися по хребту бородавками... редкие жесткие усы над морщинистой губой...» [Рубина 2012: 275]. Разглядывая «льва в пиратской косыночке», Вера не ответила на заданный Марусей вопрос, что заставило женщину предположить, что девочка немая, а значит, не сможет свидетельствовать против нее:

*«Тогда Маруся сгребла ее в охапку и куда-то понесла, сопя и рыча себе под нос. [...] Марусины железные лапы беспрестанно елозили по ее телу. Втолкнув Веру в туалет, она прижала ее к холодному кафелю стены, сорвала с девочки куртку и вдруг стала, ужасно сопя и матерясь по-узбекски, ощупывать, обшаривать и мять ее тело. Казалось, что этот дикий и странный обыск доставлял ей яростное наслаждение. Несколько секунд Вера не могла понять – что Марусе нужно; запах, исходивший от той, – запах кислого молока от волос, чеснока и застарелой табачной вони был ужасен. Это и привело девочку в чувство: брезгливое бешенство обдало ее волной какой-то пружинной силы.»*

[Рубина 2012: 275–276]

Несомненно, само прочтение описания Марусиной попытки изнасилования ребенка порождает целый спектр эмоций от ярости до отвращения к персонажу, что только усиливается лингвокогнитивными элементами выраженности



аттракторов. На протяжении всей сюжетной линии гендерная принадлежность Маруси неоднократно вызывает сомнения окружающих её людей, что находит отражение в иронических рассуждениях нарратора, где частое упоминание слов «женщина / женское» интенсифицирует противоположный эффект маскулинности персонажа: «если принять ее за женщину...», «принимали за кого угодно, но официально считали женщиной...», «считалось, что она женщина...», «женского было у нее только имя...». Причиной этому становятся ярко выраженные мужские черты поведения, характера и внешности Маруси, что отражается не только в детальном описании её лица, но также в метафорических репрезентациях персонажа: «дракон», «лев в пиратской косыночке», «прирожденный и вдохновенный вышибала». С позиции грамматики все существительные принадлежат к мужскому роду, а в плане семантики они могут передать читателю разнообразные ассоциативные характеристики жестокости, разбойничества, борьбы, ярости и противозаконности.

Стоит отметить, что метафорическая репрезентация Маруси как «льва» разворачивается дальше: в восприятии Веры она «рычит себе под нос», её руки – «железные лапы», вместо живота – «брюхо». Сам фрагмент описания попытки изнасилования девочки изобилует оценочной лексикой: «ужасно сопя», «дикий и странный обыск», «яростное наслаждение», «запах застарелой табачной вони», «брезгливое бешенство», что вызывает резонанс в восприятии читателя и выделяет Марусю как фигуру с ярко выраженными характеристиками аттрактора, повторяя организацию фигуру-фоновых отношений в картине художницы.

На уровне текстовых миров (см. Рисунок 8.) случай из детства Веры вносит значительный вклад в процесс контекстуализации читателем экфрастической репрезентации картины с изображением Маруси. Помимо привнесенных концептуальных характеристик персонажа, элементы описания внешности Маруси внезапно приобретают смысл благодаря универсальным маркированным экфрастическим референциям: «четыре груди, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков». Отсылка к школьной среде непосредственно обращается к контексту детского воспоминания Веры,

усиливаясь посредством акцентного описания женской груди, не соответствующей типичной анатомии человека. Гротескное изображение Маруси порождает неоднозначность интерпретации картины, к примеру, наше прочтение экфрасиса подсказывает взаимосвязь с метафорической репрезентацией Маруси как дракона, который, согласно мифологической традиции, имеет несколько голов.

Таким образом, инtratекстуальные экфрастические референции имитируют визуальную организацию картины художницы, выдвигая на первый план персонаж Маруси. С помощью различных семантических, синтаксических и грамматических средств экфрастический контекст, написанный от лица художницы Веры и лирической героини кардинально трансформирует репрезентацию персонажа Маруси в сознании читателя, обогащая её дополнительными концептуальными смыслами. Интересно также отметить, что несмотря на отсутствие пересечения нарративных линий лирической героини и художницы, Маруся изображена на картине «на фоне пылающей оранжевыми дынями бахчи», отсылающей читателя к сюжетной линии девочек, окликнутых Марусей во время поедания украденной дыни. Если следовать повествованию, об этом случае никак не могла знать сама художница.



*Рисунок 8. Текстовые миры портрета узбечки Маруси*

В целом, мы можем отметить, что в рассмотренных примерах экфрастический контекст обогащает визуальный образ настолько, что читатель

вынужден реконструировать параметры начального текстового мира экфрастической дескрипции с учетом контекстуальной информации. Так, например, содержательно-фактуальная информация экфрастического контекста картины «Всадник на конопляном поле» обнаруживает реальность увиденного Верой в детстве нелегального сбора конопли, что кардинально меняет мифологический подтекст сцены. Эпизод о попытке изнасилования девочки привносит в гротескное изображение узбечки Маруси новые концептуальные смыслы и эмоции, вызывая у читателя отвращение и осуждение персонажа. Данные эффекты читательского восприятия становятся возможными благодаря системе аттракторов, выражающих отношение рассказчицы, и экфрастическим референциям, связывающим элементы экфрастического описания и контекста в целостную репрезентацию объекта искусства.

## **2.5. Контекст как конструкт экфрастической репрезентации**

О содержании многих картин в романе не сказано практически ничего, описание изображения может полностью отсутствовать или ограничиваться буквально парой слов. В таком случае значение экфрастического контекста в репрезентации объекта искусства увеличивается вдвое, поскольку информация, почерпнутая читателем из жизни художницы или лирической героини, становится основой для последующего представления картины, восполняя отсутствие развернутого экфрастического описания. Если упоминается только название картины, то оно функционирует как единственная частная маркированная референция, отсылающая читателя к контексту изображения. Краткое описание таких картин всегда несет высокую интертекстуальную нагрузку, когда каждая деталь композиции принимает роль экфрастической референции, эксплицитно маркированной в контексте романа. Проанализируем некоторые примеры экфрасиса картин, основополагающую роль в конструировании репрезентации которых играет контекст.

В начале своего творческого пути Вера делает небольшие зарисовки окружающих её людей. Стесняясь рисовать на людях, она вечерами «набрасывала

накопленное за день» [Рубина 2012: 63] в свои ученические альбомы. Так появляются первые герои её картин – начальник смены Семенов, мастер Кирилливаныч и мальчик, которого Вера про себя называла «**Маленький Мук**».

Вымышленный экфрасис портрета Маленького Мука начинается с самого процесса создания картины: «Чаще всего, уже привычно, рука рисовала круглую, с носиком-кнопкой, плутовскую физиономию Лепёшки» [Рубина 2012: 64]. Мальчик упоминается в романе впервые, в связи с этим крайне сжатая дескрипция портрета («круглая, с носиком-кнопкой, плутовская физиономия Лепёшки») ссылается на окружающий контекст, необходимый для актуализации образа персонажа. Героиня рассказывает о происхождении мальчика и его имени: ««Лепёшка» – это прозвище. Может, из-за широкого затылка, приплюснутого от долгого младенческого лежания в бешике – колыбели». Маркированная экфрастическая референция «Лепёшка» связывает экфрастическую дескрипцию и контекст, объясняя круглую форму лица мальчика. Несмотря на отсутствие детального описания, лицо мальчика ярко выражено через оценочную семантику аттракторов: героиня описывает вздернутый маленький нос мальчика, трансформируя устоявшуюся метафору – «носик-кнопка», и емко характеризует персонажа через выражение его лица – «плутовская физиономия». Согласно П. Стоквеллу, разговорная лексика категоризуется как аттрактор, поскольку содержит в себе «отступление от эстетической нормы», тем самым приближая читателя к точке зрения художницы. Подобное оценочное восприятие персонажа требует дополнительного разъяснения для читателя, в связи с этим экфрастический контекст достраивает образ мальчика посредством перечисления ситуаций на фабрике, характеризующих плутовской вид Маленького Мука – «страшно самостоятельный, веселый и умеющий добывать из происходящей вокруг жизни самую разнообразную пользу» [Рубина 2012: 64].

На уровне текстовых миров взаимосвязь экфрастической дескрипции и экфрастического контекста в выражении образа Маленького Мука может быть схематизирована следующим образом (см. Рисунок 9.): текстовый мир экфрастической дескрипции переходит к текстовым мирам экфрастического

контекста, презентующим различные ситуации на фабрике: когда мальчик выпрашивает и сдает бутылки (1), когда он однажды выпросил старые сломанные босоножки и, обломав каблук, явился «с видом именинника» [Рубина 2012: 64]; когда он в столовой уминал еду за обе щеки, хватая остатки недоеденного хлеба (3). Маркированной отсылкой к экфрастической дескрипции портрета мальчика становится деталь «плутовски подмигивая поварихам», за что Лепёшка иногда получал на кухне дополнительную котлету (4). Текстовые миры экфрастического контекста достраивают ментальную репрезентацию образа мальчика, объясняя его неунывающий характер и плутовской взгляд, изображенный Верой на картине. Несмотря на минимум экфрастического описания, каждая деталь портрета имплицитно или эксплицитно референцируется в контексте, приобретая большую интратекстуальную и смысловую нагрузку.

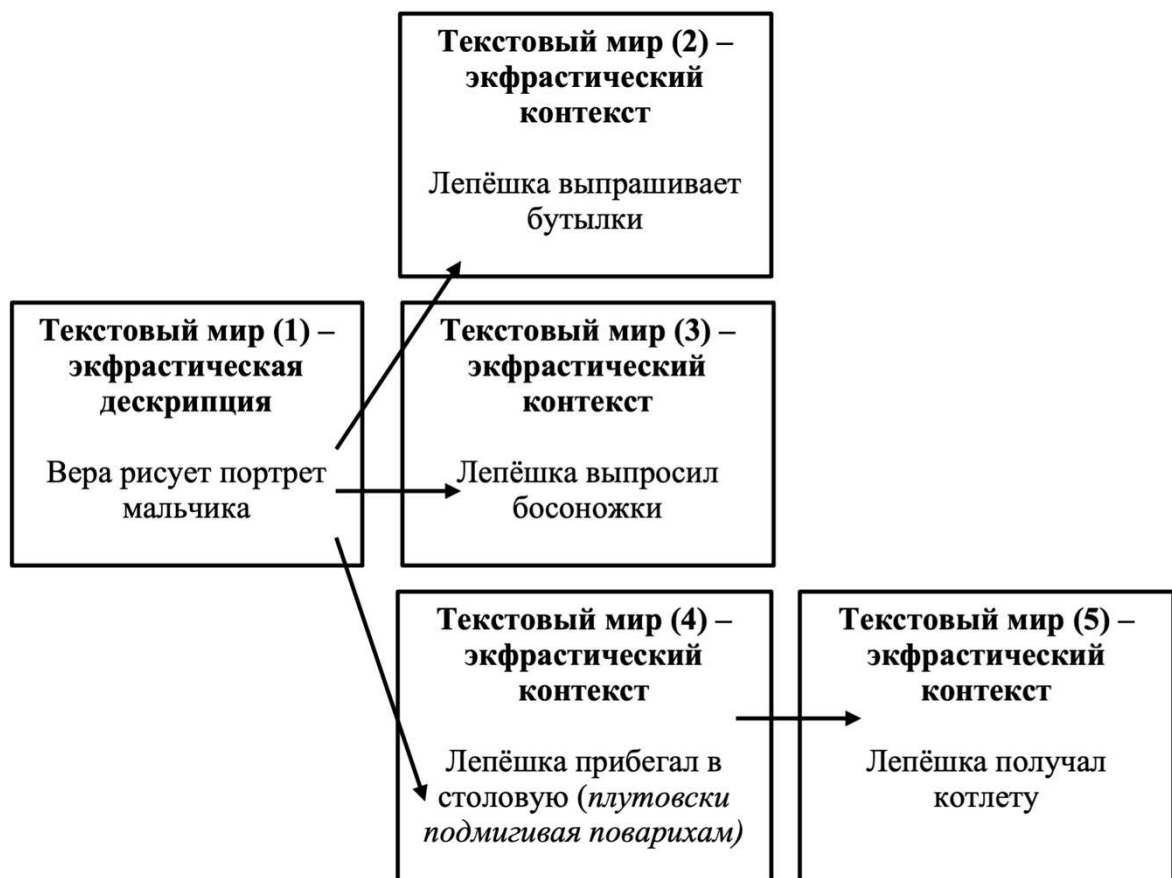


Рисунок 9. Текстовые миры портрета «Маленький Мук»

Портрет Маленького Мука принадлежит к ранним зарисовкам Веры, которые она впоследствии вписывает в более сюжетные композиции картин. Экфрастический контекст референцирует небольшой отрезок времени из жизни

Веры, подчеркивая эпизодичность персонажа. В противоположность портрету Маленького Мука, триптих **«Житие святого дяди Миши – бедоносца»** посвящен одному из центральных персонажей романа и самых дорогих художнице людей – отчиму дяде Мише, заменившему Вере отца.

Формат композиции привносит ощущение монументальности работы. Оформление триптихами алтаря практиковалось в христианской традиции, что подкрепляет религиозный жанр работы. Житие разворачивает перед зрителем / читателем три этапа жизни дяди Миши:

*«триединый дядя Миша – беспризорник – лагерник – алкаш, скорчившись и укрывая голову руками, в солнечной лавине воспаряет над чинарами Сквера Революции»* [Рубина 2012: 426]

Содержание композиции соответствует формату триптиха и жития: «беспризорник – лагерник – алкаш» функционируют как универсальные маркированные референции к сиротскому детству персонажа, его тюремному заключению за антисоветскую пропаганду в студенческие годы и алкогольной зависимости всю последующую жизнь. Единство тематики триптиха показано через описание образа героя («триединый дядя Миша») и его расположение как фигуры в каждой картине с помощью аттракторов агентности, топикальности и активности. Чтобы сконструировать репрезентацию триптиха, читателю необходимо актуализировать информацию, беспорядочно разбросанную на протяжении всего повествования (см. Рисунок 10.).

Первое упоминание о детстве дяди Миши содержится в отступлении лирической героини, рассказывающей о беспризорном детстве мальчика после задержания и признания его родителей врагами народа. Повествование лирической героини дополняется отрывками мемуаров дяди Миши, которые Лёня случайно нашел заложенными в книге. Написанный от первого лица, отрывок рассказывает о бродячей жизни детей, выживающих в ташкентскую зиму. Дядя Миша крадет «женские боты на высоких каблуках» и носит телогрейку, «почти целую, с одним рукавом», отданную ему сторожем театра. Подобным образом период нахождения в тюрьме упоминается как в отступлении лирической

героини, так и в мемуарах дяди Миши, обогащая читательскую репрезентацию второго сегмента картины под условным названием «лагерник». Несмотря на минимальное описание того, как может выглядеть беспризорный ребенок или заключенный на картине, данный контекст играет важную роль в осмыслении читателем названия триптиха. Дядю Мишу называет бедоносцем его опекунша Клара Нухимовна, говоря, «что крест судьбы каждому изготавливают по росту еще до рождения. А вот Мише этот крест достался непомерно тяжелым, сколоченным не для одного человека, а для всего поколения» [Рубина 2012: 307–308]. Символизм креста, обременяющего жизнь дяди Миши, наиболее полно раскрывается через контекст его детства и юности.

Третий сегмент триптиха «алкаш» создан художницей на основании своих воспоминаний о первой встрече с дядей Мишей, о чем свидетельствует частная немаркированная референция к позе персонажа («скорчившись и укрывая голову руками») и фону картины («Сквер Революции»). Вера подбирает пьяного дядю Мишу в Сквере Революции, где его избивает проститутка. Спонтанное решение девочки отвезти абсолютно незнакомого ей человека к себе домой не может быть рационально обосновано, она действует интуитивно, убежденная в важной роли искусства в своей жизни. Дядя Миша напомнил Вере человека с открытки, купленной ей на рынке:

*«...Словно ей вручена была повестка с указанием личности для безошибочного опознания: вот такой он должен быть, не пропусти! И она не пропустила. Приволокла его домой со Сквера, как раз в тот день, когда уехала мать.»* [Рубина 2012: 294]

Ретроспективный текстовый мир актуализирует экфрастическое описание существующего произведения искусства, картины В. Серова «Портрет художника Исаака Левитана». Онтологическое переключение текстового мира в мир дискурса происходит за счет названия картины, функционирующей как частная маркированная референция. Экфрастическое описание самого изображения передает восхищение Веры: «Вторая, с волооким высоколобым красавцем, безвольно свесившим прекрасную кисть руки с плетеного кресла, была на

месте...» [там же]. Оценочное восприятие художницы превалирует в описании картины («волоокый красавец», «прекрасная кисть руки»), однако для более полного представления героя картины, читатель нуждается в контекстуальной информации, выходящей за пределы текстового многомирия романа. На этом этапе, в зависимости от осведомленности читателя, мир дискурса портрета И. Левитана может продолжиться расщепленным дискурс-миром конца XIX века, времени, когда был создан портрет. Исаак Левитан, один из самых влиятельных русских художников-пейзажистов, переживает смерть обоих родителей и будучи евреем по национальности, оказывается выселен за черту оседлости как результат антисемитской политики царской России. Узнав о происходящем, Валентин Серов создает портрет И. Левитана в знак поддержки и солидарности с художником [Кудря 2008]. Данный дискурс-мир истории создания портрета является одной из бесконечных индивидуальных вариаций возможного контекста, с которым читатель мог бы связать произведение искусства, референцируемое в романе.

Сцена в парке практически дословно повторяет частную немаркированную референцию описания триптиха: «Он лежал на земле, за дощатым киоском летнего кафе, закрывая голову руками и тихонько смеясь, а может, икая от побоев.» [Рубина 2012: 295], что позволяет нам предположить, что именно она стала основой для создания образа дяди Миши в картине. Особое внимание рассказчица уделяет выражению лица и взгляду мужчины:

*«Пьяный лежал себе и улыбался... Через всю правую скулу шла кровотокающая ссадина, лоб и подбородок в грязи... Взгляд его упирался в небо, как будто высматривал что-то безнадежно и безвозвратно далекое... (курсив наш)*

*Этого взгляда она не забудет во всю свою жизнь... и впоследствии он станет смотреть со многих ее холстов на публику – так же отрешенно, сквозь прозрачные воды времени, словно уже видал такое, что по самую завязку насытило его любопытство к этому прекрасному миру.» (курсив автора).*



Выразительность взгляду дяди Миши придают аттракторы отрицания («безнадежно и безвозвратно далекое», «этого взгляда она не забудет») и аттрактор топиальности, достигнутый с помощью инверсивного порядка слов («этого взгляда она не забудет»). Текстовый мир – проспекция, представленный в виде комментария лирической героини, функционирует как универсальная маркированная референция к будущим работам художницы, в числе которых есть и триптих.

Финальным подтверждением связи между образом дяди Миши и Исаака Левитана становится ответ на риторический вопрос «Почему она осталась при нем?», который также является проспективным текстовым миром:

*«Он был очень похож на того человека с открытки, с бархатным волооком взглядом испанского аристократа. Исхудалые кисти раскинутых рук, с обломанными черными ногтями, были так же изумительно вылеплены...»*

[Рубина 2012: 295]

Частные немаркированные референции повторяют элементы описания портрета И. Левитана, фокусируясь на взгляде художника («бархатный волоокий взгляд испанского аристократа»). Репрезентация внешнего образа дяди Миши сливается с образом Исаака Левитана как в восприятии читателя, так и Веры, которая и впоследствии мысленно обращается к портрету художника, смотря на дядю Мишу:

*«...и она с жадной исследовательской любовью смотрела на его, все еще густые, но с сильной проседью, волнистые волосы, и совсем уже седую бороду... словно снимала прижизненную маску, поскольку посмертная ей была не нужна... Интересно, дожил ли до седой бороды великий русский пейзажист Исаак Левитан...»* [Рубина 2012: 372]

В целом, подробный лингвокогнитивный анализ экфрастических референций показал, что репрезентация триптиха требует комплексной актуализации экфрастического контекста, рассказанного от лица разных персонажей. Сжатый формат экфрастического описания оперирует частными

немаркированными референциями, отсылающими читателя к отдельным эпизодам из жизни дяди Миши и имитирующими строение жанра жития. Экфрастический контекст, посвященный детству и студенческим годам персонажа, рассказывается от лица лирической героини и самого дяди Миши, тогда как третья часть триптиха представлена более детально и опирается на воспоминания самой художницы.

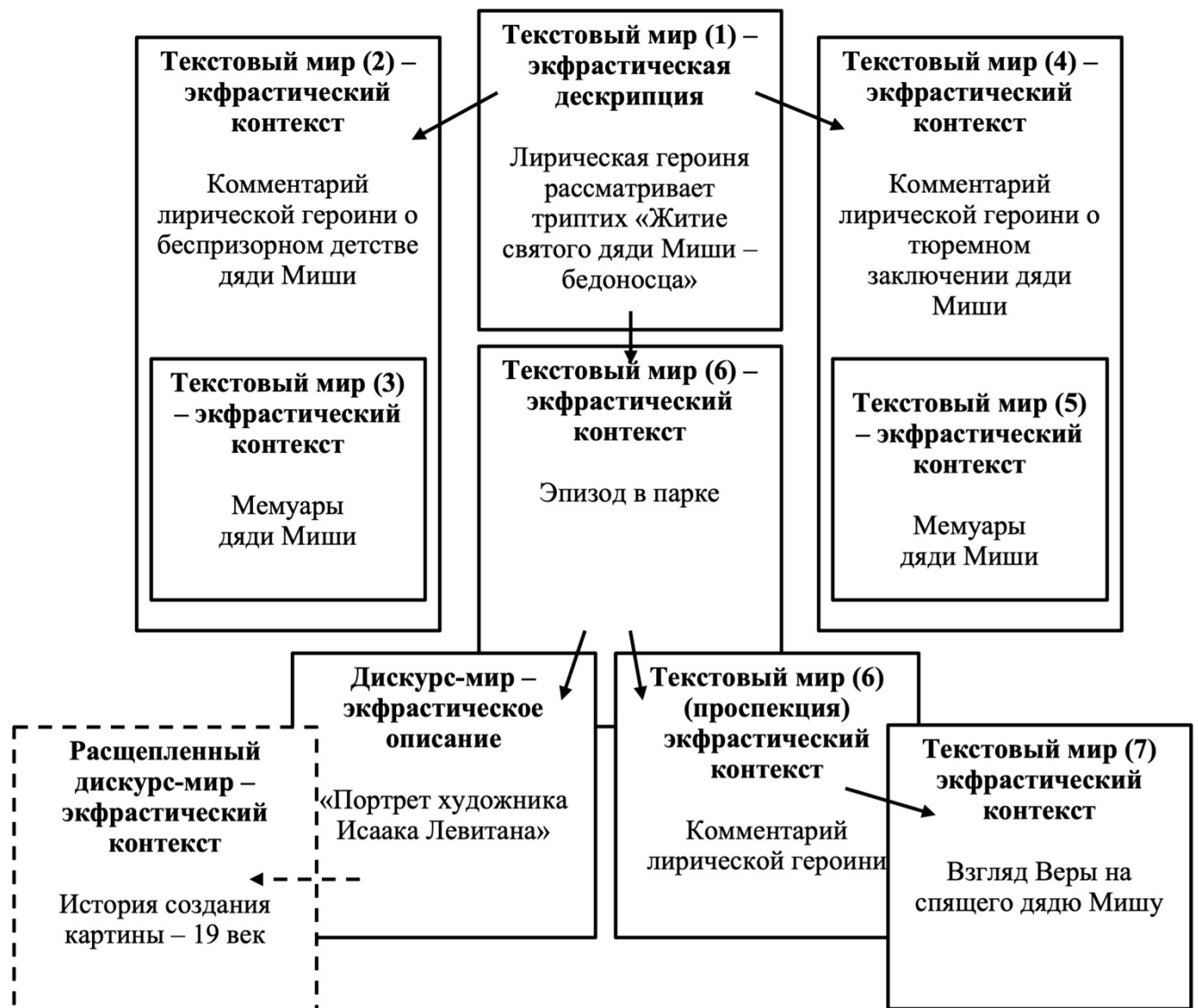


Рисунок 10. Текстовые миры триптиха «Житие святого дяди Миши – бедоносца»

Сравнивая внешний вид дяди Миши с портретом И. Левитана, художница создает интертекстуальную референцию к дискурс-миру картины, полноценно актуализировать который может лишь читатель, обладающий необходимым знанием о портрете: его композиции и истории создания. Универсальные

маркированные референции в проспективном комментарии лирической героини акцентируют взаимосвязь действительного и изображаемого в жизни художницы и приводят к тому, что образы персонажей двух картин – реальной и вымышленной – сливаются в читательской репрезентации.

### **Выводы ко второй главе**

Результаты проведенного лингвокогнитивного анализа экфрастических референций в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» могут быть суммированы в виде следующего обзора процесса функционирования экфрасиса в контексте романа.

Описание визуальной композиции объекта искусства неразрывно связано с актуализирующим его контекстом. Целостная репрезентация визуального объекта искусства может быть сформирована лишь в результате контекстуализации экфрастического описания, в связи с чем экфрасис должен рассматриваться как единство описания и контекста, связанных между собой экфрастическими референциями. Экфрастические референции функционируют в качестве связующего звена между текстовыми мирами описания и контекста, тем самым достраивая, обогащая или изменяя репрезентацию картины в сознании читателя. Экфрастический контекст может выполнять следующие функции в конструировании репрезентации объекта искусства:

- дополнение экфрастической репрезентации
- трансформация экфрастической репрезентации
- конструктор экфрастической репрезентации

В процессе лингвокогнитивного моделирования экфрасиса картин мы проанализировали три уровня формирования экфрастической репрезентации: уровень выраженности аттракторов в экфрастическом описании и контексте, уровень фигуру-фоновых отношений в композиции произведения и контекста, и уровень текстовых миров, связанных между собой экфрастическими референциями. Подобная структура модели экфрасиса позволяют проанализировать лингвистические средства репрезентации объекта искусства на

следующих языковых уровнях: грамматическом, лексическом и синтаксическом уровнях посредством определения аттракторов выраженности фигуры и фона; стилистическом уровне, который позволяет определить точку зрения и оценочное отношение персонажа к сцене, тем самым акцентируя фигуру-фонную организацию объекта репрезентации и контекста; текстовом уровне, схематически представленном с помощью теории текстовых миров и экфрастических референций, соединяющих миры описания и контекста произведения искусства.

По результатам анализа выраженности аттракторов была отмечена ведущая роль лексических аттракторов крупности и яркости, семантических аттракторов целостности, проксимальности, когнитивной эмпатии и отрицания, синтаксических аттракторов активности, топикальности и агентности. Подобная организация аттракторов имитирует композицию визуального объекта искусства как в экфрастическом описании, так и экфрастическом контексте, которая может быть наиболее успешно схематизирована посредством фигуру-фоновых отношений. Фигуру-фонная организация картины также передается читателю с помощью точки зрения и оценочного восприятия художницы или лирической героини. Личностные позиции героев в экфрастическом описании и контексте актуализируются через несобственно прямую речь, метафорические и метонимические репрезентации, лексические повторы, риторические вопросы, использование вульгаризмов и просторечий.

Анализ функционирования экфрасиса на уровне текста показал значительную роль маркированных и немаркированных частных референций в установлении взаимосвязи между текстовыми мирами экфрастической дескрипции и контекста. Экфрастические референции соединяют между собой хронологические сюжеты в повествовании романа, представленные в виде воспоминаний (ретроспективные текстовые миры) и лирических забеганий лирической героини (проспективные текстовые миры). В большинстве рассмотренных примеров мировоззрение лирической героини дополняет или полностью замещает восприятие художницы, что приводит к слиянию точек зрения героинь в экфрастическом контексте и последующей репрезентации

объекта искусства. Экфрастический контекст, несомненно, направлен на обогащение репрезентации картины, однако его функциональность варьируется в зависимости от распространенности описания изображения. Сжатая дескрипция композиции требует полной реконструкции объекта искусства посредством контекстуальной информации, тогда как более детальное описание изображения может быть дополнено или трансформировано под воздействием контекста романа.

### ГЛАВА III. ЛИНГВОКОГНИТИВНОЕ МОДЕЛИРОВАНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В РОМАНЕ М. ЭТВУД 'CAT'S EYE' («КОШАЧИЙ ГЛАЗ»)

#### 3.1. Общее описание исследовательского материала

Маргарет Элеанор Этвуд (Margaret Eleanor Atwood) – канадская англоязычная писательница и поэтесса, известная российскому читателю по роману-антиутопии «Рассказ служанки» («The Handmaid's Tale», 1985), ставшему международным бестселлером и успешно экранизированному в 2017 году. Литературный гений М. Этвуд далеко не ограничивается одной работой: начав писательскую деятельность в 1961 году, она является автором 17 романов, не считая многочисленных собраний коротких рассказов, стихотворений и произведений литературной критики. Несмотря на преклонный возраст (18 ноября писательнице исполнилось 82 года), М. Этвуд продолжает активно писать, опубликовав сиквел «Рассказа служанки» под названием «Заветы» («The Testaments», 2019) и коллекцию стихотворений «Dearly» (2020), созданную в память о недавно ушедшем муже. Личность М. Этвуд многогранна: помимо писательской карьеры, она присутствует на международной арене как общественный деятель, представитель по правам человека, защитник окружающей среды, политический сатирик и карикатурист [Howells 2006: 1].

М. Этвуд считается ключевой писательницей современности, и её работы затрагивают многие насущные проблемы политизации, идеологии и гендерного неравенства. В предисловии к Кембриджскому путеводителю по прозе М. Этвуд, К. Э. Хоуэлз [там же] отмечает характерную особенность произведений писательницы, которые сочетают в себе серьезность тематики, находящую остроумное, или даже ироничное, выражение в литературном тексте.

В центре произведений М. Этвуд находятся сильные самобытные женщины, пытающиеся определить взаимоотношения со своим внутренним миром и угнетающим их обществом. Так, например, «Рассказ служанки» [1985] повествует о женщине, живущей в сексуальном рабстве в стране, пропагандирующей

авторитарную теократию как попытку остановить экологический кризис. В одном из своих интервью М. Этвуд [2018] кратко поясняет значимость и символизм возможного гротескного будущего: на вопрос, как долго она писала роман, она отвечает: «4000 лет, весь отрезок женской истории». Солидарность М. Этвуд с движением феминизма несложно определить по её работам, однако сама писательница отрицает статус феминистки и выступает за «равноправие без ярлыков» [2019]. Свою позицию М. Этвуд [2019] выразила более определенно на выступлении к международному женскому дню: на вопрос о том, можно ли считать «Рассказ служанки» феминистским романом, она отвечает:

*«Если под феминистским романом вы понимаете идеологический трактат, где все женщины – ангелы и / или они угнетены настолько, что теряют способность сделать моральный выбор... тогда нет. Если вы имеете в виду роман, в котором женщины – это человеческие существа со всем возможным многообразием характеров и поведений, они интересны и важны и то, что происходит с ними, является неотъемлемой частью сюжета и структуры повествования... тогда да. В таком случае многие романы можно назвать феминистскими. Почему женщины в романе интересны и важны? Потому что женщины интересны и важны в настоящей жизни.»* [перевод наш]

Стремление писательницы изобразить женщин настоящими, неидеальными и разными, имеющими как высокие моральные устои, так и способными на низкие поступки, является сквозным мотивом всего творчества М. Этвуд.

Через изображение судеб женщин в постапокалиптическом будущем своих романов М. Этвуд пытается донести до читателя обеспокоенность об изменении климатических условий и загрязнении человеком окружающей среды. Выступая на собрании международного фестиваля «Пред её очами» по обсуждению проблем окружающей среды и их последствий на качество жизни женщин («Under Her Eye», частично трансформированного заимствования из «Рассказа служанки»), М. Этвуд [2018] предостерегает слушателей об опасности влияния климатических изменений на социально-политическое устройство общества.

Говоря о том, что изменения климата могут привести к социальным волнениям и даже международным конфликтам, жестоким репрессиям и тоталитаризму, писательница обращает внимание, что женщинам в такое время «приходится несладко – гораздо хуже, чем в мирное время» [перевод наш].

Пытаясь повысить экологическую осознанность людей, в своих футуристических романах-антиутопиях М. Этвуд выражает усиливающуюся тревогу о надвигающемся хаосе, который возникнет, если мировое сообщество не изменит своих взглядов [Brooks Bouson 2021: 76]. Так, например, трилогия Безумного Аддама (2003, 2009, 2013) повествует о планете на пороге катастрофы, где население живет в ужасных реалиях эпидемий, терроризма, генной инженерии и мутаций.

Работам М. Этвуд часто приписывают черты готического романа [Blau 2005; Friesen 1990; Pourgharib 2011; Tennant 2003]. Общая склонность писательницы к предзнаменованиям мрачного и зловещего развития событий легко прослеживается в её литературной критике. В своей книге о литературном творчестве «On Writers and Writing» [2014: 174], М. Этвуд выдвигает гипотезу о том, что создание всех письменных произведений обосновано естественным человеческим страхом смерти и благоговением перед ней; писатель в своих работах воскрешает людей из мира мертвых, давая им шанс на бессмертие в литературе. Стоит отметить, что полное название первого издания вышеупомянутой книги звучит как «Negotiating with the Dead: A Writer on Writing» [2002], что в целом отражает присутствие готической тематики в творчестве М. Этвуд.

Традицию готического феминизма [Wisker 2011: 99] в прозе М. Этвуд продолжает роман «Кошачий глаз» ('Cat's Eye'). Повествование в романе ведется от первого лица, художницы Элейн Ризли, которая возвращается в Торонто, где она выросла, для организации выставки своих картин. Творческая ретроспектива инициирует ретроспекцию событий детства и юности Элейн, возвращая утраченные воспоминания художницы об издевательствах и психологическом насилии со стороны школьных подруг. Диссоциативная амнезия функционирует



как подсознательная попытка Элейн справиться с детской травмой, однако пережитки прошлого находят свое отражение в картинах героини, происхождение и содержание которых она не может полностью объяснить.

«Кошачий глаз» принадлежит к жанру романа о художнике и оценивается многими литературными критиками как наиболее автобиографичная работа М. Этвуд [Wisker 2011: 99]. Подобные мнения частично оправданы похожей биографией героини и писательницы: отцы обеих девочек занимались лесной энтомологией, из-за чего первые десять лет жизни детей их семьи вели кочевой образ жизни, следуя за исследовательскими командировками и переезжая с место на место. М. Этвуд [2014: 33] рассказывает, что с шести месяцев родители начали брать её с собой в рюкзаке в лес, и этот природный ландшафт заменил ей дом. Воспоминания Элейн перекликаются с опытом писательницы: «Пока мы не осели в Торонто, я была счастлива. До этого мы нигде не жили по-настоящему; или жили в стольких местах, что и не упомнишь.» [Этвуд 2020: 14]. И писательница, и героиня её романа росли под присмотром старшего брата. Авторитет братьев и благоговение девочек перед ними прослеживается в описаниях их игр: для М. Этвуд [2014: 34] брат всегда был главным рассказчиком, для Элейн ссоры и драки с братом всегда оканчивались поражением, потому что «Стивен крупней и безжалостней, и мне нужней играть с ним, чем ему – со мной» [Этвуд 2020: 17]. Как в реальном, так и в художественном измерении после продолжительных переездов семьи оседают в Торонто, где героини сталкиваются с незнакомым им ранее обществом девочек-ровесниц. Правила общения между ними, основанные на «притворной стыдливости и снобизме, перешептывании и злобных сплетнях» [Этвуд 2014: 36], оказываются гораздо важнее умения перебирать дождевых червей или собирать гусениц со старшим братом. Героиня романа также чувствует себя неловко среди девочек, не зная их обычаев и неписанных правил, она «вечно ощущает себя на грани какой-то непредвиденной смертельной оплошности» [Этвуд 2020: 28]. Неуверенность и неопытность Элейн впоследствии будет использована против нее: прикрываясь предложениями о заботе и

наставничестве, школьные подруги будут унижать и стыдить ее за неуместное поведение, негодные слова и бедную одежду.

Параллелизм с детством писательницы в романе на этом заканчивается. Дискуссии литературных критиков, касающиеся автобиографичности романа, окончательно разрешаются в интервью газете Гардиан [2018], где М. Этвуд говорит, что написание мемуаров никогда её не интересовало: «Меня больше интересует то, что происходит в мире, чем я сама. Я не особо заинтересована в изучении моей глубокой, мрачной психики, какой бы притягательной она ни казалась».

Ретроспектива искусства и ретроспекция жизни как две главные темы романа неизбежно сказываются на выражении темпоральности в повествовании. Концепт времени переплетается с пространством в восприятии художницы. В самом начале романа она размышляет над взаимосвязью времени и пространства: «Время – не прямая, а отдельное измерение, как измерения в пространстве. Если пространство можно искривить, то и время тоже можно.» [Этвуд 2020: 6]. Метафорическая репрезентация времени как нелинейного феномена отражает неуверенность Элейн в своем прошлом, когда она не знает, что скрывается в глубинах её памяти: «Вглядываясь во время, мы смотрим не назад, а вглубь, как в воду. На поверхность поднимается то одно, то другое, а иногда – ничего. Но все сохраняется навеки.» [там же].

Как утверждает К. Осборн [1994], традиционное повествование в романах о художнике развивается линейно (как это происходит на примере романа Дж. Джойса «Портрет художника в юности»). Однако многие современные писательницы намеренно нарушают хронологию, практикуя закольцовывание сюжетных линий [Greene 1991]. В романе «Кошачий глаз» повествование начинается с возвращения Элейн в Торонто по случаю открытия ретроспективной выставки своих работ. Возвращение в город детства и юности заставляет её реконструировать прошлое, собирая фрагменты утраченной памяти, которые она подсознательно в течение своей жизни воплощала в картинах. Название глав в романе неслучайно совпадает с названием картин героини: каждая глава

начинается с изображения Элейн в настоящий момент повествования в Торонто, затем переключается на момент в прошлом, вызванный в памяти героини. Воспоминание проявляется в полной мере под воздействием с детства знакомых художнице мест, и она полностью погружается в прошлое, переживая событие детства заново в настоящем. Подобные закольцованные сюжетные линии прогрессируют в хронологическом порядке, начиная с восьмилетней Элейн и заканчиваясь смертью её матери за несколько лет до открытия выставки [Osborne 1994].

Прерывистая композиционная структура романа отображает динамику возвращения памяти, утраченной героиней как результат пережитой детской травмы. Проживая каждый закольцованный сюжет, героиня учится принимать себя и отпускать свое прошлое [там же]. Б. Стюарт [1996: 92] относит эпизоды возвращения памяти художницы к художественному приему эпифании как «моментальному духовному проявлению», введенному в литературный обиход Дж. Джойсом [2003: 222].

Эпифании утраченных воспоминаний воплощают проживание героиней травмировавших её воспоминаний детства, сближая читателя с восприятием персонажа. Переплетение временных отрывков прошлого и настоящего является особенностью композиционной организации романа, увеличивая экспрессивность повествования. По мнению Дж. Бусана [1993: 160], «Кошачий глаз» – это не только эмоциональный роман о возвращении детских воспоминаний, но и повествование «охваченное тревожностью и отягощенное психологическим вампиризмом, заключающимся во вторжении зловещего иного и потере себя».

Взаимоотношения Элейн и Корделии М. Этвуд [1986: 1] относят к условному жанру «закадычных друзей», где связь между подругами приобретает «жутковатый оттенок». Дома Корделию унижают родители, отец не воспринимает её всерьез, и она пытается прикрыть чувство собственной незащищенности травлей Элейн, самоутверждаясь за её счет [Wisker 2011: 103]. Элейн не находит в себе сил противостоять давлению Корделии и обращается к искусству в попытке пережить глубокую психологическую травму. Художественная репрезентация

дает героине возможность ретроспективной оценки и дистанцирования от ситуации, создания параллельных версий развития событий, переоценки себя и своего опыта. В своих картинах Элейн «реконструирует себя» [там же: 104], превращая эмоциональную травму в неоднозначные произведения искусства.

Н. дэ Йонг [1998: 99] акцентирует зеркальность персонажей Элейн и Корделии, называя их двойниками или «двумя половинами одного целого». Мотив зеркальности реализуется в развитии сюжета, где Элейн преследует призрак Корделии, которую художница подсознательно стремится увидеть, чтобы живую столкнуться с прошлым и обрести полное ощущение себя [Wisker 2011: 107].

Принятие травмы детства приходит к Элейн только с прощением Корделии в самом конце романа. Видя воображаемый призрак Корделии, Элейн осознает, что подавляемые ей чувства позора, неловкости, одиночества, страха и желания быть любимой изначально принадлежали Корделии, а не ей самой: «Но это уже не мои чувства. Они принадлежат Корделии; они всегда были её» [Этвуд 2020: 230]. Освобождение от зависимости и позиции жертвы в отношениях с Корделией как результат ретроспекции жизни и картин Элейн является главным исходом романа. Художественное искусство играет в данном процессе решающую роль, актуализируя репрессированное психологическое и эмоциональное состояние героини [Banerjee 1990: 522].

### **3.2. Роль контекста в создании экфрастических репрезентаций картин**

С помощью ручной выборки нами было выделено 22 произведения искусства, выраженные в романе посредством симбиоза экфрастического описания и контекста, достраивающего репрезентацию картины в сознании читателя. Несмотря на то, что некоторые картины имеют в своей основе прототип реально существующего произведения искусства, М. Этвуд [2020: 5] в предисловии к роману уточняет, что все произведения искусства, описанные в тексте, выдуманы. В таком случае экфрастический контекст, связанный с описанием визуальной композиции вымышленной картины с помощью

экфрастических референций, играет первостепенную роль в формировании репрезентации изображения в восприятии читателя.

Тематически картины Элейн были сгруппированы следующим образом:

**1. Коллекция работ, посвященных Миссис Смиит**

- 1) 'Rubber Plant: The Ascension'
- 2) 'Erbug: The Annunciation'
- 3) 'Empire Bloomers' series
- 4) 'Torontodalisque: Homage to Ingres'
- 5) 'Leprosy'
- 6) 'AN EYE FOR AN EYE'
- 7) 'White Gift' series

**2. Корделия и Элейн**

- 8) 'Half a Face'
- 9) 'Cat's Eye'

**3. Вещи / объекты**

- 10) 'Toaster'
- 11) 'Wringer Washing Machine'
- 12) 'Deadly Nightshade'
- 13) 'Three Witches'

**4. Семья и детство**

- 14) 'One Wing'
- 15) 'Three Muses'
- 16) 'Picoseconds. A jeu d'esprit'
- 17) 'Pressure Cooker' series
- 18) 'Unified Field Theory'
- 19) Picture of what Elaine does after school

**5. Взрослая жизнь**

- 20) 'Life Drawing'
- 21) 'Our Lady of Perpetual Help'
- 22) 'Falling Women'

Тематические группы (ТГ) определены в соответствии с периодами жизни Элейн (детство и взрослая жизнь), центральным персонажем композиции (Миссис Смиит, Корделия, Элейн) и также частично отражают жанровую специфику картины: ТГ «вещи / объекты» в основном состоит из изображений натюрмортов, ТГ «Корделия и Элейн» содержит в себе (авто)портреты героинь.

Лингвокогнитивное моделирование экфрасиса картин рассматривает процесс контекстуализации экфрастического описания, которое становится возможным лишь как результат единства описания и контекста изображений, связанных между собой интер- и интратекстуальными экфрастическими референциями. Лингвокогнитивный анализ экфрасиса картин моделирует формирование фигуру-фоновой композиции объекта искусства и соответствующего ему контекста, а затем обращается к исследованию динамики взаимосвязи описания и контекста на уровне текстового многомирия романа.

В следующем параграфе мы рассмотрим примеры реализации функций, которые может выполнять экфрастический контекст в процессе формирования репрезентации объекта искусства. Опираясь на функционирование контекста как дополнения, трансформации и конструктора экфрастической репрезентации, которое было обозначено нами в предыдущей главе, мы проанализируем частное выражение данных функций в картинах романа «Кошачий глаз».

### **3.3. Контекст как дополнение экфрастической репрезентации**

Контекст функционирует как дополнение репрезентации объекта искусства при условии относительной детальности обоих элементов экфрасиса: описания картины и её контекста. В таком случае контекст чаще всего расширяет, поясняет или углубляет читательскую интерпретацию визуальной композиции. В романе «Кошачий глаз» большинство работ художницы актуализируется читателем как результат контекстуального дополнения, и в дальнейшем мы рассмотрим общие характеристики и отдельные свойства лингвистического выражения визуальной сцены некоторых работ.

Отдельно стоящей тематической группой картин Элейн является коллекция работ, посвященных Миссис Смиит. Нами было идентифицировано 7 изображений, 5 из которых – монокартины ('Rubber Plant: The Ascension', 'Erbug: The Annunciation', 'Torontodalisque: Homage to Ingres', 'Leprosy', 'AN EYE FOR AN EYE'), 2 – модульные серии работ ('White Gift' состоит из 4 панелей, 'Empire Bloomers' упоминается как серия работ без характеристики отдельных составляющих). Читатель будет прав, предположив, что подобное внимание к персонажу со стороны художницы можно объяснить важной ролью Миссис Смиит в жизни главной героини. Однако Элейн создает картины о Миссис Смиит не из чувства любви, а из чувств ненависти и мести к женщине.

Миссис Смиит – мама Грэйс, одной из школьных подруг Элейн. Грэйс, Кэрол и Корделия выбирают в качестве условной жертвы Элейн, не знакомую с правилами женской дружбы и выглядящую в их глазах «отсталой, неотесанной, диковатой» [Atwood 1990: 115] в обществе подруг. Будучи первыми и единственными подругами для Элейн, они устанавливают собственные правила жестокой игры, где они контролируют её поведение, обсуждают походку, манеру держать себя и говорить, указывают на недостатки и наказывают оплошности, объясняя свои действия желанием помочь Элейн стать лучше. Элейн воспринимает такое покровительственное отношение как данность и попадает в бесконечную зависимость от так называемых «подруг»:

*«I'm peeling the skin off my feet; I can do it without looking, by touch. I worry about what I've said today, the expression on my face, how I walk, what I wear, because all of these things need improvement. I am not normal, I am not like other girls. Cordelia tells me so, but she will help me. Grace and Carol will help me too. It will take hard work and a long time.»* [Atwood 1990: 140]

Будучи ребенком, Элейн не осознает пагубность и деструктивный масштаб эмоционального насилия, стесняется просить о помощи или поделиться переживаниями с близкими. Девочка чувствует свою беспомощность: чтобы притупить психологическую боль, она начинает заниматься самоповреждением,

её все чаще посещают суицидальные мысли. Для поддержания психологического давления над Элейн девочки внушают ей необходимость в секретности:

*«...whatever is going on is going on in secret, among the four of us only. Secrecy is important, I know that: to violate it would be the greatest, the irreparable sin. If I tell I will be cast out forever»* [Atwood 1990: 142].

Неожиданностью для Элейн становится момент случайно услышанного разговора между Миссис Смиит и её сестрой, тетей Милдред, где они обсуждают происхождение девочки, считая заслуженным издевательское отношение подруг к ней:

*«“The other children sense it. They know.”*

*“You don’t think they’re being too hard on her?” says Aunt Mildred. Her voice is relishing. She wants to know how hard.*

*“It’s God’s punishment,” says Mrs. Smeath. “It serves her right.”»*

[Atwood 1990: 213]

Как результат, Элейн обращает всю подавляемую ненависть против Миссис Смиит, которая знает о травле, направленной на нее, и не предпринимает попытки остановить издевательства, а напротив, получает удовольствие от осознания происходящего:

*« (...) A heavy, thick hatred.*

*I stand there on the top step, frozen with hate. What I hate is not Grace or even Cordelia. I can’t go as far as that. I hate Mrs. Smeath, because what I thought was a secret, something going on among girls, among children, is not one. It has been discussed before, and tolerated. Mrs. Smeath has known and approved. She has done nothing to stop it. She thinks it serves me right.»* [там же]

Данный контекст необходимо обозначить перед началом анализа цикла работ Элейн, посвященных Миссис Смиит, поскольку эпизод случайно подслушанного разговора предопределяет настроение и основные мотивы картин Элейн, в которых её ненависть перерождается в изобличение порочности женщины и извращенное изображение её притворной святости.



Цикл работ открывает ‘**Rubber Plant: The Ascension**’ («**Фигура: Вознесение**»). Экфрастическое описание работы представлено с позиции художницы, зашедшей на выставку перед открытием:

*«Mrs. Smeath, beautifully rendered in egg tempera, with her gray hairpin crown and her potato face and her spectacles, wearing nothing but her flowered one-breast bib apron. She’s reclining on her maroon velvet sofa, rising to Heaven, which is full of rubber plants, while a moon shaped like a doily float in the sky. Rubber Plant: The Ascension, it’s called. The angels around her are 1940s Christmas stickers, laundered little girls in white, with rag-set curly hair. The word Heaven is stencilled at the top of the painting with a child’s school stencil set.»*

[Atwood 1990: 101]

Миссис Смиит выступает как ярко выраженная фигура композиции, выделенная синтаксическим аттрактором топикальности (позиция подлежащего), семантическими аттракторами проксимальности (детальность изображения внешности) и целостности (экфрастическое описание позволяет создать полноценную репрезентацию внешности персонажа и занимаемой ей позиции на картине). Аттрактор детерминации акцентирует репрезентацию внешности женщины: «with **her** gray hairpin crown and **her** potato face and **her** spectacles, wearing nothing but **her** flowered one-breast bib apron»), что создает впечатление реально существующего прототипа персонажа, с которым читатель уже частично знаком. Отсутствие динамичности в картине передается использованием причастий («wearing», «reclining», «rising»), что передает ощущение пассивности и безвольности Миссис Смиит, находящейся во власти художницы на канве картины. В комментарии к изображению Элейн отметит неподвижность и неодушевленность героини: «This is how I will see her forever: **lying unmoving**, like **something** in a museum, **with her head** on the antimacassar **pinned** to the arm of the chesterfield» [Atwood 1990: 101]. Аттрактор отрицания («wearing nothing but her flowered one-breast bib apron») изначально стилистически актуализирует наготу женщины, чтобы затем частично опровергнуть данное представление.

Сюрреализм картины отражен в столкновении обыденного и божественного: Миссис Смиит, лежа на диване, возносится в рай, который полон фикусов и ангелоподобных кудрявых девочек, реющих в небе, освещенном луной в форме кружевной салфетки. Акцент на вещественности актуализирует частные немаркированные референции к контексту картины, ретроспективно разворачивающемуся в закольцованном сюжете. Изображение таких объектов повседневности, как фикуса, дивана и кружевной салфетки, дейктически переносит читателя в текстовый мир детства Элейн, пришедшей в гости к Грэйс. Перенос читателя в дом Смиитов, экфрастический контекст воссоздает локацию через восприятие девятилетнего ребенка.

Возвращаясь из школы, девочки поднимаются на второй этаж, проходя мимо Миссис Смиит, отдыхающей на диване из-за своего больного сердца («on the chesterfield in the living room, stretched out with her shoes off and a knitted afghan covering her» [Atwood 1990: 66]. Миссис Смиит представлена читателю впервые, и экфрастический контекст включает в себя детальное описание её внешности:

*«She doesn't wear lipstick or face powder, even when she goes out. She has big bones, square teeth with little gaps between them so that you can see each tooth distinctly, skin that looks rubbed raw as if scrubbed with a potato brush. Her face is rounded and bland, with that white skin of Grace's, though without the freckles. She wears glasses like Grace too, but hers have steel rims instead of brown ones. Her hair is parted down the middle and graying at the temples, braided and wound over her head into a flat hair crown crisscrossed with hairpins.*

*She wears print housedresses, not only in the mornings but most of the time. Over the dresses she wears bibbed aprons that sag at the bosom and make it look as if she doesn't have two breasts but only one, a single breast that goes all the way across her front and continues down until it joins her waist» [Atwood 1990: 67].*

Экфрастический контекст существенно дополняет каждую деталь описания картины: так, например, метафора «potato face» объясняется не круглой формой лица, а особым типом кожи, которая выглядит так, как будто её скребли щеткой

для чистки картошки. Очки приобретают металлическую оправу, а прическа Миссис Смиит в виде короны («her gray hairpin crown») описана в динамике её создания: волосы разделены на пробор, заплетены в косы, уложены в плоскую корону вокруг головы и закреплены шпильками. Единственная деталь гардероба Миссис Смиит – «her flowered one-breast bib apron» – контекстуализируется через детское восприятие Элейн, которой кажется, что нагрудник создает впечатление одной большой груди, обвисшей до живота женщины. В данном примере экфрастическая дескрипция представляет собой сокращенное переложение экфрастического контекста, где интерпретация отдельного описания возможна, однако, скорее всего, она будет далека от видения самой Элейн.

Миссис Смиит – ярая католичка, и в попытке заполучить одобрение семьи Смиит, Элейн начинает посещать воскресные службы вместе с ними. Родители самой Элейн не религиозны, что сказывается на отношении Миссис Смиит к девочке, семью которой женщина считает практически языческой. Праведность Миссис Смиит («stronghold of righteousness» [Atwood 1990: 143]), перед которой трепещет маленькая Элейн, становится мнимой в момент, когда девочка осознает, что Миссис Смиит высокомерна и незаслуженно жестока по отношению к ней. В данном случае название («Ascension») и фон картины («rising to Heaven», «a moon shaped like a doily float in the sky», «the angels around her») ссылаются на религиозность Миссис Смиит, функционируя как частные немаркированные референции, отмечающие узнаваемый мотив в экфрастическом контексте. В своих работах Элейн изобличает напускную святость женщины, изображая её нагой, тем самым стремясь отомстить за пережитые в детстве унижения.

Однако взрослая Элейн этого не помнит и глядя на картины Миссис Смиит, не раз задается вопросом: «Why do I hate her so much? Why do I care, in any way, what went on in her head?» [Atwood 1990: 68]. Частичная потеря памяти, вызванная репрессией детской травмы, прослеживается в рассуждениях героини на протяжении всего романа. Художница восстанавливает воспоминания по сюжетам своих картин, что композиционно выражается в закольцованных сюжетах.

Таким образом, эпизод посещения Элейн выставки, содержащий в себе описание картины (текстовый мир 1), связан с ретроспективным текстовым миром (2) детства Элейн, рассказывающей свои воспоминания о походах в гости к семье Смиитов (см. Рисунок 11). Экфрастический контекст данного текстового мира существенно расширяет изначальное описание картины, обогащая видение композиции через восприятие девочки. Однако ретроградная амнезия Элейн не позволяет ей полноценно восстановить взаимосвязь между событиями детства и изображениями Миссис Смиит (см. выше: «Why do I hate her so much?»). В связи с этим повествование продолжает развиваться в ретроспекции, где экфрастический контекст (текстовые миры 3 & 4) восполняет пробелы в памяти художницы и помогает реконструировать репрезентацию картины с учетом детских воспоминаний Элейн. Название картины референцирует информацию из дискурс мира о христианском событии Вознесения Господня, повторно акцентируя ханжество Миссис Смиит.

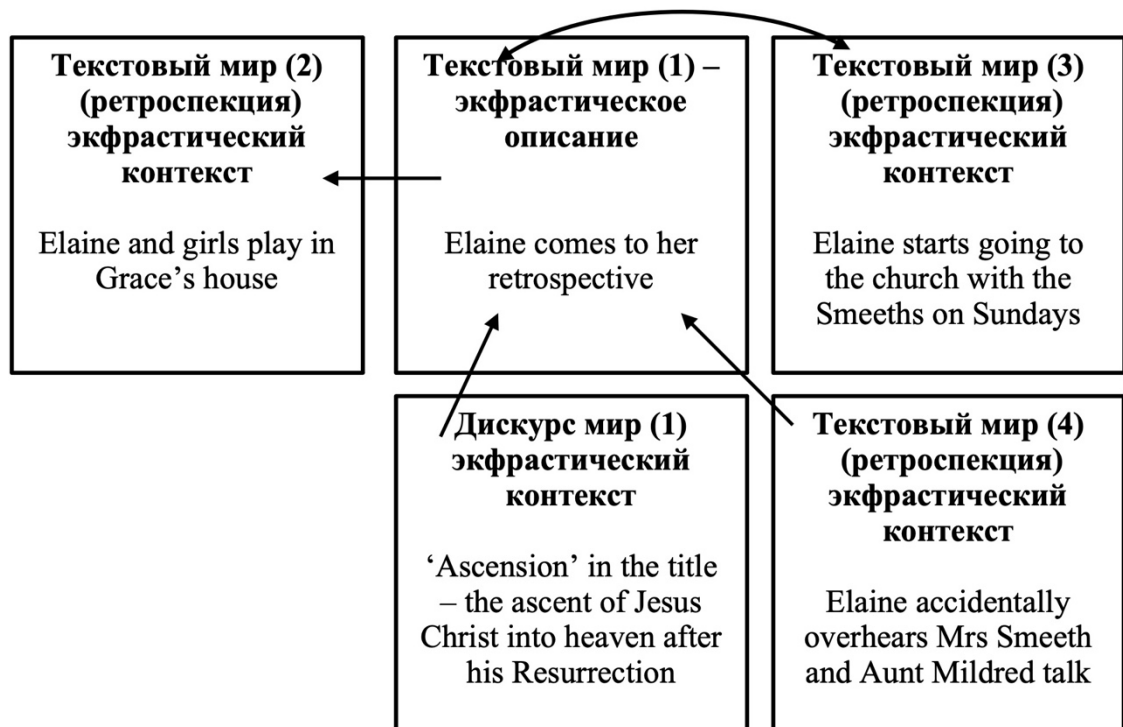


Рисунок 11. Текстовые миры картины *'Rubber Plant: The Ascension'*

Следующей картиной в серии работ, посвященных Миссис Смиит, становится **'Erbug: The Annunciation'**. Художница рассказывает о репродукции картины, опубликованной в журнале:

«*One is of Mrs. Smeath, bare-naked, flying heavily through the air. The church spire with the onion on it is in the distance. Mr. Smeath is stuck to her back like an asparagus beetle, grinning like a maniac; both of them have shiny brown insect wings, done to scale and meticulously painted. Erbug, The Annunciation, it's called.*» [Atwood 1990: 265-266]

Экфрастическое описание схематично, читатель легко определяет фигуру и фон композиции. В качестве фигуры выступает летящая Миссис Смиит с прицепленным к её спине мужем, Мистером Смиитом. Выдвижение персонажа как фигуры происходит с помощью семантических аттракторов отклонения от эстетической нормы (оценочные детали «*bare-naked*», «*grinning like a maniac*» и положение тел на картине воспроизводят сцену полового акта) и проксимальности (внимание читателя фокусируется на тщательно вырисованных крыльях Смиитов – «*shiny brown insect wings, done to scale and meticulously painted*»). Синтаксические аттракторы подчеркивают бездейственность персонажей: так, например, в предложении «*One is of Mrs Smeath...*» персонаж лишен агентности и топиальности; в следующем предложении «*Mr Smeath is stuck to her back...*» персонаж занимает формальную позицию подлежащего с глаголом в пассивном залоге.

Экфрастическое описание схематично, читатель легко определяет фигуру и фон композиции. В качестве фигуры выступает летящая Миссис Смиит с прицепленным к её спине мужем, Мистером Смиитом. Выдвижение персонажа как фигуры происходит с помощью семантических аттракторов отклонения от эстетической нормы (оценочные детали «*bare-naked*», «*grinning like a maniac*» и положение тел на картине воспроизводят сцену полового акта) и проксимальности (внимание читателя фокусируется на тщательно вырисованных крыльях Смиитов – «*shiny brown insect wings, done to scale and meticulously painted*»). Синтаксические аттракторы подчеркивают бездейственность персонажей: так, например, в предложении «*One is of Mrs Smeath...*» персонаж лишен агентности и топиальности; в следующем предложении «*Mr Smeath is*

*stuck to her back...*» персонаж занимает формальную позицию подлежащего с глаголом в пассивном залоге.

Экфрасис картины строится на метафорической репрезентации Смиитов как жуков в момент спаривания (сравнение Мистера Смиита с жуком-листоедом – «*like an asparagus beetle*»). Название картины усиливает метафорический перенос значения за счет экфрастического контекста. Неологизм «*Erbug*» референцирует текстовый мир из детства Элейн, когда Корделия насмехается над ней:

«*“If a man who catches fish is a fisher, what’s a man who catches bugs?” she says.*

*“I don’t know,” I say.*

*“You are so stupid,” says Cordelia. “That’s what your father is, right? Go on. Figure it out. It’s really simple.”*

*“A bugger,” I say.*

*“Is that what you think of your own father?” Cordelia says. “He’s an entomologist, stupid. You should be ashamed. You should have your mouth washed out with soap.”» [Atwood 1990: 159]*

Элейн образует семантический дериват «bugger», используя стандартный суффикс профессий (bug + er → bugger), однако её незнание жаргонных значений лексемы приводит к издевкам со стороны Корделии.

Словарь Мерриэм-Вебстер [2021] определяет «bugger» следующим образом:

1. sodomite;
2. a) a worthless person: rascal; b) fellow, chap;
3. a small or annoying thing.

Элейн догадывается о наличии сексуального подтекста в значении слова («*I know that **bugger** is a dirty word, but I don’t know why*» [Atwood 1990: 159]), и её охватывает чувство стыда за сказанные слова:

«***Bugger**, I think to myself. I say it over and over until it disappears into its own syllables. **Erbug, erbug**. It’s a word with no meaning, like **kike**, but it reeks of ill will, it has power. What have I done to my father?» [Atwood 1990: 160]*

Таким образом, экфрастический контекст не только обогащает метафорическую репрезентацию картины, но и объясняет происхождение неологизма «erbug» - анаграммы «bugger», подкрепляя сексуальный сюжет работы. Вторая часть названия картины «*Annunciation*» референцирует христианское событие – возвешение архангелом Гавриилом Деве Марии о будущем рождении Иисуса Христа. Сталкивая божественное и плотское, высшее и низшее начала человека, художница изобличает мнимую праведность Миссис Смиит.

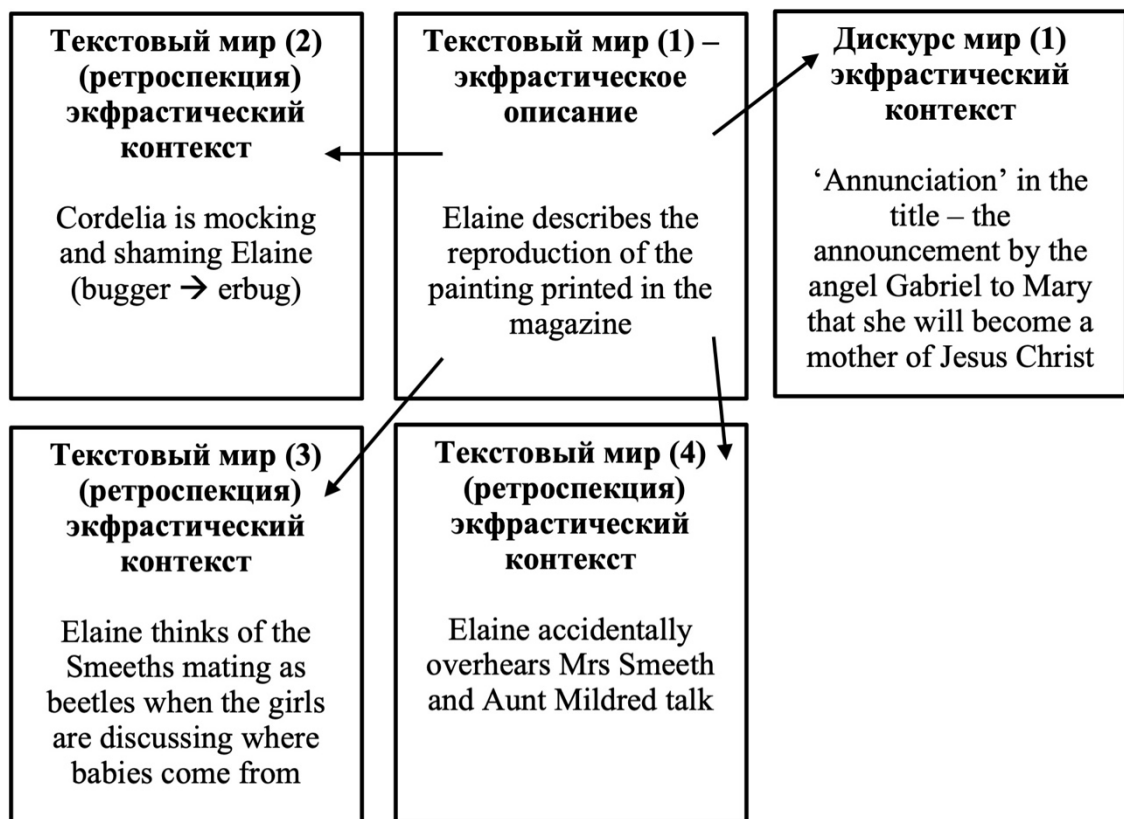


Рисунок 12. Текстовые миры картины ‘*Erbug: The Annunciation*’

В данном примере экфрастический контекст взаимодействует с описанием картины с помощью частных немаркированных референций к ретроспективному текстовому миру (2), где Корделия насмехается над Элейн (см. Рисунок 12.). Помимо этого, описание картины связано немаркированными частными референциями с текстовым миром (3), когда девочки обсуждают, откуда берутся дети, и Элейн переносит свои знания из области энтомологии о размножении насекомых на людей. Текстовый мир (4) хотя и не референцируется эксплицитно, но присутствует как обязательный контекст во всех картинах Элейн,

посвященных Миссис Смиит, поскольку он объясняет неосознанную враждебность и ненависть художницы. Наконец, дискурс мир (1) функционирует как частная немаркированная референция к христианскому празднику Благовещения, создавая внутренний конфликт между содержанием картины и её названием.

Особое место в коллекции картин художницы занимает работа **‘Unified Field Theory’** с изображением Девы Марии, поскольку она отражает переломный момент во взаимоотношениях Элейн и Корделии – эпизод на мосту, едва не стоивший Элейн жизни. Не в силах противостоять издевательствам, Элейн покорно выполняет все требования Корделии и других девочек, которые постоянно экспериментируют, до какого предела они смогут пойти. Психологическое унижение доводит Элейн до состояния депрессии и лишает как воли, так и желания жить. Зная, что родители не смогут её понять, Элейн обращается к Деве Марии, прося в своих молитвах помочь ей.

Экфрастический контекст конструирует образ Девы Марии в представлении читателя задолго до упоминания картины. Так, например, Элейн натывается на обрывок бумаги с изображением Девы Марии по пути домой: «I know what the picture is: it’s the Virgin Mary. The paper is from Our Lady of Perpetual Help» [Atwood 1990: 215]. Немаркированная экфрастическая референция к образу католической Богоматери создает отдельный дискурс мир, который читатель наполняет своими контекстуальными знаниями о данной религии и роли Девы Марии в ней.

Подобрав бумажку с изображением святой, Элейн обращает свои мольбы о помощи к ней:

*«I try to picture what she would look like, if I met her on the street for instance: would she be wearing clothes like my mother’s, or that blue dress and crown, and if it was the blue dress would a crowd gather? Maybe they would think she was just someone out of a Christmas play; but not if she had her heart on the outside like that, stuck full of swords. I try to think what I would tell her. But she knows already: she knows how unhappy I am.»*



*I pray harder and harder. My prayers are wordless, defiant, dry-eyed, desperate, without hope. Nothing happens. I squeeze my fists into my eyes until they hurt. For an instant I think I see a face, then a splash of blue, but now all I can see is the heart. There it is, bright red, rounded, with a dark light around it, a blackness like luminous velvet. Gold comes out from the center, then fades. It's the heart all right. It looks like my red plastic purse.» [Atwood 1990: 217-218]*

Элейн размышляет о том, как выглядит Дева Мария, фокусируясь на цвете её одежды (аттрактор яркости – «that blue dress») и используя частные немаркированные референции к предыдущему текстовому миру с описанием изображения Богородицы (аттракторы детерминации – «**that** blue dress and crown», «if it was **the** blue dress», «her heart on the outside **like that**, stuck full of swords»). Персонаж Девы Марии представляется девочке вполне реальным, что подтверждают её рассуждения о возможности встречи святой на улице – риторические вопросы («would she be wearing clothes like my mother's...», «if it was the blue dress would a crowd gather?») создают более реалистичный образ Богородицы не только в дискурсе мире, но и в текстовом мире романа. Аттрактор отрицания («not if she had her heart on the outside like that, stuck full of swords») фокусирует внимание читателя на детали образа Девы Марии – сердце, пронзенном мечами. Фигурой данного отрывка выступает именно сердце: как мы видим дальше, сама девочка, пытаясь представить Богоматерь, видит только её сердце (аттракторы топикальности и детерминации «**all** I can see is **the** heart»). Сердце Богоматери также выделено семантически (аттракторы яркости «bright red», «a dark light», «a blackness», «gold comes out») и представлено читателю достаточно детально (аттракторы проксимальности «with a dark light around it», «Gold comes out from the center, then fades»). Метафорические сравнения цвета («like luminous velvet», «like my red plastic purse») обогащают репрезентацию сердца как фигуры экфрастического отрывка.

Переломным моментом во взаимоотношениях Элейн и Корделии становится эпизод на мосту, едва не стоивший Элейн жизни. Корделия выбросила шапочку Элейн на ненадежный лед мартовской реки и приказала спуститься в

долину за ней. Элейн повиновалась и по пояс зашла в ледяную реку, но уже не могла найти в себе сил вернуться. И в тот момент, когда девочка уже почти полностью оледенела и была на грани потери сознания, ей видится Дева Мария:

*«There's someone on the bridge, I can see the dark outline. At first I think it's Cordelia, come back for me. Then I see that it's not a child, it's too tall for a child. I can't see the face, there's just a shape. One of the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head. (...)*

*I hear someone talking to me. It's like a voice calling, only very soft, as if muffled. I'm not sure I've heard it at all. I open my eyes with an effort. The person who was standing on the bridge is moving through the railing, or melting into it. It's a woman, I can see the long skirt now, or is it a long cloak? She isn't falling, she's coming down toward me as if walking, but there's nothing for her to walk on. I don't have the energy to be frightened. I lie in the snow, watching her with lethargy, and with a sluggish curiosity. I would like to be able to walk on air like that.*

*Now she's quite close. I can see the white glimmer of her face, the dark scarf or hood around her head, or is it hair? She holds out her arms to me and I feel a surge of happiness. Inside her half-open cloak there's a glimpse of red. It's her heart, I think. It must be her heart, on the outside of her body, glowing like neon, like a coal.*

*Then I can't see her any more. But I feel her around me, not like arms but like a small wind of warmer air. She's telling me something.*

***You can go home now, she says. It will be all right. Go home.***

*I don't hear the words out loud, but this is what she says» [Atwood 1990: 224].*

Собравшись с силами, Элейн следует за фигурой, выбирается из реки и находит путь домой. Изначально читатель, как и Элейн, лишь смутно представляет себе приближающуюся фигуру: универсальные маркированные референции «the dark outline», «too tall for a child», «the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head» представляются слишком общими для идентификации персонажа, однако использованные определенные

артикли подчеркивают, что фигура знакома героине. Девочка называет фигуру «someone», подчеркивая неопределенность персонажа, но по мере её приближения описание Элейн обрастает деталями: «it is a woman, I can see the long skirt now, or is it a long cloak?» и описывает манеру движения: «melting», «isn't falling», «as if walking, but there's nothing for her to walk on». Таким образом, через восприятие главного героя создается аллюзия к сверхъестественности персонажа. Знание о том, что Элейн в своих молитвах обращалась к Деве Марии, а также более точное описание фигуры (женщина в длинной накидке или юбке) создает частные немаркированные референции к образу Богородицы в интерпретации читателя. Как результат, несмотря на то что главная героиня не называет Деву Марию по имени, восприятия персонажа глазами Элейн становится достаточно для того, чтобы читатель смог вполне конкретно определить образ.

Персонаж Девы Марии занимает центральное положение в организации экфрастического отрывка, что подтверждается с помощью грамматических, синтаксических и семантических средств выраженности фигуры. Образ Девы Марии ярко текстуально выражен посредством аттракторов агентности и топикальности («the person», «a woman»), нарастающей определенности («someone», «the dark outline», «a shape», «the person», «she») и проксимальности («The person who was standing on the bridge is moving through the railing, or melting into it»; «she's coming down toward me»; «Now she's quite close»).

Видение Элейн не только спасло ей жизнь, но и сыграло решающую роль в её взаимоотношениях с Корделией. Девочка ощутила, что Корделия не имеет над ней никакой реальной власти и прекратила своё общение с ней. Несмотря на это, детская психологическая травма оставила глубокий отпечаток на всю последующую жизнь Элейн, заставляя её нередко думать о Корделии. В картине **'Unified Field Theory'** она изобразила Деву Марию, пришедшую к ней на помощь:

*«The last painting is Unified Field Theory. It's a vertical oblong, larger than the other paintings. Cutting across it a little over a third up is a wooden bridge. To either side of the bridge are the tops of trees, bare of leaves, with a covering of*

*snow on them, as after a heavy moist snowfall. This snow is also on the railing and struts of the bridge.*

*Positioned above the top railing of the bridge, but so her feet are not quite touching it, is a woman dressed in black, with a black hood or veil covering her hair. Here and there on the black of her dress or cloak there are pinpoints of light. The sky behind her is the sky after sunset; at the top of it is the lower half of the moon. Her face is partly in shadow.*

*She is the Virgin of Lost Things. Between her hands, at the level of her heart, she holds a glass object: an oversized cat's eye marble, with a blue center. (...)*

*At the lower edge of the painting the darkness pales and merges to a lighter tone, the clear blue of water, because the creek flows there, underneath the earth, underneath the bridge, down from the cemetery.*

*The land of the dead people.»*

[Atwood 1990: 481-482]

Экфрастическое описание содержит множество частных немаркированных референций к судьбоносному случаю из детства Элейн. Внутритекстовые референции создают дополнительный контекст, который читатель привносит для актуализации объекта искусства. Описание картины начинается с изображения моста как фона изображения, определяя локацию сюжета. В качестве фигуры на картине выступает персонаж Девы Марии, однако отрывок не называет её имени, а повторяет процесс «узнавания» читателем персонажа. Яркой характеристикой сверхъестественности образа становится тот факт, что она не стоит на мосту, а находится над ним: «her feet are not quite touching it». Данная частная немаркированная референция отсылает читателя к воспоминаниям Элейн, описывающей манеру движения фигуры: «she's coming down toward me as if walking, but there's nothing for her to walk on». Далее экфрастический отрывок фокусируется на описании самого персонажа, одетого в черную одежду с вуалью или капюшоном, покрывающим волосы: «a woman dressed in black, with a black hood or veil covering her hair».

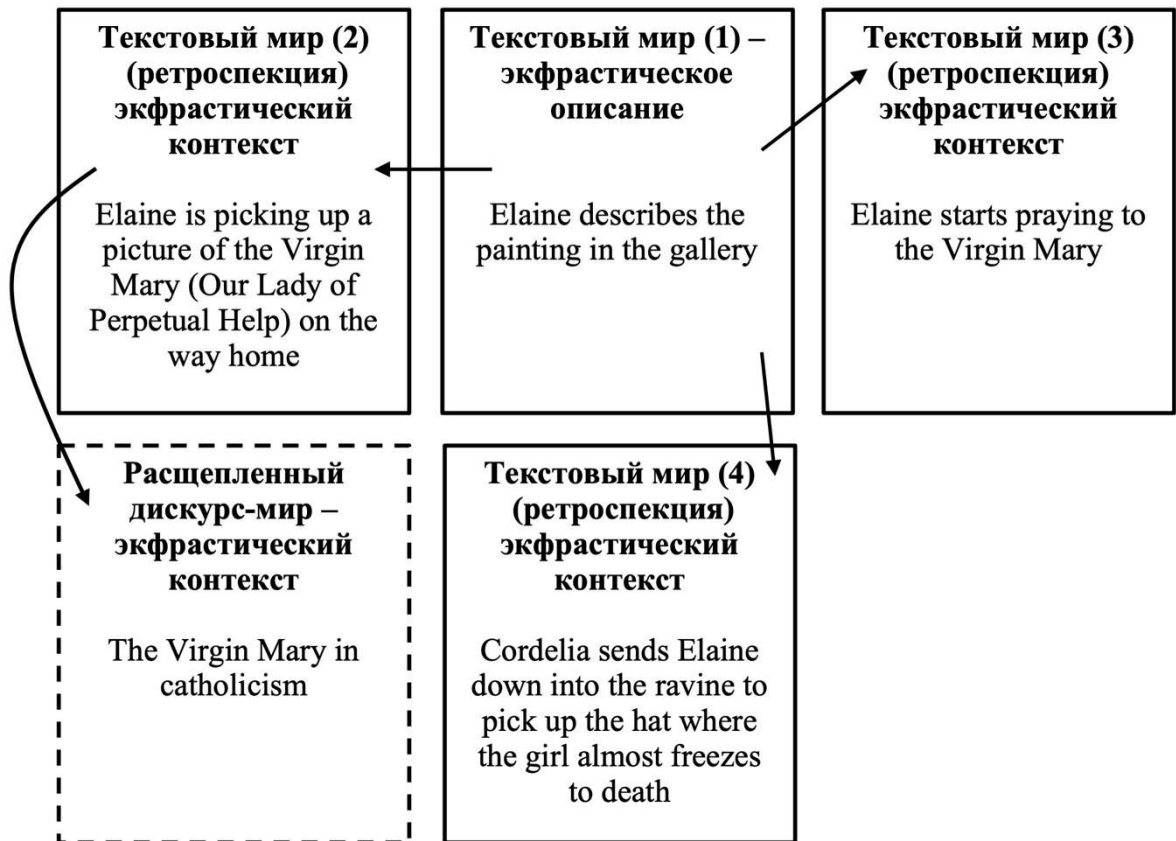


Рисунок 13. Текстовые миры картины 'Unified Field Theory'

Экфрасис картины более статичен, он не передает динамики мыслей девочки, пытающейся разглядеть черты показавшейся вдали женщины: «I can see the long skirt now, or is it a long cloak?»; «the dark scarf or hood around her head, or is it hair?». Сомнения девочки в данном контексте выражены с помощью риторических вопросов, однако данное значение теряется в экфрастическом описании картины, где персонаж Девы Марии представлен более определенно. Параллелизм конструкций экфрастического описания и контекста дополняется упоминанием о бликах света: «here and there on the black of her dress or cloak there are pinpoints of light». Подобно им, от образа Девы Марии также исходил свет: «one of the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head». В отличие от Девы Марии, изображенной в контексте произведения, на месте сердца у центрального персонажа картины находится кошачий глаз – своеобразный оберег, который носила с собой Элейн. Кошачий глаз дает девочке защиту, и в данном случае в картине может функционировать как маркированная

универсальная референция к эпизоду на мосте, когда видение Девы Марии спасло Элейн жизнь.

Как показано на Рисунке 13., экфрастическое описание работы нуждается в существенном дополнении экфрастическим контекстом, представленным читателю заранее: текстовые миры 1, 2, 3 и 4 разворачиваются ретроспективно, восстанавливая историю возникновения образа Девы Марии в жизни Элейн. Визуальная организация картины имитирует фигуру-фонное текстуальное построение сюжета, произошедшего с Элейн на мосту. Синтаксические и семантические аттракторы выделяют персонаж Девы Марии как центральный, что повторяется в картине, где её образ занимает главенствующее положение. На уровне интер- и интратекстуальных нарративных взаимосвязей реализуется описание персонажа Девы Марии, что создает ярко выраженную отсылку к её образу как внутри художественного произведения, так и вне его.

В целом, дополняющая функция экфрастического контекста расширяет и поясняет возможные скрытые смыслы и значения в экфрастическом описании, представленном читателю. Экфрастический контекст художественных работ создается за счет ретроспективного развития текстовых миров, являющихся частью закольцованных микросюжетов романа. Помимо этого, многие картины основываются на экфрастических референциях к образам, существующим за пределами художественного произведения, тем самым создавая дискурс миры, самостоятельно наполняемые читателем. Как результат, формируется более реалистичная и убедительная репрезентация объекта искусства, создающая цельный и осмысленный образ визуальной композиции.

#### **3.4. Контекст как трансформация экфрастической репрезентации**

Расширение первоначальной интерпретации объекта искусства может привести к кардинальной переоценке изображенной сцены читателем. В таком случае экфрастический контекст выполняет трансформирующую функцию по отношению к произведению искусства, поскольку читателю приходится либо существенно изменить, либо полностью реконструировать свою интерпретацию

визуального образа. Рассмотрим лингвистическое выражение трансформирующей функции экфрастического контекста в романе.

Большинство работ Элейн в ТГ «Вещи / объекты» принадлежат к категории натюрмортов. Лаконичность композиций художница объясняет отсутствием воспоминаний об этих вещах:

*«They arrive detached from any context; they are simply there, in isolation, as an object glimpsed on the street is there. (...) They are suffused with anxiety, but it's not my own anxiety. The anxiety is in the things themselves»* [Atwood 1990: 394-395].

Как и композиция работы, так и её экфрастическое описание представлены крайне сжато:

*«I paint a silver toaster, the old kind, with knobs and doors. One of the doors is partly open, revealing the red-hot grill within.»* [там же: 394]

Экфрастическое описание начинается с субъективного позиционирования, однако включает в себя минимум деталей и оценочности, тем самым стремясь к объективизации изображенного. Аттрактор детерминации («the old kind») предполагает, что художнице знаком такой тип тостера, по видимости, существовавший во времена её детства. Аттракторы детерминации и яркости («the red-hot grill») фокусируют внимание читателя на раскаленной докрасна решетке внутри тостера, тем самым создавая ощущение опасности, которое не может объяснить ни сама художница, ни тем более читатель.

Тостер как ярко выраженная фигура экфрастического описания выступает маркированной частной референцией к экфрастическому контексту из детства Элейн:

*«The toaster is on a silver heat pad. It has two doors, with a knob at the bottom of each, and a grid up the center that glows red-hot. When the toast is done on one side I turn the knobs and the doors open and the toast slides down and turns over, all by itself. I think about putting my finger in there, onto the red-hot grid.»*

*All of these are ways of delaying time, slowing it down, so I won't have to go out through the kitchen door. (...) Once I'm outside the house there is no getting away from them.» [Atwood 1990: 141]*

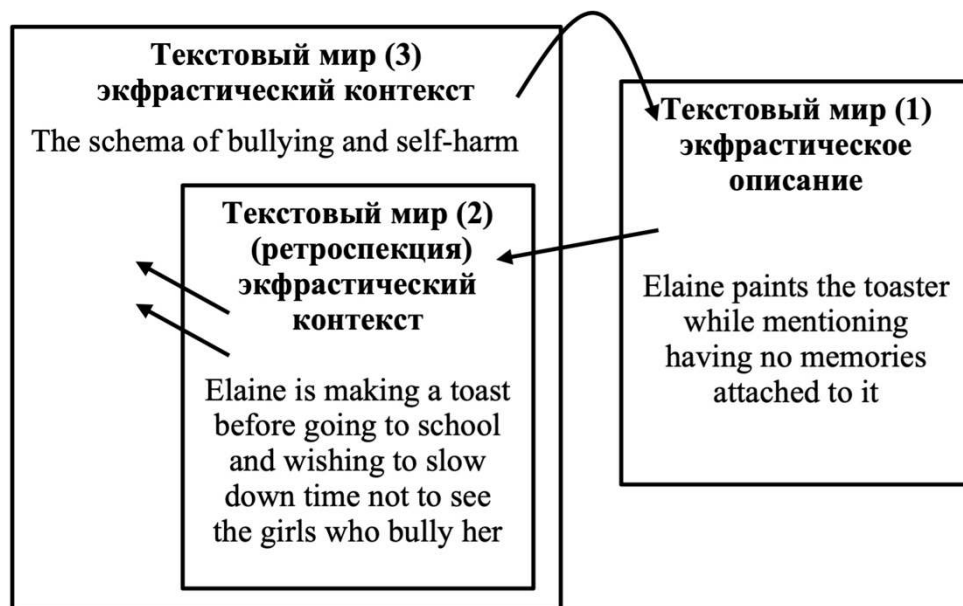


Рисунок 14. Текстовые миры картины 'Toaster'

Текстовый мир кухни детализирован, однако, будучи фокализированным с позиции маленькой Элейн, ему не хватает оценочного восприятия персонажа, что создает ощущение оторванности героини от сцены. Эпистемический модальный мир «I think about putting my finger in there, onto the red-hot grid...» продолжает цепочку действий приготовления тоста («I turn the knobs and the doors open», «the toast slides down and turns over»), передавая ощущение о том, насколько обычными (и, возможно, повторяющимися?) стали мысли о самоповреждении для Элейн. Это может объяснить использование определенного артикля в экфрастическом описании («the red-hot grid»): в детстве внимание девочки было сосредоточено на раскаленной решетке тостера, и несмотря на то, что воспоминания героини о школьной травле были частично стерты, во время написания картины она подсознательно делает акцент на этой детали тостера. Таким образом, выражение «the red-hot grid» выступает в качестве универсальной немаркированной референции к более обширному экфрастическому контексту, включающему сцены издевательств и эмоционального насилия девочек над Элейн. Безусловно,



экфрастический контекст существенно дополняет репрезентацию визуальной композиции, однако взаимодействие описания картины и контекста её создания приводит к полной реконструкции интерпретации читателем. Как результат, репрезентация объекта искусства кардинально трансформируется под влиянием экфрастического контекста (см. Рисунок 14.).

Следующая картина в ТГ «Вещи / объекты» также полагается на экфрастический контекст для реконструкции скрытого значения изображения:

*«I paint a wringer washing machine. The washing machine is a squat cylinder of white enamel. The wringer itself is a disturbing flesh-tone pink.»* [Atwood 1990: 394]

Экфрастическое описание предмета ежедневного обихода – стиральной машины с валиками для отжима белья – довольно скудно в деталях, однако внимание читателя привлекает распространенное описание отжимных валиков: «The wringer itself is a disturbing flesh-tone pink». Валики для отжима как деталь стиральной машины выступают в качестве фигуры в восприятии Элейн, выделенные с помощью аттракторов яркости и опасности («a disturbing flesh-tone pink») и повторяющейся детерминации – «the wringer itself». Оттенок телесного розового в сочетании с отрицательной оценочной ремаркой Элейн («неприятный») создает круг негативных ассоциаций при чтении, однако Элейн не объясняет причину такого лексического выбора. Возможно, интерпретация цвета героиней имеет подсознательный характер, который она не может объяснить по причине фрагментированной потери памяти.

Экфрастический контекст представляет ретроспективный текстовый мир, состоящий из наблюдений Элейн:

*«The washing machine itself is tubular white enamel, a hulk on four spindly legs. It dances slowly across the floor, chug-lug, chug-lug, the clothes and the soapy water moving as if boiling sluggishly, like cloth porridge. I watch it, hands on the edge of the tub, chin on hands, my body dragging downward from this ledge, not thinking about anything. The water turns gray and I feel virtuous because of all*

*the dirt that's coming out. It's as if I myself am doing this just by looking.»*  
[Atwood 1990: 144]

Экфрастический контекст фокализирован через восприятие маленькой Элейн, в воображении которой машина для стирки и отжима белья представляется громадиной, неуклюже танцующей на хлипких ногах. Героиня погружена в свои размышления, наблюдая за процессом стирки, и её вовлечение в процесс возрастает до физического уровня, когда она чувствует, что её тело «тянет вниз». Атриактор отрицания («not thinking about anything») выдвигает противоположный гипотетический текстовый мир, играющий роль лакуны, в котором Элейн задумывается о самоповреждении («as if I myself am doing this just by looking»). Условная конструкция «as if» конструирует гипотетический модальный мир, в котором процесс стирки функционирует как метафора морального очищения, отражая стремление героини быть лучше, чтобы получить одобрение других (метафорический перенос «быть чище – это быть лучше»).

Частная немаркированная референция («flesh tone pink») связывает описание картины с экфрастическим контекстом:

*«The wringer is two rubber rollers, the color of pale flesh, that revolve around and around, the clothes squeezing in between them, water and suds squooshing out like juice. I roll up my sleeves, stand on tiptoe, rummage in the tub and haul up the sopping underpants and slips and pajamas, which feel like something you might touch just before you know it's a drowned person. I poke the corners of the clothes in between the wringers and they are grabbed and dragged through, the arms or the shirts ballooning with trapped air, suds dripping from the cuffs. I've been told to be very careful when doing this: women can get their hands caught in wringers, and other parts of their bodies, such as hair. I think about what would happen to my hand if it did get caught: the blood and flesh squeezing up my arm like a traveling bulge, the hand coming out the other side flat as a glove, white as paper. This would hurt a lot at first, I know that. But there's something compelling about it. A whole person could go through the wringer and come out flat, neat, completed, like a flower pressed in a book.»* [Atwood 1990: 145]

Экфрастический контекст изобилует гипотетическими модальными конструкциями, которые обогащают репрезентацию сцены и ярко подчеркивают восприятие девочки. Элейн вытаскивает из глубины стиральной машины мокрые вещи, касаясь которых ей кажется, что она касается утопленника («something you might touch just before you know it's a drowned person»). Данный эпистемический модальный мир вызывает когнитивную схему смерти, которая развивается дальше с помощью метонимической конструкции «the arms or the shirts», где подчеркивается образ тела, которое зажали и протаскивают между валиками. Элейн знает, что с валиками нужно быть осторожным («I've been told to be very careful when doing this»), однако опасность не пугает, а, наоборот, притягивает её. Она конструирует гипотетический текстовый мир, где её рука оказывается зажатой в отжиме («if it did get caught»), и скрупулезно описывает процесс сдавливания плоти между валиками: использование причастий настоящего времени («squeezing up my arm», «the hand coming out the other side») делает сцену более проксимальной по отношению к позиции читателя. Элейн только единожды упоминает чувство боли («This would hurt a lot at first, I know that.»), однако она целенаправленно стремится к этому ощущению, поскольку дальнейшая гипотетическая конструкция («A whole person could go through the wringer and come out flat, neat, completed, like a flower pressed in a book.») показывает, что ей импонирует процесс «отжима» человека, ведь героиня метафорически ассоциирует стирку с очищением от всего плохого.

Стиральная машина в воображении Элейн может выступать не только как средство морального очищения, но и наказания. В эпизоде случайно подслушанного разговора Миссис Смиит и тети Милдред Элейн представляет, как стиральная машина перемалывает женщину, считающую унижение девочки заслуженным:

*«I have a brief, intense image of Mrs. Smeath going through the flesh-colored wringer of my mother's washing machine, legs first, bones cracking and flattening, skin and flesh squeezing up toward her head, which will pop in a minute like a huge balloon of blood.» [Atwood 1990: 214]*

Изображение в голове девочки динамично: использование причастий настоящего времени («going through», «cracking and flattening», «squeezing up») придает ощущение поступенчатого развития ситуации, и также выполняет роль аттрактора проксимальности, приближая читателя к сцене и создавая более реалистичную репрезентацию происходящего.

Таким образом, описание картины выдвигает в качестве фигуры валики для отжима белья в стиральной машине, цвет которых («disturbing flesh tone pink») выступает как частная немаркированная референция к экфрастическому контексту репрессированных воспоминаний Элейн. Экфрастический контекст представляет собой сложно организованную структуру текстовых миров, фокализованных с позиции героини (см. Рисунок 15.). В восприятии маленькой Элейн стиральная машина становится средством очищения от всего постыдного и порочного, что проявляется через конструирование героиней гипотетических модальных миров, в которых разворачивается метафорический перенос «быть чище – это быть лучше». Дальнейшая реализация метафоры активизирует когнитивную схему смерти, которая напоминает читателю о расположенности Элейн к самоповреждению и суицидальным мыслям.

В целом, можно сказать, что в рассмотренных примерах экфрастический контекст обогащает визуальный образ настолько, что читатель вынужден реконструировать параметры начального текстового мира экфрастической дескрипции с учетом контекстуальной информации. Так, например, экфрастический контекст изображенных предметов восстанавливает воспоминания детства Элейн, кардинально меня читательскую интерпретацию произведения искусства и вызывая ассоциации со смертью, эмоциональным насилием и самоповреждением. Данная трансформация читательской интерпретации становится возможна лишь благодаря сложно организованной системе аттракторов и текстовых миров, выражающих отношение героини к происходящему, и экфрастическим референциям, приобретающим новое значение в экфрастическом контексте и связывающим элементы экфрасиса в единую репрезентацию объекта искусства. (см. Рисунок 15.).

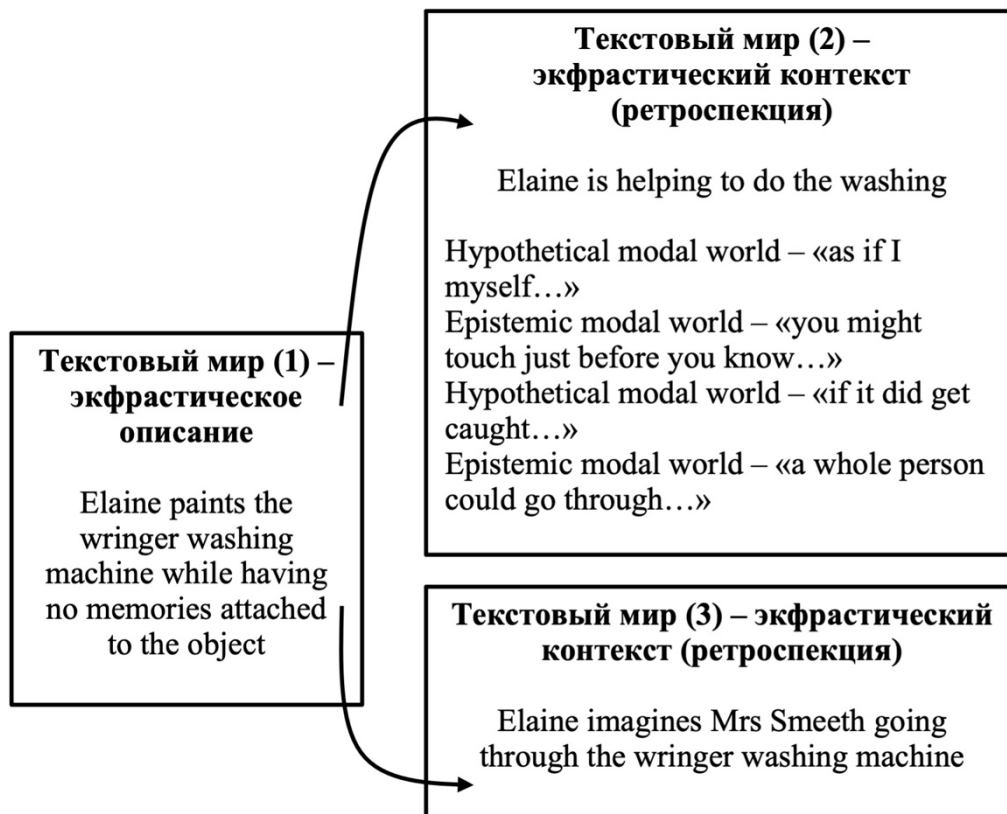


Рисунок 15. Текстовые миры картины *'Wringer Washing Machine'*

### 3.5. Контекст как конструкт экфрастической репрезентации

Содержание многих картин в произведении может быть изложено всего лишь несколькими словами. В таком случае значение экфрастического контекста в репрезентации объекта искусства значительно увеличивается, поскольку информация, предоставленная читателю по мере повествования, становится основой для последующего представления картины, восполняя отсутствие развернутого экфрастического описания. Если упоминается только название картины, то оно функционирует как единственная частная маркированная референция, отсылающая читателя к контексту изображения. Краткое описание таких картин всегда несет высокую интертекстуальную нагрузку, когда каждая деталь композиции принимает роль экфрастической референции, эксплицитно маркированной в контексте романа. Проанализируем некоторые примеры экфрасиса картин, основополагающую роль в конструировании репрезентации которых играет контекст.

Одна из работ Элейн, принадлежащая к ТГ «Вещи / объекты», представляет собой натюрморт с изображением ядовитого паслёна – **‘Deadly Nightshade’**. Текстовый мир экфрастического описания фокализован через точку зрения художницы:

*«I paint a glass jar, with a bouquet of nightshade rising out of it like smoke, like the darkness from a genie’s bottle. The stems twist and intertwine, the branches cluster with red berries, purple flowers. Scarcely visible, far back in the dense tangle of the glossy leaves, are the eyes of cats.»* [Atwood 1990: 394]

Букет паслёна занимает позицию фигуры в композиции посредством метафорического сравнения растения с дымом и темнотой, поднимающейся из лампы с джинном («like smoke, like the darkness from a genie’s bottle»). Метафорический перенос увеличивает негативную коннотацию изображенного растения с помощью аттрактора яркости («darkness»), а также создает ощущение размытости формы букета за счет сравнения конкретного и абстрактного. Аттракторы яркости продолжают играть главную роль в визуальной передаче букета («red berries, purple flowers», «glossy leaves»). Разделение между фигурой и фоном эксплицитно определено художницей («far back...»), где распространенная инверсионная конструкция, которая также может считаться грамматическим аттрактором, выделяет деталь фона – глаза кошек («the eyes of cats»). Интересно отметить употребление определенного артикля (аттрактор детерминации – «the eyes»), что указывает на наличие у Элейн определенного контекста, отмечающего такую деталь, как кошачьи глаза. Необычным фон картины также представляется другим персонажам романа: одна из посетительниц галереи выражает свое восхищение работой Элейн, но задается вопросом: «But what are all those eyes doing in it?» [там же: 411]. Как и паслён, отсылка к кошачьим глазам будет функционировать как частная немаркированная интратекстуальная референция к экфрастическому контексту из детства Элейн, рассказывающей о том, какие растения растут вдоль дороги, по которой она с подругами ходит домой из школы:

*«Along the edge of the path is a thicket of weeds: goldenrod, ragweed, asters, burdocks, deadly nightshade, its berries red as valentine candies. Cordelia says that if you want to poison someone this would be a good way. The nightshade smells of earth, damp, loamy, pungent, and of cat piss. Cats prowl around in there, we see them every day, crouching, squatting, scratching up the dirt, staring out at us with their yellow eyes as if we're something they're hunting.»*

[Atwood 1988: 87]

В то время как жанр натюрморта предполагает изображение неодушевленных предметов как части интерьера (отсутствующего в экфрasticком описании картины), паслён в экфрasticком контексте более интегрирован в окружающую обстановку. Паслён выделен как фигура по сравнению с остальными растениями с помощью аттрактора яркости («red berries») и метафорического переноса («red as valentine candies»). Экфрasticкий контекст также конструирует не только визуальную, но и обонятельную перцепцию объекта картины, где через фокализованное восприятие девочки передается запах растения («smells of earth, damp, loamy, pungent, and of cat piss»). Таким образом, с помощью экфрasticкого контекста обогащается репрезентация визуальной композиции, а также расшифровывается выбор фона натюрморта – рыскающие вдоль дороги и выглядывающие из кустов желтые глаза кошек сопровождают первые воспоминания Элейн о паслёне.

Ядовитость как ярко выраженное качество паслёна, отмеченное даже в его названии ('Deadly nightshade') получает свое развитие в экфрasticком контексте, где упоминание паслёна неразрывно связано с когнитивной схемой смерти. Так, например, Корделия пугает девочек, что одна капля ядовитого сока паслёна превращает людей в зомби [там же: 89]. Элейн думает о ягодах паслёна как способе покончить с жизнью: «I think about becoming invisible. I think about eating the deadly nightshade berries from the bushes beside the path» [там же: 184]. Однако в данных текстовых мирах паслён функционирует как сжатая интратекстуальная референция, дополняющая ассоциативные значения лексем.

Наиболее ярким примером, конструирующим репрезентацию картины, нам представляется случай погребения Элейн. Празднуя Хэллоуин, девочки решили разыграть сцену похорон шотландской королевы Мэри, избрав Элейн играть её роль. Однако детская забава была задумана не понарошку: девочки погрузили Элейн в вырытую яму, закрыли досками и забросали землей. Случившееся глубоко травмировало психику девочки и вызвало антероградную амнезию:

*«When I was put into the hole I knew it was a game; now I know it is not one. I feel sadness, a sense of betrayal. Then I feel the darkness pressing down on me; then terror. When I remember back to this time in the hole, I can't really remember what happened to me while I was in it. I can't remember what I really felt. Maybe nothing happened, maybe these emotions I remember are not the right emotions.»* [Atwood 1990: 126-127]

Ключевой деталью в воспоминаниях Элейн становится ощущение темноты («I feel the darkness pressing down on me»), которое развивается в самостоятельный концепт («a black square filled with nothing», «the black square of time»). Темнота символизирует пустоту в восприятии Элейн, когда она рассказывает о своих попытках вспомнить произошедшее в детстве:

*«I close my eyes, wait for pictures.*

*At first there's nothing; just a receding darkness, like a tunnel. But after a while something begins to form: a thicket of dark-green leaves with purple blossoms, dark purple, a sad rich color, and clusters of red berries, translucent as water. The vines are intergrown, so tangled over the other plants they're like a hedge. A smell of loam and another, pungent scent rises from among the leaves, a smell of old things, dense and heavy, forgotten. There's no wind but the leaves are in motion, there's a ripple, as of unseen cats, or as if the leaves are moving by themselves. (...)*

*I can tell it's the wrong memory. But the flowers, the smell, the movement of the leaves persist, rich, mesmerizing, desolating, infused with grief.»* [Atwood 1990: 126-127]



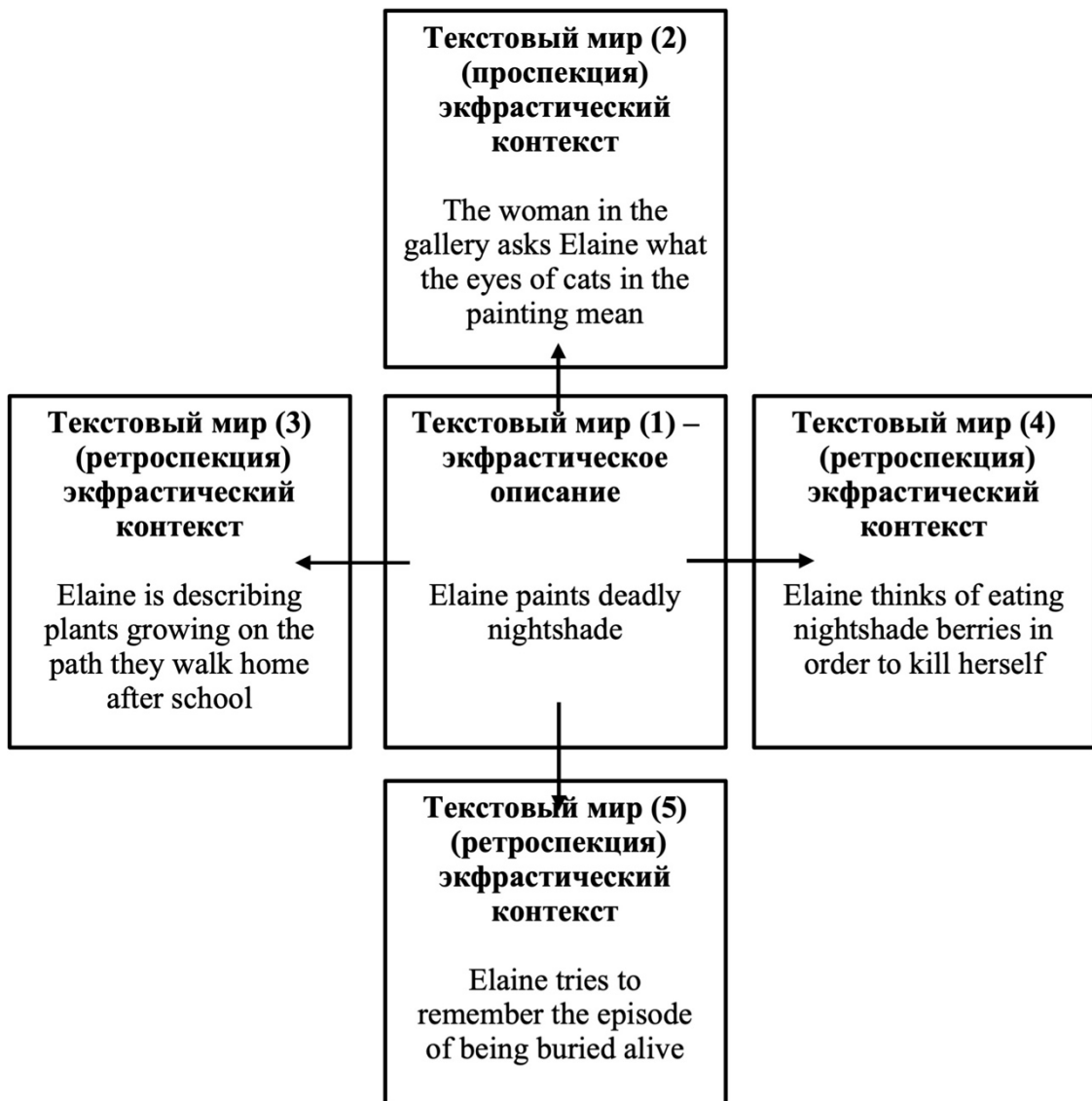


Рисунок 16. Текстовые миры картины 'Deadly Nightshade'

Текстовый мир воспоминаний Элейн практически в точности воспроизводит букет паслёна, изображенный на натюрморте с помощью частных немаркированных референций («purple blossoms», «clusters of red berries», «vines are intergrown», «a smell of loam», «pungent scent», «a ripple, as of unseen cats»). В то же время, изображение паслёна гораздо более оценочно: «dark purple, a sad rich color», «a smell of old things, dense and heavy, forgotten», поскольку экфрастический контекст отражает сцену с позиции восприятия Элейн, которая колеблется в верности своих воспоминаний (гипотетические условные миры – «as of unseen cats, or as if the leaves...»). Паслён передает эмоциональное состояние Элейн, которое эксплицитно представлено читателю через экфрастический контекст.

Таким образом, можно сказать, что экфрастический контекст конструирует репрезентацию объекта искусства в восприятии читателя посредством использования точек зрения других персонажей (см. Рисунок 16.), что создает перспективный текстовый мир (2); с помощью расширения чувственного восприятия картины (3) и выдвижения эмоционально-оценочного компонента интерпретации изображенного предмета (5).

Контекстные текстовые миры также конструируют репрезентацию картины **‘Three Witches’**:

*«I paint three sofas. One of them is chintz, in dirty rose; one is maroon velvet, with doilies. The one in the middle is apple-green. On the middle cushion of the middle sofa is an egg cup, five times life-size, with a broken eggshell in it.»*

[Atwood 1990: 395]

Экфрастическое переложение картины выделяет три объекта, выступающих в качестве выраженных фигур композиции. Аттракторы яркости («in dirty rose», «maroon velvet», «apple-green») являются единственной характеристикой диванов, изображенных центральными объектами работы. Восприятие героини передается через оценочную интерпретацию цвета: «грязно-розовый», «зелено-яблочный», и как результат, аттракторы цвета функционируют в качестве частных немаркированных референций к текстовым мирам экфрастического контекста. Отсутствие одушевленных персонажей на картине и максимально сжатое экфрастическое описание объектов композиции может привести к усложнению процесса контекстуализации композиции работы. Текстовые миры, референцируемые частными немаркированными референциями цвета, представляют собой воспоминания Элейн о интерьерах домов своих подруг и также не изобилуют деталями описания:

*«The living room has a sofa and two chairs and matching drapes, all of a flowered rose and beige material Carol says is chintz.»* [Atwood 1990: 234]

*«The colors in Cordelia’s house are not dark, like those in other houses. They’re light grays and light greens and whites. The sofa, for instance, is apple-green.»*

[там же: 124]

*«Face out is a piece I painted twenty years ago: Mrs. Smeath, beautifully rendered in egg tempera, with her gray hairpin crown and her potato face and her spectacles, wearing nothing but her flowered one-breast bib apron. She's reclining on her maroon velvet sofa, rising to Heaven, which is full of rubber plants, while a moon shaped like a doily floats in the sky. Rubber Plant: The Ascension, it's called.»* [там же: 256]

Повторяющиеся отсылки к цветам и деталям дизайна интерьера в гостиных девочек выдвигают на передний план не сами объекты сцены картины, но тех, кому они принадлежат: семьям подруг Элейн, Кэрол, Грэйс и Корделии. Можно сказать, что фигуры композиции представлены имплицитно или лакунарно, что подтверждает название работы: **'Three Witches'**. Таким образом, внимание читателя фокусируется не на самих диванах, изображенных на картине, а на тех, кто, предположительно, имеет к ним какое-либо отношение. В данном случае название картины предоставляет отсылку к трем ведьмам. Персонажи ведьм неоднократно упоминаются в контексте романа и, в связи с этим, функционируют как частные немаркированные референции к ретроспективным текстовым мирам детства Элейн. Один из них разворачивает сцену празднования Хэллоуина:

*«Black cats and paper pumpkins gather on the school windows. On Halloween Grace wears an ordinary lady's dress, Carol a fairy outfit, Cordelia a clown suit. I wear a sheet, because that's what there is. We walk from door to door, our brown paper grocery bags filling with candy apples, popcorn balls, peanut brittle, chanting at each door: Shell out! Shell out! **The witches are out!**»*

[Atwood 1990: 324]

Воспоминания Элейн реализуют метафорический перенос, намеченный в экфрастическом описании, представляющий девочек как ведьм. Дальнейшее развитие экфрастической репрезентации происходит за счет актуализации текстового мира, активированного не только с помощью отсылки к ведьмам, но и изображения необычного предмета на одном из диванов: «an egg cup, five times life-size, with a broken eggshell in it». Подставка для яиц с продырявленной

скорлупой внутри функционирует как частная немаркированная референция к ретроспективному текстовому миру, воссоздающему сцену в гостях у Корделии:

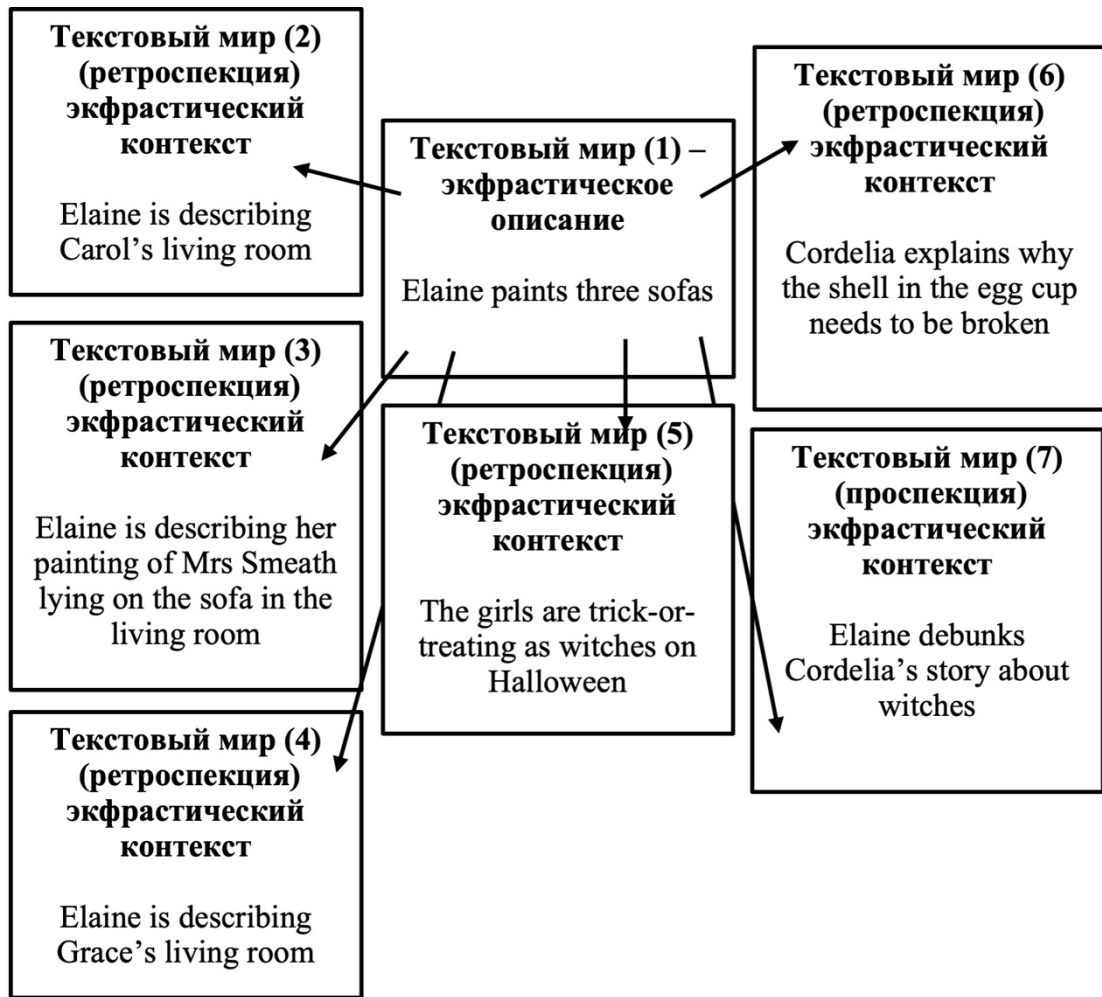


Рисунок 17. Текстовые миры картины 'Three Witches'

*«Cordelia's family does not eat boiled eggs mushed up in a bowl but out of egg cups. Each egg cup has an initial on it, one for each person in the family. (...)*

*“After you eat the egg,” Cordelia tells us, “you have to put a hole in the bottom of the shell.”*

*“Why?” we say.*

*“So the witches can't put out to sea.” She says this lightly but scornfully, as if only a fool would need to ask. But there's the possibility she's joking, or teasing. Her two older sisters have this habit also. It's hard to tell when they mean to be taken seriously. They have an extravagant, mocking way of talking, which seems like an imitation of something, only it's unclear what they're imitating.»*

[Atwood 1990: 243]

Текстовый мир взаимосвязывает детали композиции между собой, объединяя персонажей ведьм и разбитую скорлупу в подставке для яиц в единый сюжет, рассказанный Корделией как попытка завоевать авторитет подруг, имитируя манеру разговора взрослых. Насмешка Корделии остается в памяти Элейн, которая восстанавливает в памяти её слова даже через многие годы:

*«I wake late. I eat an orange, some toast, an egg, mushing it up in a teacup. The hole poked in the bottom of the eggshell was not to keep the witches from going to sea, as Cordelia said. It's to break the vacuum between shell and egg cup, so the shell can be extracted. Why did it take me forty years to figure that out?»*

[Atwood 1990: 356]

Перспективный текстовый мир размышлений уже давно повзрослевшей Элейн показывает развенчание идей Корделии и символизирует освобождение героини от тиранической власти псевдоподруги.

В целом, экфрастический контекст конструирует репрезентацию изображенной сцены посредством использования множества текстовых миров, отсылающих читателя к событиям детства или взрослой жизни Элейн (см. Рисунок 17.). Текстовые миры (2), (3) и (4) мимолетны, поскольку связаны с экфрастическим описанием лишь референциями к повторяющемуся интерьеру комнат девочек. Однако данные отсылки играют более важную роль как конструкт имплицитных фигур картины – персонажей подруг Элейн, с которыми художница ассоциирует написанные детали интерьера. Разворачивающийся метафорический перенос «девочки как ведьмы» актуализируется посредством ретроспективных текстовых миров (5), (6), объединяющих детали интерьера и название картины в единый сюжет. Перспективный текстовый мир (7) символизирует развенчание мифа и власти Корделии над Элейн.

### Выводы к третьей главе

Проведенный лингвокогнитивный анализ экфрастических референций в романе М. Этвуд 'Cat's Eye' показал, что экфрасис воспроизводит объект

искусства в интерпретации читателя посредством взаимосвязи экфрастического описания и контекста. Целостная репрезентация визуального объекта искусства может быть сформирована лишь в результате контекстуализации экфрастического описания, в связи с чем экфрасис должен рассматриваться как единство описания и контекста, связанных между собой экфрастическими референциями. Экфрастические референции функционируют в качестве связующего звена между текстовыми мирами описания и контекста, тем самым достраивая, обогащая или изменяя репрезентацию картины в сознании читателя. Экфрастический контекст может выполнять следующие функции в конструировании репрезентации объекта искусства:

- дополнение экфрастической репрезентации
- трансформация экфрастической репрезентации
- конструктор экфрастической репрезентации.

В процессе лингвокогнитивного моделирования экфрасиса картин мы проанализировали три уровня формирования экфрастической репрезентации, сравнив уровни выраженности аттракторов в экфрастическом описании и контексте, определив уровни выражения фигуρο-фоновых отношений в композиции объекта искусства и актуализирующего его контекста, и схематично изобразив уровень текстовых миров, связанных между собой экфрастическими референциями. Были проанализированы лингвистические средства репрезентации объекта искусства на грамматическом, лексическом и синтаксическом уровнях выражения экфрасиса посредством определения аттракторов выраженности фигуры и фона. Особенную важность играет стилистический уровень, позволяющий выразить оценочность позиции персонажа или рассказчика по отношению к изображаемой / создаваемой сцене.

По результатам анализа выраженности аттракторов была отмечена ведущая роль лексического аттатора яркости, семантических аттракторов проксимальности, когнитивной эмпатии и отрицания, грамматического аттатора детерминации / определенности, синтаксических аттракторов активности и агентности. Выделенные аттракторы способствуют имитации и

передаче фигури-фоновой композиции воображаемого объекта искусства, акцентируя внимание читателя на ярко выраженную оценочность позиции наблюдателя или создателя. Личностное отношение героев или рассказчика к объекту искусства выражается в тексте произведения через несобственно прямую речь, метафорические и метонимические переносы значения; на уровне лексики используются вульгаризмы и просторечия; на синтаксическом уровне присутствуют риторические вопросы.

Анализ функционирования экфрасиса на уровне текста показал значительную роль немаркированных частных референций в установлении взаимосвязи между текстовыми мирами экфрастической дескрипции и контекста. В романе используется прием закольцованных сюжетных линий, с помощью которых читатель проникает в процесс восстановления героиней воспоминаний детства. Частичная потеря памяти художницы заставляет читателя сомневаться в достоверности её воспоминаний, что подкрепляется противоречивыми высказываниями героини. Автор поступенчато излагает утерянные события детства, тем самым объясняя эмоциональное состояние, в котором пребывает героиня, и контекстуализируя написанные ей картины.

Экфрастический контекст, направленный на обогащение репрезентации картины, выполняет различные функции в зависимости от распространенности описания изображения. Текстовые миры экфрастического контекста в рассматриваемом произведении не только восстанавливают забытое, но и полностью раскрывает причины произошедшего, заставляя читателя взглянуть на картину не только в ретроспекции, но и со стороны ребенка, испытывающего страх, стыд, отчаяние и боль.

#### **ГЛАВА IV. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ЛИНГВОКОГНИТИВНЫХ СРЕДСТВ РЕАЛИЗАЦИИ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ В ТЕКСТАХ РОМАНОВ Д. РУБИНОЙ И М. ЭТВУД**

Заключительная глава данного диссертационного исследования представляет результаты сопоставительного анализа лингвокогнитивных средств выражения экфрасиса в текстах романов Дины Рубиной и Маргарет Этвуд. Сопоставительный анализ основывается на разработанной трехуровневой лингвокогнитивной модели экфрастических референций, которая охватывает все языковые уровни представления визуального объекта искусства.

Исследуемые произведения – «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной и ‘Cat’s Eye’ М. Этвуд – написаны в разное время (2006 и 1988 год соответственно) и отражают культурные установки людей, родившихся и выросших в разных странах (СССР и Канада). Однако разрыв времени и пространства между повествованиями не препятствует наличию тематической общности романов. Оба произведения принадлежат жанру романа о художнике, их главные героини обладают талантом живописания, предопределяющим их жизненный путь. Пережитый опыт глубокой детской психологической травмы оставляет отпечаток на мировидении художниц, стремящихся выразить или восполнить пробелы в своих детских воспоминаниях с помощью написания картин.

Жанровая, тематическая и сюжетная общность рассматриваемых романов отражена в представлении несуществующих картин в тексте произведений. Нами было выявлено достаточное для анализа и примерно одинаковое количество визуальных объектов искусства (25 работ в русскоязычном тексте и 22 – в англоязычном), выраженных в тексте романов с помощью приема художественного (или воображаемого) экфрасиса.

Прием экфрасиса лингвистически реализуется посредством экфрастических референций как универсальных / частных (не)маркированных отсылок к визуальному произведению искусства (данное определение было выдвинуто Дж. Мэйсон в её теории нарративного взаимодействия [2019]). В настоящей главе мы обобщим результаты сопоставительного анализа лингвистических средств



актуализации фигуρο-фоновых отношений, конструирующих композицию референцируемого объекта искусства, а также систематизируем общие и индивидуально-обусловленные процессы функционирования экфрастических референций в художественном многомирии романа.

#### **4.1. Сопоставительный анализ лингвистического выражения фигуρο-фоновой организации референцируемого объекта искусства**

Процесс репрезентации объекта искусства при чтении литературного текста основывается на выдвижении персонажа, события или объекта посредством наделения элемента какими-либо грамматическими, синтаксическими, лексическими или стилистическими средствами в тексте. Таким образом, выделенный персонаж / событие / деталь / объект занимает позицию фигуры в композиции референцируемой картины, оставляя на втором плане фон изображения. Фигуро-фоновые отношения отражают композиционную организацию объекта визуальных искусств, так называемый первоначальный образ несуществующей картины, которую представляет себе читатель. В связи с этим определение фигуры и фона является одним из важнейших уровней лингвокогнитивного анализа экфрастических референций.

Для экспликации фигуры и фона в экфрастической репрезентации трехуровневая модель лингвокогнитивного анализа экфрастических референций использует классификацию аттракторов, предложенную П. Стоквеллом [2009]. С помощью метода ручной выборки нами было выделено 269 и 297 аттракторов в русскоязычном и англоязычном тексте соответственно. Обобщим результаты сопоставительного анализа распределения аттракторов по категориям в экфрастических референциях рассматриваемых романов (см. Таблицу 3).

Классификация П. Стоквелла представляет 15 категорий аттракторов, однако мы включили в анализ 13 категорий, опуская аттракторы новизны и эмпатии. Данное решение обосновано невозможностью однозначной категоризации аттракторов по следующим причинам: в нашем понимании, аттрактор новизны реализуется лишь в динамике чтения текста, поскольку он

актуализирует объект, представленный читателю как новый по сравнению с уже знакомым фоном композиции. В связи с этим становится невозможным проверить наличие данной категории аттрактора при теоретическом моделировании интерпретации экфрастических референций читателем, поскольку для этого понадобится сбор данных читательского восприятия, что выходит за рамки задач, поставленных в настоящем исследовании. Аттрактор эмпатии градуален, а не категориален по своей природе (см. шкалу эмпатии Р. Лэнэкера), в связи с чем эмпатийное воздействие будет присутствовать в любой экфрастической референции с различной степенью выраженности.

Как показывают результаты ручной выборки, многие категории аттракторов имеют различную степень выраженности в русско- и англоязычном текстах. Проанализируем общие и идиолектные особенности экфрастических референций, которые могли стать причиной подобной дифференциации.

Синтаксические аттракторы агентности и топикальности, где фигура композиции актуализируется через именную группу в активном залоге и позиционирования в качестве подлежащего соответственно, особенно ярко представлены в экфрастических референциях романа «На солнечной стороне улицы». В русскоязычном материале количество аттракторов, выдвигающих фигуру композиции с помощью синтаксических средств, как минимум в два раза превышает число аттракторов данных категорий в англоязычном тексте. Помимо этого, именная группа фигуры картин в русскоязычном произведении представляет собой более распространенную конструкцию (например, «обнаженная черноволосая женщина полулежала»; «маленький, голый по пояс, человек, с грудью, поделенной на две – черную и седую – половины, с гроздьями висящих на нем, как связки марионеток, людишками, восседал») по сравнению с англоязычным материалом («Mrs Smeath is standing», «Down they fell», «She is carrying») (см. Таблицу 3.).

Таблица 3. Распределение категорий аттракторов в экфрастических референциях романов «На солнечной стороне улицы» и ‘Cat’s Eye’

Категория аттрактора	Аттракторы экфрастических референций в тексте романа «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной	Аттракторы экфрастических референций в тексте романа ‘Cat’s Eye’ М. Этвуд
1. <b>агентность</b>	46	24
2. <b>топикальность</b>	52	22
3. <b>определенность</b>	12	64
4. <b>активность</b>	36	15
5. <b>проксимальность</b>	20	17
6. <b>яркость</b>	29	39
7. <b>целостность</b>	10	8
8. <b>крупность</b>	6	10
9. <b>высота</b>	5	2
10. <b>громкость</b>	6	6
11. <b>опасность</b>	5	39
12. <b>отклонение от эстетической нормы</b>	7	22
13. <b>отрицание</b>	35	29
<b>Итого</b>	<b>269</b>	<b>297</b>

Значительная разница в выраженности синтаксических аттракторов может быть обусловлена особенностями формы повествования. Повествование в романе «На солнечной стороне улицы» ведется от лица лирической героини, и в результате создается ощущение её присутствия как рассказчицы при всех событиях сюжета. Однако несмотря на интеграцию лирической героини в сюжетную линию, её персонаж остается внешним по отношению к процессу написания картин. Таким образом, лирическая героиня выступает как наблюдатель законченного предмета живописи, в то время как в романе ‘Cat’s

Eye' повествование ведется от лица самой художницы, вовлеченной в сюжет как ретроспективу собственной жизни, в связи с чем большинство предложений конструируют точку зрения героини и процесс создания картины (например, «a piece **I painted** twenty years ago: Mrs. Smeath...», «**This is how I will see** her forever: lying unmoving...», «**It was hard for me** to fix Cordelia in one time»). Повествование от лица художницы фокусирует аспекты восприятия и эмоционального состояния героини, позиционируя читателя ближе к дейктическому центру персонажа, что, как результат, приводит к меньшей выраженности аттракторов топикальности и агентности, передающих фигуру композиции.

Неравномерно представлен и грамматический аттрактор определенности фигуры экфрастической композиции. Существенная разница в присутствии аттрактора определенности (12 и 64 примера в русско- и англоязычном материале соответственно) объясняется особенностью грамматического строения языков, где английский язык принадлежит к так называемым артиклевым, а русский – к безартиклевому языку. Употребление определенного артикля «the» в экфрастических референциях может подчеркивать уникальность фигуры композиции или указывать на отношение говорящего к ней (и ярким примером тому становится экфрастическая референция к картине 'Toaster': «One of the doors is partly open, revealing **the red-hot grill** within»). Вместо артикля в русскоязычном материале аттрактор определенности может быть выражен указательными местоимениями, выделяющими персонажей экфрастической композиции: «**ЭТОТ** полусумасшедший **человек** годами и даже десятилетиями свободно разгуливал по улицам» (из экфрастического контекста картины «Диссидент Роберто Фрунсо вручает красного петуха Барри Голдуотеру»); «...**ЭТИ** люди словно созерцают какие-то иные пространства, находятся в ином мире, в который мы бессильны проникнуть. За спинами **ЭТИХ**, застывших в традиционном чаепитии, **фигур...**» (из экфрастического описания картины «Аския»). Поскольку употребление указательных местоимений не является обязательной составляющей грамматического строя языка, их частотность как аттракторов определенности в

русскоязычном тексте намного меньше частотности определенного артикля в англоязычном материале.

Аттракторы активности занимают более выраженную позицию в экфрастических референциях русскоязычного материала, что частично связано с повествовательной точкой зрения, где рассказ от первого лица приводит к фокализации восприятия Элейн, синтаксически нивелируя фигуру композиции. По сравнению с работами Элейн, персонажи экфрасиса картин в романе «На солнечной стороне улицы» отличаются большей степенью активности («... **всадник въезжает** в высокие эти заросли, и волнами, зелеными волнами **пробирается** внутри до кромки поля... А там **разворачивает** коня...»). Казалось бы, динамика изображения фигуры экфрастической композиции в основном должна быть присуща экфрастическому контексту как нарративизированной версии объекта искусства. Однако в романе ‘Cat’s Eye’ аттрактор активности фигуры выражен довольно слабо, что может являться результатом индивидуально-обусловленных особенностей романа, к которым принадлежит диссоциативная амнезия главной героини, пытающейся вспомнить контекст своих картин, и жанровая специфика произведений искусства, где ТГ «Вещи / объекты» представлена серией натюрмортов.

Лексические аттракторы целостности, крупности, высоты и громкости составляют небольшой процент от общего числа выделенных аттракторов и представлены в обеих выборках равномерно. По сравнению с ними, аттрактор яркости занимает более приоритетную позицию (29 и 39 единиц в русско- и англоязычном тексте соответственно), что обосновывается спецификой интермедиальной передачи значения, когда репрезентация визуального объекта искусства предполагает обозначение цветовой гаммы композиции. Стоит отметить существенную разницу в цветовой гамме картин: работы Веры характеризуются пестрыми карнавальными цветами («очень зеленый парк», «разгорались пожары синего, оранжевого, зеленого и лазурного», «черным крылом перечеркивающее лицо», «напряжение цвета»), в то время как в работах Элейн преобладает темная палитра цветов («a dark light», «blackness», «darkness»).

Данное различие передает особенности восприятия окружающей действительности героинями и их эмоциональное состояние (передача цвета часто сопровождается метафорическим переносом значения), что можно отнести к идиолектной характеристике романов.

Аттрактор проксимальности имеет более комплексную структуру и не может быть однозначно категоризован. Проксимальность или приближение дейктического центра читателя к позиции воспринимающего ситуацию персонажа может быть выражено передачей прямой речи (например, пропевание слов песен мамой лирической героини в романе «На солнечной стороне улицы»), детализированным описанием фигуры композиции (тщательно вырисованные крылья Смиитов – «shiny brown insect wings, done to scale and meticulously painted») или использованием причастий настоящего времени для большей реалистичности процесса (скрупулезное изложение процесса сдавливания плоти между валиками – «squeezing up my arm», «the hand coming out the other side»).

Аттракторы опасности и отклонения от эстетической нормы превалируют в англоязычных экфрастических референциях (39 и 5 единиц, 22 и 7 единиц соответственно). Данный тренд можно объяснить спецификой сюжетной линии романа, в котором многие работы Элейн отражают её депрессивное состояние, склонность к самоповреждению и суициду как попытку справиться с глубокой психологической травмой детства. Аттракторы опасности и отклонения от эстетической нормы концептуальны, поскольку могут быть выражены не только лексическими, но и стилистическими средствами: с помощью эпитетов («a **disturbing** flesh-tone pink», «розовый, **неровного мясного цвета**, сверток»), метонимических переносов («**the arms or the shirts** ballooning with trapped air») или модальных эпистемических миров («something you **might touch** just before you know it's a **drowned person**»).

Стоит отдельно отметить аттрактор отрицания, являющийся важной концептуальной характеристикой фигуры экфрастической композиции. Отрицание представляет собой мощный стилистический прием, который требует от читателя дополнительного осмысления, поскольку изначально он вызывает в

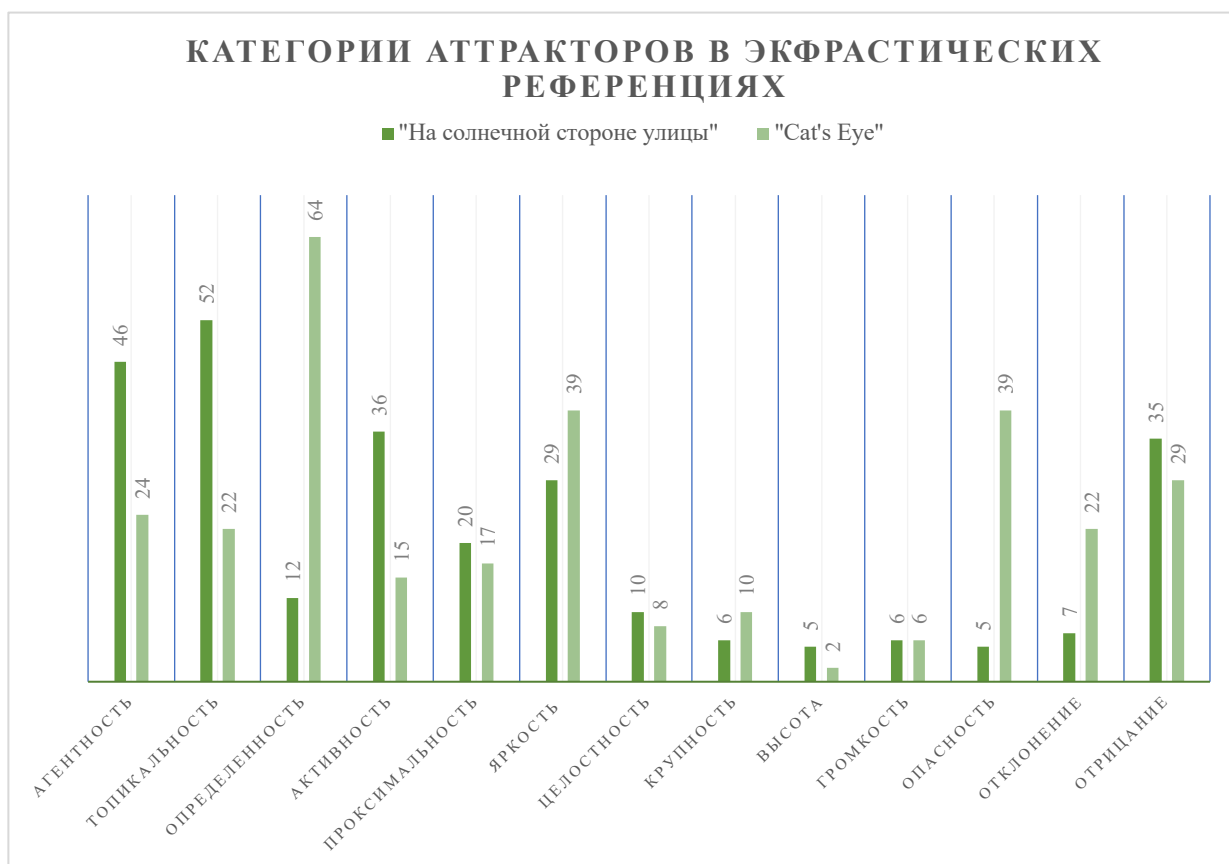
сознании читателя гипотетическую ситуацию, которая могла бы случиться, однако затем заставляет представить полностью противоположное развитие событий. Отрицание может реализовываться морфологически («неуловимо и необъяснимо звучащую музыку», «нестерпимость цвета», «безнадежно и безвозвратно далекое») или с помощью отрицательных частиц («not if she had her heart outside like that, stuck full of swords», «not thinking about anything», «нет, эти кошмарные звуки нельзя было назвать голосом»). Аттракторы отрицания представлены равномерно в русско- и англоязычном материале как устоявшаяся характеристика экфрастических референций.

В целом, можно выделить следующие тенденции распределения категорий аттракторов в экфрастических референциях исследуемых романов (см. Рисунок 18.):

- различия в выраженности синтаксических аттракторов агентности и топикальности и лексического аттрактора активности мотивированы формой повествования;
- использование аттрактора определенности в англоязычном материале обосновывается характерной особенностью грамматического строя языка;
- равномерное представление лексических аттракторов громкости, яркости, целостности, высоты и яркости составляют специфику интермедиальной передачи значения, где для создания репрезентации визуального объекта искусства необходимо обозначение физических параметров фигуры композиции;
- концептуальные аттракторы проксимальности и отрицания ярко выражены в экфрастических референциях обоих романов и сочетают в себе разноуровневые средства лингвистического проявления, что показывает их общеупотребимость в качестве механизмов реализации экфрастической репрезентации.

Проанализированные категории аттракторов организуют фигуру-фооновую композицию воображаемого объекта искусства и функционируют в качестве экфрастических референций, соединяя между собой экфрастическое

описание и контекст. Экфрастические референции включают в себя выделенные единицы аттракторов, однако не ограничиваются ими.



*Рисунок 18. Визуализация распределения категорий аттракторов в экфрастических референциях романов «На солнечной стороне улицы» и 'Cat's Eye'*

Основываясь на теории межднарративного взаимодействия Дж. Мэйсон, где под экфрастической референцией понимается универсальная / частная (не)маркированная отсылка к визуальному произведению искусства, мы выделили 374 и 358 экфрастических референций в русско- и англоязычном материале соответственно. Рассмотрим подробнее основные тенденции распределения категорий экфрастических референций (см. Рисунок 19.).

Необходимо отметить, что универсальные немаркированные референции не были включены в лингвокогнитивное моделирование экфрастических репрезентаций, поскольку они ссылаются на слишком широкий диапазон нарративов, при этом не устанавливая конкретный контекст объекта искусства. В



связи с этим определение наличия универсальных маркированных референций в тексте произведения представляется нам проблематичным, поскольку для полноценного анализа подобных референций необходимо изучение материала читательского отклика, что выходит за рамки нашего исследования.

Частные немаркированные референции являются доминирующей группой в собранном корпусе данных с преобладающим количеством единиц (291 и 266 в русско- и англоязычном материале соответственно). Как показал лингвокогнитивный анализ, моделирующий репрезентацию объекта искусства, частные немаркированные референции функционируют в качестве конструкта экфрастической репрезентации и являются главным связующим звеном между описанием объекта искусства и объясняющим его контекстом.



*Рисунок 19. Распределение категорий экфрастических референций в романах «На солнечной стороне улицы» и ‘Cat’s Eye’*

Частные немаркированные референции соединяют экфрастическое описание и контекст посредством имитации фигури-фоновой организации объекта искусства. Так, многие референции практически полностью дублируют информацию экфрастического описания – «маленький человек [...] восседающий между двумя гигантскими мешками» в описании картины «Умелец Саркисян» соотносится с контекстом работы: «как ворочает маленький Саркисян большие

мешки с алебастром». Подобное дублирование чаще всего происходит при передаче внешнего вида персонажей («шаровары из хан-атласа», «пестрый платок, повязанный на голове на пиратский манер» в описании портрета Маруси и «шальвары из хан-атласа», «косынка, повязанная на пиратский манер» в контексте работы; «волоокий красавец со свисающей с кресла кистью прекрасной руки» в описании портрета художника Левитана и «бархатный волоокий взгляд испанского аристократа» в контексте картины; «her feet are not quite touching it» в описании картины 'Unified Field Theory' и «she's coming down toward me as if walking, but there's nothing for her to walk on» в контексте картины; «a disturbing flesh-tone pink» в описании натюрморта 'Toaster' и «flesh tone pink» в контексте работы.

Частные и универсальные маркированные референции, не представлены в той же мере, что и частные немаркированные референции в анализируемых произведениях. Частные маркированные референции ссылаются на произведение искусства, употребляя название картины и тем самым активируя полноценную репрезентацию картины в сознании читателя. Универсальные маркированные референции не указывают на конкретную деталь, однако могут ссылаться на определенный мотив или сюжет в произведении. Так, например, универсальная маркированная референция «четыре груди, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков» в описании портрета Маруси создает отсылку к более широкому контексту: школьной среде из детского воспоминания Веры, когда узбечка Маруся предприняла попытку изнасиловать девочку. Подобным образом, в описании натюрморта с изображением тостера выражение «the red-hot grid» отсылает читателя к более обширному экфрастическому контексту, включающему сцены издевательств и эмоционального насилия девочек над Элейн.

В целом, можно отметить относительно равномерную представленность категорий экфрастических референций в русско- и англоязычном тексте рассматриваемых произведений. Основой создания композиции объекта искусства выступают частные немаркированные референции, имитирующие

фигуро-фонovou организацию картины. Маркированные экфрастические референции (универсальные и частные) встречаются реже, однако они создают отсылку к более широкому контексту визуального объекта искусства.

#### **4.2. Сопоставительный анализ процессов функционирования экфрастических референций на уровне текстового многомирия**

В данном исследовании экфрасис рассматривается в первую очередь как единство описания и контекста, связанных между собой посредством интер- и интратекстуальных экфрастических референций. В связи с этим необходимо обратиться к анализу текстового уровня функционирования экфрастических референций в исследуемых романах.

Лингвокогнитивный анализ экфрасиса картин в романе обнаружил различный характер отношений между экфрастическим описанием и контекстом. В связи с этим, мы сгруппировали референцируемые произведения искусства, опираясь на функцию контекста в выражении визуального образа. Экфрастический контекст может выполнять следующие функции в создании репрезентации объекта искусства:

- дополнение экфрастической репрезентации;
- трансформация экфрастической репрезентации;
- конструктор экфрастической репрезентации.

Основообразующим принципом первой группы является наличие как распространенного экфрастического описания, так и распространенного экфрастического контекста, который расширяет, поясняет или углубляет читательскую интерпретацию визуальной композиции. Вторая группа строится на потенциальной возможности экфрастического контекста не только дополнить описание картины новыми смыслами, но и преобразовать изначальную репрезентацию объекта искусства до уровня кардинальной переоценки изображенной сцены читателем. В третьей группе экфрастический контекст восполняет практически полное отсутствие описания объекта искусства и играет основополагающую роль в конструировании экфрастической репрезентации.

При анализе функционала экфрастического контекста нами было установлено, что контекст как дополнение экфрастической репрезентации представлен гораздо более широко как в русско-, так и в англоязычном материале (15 произведений искусства в романе Д. Рубиной и 12 – в романе М. Этвуд). По большей мере это связано с тем, что практически любой экфрасис углубляет или расширяет визуальную сцену по своей сути. Ведь даже смотря на картину в музее, мы в первую очередь используем информацию, почерпнутую нами из мира дискурса: кем может быть этот персонаж, что он делает, где он находится? Экфрасис подразумевает автоматический выход за пределы рамок изображенной сцены, в связи с чем контекст как дополнение экфрастической репрезентации вполне обоснованно представляет наиболее выраженную категорию в рассматриваемом русско- и англоязычном материале.

Экфрастический контекст как трансформация и конструктор репрезентации объекта искусства могут рассматриваться как частные случаи функции дополнения экфрасиса. Они представлены в меньшей мере (3 и 7 в романе Д. Рубиной, 5 и 5 в романе М. Этвуд). Нам удалось отследить возможный трансформационный эффект экфрастического контекста на интерпретацию объекта искусства в нескольких ситуациях. Так, героиня может сама задаваться вопросом происхождения изображенного процесса: так происходит с картиной «Всадник на конопляном поле», где текстовые миры ретроспекции, модальные миры снов и дискурс миры существующих картин выстраивают сюжетную линию постепенного осознания Верой того, что она стала свидетельницей сбора гашиша, будучи маленькой девочкой.

Экфрастическое описание работы может быть также слишком ограничено в передаче личных смыслов и значений. В таком случае экфрастический контекст не только дополняет объект искусства новыми возможными интерпретациями, но и преобразовывает изначальную репрезентацию объекта искусства до уровня кардинальной переоценки изображенной сцены читателем. Подобное происходит с портретом узбечки Маруси, где система аттракторов подчеркивает воспринимаемое героями и читателем ощущение опасности и неприятия

женщины, однако полное понимание причин, лежащих в основе этого ощущения, приходит только в результате учета экфрастического контекста. Ретроспективный текстовый мир, рассказывающий о попытке Маруси изнасиловать Веру в школе, несомненно, вызывает сильный эмоциональный отклик при прочтении, заставляя читателя полностью реконструировать визуальный образ Маруси и своё отношение к ней.

В англоязычном материале экфрастический контекст как трансформация репрезентации отражает эпизоды фрагментированной потери памяти художницей, где, смотря на свои работы, она не может вспомнить, что означает изображенный предмет (так происходит в натюрмортах 'Toaster', 'Wringer Washing Machine'). Ретроградная амнезия показана через объективизацию экфрастического описания, включающего минимум деталей и оценочности. Экфрастический контекст картины, напротив, фокусирует восприятие маленькой Элейн, используя эпистемические и гипотетические модальные миры, метафорические и метонимические конструкции, передающие её подавленность, отчаяние и желание покончить с собой. В результате на первый план для читателя выходит не передача визуального символа, а скрывающееся за ним личное значение, переживания, опыт и эмоции, которые доминируют в формировании репрезентации объекта искусства.

Контекстуальная функция конструкта экфрастической репрезентации была выделена нами для тех ситуаций, когда описание картины практически или полностью отсутствует. В таких случаях, в дихотомии «экфрастическое описание – экфрастический контекст» происходит значительный перевес в сторону второго элемента: информация, предоставленная читателю по мере повествования, становится основой для последующего представления картины, восполняя отсутствие развернутого экфрастического описания. Визуальная композиция объекта искусства, положение персонажей и предметов в изображенной сцене не определены эксплицитно. Как результат, читатель располагает большей независимостью в возможной организации картины, используя для выстраивания её композиции фигуру-фоновые отношения экфрастического контекста. Сжатые

описания таких картин всегда несут высокую интертекстуальную нагрузку, когда каждая деталь композиции принимает роль экфрастической референции, эксплицитно маркированной в контексте романа. Название картины функционирует как единственная частная маркированная референция, отсылающая читателя к контексту изображения.

В русскоязычном материале контекст как конструкт используется для выражения многих ранних работ художницы, которые чаще всего становятся эпизодическими ролями в её последующих более сюжетных картинах. Одна из них – портрет Маленького Мука, описание которого сведено лишь к передаче черт лица, емко характеризующих персонажа. Подобное оценочное восприятие персонажа требует дополнительного разъяснения для читателя, в связи с этим экфрастический контекст достраивает образ мальчика посредством использования текстовых миров, динамически переключающих темпоральные и пространственные характеристики, что в результате дает читателю более полное представление о характере и поведении мальчика.

Помимо ранних зарисовок контекст как конструкт выполняет роль создания репрезентаций монументальных работ художницы, одной из которых стал триптих «Житие святого дяди Миши – бедоносца». Мы определили конструирующую роль контекста в данном примере в связи с охватом широкого временного пласта из жизни персонажа. Сжатое экфрастическое описание оперирует частными немаркированными референциями, отсылающими читателя к отдельным эпизодам из жизни дяди Миши. Данные текстовые миры рассказаны от лица разных персонажей: лирической героини, самого дяди Миши, самой художницы, и раскрывают совершенно разные стороны личности одного и того же человека. Комплексная актуализация экфрастического контекста включает взаимодействие с существующим произведением искусства, что приводит к созданию дискурсивных миров, содержащих возможную информацию о картине и процессе её создания.

Подобным образом, в англоязычном романе функционирование контекста как конструкта экфрастической репрезентации представляет собой сложную

структуру с активизацией множества ретроспективных, проспективных, и гипотетических модальных текстовых миров. В изображении ядовитого паслёна ('Deadly Nightshade') экфрастический контекст фокусируется на передаче точек зрения разных персонажей, расширяя чувственное восприятие картины и выдвигая эмоционально-оценочный компонент интерпретации изображенного предмета. В сцене 'Three Witches' экфрастический контекст также использует множество текстовых миров, которые связаны с описанием лишь референциями к незаметным деталям интерьера, что может усложнить процесс контекстуализации композиции работы. Ретроспективные и проспективные миры создают динамику развития закольцованной сюжетной линии контекста, конструируя символическое значение предметов, изображенных на картине.

В целом, можно сделать вывод, что процессы создания экфрастических репрезентаций на уровне текстового многомирия в русско- и англоязычном материале во многом схожи. Функционирование контекста как дополнения, трансформации и конструкта репрезентации выражается в использовании комплексной структуры текстовых миров: ретроспективных и проспективных, модализированных эпистемических, оценочных и гипотетических миров. Конструирующая и трансформационная функции контекста представляются нам как подвид его дополняющей функции, поскольку мы считаем, что углубление и расширение значения объекта искусства заложены в самом феномене экфрасиса.

### **Выводы к четвертой главе**

В данной главе мы обобщили результаты сопоставительного анализа лингвистических средств актуализации актуализации фигуру-фоновых отношений, конструирующих композицию референцируемого объекта искусства, а также систематизировали процессы функционирования экфрастических референций в художественном многомирии романа.

Компаративный анализ категорий аттракторов в экфрастических референциях показал преобладание синтаксических аттракторов агентности и топикальности в русскоязычном материале. Существенная разница в

выраженности синтаксических аттракторов может быть мотивирована различиями в форме повествования: в романе Д. Рубиной повествование ведется от лица лирической героини, и читатель не получает доступа к восприятию самой художницы, в то время как роман М. Этвуд написан от первого лица, и в результате читатель может сконструировать точку зрения героини в процессе создания картины. Значительная разница в употреблении аттрактора детерминации обусловлена особенностями грамматического строения языков. Равномерное представление лексических аттракторов громкости, яркости, целостности, высоты и яркости составляет специфику интермедиальной передачи значения, где для создания репрезентации визуального объекта искусства необходимо обозначение физических параметров фигуры композиции. Концептуальные аттракторы проксимальности и отрицания ярко выражены в экфрастических референциях обоих романов и сочетают в себе разноуровневые средства лингвистического проявления, что показывает их общеупотребимость в качестве механизмов реализации экфрастической репрезентации.

На уровне текстового многомирия референцируемые произведения искусства были рассмотрены по принципу функционирования контекста. Динамика создания экфрастической репрезентации посредством использования контекста как дополнения, трансформации или конструкта образа визуального объекта искусства прослеживается в обоих произведениях со значительным преобладанием дополняющей функции. Экфрастические референции соединяют между собой ретроспективные и проспективные миры экфрастического контекста, отражающие хронологическое повествование романов. Особенности нарушения сюжетной хронологии мотивированы идиолектной спецификой произведений: в романе «На солнечной стороне улицы» это результат слияния точек зрения лирической героини и художницы, в романе ‘Cat’s Eye’ – последствия ретроградной амнезии как синдрома посттравматического стрессового расстройства главной героини. Идиолектная специфика так же прослеживается в мотивировке функционирования экфрастического контекста. Приближая читателя к внутреннему миру персонажа, экфрастический контекст



конструирует модальные эпистемические, гипотетические и оценочные миры, через которые передается эмоциональное состояние, переживания и личный опыт героя или рассказчика.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Цель нашей работы, заключающаяся в сопоставительном лингвокогнитивном исследовании языкового выражения экфрастических референций в текстах романов Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» и М. Этвуд 'Cat's Eye' достигнута. Для достижения данной цели мы представили и обосновали параметры трехуровневой модели анализа интертекстуальных экфрастических референций, основывающейся на модели литературного резонанса, теории выдвижения и теории текстовых миров, что позволило нам проанализировать актуализацию и функционирование экфрастических референций на всех уровнях языкового выражения.

Первый уровень анализа состоит из выделения наиболее выраженных грамматических, лексических и стилистических аттракторов в экфрастическом описании и контексте. Второй уровень устанавливает фигуру-фоновые отношения в текстуальной и визуальной организации объекта искусства, и третий уровень модели рассматривает экфрастические референции на уровне текста и анализирует функционирование интертекстуальных отсылок к существующим объектам искусства дискурс-мира и интратекстуальных реализаций вымышленных произведений искусства в художественном мире романа.

Экфрастическая референция в узком смысле определяется нами как универсальная / частная (не)маркированная отсылка (согласно теории нарративного взаимодействия Дж. Мэйсон) к визуальному произведению искусства. Экфрастическая референция является частью и тем самым объединяет между собой следующие компоненты репрезентации: реальное / вымышленное произведение искусства, экфрастическое описание и экфрастический контекст.

Анализ выраженности аттракторов отметил различные тенденции распределения категорий в русско- и англоязычном материале, мотивированные как общими, так и идиолектическими особенностями художественных произведений. Различия в выраженности синтаксических аттракторов агентности и топикальности и лексического аттрактора активности могут быть обусловлены спецификой формы повествования; преобладающая роль аттрактора

определенности в англоязычном материале объясняется характерной особенностью грамматического строя языка; равномерное представление лексических аттракторов громкости, яркости, целостности, высоты и яркости составляют специфику интермедиальной передачи значения, где для создания репрезентации визуального объекта искусства необходимо обозначение физических параметров фигуры композиции; концептуальные аттракторы проксимальности и отрицания ярко выражены в экфрастических референциях обоих романов и сочетают в себе разноуровневые средства лингвистического проявления, что показывает их всеупотребимость в качестве механизмов реализации экфрастической репрезентации.

Подобная организация аттракторов имитирует композицию визуального объекта искусства как в экфрастическом описании, так и экфрастическом контексте, которая может быть наиболее успешно схематизирована посредством фигуру-фоновых отношений. Фигуру-фоновая организация картины также передается читателю с помощью точки зрения и оценочного восприятия художницы или лирической героини. Личностные позиции героев в экфрастическом описании и контексте актуализируются через несобственно прямую речь, метафорические и метонимические репрезентации, лексические повторы, риторические вопросы, использование вульгаризмов и просторечий.

Анализ функционирования экфрасиса на уровне текста показал значительную роль немаркированных частных референций, функционирующих в качестве конструкта экфрастической репрезентации и являющихся главным связующим звеном между описанием объекта искусства и объясняющим его контекстом. Экфрастические репрезентации в целом соединяют между собой хронологические сюжеты в повествовании романа, представленные в виде воспоминаний (ретроспективные текстовые миры) и размышлений о гипотетическом будущем (проспективные текстовые миры). Нарушения в хронологии повествования романов мотивированы идиолектными особенностями произведений.

В создании репрезентации объекта искусства немаловажную роль играет экфрастический контекст, который может функционировать как дополнение, трансформация или конструкт визуального образа. Дополняющая функция контекста наиболее выражена в обоих рассматриваемых произведениях, что объясняется природой самого феномена. Трансформирующая и конструирующая функции контекста определяются нами как подтипы его дополняющей функции, где трансформация репрезентации контекстом приводит к полному переосмыслению изображенного читателем; конструирование репрезентации влечет за собой меньшую определенность визуальной композиции объекта, однако большую читательскую независимость в представлении образа изображенного. Использование контекста в роли трансформации или конструкта объясняется особенностями развития сюжетной линии произведений и проявляется на текстовом уровне с помощью использования комплексных структур текстовых миров проспекции и ретроспекции, модальных и гипотетических текстовых миров, отражающих восприятие персонажа через метафорические и метонимические конструкции, эмоционально-оценочную лексику, несобственно прямую речь. В результате читатель получает доступ к внутреннему миру персонажа или рассказчика, что способствует более полной и осмысленной репрезентации визуального объекта искусства.

Данное исследование было направлено на изучение лингвокогнитивного выражения феномена экфрасиса в контексте русско- и англоязычных романов о художнике. Теоретические положения о моделировании возможной интерпретации экфрасиса могут быть использованы для дальнейшего более прикладного исследования процессов читательского восприятия интертекстуальных экфрастических референций в различных семиотических системах.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сборник статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. - М., Новое литературное обозрение, 2013. - 572 с.
2. Автухович, Т. Е. Экфрасис как метатекст (на примере повести И. С. Тургенева «Три портрета») / Т. Е. Автухович // Русская филология. Ученые записки Смоленского государственного университета. Вып. 19: межвузовский сб. науч. ст. / отв. ред. М. Л. Рогацкина, А. В. Радионова. - Смоленск: Изд-во СмолГУ, 2019. - С. 258-270.
3. Алексеева, Н. В. «Ташкентский роман» Д. Рубиной: социокультурный феномен Города, рожденного «ветрами исторических потрясений» / Н. В. Алексеева // Политическая лингвистика. № 3(33). - 2010. - С. 124-127.
4. Алексеева, Н. В. Хронотопические «поля» героя и автора в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы» / Н. В. Алексеева // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. № 4 (1). - 2011. С. 316-321
5. Андреева, К. А. Введение в когнитивную поэтику: учебное пособие / К. А. Андреева. - Тюмень: Вектор Бук, 2009. - 160 с.
6. Андреева, К. А. Литературный нарратив: когнитивные аспекты текстовой семантики, грамматики, поэтики: монография / К. А. Андреева. - Тюмень: Вектор Бук, 2004. - 244 с.
7. Андреева, К. А., Белобородько, Е. К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «Экфразис»: в диалоге лингвистики и искусства / К. А. Андреева, Е. К. Белобородько // Universum: филология и искусствоведение. Вып. 33. № 11. - 2016. - Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-vpolne-traditsionnomu-ponyatiyu-ekfrazis-v-dialoge-lingvistiki-i-iskusstva>
8. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность: сборник статей / И. В. Арнольд. - Санкт-Петербург: Издательство С.-Петербургского университета, 1999. - 443 с.

9. Арнольд, И. В. Читательское восприятие интертекстуальности и герменевтика / И. В. Арнольд // Интертекстуальные связи в художественном тексте. – Санкт-Петербург: РГПИ им. А. И. Герцена, 1993. - С. 4-12.
10. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт; пер. с фр. общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.
11. Барт, Р. S/Z / Р. Барт; пер. с фр. Г. К. Косикова и В. П. Мурат. Общ. ред. и ст. Г. К. Косикова. – Москва: РИК "Культура": Ad Marginem, 1994. – 302 с.
12. Бахтин, М. М. Автор и герой: к философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин. - СПб: Азбука, 2000. - 336 с.
13. Бахтин, М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва: Художественная литература, 1975. - 504 с.
14. Бахтин, М. М. К философии поступка / М. М. Бахтин // Философия и социология науки и техники. – Москва: Наука, 1986. - С. 80-160.
15. Бахтин, М. М. Человек в мире слова / М. М. Бахтин. – Москва: Изд-во РГУ, 1995. - 140 с.
16. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. - 424 с.
17. Белозерова, Н. Н., Чуфистова, Л. Е. Когнитивные модели дискурса: учебное пособие / Н. Н. Белозерова, Л. Е. Чуфистова. 2-е изд. - Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2013. - 256 с.
18. Берар, Е. Экфрасис в русской литературе XX века / Е. Берар // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. - М.: МИК, 2002. - С. 142-155.
19. Болдырев, Н. Н. Когнитивная природа языка: сборник статей / Н. Н. Болдырев. - Москва: Директ-Медиа, 2016. - 256 с.
20. Болдырев, Н. Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: курс лекций / Н. Н. Болдырев. - Тамбов: Издательский дом ТГУ им. Г.Р. Державина, 2014. - 236 с.
21. Бочкарева, Н. С. Модификация экфрастических жанров в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» / Н. С. Бочкарева // Экфрастические

- жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. - Пермь: Perm University Press, 2014а. - С. 67-73
22. Бочкарева, Н. С. Современное искусство в экфрастических рассказах А.С. Байетт «Китайский роман» и «Боди-арт» / Н. С. Бочкарева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. - Пермь: Perm University Press, 2014б. - С. 152-164
23. Бочкарева, Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» / Н. С. Бочкарева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. № 6. - 2009. - С. 81-92.
24. Бочкарева, Н. С. Экфрастическая экспозиция в романе Дж. Барнса «Метроленд» / Н. С. Бочкарева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. - Пермь: Perm University Press, 2014в. - С. 108-125
25. Бочкарева, Н. С. Экфрастический дискурс в романе М. Брэдбери «В Эрмитаж» / Н. С. Бочкарева // Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. - Пермь: Perm University Press, 2014г. - С. 126-137.
26. Брагинская, Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. - М., 1981. - С. 224-289.
27. 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.: Наука, 1977. - С. 259-283.
28. Бразговская, Е. Е. Языки и коды. Введение в семиотику культуры: учебное пособие / Е. Е. Бразговская. - Пермь : Перм. гос. пед. ун-т, 2008. - 201 с.
29. Бразговская, Е.Е. Экфрасис как семиотический эксперимент / Е. Е. Бразговская // Критика и семиотика. № 1. - 2020. С. 52-72.

30. Бутакова, Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: монография / Л. О. Бутакова. - Барнаул: Изд-во Алт. ун-та, 2001. - 281 с.
31. Гадамер, Г. Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики / Г. Г. Гадамер. Пер. Б.Н. Бессонова. - М.: Прогресс, 1988. - 704 с.
32. Гасумова, И. И., Бочкарева, Н. С. Экфрастический дискурс в романе Трейси Шевалье "Девушка с жемчужной сережкой" / И. И. Гасумова, Н. С. Бочкарева // Мировая литература в контексте культуры. № 3. - 2008. - С. 150-154.
33. Геллер, Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. - М.: Новое литературное обозрение, 2013. - С. 44-60.
34. Геллер, Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. - С. 5-22.
35. Геллер, Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. Bd 44. - 1997. - С. 156-157.
36. Гусева, О. П. Поэт как центральная фигура романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» / О. П. Гусева // Вестник Вятского государственного университета. № 2(2). - 2013. - С. 95-99
37. Даниэль, С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. М. Даниэль. - Л.: Искусство, 1990. - 223 с.
38. Джойс, Дж. Герой Стивен / Дж. Джойс. Пер. С. Хоружий. - М.: Минувшее, 2003. - 316 с.
39. Зенкин, С. Новые фигуры / С. Зенкин // Новое литературное обозрение. - 2002. - № 57. - Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html>



40. Зуева, Г. С. Живописный экфрасис как способ создания образа героя-художника в прозе Дины Рубиной: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Зуева Галина Сергеевна. - Пенза, 2018. - 177 с.
41. Ищенко, Е. Н., Попова, М. К. Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт «Щегол» / М. К. Попова, Е. Н. Ищенко // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. № 2. - 2016. - С. 66-73.
42. Кантор, К. М. Живопись в проекте западноевропейской культуры / К. М. Кантор // Тысячеглазый Аргус. Искусство и культура. Искусство и религия. Искусство и гуманизм. - М.: Искусство, 1990. - 195 с.
43. Каркавина, О. В. Языковая реализация интермедиальных отношений в творчестве Тони Моррисон: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Каркавина Оксана Владимировна. - Барнаул, 2011. - 18 с.
44. Карпухина, Т. П. Функционирование экфрасиса в романе О.Хаксли «Point Counter Point» («Контрапункт») / Т. П. Карпухина // Вестник Кемеровского государственного университета. № 1. - 2018.- С. 184-192.
45. Комарова, О. В. “Писатель всегда платит за все валютой собственной жизни: за счастье, за творчество, за любовь, за увлечения...”: О романе Дины Рубиной *На солнечной стороне улицы* / О. В. Комарова // Полярный вестник. № 10. - 2007. - С. 14-26.
46. Костантини, М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин / М. Константини // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: сб. статей / Сост. и науч. ред. Д. В. Токарев. - М.: Новое литературное обозрение, 2013. - С.29-35.
47. Котелевская, В. В. О двух трактовках творческого субъекта в немецком романе о художнике / В.В. Котелевская // Известия Южного федерального университета. Филологические науки. № 1. - 2013. - С. 36-41.

- 48.Кремнева, А. В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия: когнитивно-семиотический аспект (на материале английского языка): дис. ... доктора филол. наук: 10.02.04 / Кремнева Анна Валерьевна. - Барнаул, 2019. - 418 с.
- 49.Криворучко, А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Криворучко Анна Юрьевна. - Тверь, 2009. - 19 с.
- 50.Кристева, Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 2000а. - С. 427-457.
- 51.Кристева, Ю. Разрушение поэтики / Ю. Кристева // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму / пер. с фр. Г. К. Косикова. – Москва: Прогресс, 2000б. - С. 458-484.
- 52.Крутская, С.В. Экфрасис как способ сопоставления этического и эстетического в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея / С.В. Крутская // Вояджер: мир и человек. № 6. - 2016. - С. 144-148.
- 53.Кубрякова, Е. С. Начальные этапы становления когнитивизма: лингвистика, психология, когнитивная наука / Е. С. Кубрякова // Вопросы языкознания. № 4. - 1994. - С. 34-47.
- 54.Кудря, А. И. Валентин Серов. Жизнь замечательных людей / А. И. Кудря. - Москва: Молодая гвардия, 2008. - 403 с.
- 55.Кузьмина, Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка: монография / Н. А. Кузьмина. - Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999. - 268 с.
- 56.Кузьмина, Н. А. Интертекстуальность и прецедентность как базовые когнитивные категории медиадискурса / Н. А. Кузьмина // Электронный научный журнал «Медиаскоп». Вып. №1. - 2011. - Режим доступа: <https://mediascope.ru/node/755>

57. Кушнерук, С. Л. Теория текстовых миров как исследовательская программа в рамках когнитивной лингвистики / С. Л. Кушнерук // Вопросы когнитивной лингвистики. № 1. - 2011. - С. 45-51.
58. Лотман, Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство, 2000. - 704 с.
59. Лотман, Ю. М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Труды по знаковым системам. XIV. – Тарту, 1981. - С. 3-18.
60. Максимова, Н. В. Курсив в романе Д. Рубиной «Белая голубка Кордовы» / Н. В. Максимова // Гуманитарные исследования. № 3 (43). - 2012. - С. 133-135.
61. Мещерякова, А. В. Экфрасис и его функции в романной прозе рубежа XIX – XX веков (на материале романа О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» и романа Д.С. Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»): дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Мещерякова Анна Владимировна. - Иваново, 2015. - 233 с.
62. Миловидов, В. А. Нарратология экфрасиса / В. А. Миловидов // Нарратология и компаративистика / И. А. Виноградов. - Москва: РГГУ, 2015. - С. 177-185. Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>
63. Михайлова, М. Ю. Живописный экфрасис русской литературы: лингвистический аспект / М. Ю. Михайлова // Вестник Башкирского университета. Т. 21. № 3. - 2016. - С. 655-661.
64. Морозова, Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Морозова Наталья Геннадьевна. - Новосибирск, 2006. - 210 с.
65. Нике, М. Типология экфрасиса в «Жизни Климса Самгина» М. Горького / М. Нике // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. - М.: МИК, 2002. - С. 123-134.
66. Оборина, М. В. Интермедальность как средство понимания текста / М. В. Оборина // Вестник ТвГУ. Серия «Филология». №2 (61). - 2019. - С. 127-133.

- 67.Олизько, Н. С. Семиотико-синергетическая интерпретация особенностей реализации категорий интертекстуальности и интердискурсивности в постмодернистском художественном дискурсе: дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.19 / Олизько Наталья Сергеевна. - Челябинск, 2009. - 343 с.
- 68.Перлина, Н. М. Тексты-картины и экфразисы в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» / Н. М. Перлина. - СПб.: Алетейя, 2017. - 288 с.
- 69.Питляр, И. До смешного жаль... / И. Питляр // Новый мир. № 5. - 1995. Режим доступа: [http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6\\_1995\\_5/Content/Publication6\\_5592/Default.aspx](http://www.nm1925.ru/Archive/Journal6_1995_5/Content/Publication6_5592/Default.aspx)
- 70.Пономарева, О. Б. Экфрасис как интерсемиотическая модель когнитивно-коммуникативной интерпретации художественного текста / О. Б. Пономарева // Прототипические модели в языках и дискурсах. Прототипические модели в языках и дискурсах: монография / [Д. В. Шапочкин и др.]. - Тюмень: Изд-во Тюменского государственного университета, 2018. - С. 41-47.
- 71.Постнова, Е. А. Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг.: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01 / Постнова Елена Арькадьевна. Пермь, 2012. - 169 с.
- 72.Протасов, Т. А. Пространство фантастики в текстовом многомирии на материале сопоставления произведений А. Азимова и А. и Б. Стругацких: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20 / Протасов Тимофей Андреевич. - Тюмень, 2018. - 199 с.
- 73.Прохорова, В. О. Интермедиаальный код романа Д. Тартт “Щегол”: ВКР по направлению 44.03.05 / Прохорова Василиса Олеговна. - Челябинск, 2019. - 88 с.
- 74.Рубина, Д. Ни жеста, ни слова... / Д. Рубина // Вопросы литературы. № 5–6. - 1999. - Режим доступа: <https://bookmix.ru/groups/viewtopic.php?id=946>
- 75.Рубина, Д. Одинокий пишущий человек / Дина Рубина. - М.: Эксмо, 2020. - 608 с.

- 76.Рубинс, М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс.- СПб: Академический проект, 2003. - 354 с.
- 77.Сидорова, О. Г., Полуэктова, Т. А. Экфрасис и его функционирование в поэтике романа Пенелопы Лайвли «Фотография» / О. Г. Сидорова, Т. А. Полуэктова // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2, Гуманитарные науки. Т. 21, № 4 (193). - 2019. - С. 121-135.
- 78.Смирнов, И. П. Порождение Интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. 2-е изд. - Санкт-Петербург : СПбГУ, 1995. - 190 с.
- 79.Соссюр, Ф. Труды по языкознанию / Ф. Соссюр; под ред. А. А. Холодовича. - Москва: Прогресс, 1977. - 695 с.
- 80.Степанов, Ю. С. «Интертекст», «Интернет», «Интерсубъект» (к основаниям сравнительной концептологии) / Ю. С. Степанов // Известия АН – 2001а – Т. 60, № 1. - С. 3-11.
- 81.Степанов, Ю. С. Вводная статья. В мире семиотики // Семиотика: Антология / Ю. С. Степанов. – изд. 2-е, испр. и доп. – Москва: Академический проект, 2001б. - 702 с.
- 82.Степанов, Ю. С. Основы общего языкознания / Ю. С. Степанов. - М.: Просвещение, 1975. - 271 с.
- 83.Таранникова, Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Таранникова Елена Геннадьевна. - СПб., 2007. - 192 с.
- 84.Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения: коллективная монография / под ред. Т. Автухович, при участии Р. Мниха и Т. Бовсуновской. Седльце: Instytut kultury regionalnej i badań literackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. - 685 с.
- 85.Токарев, Д. В. Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна – Достоевского и «Сикстинская Мадонна» Рафаэля – Жуковского) / Д. В. Токарев // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте:

Сборник статей / Составление и научная редакция Д. В. Токарева. – М., Новое литературное обозрение, 2013. С. 61-112.

86. Третьяков, Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: автореф. ... дис. канд. филол. наук: 10.02.19 / Третьяков Евгений Николаевич. - Тверь, 2009. - 19 с.
87. Тулякова, И. И. Живописная реминисценция в романе Айрис Мердок «Единорог» / И. И. Тулякова // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: сб. статей по материалам III Всеросс. науч. конф. молодых ученых / Под общ. ред. Ж. А. Храмушиной и др. - Екатеринбург: УрФУ, 2013. - С. 226-233.
88. Фомина, Е. М. Функции экфрасиса в романе Д. Тартт «Щегол» / Е. М. Фомина // Известия РАН. Т. 80. № 3. - 2021. - С. 78-86.
89. Фрейденберг, О. М. Миф и литература древности / О. М. Фрейденберг. 2-е изд., испр. и доп. - М.: Восточная литература РАН, 1998.- 800 с.
90. Фрейденберг, О. М. Образ и понятие. Метафора / Фрейденберг О. М. // Миф и литература древности. - М.: Наука, 1978. - С. 180-205.
91. Ходель, Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания / Р. Ходель // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. - М.: МИК, 2002. - С. 23-30.
92. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста: Поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие / В. Е. Чернявская. – Москва: ЛИБРИКОМ, 2009. - 248 с.
93. Чернявская, В. Е. Лингвистика текста. Лингвистика дискурса / В. Е. Чернявская. – Москва: Наука, 2013. - 202 с.
94. Чуканцова, В. О. Проблема интермедиальности в повествовательной прозе Оскара Уайльда: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03 / Чуканцова Вера Олеговна. - Санкт-Петербург, 2011. - 17 с.
95. Шатин, Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. Вып. 7. - 2004. Новосибирск, 2004. - С. 217-226.

96. Шафранская, Э. Ф. Синдром голубки. Мифопоэтика прозы Дины Рубиной / Э. Ф. Шафранская. - Санкт-Петербург: Свое издательство, 2012. - 470 с.
97. Шкловский, В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. - Ленинград, 1925. - 256 с.
98. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. - Пермь: Perm University Press, 2014. - 204 с.
99. Якобсон, Р. Работы по поэтике: Переводы / Р. Якобсон // Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. - М.: Прогресс, 1987. - 464 с.
100. Ямпольский, М. Б. О близком (очерки немиметического зрения) / М. Б. Ямпольский. - М.: Новое литературное обозрение, 2001. - 240 с.
101. Яровикова, Ю. В. К вопросу о категориальном определении экфрасиса / Ю. В. Яровикова // Филология: научные исследования. № 1. - 2019. - С. 144 - 151.
102. Яценко, Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. № 11. - 2011. - С. 47-58.
103. Allardice, L. I am not a prophet. Science fiction is really about now / L. Allardice // Guardian, 20<sup>th</sup> of January, 2018. - Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/20/margaret-atwood-i-am-not-a-prophet-science-fiction-is-about-now>
104. Allen, Gr. Intertextuality / Gr. Allen. – London: Routledge, 2000. - 234 p.
105. Atwood, M. Margaret Atwood on Feminism at Centre for Ideas event in the Sydney Opera House / M. Atwood. - 2019. - Режим доступа: <https://www.youtube.com/watch?v=EP9D54n-YY0>
106. Atwood, M. Negotiating with the Dead: A Writer on Writing / M. Atwood. - Cambridge: Virago Press, 2002. - 224 p.
107. Atwood, M. On Writers and Writing / M. Atwood. - Cambridge: Virago Press, 2014. - 198 p.

108. Atwood, M. That certain thing called the girlfriend / M. Atwood // The New York Times. 11<sup>th</sup> of May, 1986. - Режим доступа: <https://www.nytimes.com/1986/05/11/books/that-certain-thing-called-the-girlfriend.html>
109. Atwood, M. The Handmaid's Tale / M. Atwood. - Toronto: McClelland and Stewart, 1985. - 311 p.
110. Banerjee, C. Atwood' time: Hiding art in 'Cat's Eye' / C. Banerjee // Modern Fiction Studies. Vol. 36, № 4. - 1990. - P. 513-522.
111. Barsalou, L. Grounded cognition / L. Barsalou // Annual Review of Psychology. Vol. 59. - 2008. - P. 617-645.
112. Blau, M. Gothic Glimpses in Margaret Atwood's "Cat's Eye" or Representations of Art and Media and Mysterious Twin Ship / M. Blau. - Munich: GRIN Verlag, 2005. - Режим доступа: <https://www.grin.com/document/57770>
113. Brooks Bouson, J. Brutal Choreographies: Oppositional Strategies and Narrative Design in the Novels of Margaret Atwood / J. Brooks Bouson. - Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. - 216 p.
114. Brooks Bouson, J. Margaret Atwood and Environmentalism / J. Brooks Bouson // The Cambridge Companion to Margaret Atwood, 2<sup>nd</sup> ed. Edited by C. A. Howells. - Cambridge: Cambridge University Press, 2021. - P. 76-91.
115. Brosch, R. Ekphrasis in Recent Popular Novels: Reaffirming the Power of Art Images / R. Brosch // Poetics Today. Vol. 39. № 2. - 2018. - P. 403-423.
116. Burdorf, D., Fasbender.,Ch. Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen / D. Burdorf, Ch. Fasbender. - Springer Verlag, 2007. - 862 с.
117. Cohn, N. Your brain on comics: A cognitive model of visual narrative comprehension / N. Cohn // Topics in Cognitive Science. № 12(1). - 2020. - P. 352-386.
118. Cook, G. Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind / G. Cook. - Oxford: Oxford University Press, 1994. - 285 p.



119. Culpeper, J. *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts* / J. Culpeper. - London: Longman, 2001. - 344 p.
120. De Jong, N. *Mirror images in Margaret Atwood's Cat's Eye* / N. De Jong // *Nora: Nordic Journal of Women's Studies*. № 6(2). - 1998. - P. 97-107.
121. Derrida, J. *Writing and Difference* / J. Derrida. Trans. by A. Bass. - Chicago: University of Chicago Press, 1978. - 362 p.
122. Doyle, B. *Indestructible Treasures: Art and the Ekphrastic Encounter in selected novels by John Banville: PhD Thesis* / Bevin Doyle. – Dublin: Dublin City University, 2015. - 193 p.
123. Emmott, C. *Narrative Comprehension: A Discourse Perspective* / C. Emmott. - Oxford: Clarendon Press, 1997. - 344 p.
124. Evans, V., Green, M. C. *Cognitive Linguistics: An Introduction* / V. Evans, M. C. Green. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. - 848 p.
125. Friesen, G. F. *Versions of the Gothic in Margaret Atwood's Fiction* / Gail Frances Friesen. MA Thesis. - University of Tasmania, 1990. - 106 p.
126. Gavins, J. *Leda and the stylisticians* / J. Gavins // *Language and Literature*. Vol. 21. № 4. - 2012. - P. 345-362.
127. Gavins, J. *Text World Theory: An Introduction* / J. Gavins. - Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007. - 193 p.
128. Genette, G. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. / G. Genette. Translated by J. E. Lewin. - Cambridge: Cambridge University Press, 1997. - 427 p.
129. Gernsbacher, M. A. *Language Comprehension as Structure Building* / M. A. Gernsbacher. - Hillsdale, NJ: Erlbaum, 1990. - 304 p.
130. Greene, G. *Changing the Story: Feminist Fiction and the Tradition* - G. Greene. - Bloomington: Indiana University Press, 1991. - 320 p.
131. Harvey, F. *Margaret Atwood: women will bear brunt of dystopian climate future* / F. Harvey // *Guardian*, 31st of May, 2018. Режим доступа: <https://www.theguardian.com/environment/2018/may/31/margaret-atwood-women-will-bear-brunt-of-dystopian-climate-future>

132. Heffernan, J. A. W. Ekphrasis and representation / J. A. W. Heffernan // *New Literary History*. Vol. 22. № 2. - 1991. - P. 297-316.
133. Hidalgo Downing, L. Negation, Text Worlds, and Discourse: The Pragmatics of Fiction / L. Hidalgo Downing. - Stamford, NJ: Ablex, 2000. - 225 p.
134. Hollander, J. The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art / J. Hollander. - Chicago: University of Chicago Press., 1995. - 392 p.
135. Howells, C. A. Introduction / C. A. Howells // *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Edited by C. A. Howells. - Cambridge: Cambridge University Press, 2006. - P. 1-11.
136. Iser, W. The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett / W. Iser. - Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1974. - 320 p.
137. Jeffries, L., McIntyre, D. Stylistics / L. Jeffries, D. McIntyre. - Cambridge: Cambridge University Press, 2010. - 242 p.
138. Jordison, S. Cat's Eye is more than a novel about petty cruelty – but it sure is cruel / S. Jordison // *Guardian*, 23<sup>rd</sup> of April, 2019. - Режим доступа: <https://www.theguardian.com/books/booksblog/2019/apr/23/cats-eye-is-more-than-a-novel-about-petty-cruelty-but-it-sure-is-cruel>
139. Kintsch, W. Comprehension: A Paradigm for Cognition / W. Kintsch. - New York: Cambridge University Press, 1998. - 480 p.
140. Kosslyn, S. M. Image and Mind / S. M. Kosslyn.- Cambridge, MA: Harvard University Press, 1980. - 384 p.
141. Krieger, M. The Ekphrastic Principle and the Still Movement of Poetry; Or Laocoön Revisited / M. Krieger // *Poet as Critic*. Ed. by P. W. McDowell. - Evanston, IL: Northwestern University Press, 1967. - P. 3-26.
142. Lachmann, R. Memory and Literature. Intertextuality in Russian Modernism / R. Lachmann. Translated by R. Sellars and A. Wall. London: University of Minnesota Press, 1997. - 470 p.

143. Langacker, R. W. *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar* / R. W. Langacker. - Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. - 395 p.
144. Lessing, G. E. *Laokoön: an Essay upon the Limits of Poetry and Painting* / G. E. Lessing. Trans. by E. A. McCormick. - New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969. - 292 p.
145. Lodge, D. *After Bakhtin: essays on fiction and criticism* / D. Lodge. - London: Routledge, 1990. - 98 p.
146. Loschky, L. C., Hutson, J. P., Smith, M. E., Smith, T. J., Magliano, J. P. *Viewing Static Visual Narratives Through the Lens of the Scene Perception and Event Comprehension Theory (SPECT)* / L. C. Loschky, J. P. Hutson, M. E. Smith, T. J. Smith, J. P. Magliano // *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal, and Cognitive Methods*. Edited by J. Laubrock, J. Wildfeuer, A. Dunst. - New York: Routledge, 2018. - P. 217-238.
147. Loschky, L. C., Magliano, J., Larson, A. M., Smith, T. J. *The scene perception & event comprehension theory (SPECT) applied to visual narratives* / L. C. Loschky, J. Magliano, A. M. Larson, T. J. Smith // *Topics in Cognitive Science*. № 12(1). - 2020. - P. 311-351.
148. Mason, J. *Intertextuality in Practice* / J. Mason. - Amsterdam: John Benjamins, 2019. - 204 p.
149. McMinn, J. *Ekphrasis and the Novel: The Presence of Paintings in John Banville's Fiction* / J. McMinn // *Word & Image*. Vol. 18. № 3. - 2002. - P. 137-145.
150. McNamara, D. C., Magliano, J. *Toward a comprehensive model of comprehension* / D. C. McNamara, J. Magliano // *Psychology of Learning and Motivation*. Vol. 51. - 2009. - P. 297-384.
151. Mitchell, W. J. T. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* / W. J. T. Mitchell. - Chicago, IL: The University of Chicago Press, 1994. - 462 p.

152. Osborne, C. Constructing the Self through Memory: "Cat's Eye" as a Novel of Female Development / C. Osborne // *Frontiers: A Journal of Women Studies*. Vol. 14. № 3. - 1994. P. 95-112.
153. Panagiotidou, M.-E. 'In the mind's eye': A cognitive linguistic reconstruction of WD Snodgrass' 'Matisse: The Red Studio' / M.-E. Panagiotidou // *Language and Literature*. Vol. 25. № 2. - 2016. - P. 130-144.
154. Panagiotidou, M.-E. Painting with words: A cognitive approach to iconicity / M.-E. Panagiotidou // *Dimensions of Iconicity*. Ed. by A. Zirker, M. Bauer, O. Fischer, and C. Ljungberg. - Amsterdam: John Benjamins, 2017. - P. 135-152.
155. Pinson, L. Margaret Atwood on #MeToo, Consent and the Enduring Resonance of 'The Handmaid's Tale' / L. Pinson // *Glamour*, 26<sup>th</sup> of April, 2018. - Режим доступа: <https://www.glamour.com/story/margaret-atwood-on-metoo-consent-and-handmaids-tale>
156. Pourgharib, B. Margaret Atwood: Twenty-five Years of Gothic Tales / B. Pourgharib // *The Criterion*. № 2(1). - 2011. - Режим доступа: <https://www.the-criterion.com/V2/n1/Behzad.pdf>
157. Rajewsky, I. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality / I. Rajewsky // *Intermediality*. № 6. - 2005. - P. 43-64.
158. Riffaterre, M. Compulsory reader response: The intertextual drive / M. Riffaterre // *Intertextuality: Theories and Practices*. Ed. by M. Worton and J. Still. - Manchester: Manchester University Press, 1990. - P. 56-78.
159. Riffaterre, M. Intertextual Unconscious / M. Riffaterre // *Critical Inquiry*. Vol. 13. № 2. - 1987. - P. 371-385.
160. Rosenblatt, L. *Literature as Exploration* / L. Rosenblatt. 5th ed. - New York: The Modern Language Association of America, 1995. - 341 p.
161. Schlereth, P. Modes of Visuality in John Keats' "Ode on a Grecian Urn" / P. Schlereth. - Munich: GRIN Verlag. - Режим доступа: <https://www.grin.com/document/275740>

162. Semino, E. *Language and World Creation in Poems and Other Texts* / E. Semino. - London: Longman, 1997. - 288 p.
163. Spitzer, L. The “Ode on a Grecian Urn,” or Content vs. Metagrammar / L. Spitzer // *Comparative Literature*. Vol. 7. № 3. - 1955. - P. 203-225.
164. Spolsky, E. *Word vs. Image: Cognitive Hunger in Shakespeare’s England* / E. Spolsky. - Basingstoke: Palgrave, 2007. - 240 p.
165. Stockwell, P. *Cognitive Poetics: An Introduction* / P. Stockwell. 2nd edition. - London: Routledge, 2020. - p. 246.
166. Stockwell, P. *Re-cognizing Free Indirect Discourse* / P. Stockwell / *New Directions in Cognitive Grammar and Style*. Edited by M. Giovanelli, C. Harrison, L. Nuttall. - London: Bloomsbury, 2021. - P. 17-34.
167. Stockwell, P. *Schema poetics and speculative cosmology* / P. Stockwell // *Language and Literature*. № 12(3). - 2003. - P. 252-271.
168. Stockwell, P. *The Cognitive Poetics of Literary Resonance* / P. Stockwell // *Language and Cognition*. № 1(1). - 2009. - P. 25-44.
169. Talmy, L. *Toward a Cognitive Semantics, vol. 1: Concept Structuring Systems* / L. Talmy. - Cambridge, MA: MIT Press, 2000. - 573 p.
170. Taylor, J. C. *Two visual excursions. The language of images* / J. C. Taylor. - Chicago, 1980.
171. Tennant, C. *Reading the Gothic in the First Seven Novels of Margaret Atwood* / C. Tennant. - New York: Edwin Mellen Press Ltd, 2003. - 204 p.
172. Torgovnick, M. *Visual Arts, Pictorialism, and the Novel* / M. Torgovnick. - Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985. - 298 p.
173. Ungerer, F., Schmid, H.-J. *An Introduction to Cognitive Linguistics* / F. Ungerer, H.-J. Schmid. 2nd edition. - London: Longman, 2013. - 400 p.
174. Webb, R. *Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre* / R. Webb // *Word & Image*. Vol. 15. № 1. - 1999. - P. 7-18.
175. Webb, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* / R. Webb. - Farnham, Burlington: Ashgate, 2009. - 252 p.

176. Werth, P. Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse / P. Werth. - London: Longman, 1999. - 390 p.
177. Wisker, G. Margaret Atwood: An Introduction to Critical Views on her Fiction / G. Wisker. - London: Bloomsbury, 2011. - 248 p.

### **Источники**

178. Рубина, Д. На солнечной стороне улицы / Дина Рубина. - М.: Эксмо, 2012. - 512 с.
179. Этвуд, М. Кошачий глаз / М. Этвуд. Пер. Т. Боровиковой. - М.: Эксмо, 2020. - 480 с.
180. Atwood, M. Cat's Eye / Margaret Atwood. - London: Virago Press, 1990. - 498 с.

### **Словари и справочные издания**

181. КСКТ – Кубрякова Е. С. Краткий словарь когнитивных терминов / Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, П. Г. Лузина // под общей ред. Е. С. Кубряковой. М.: Филологический факультет МГУ им. М. В. Ломоносова, 1997. - 245 с.
182. ЛЭС – Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Ярцевой. - Москва: Советская энциклопедия, 1990. - 685 с.
183. DOS – Wales K. A Dictionary of Stylistics / K. Wales. - London: Routledge, 2014. - 496 p.
184. MW – Merriam-Webster: Dictionary and Thesaurus. Режим доступа: <http://www.merriam-webster.com>

## ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ И КОНТЕКСТЫ КАРТИН В РОМАНЕ Д. РУБИНОЙ «НА СОЛНЕЧНОЙ СТОРОНЕ УЛИЦЫ»

### Тематическая группа «Городская среда»

#### 1. «Аския»

*Экфрастическое описание: Лёня и Вера читают описание картины Веры в газете*

Лёня придвинул к себе лист бумаги с переведенным текстом статьи, нашел нужное место:

«Название картины – «Аския», что на узбекском означает: «соствязание в острословии». На деревянном помосте, «айване», в ряд сидят мужчины в ватных халатах. Закинув головы и **широко** разинув рты, с пиалами в руках, они **хохочут** над чьей-то шуткой. **Абсолютно застывшее пространство оглушает зрителя тотальным безмолвием** первого ряда персонажей; взрыв смеха чреват контузией восприятия; все эти люди словно созерцают какие-то иные пространства, находятся в ином мире, в который **мы бессильны проникнуть**. За спинами этих, застывших в традиционном чаепитии, фигур, мелькая между платанами, проходит **странная кавалькада полувсадников на полулошадях**, некая **процессия существ со странными головами**, похожими на маски птиц, животных или каких-то **неизвестных пришельцев**. Они двигаются с флагами, с колотушками, вертушками, с воздушными змеями, и по отношению к застывшим в **наркотическом обмороке смеха** фигурам в чапанах **очень подвижны и даже шумны**.

**Колористическое решение полотна чрезвычайно насыщено:** обозначены несколько звонких ясных цветов, горящих спектральной изначальностью, и по всему полотну **основной аккорд чистых цветов отзывается в цветовых смесях и отзвуках**, тону которых трудно дать определение. И этот контраст **звучных тонов и грязно-серого цветового «гула»** сопровождения вносит в картину **напряжение и ошеломительный драматизм**... [Рубина 2012: 405].

*Экфрастический контекст: воспоминания очевидца о детстве в Ташкенте*

Конечно, наша жизнь была не такой идиллической, какой издалека вспоминается. Молодые узбеки пытались приставать практически к любой европейской девушке. Пойти, скажем, на ежегодный карнавал можно было только в большой компании, одной – ни в коем случае, замучают приставаниями. Вообще, в Ташкенте были места, куда женщине лучше было не соваться. В частности, в чайхану – это была мужская вотчина. В чайхане не только ели и пили чай. Там и травку покуривали... – **вился, вился запашок, отпугивая чужих**, – кого, может, и тянуло заглянуть в чайхану, выпить зеленого чаю в жаркий день. В чайхане, кстати, часто устраивали **состязания острословов** – аскию. Один смешное слово скажет, другой подхватит – и **все хохочут. А хохотали узбеки так смачно, что непривычные люди на улицах вздрагивали**. Высмеять, подшутить – это было в народных традициях, обижаться при этом не полагалось, надо просто **немедленно отбрить задиру ответной шуткой**. Словом, что-то вроде кавээновской разминки, только без тридцати секунд на обдумывание [Рубина 2012: 214–215].

## **2. «Обнимитесь, миллионы!»**

*Экфрастическое описание: проспекция о написании Верой картин в изостудии*

Одно время, впрочем, кое-кто пытался втиснуть ее в тесную расщелину соцарта, в качестве примера опираясь на центральную картину серии «Сквер Революции», где человек в **черном драповом пальто с яростной улыбкой** дирижирует рабочими, снимающими с постамента статую Сталина, а **маленькие, как бы еще не выросшие**, памятники Карлу Марксу и конному Тамерлану, в **густой траве** выстроенные – **как дети на прогулке** – в затылок друг другу, только лишь ждут своего череду вырасти до постамента. Картина почему-то называлась «Обнимитесь, миллионы!» [Рубина 2012: 388]

*Экфрастический контекст: воспоминания лирической героини*

**А дирижер, дирижер, обитавший в Сквере, – сумасшедший старик в коротких штанах и черном драповом пальто!** Он дирижировал невидимым оркестром



**яростно и нежно. Форте!! Доль-чиссимо... модера-а-а-то... И первые скрипки: форте!!!**

Говорили, что он пережил Варшавское гетто, потерял там близких, всю семью, девочек-близнецов. Спятил... И с тех пор **дирижирует и дирижирует** Девятой симфонией Бетховена. **Форте!! Фортиссимо!!** – безостановочное движение на четыре четвертых... Обнимитесь, миллионы!.. **Странная фигура** моего детства, **черный ворон...** [Рубина 2012: 260–261]

### **3. «Сквер Революции»**

*Экфрастическое описание: проспекция о написании Верой картин в изостудии*  
 Здесь появилась ее, **известная впоследствии, серия «Сквер Революции» – целая галерея странных людей, погруженных в солнечные тени от могучих столетних чинар.** Она давала картинам названия, всегда нуждавшиеся в пояснениях – к которым, **впрочем, никогда не прибегала.** Поэтому, позже, когда писали о ее работах, авторы неизменно подчеркивали **«фантастичность и карнавальность живописной манеры Щегловой».** Многие критики писали об этом уже после первых всесоюзных выставок, в которых она принимала участие так ярко и отдельно от кого бы то ни было, что сразу обратила на себя внимание... [Рубина 2012: 387–388]

*Экфрастический контекст (1): Верины размышления по дороге в школу*

Желания оживают и распускаются только по дороге домой. Если не садиться в трамвай, а идти пешком через Сквер, мимо дурацкой, как клубень картошки, **отсеченной башки Карла Маркса** на **высокой** мраморной колонне, мимо длинных скамеек, на которых поодиночке и по двое-трое **сидят «стовосьмые»,** перекинув ногу на ногу так, чтобы видна была цифра, нарисованная на подошве туфли, – (долго Вера считала, что это номер размера обуви, который забыли стереть, и только недавно Сергей снисходительно объяснил ей, что это – цена, за которую «стовосьмая» пойдет... – Куда пойдет? – уточнила Вера. Ее обстоятельное воображение всегда требовало примет места и событий. – Куда-куда! – возмутился ее тупостью Сергей. – Вот куда! – и показал на пальцах: указательный правой ныряет в свернутую трубкой ладонь левой. Теперь

понятно.), – так вот, если идти домой пешком, разглядывая жизнь вокруг себя, то **хочется сразу всего и много: погадать у цыганки («Эй, девочка! Все-скажу-не-утаю-тайной-ты-рождена-большая-дорога-ждет-красота-будет-твоя-карта»);** полизать эскимо (сверху – **ломкий слой шоколада**, внутри, как только откусишь, – **сливочно-кристаллические разломы**; потом **подробно облизывать** плоскую, **плохо оструганную щепку**, способную занозить язык); погладить **переливчато-синюю спинку** Ильи Ивановича («**Давай-давай, топай отсюда, шалава! Ишь, все за бесплатно птицу помазать норовят!**»).

Кроме того, на Сквере, через который пролегают **дороги по всему земному шару**, можно увидеть **много интересных людей**. Часто тут бегают **сумасшедший в черном драповом пальто, машет руками, как мельница...** Еще один, в кепке-бакинке, **размашистым шагом напролом пересекает клумбы, шуршит прорезиненным плащом до пят, выкрикивая дикие, негизетные лозунги...**

[Рубина 2012: 272–273]

*Экфрастический контекст (2): воспоминания лирической героини*

Сквер Революции!.. **скверреволюции...** просто – Сквер, на Сквере, вокруг Сквера... Пойдем на Сквер?... А вы пройдите Сквером, напрямик, и там уже рукой подать...

А ведь **небольшой**, в сущности, был **парчок...** Правда, чинары, посаженные еще при мятежном князе-коммерсанте Николае Константиновиче Романове, чей **сказочно-нездешний, с башенками, шпилями и медальонами дворец** из желтого кирпича при мне был резиденцией пионеров, – **вымахали гренадерской верстой**, и были **статны, как невесты в узбекском народном эпосе...** Да, ну и сирень весной... **Зернистая, благоуханная, влажная звездчатая сирень, темно-фиолетовая и белая, какой нигде я больше не встречала...**

Среди всей этой **девственной радости обновленной природы** по песчаным и асфальтированным дорожкам Сквера туда-сюда **фланировали проститутки.**

[Рубина 2012: 334-335]

*Экфрастический контекст (3): воспоминания лирической героини*

Впервые я столкнулась с ними лет в двенадцать, как раз в **год знаменитого Ташкентского землетрясения**, замечательного советского хеппенинга, в результате которого на месте Ташкента – обаятельного и человеческого города – возник мраморный халифат всех времен и народов. Сквер, впрочем, остался прежним – в те годы его **осенял основоположник марксизма, вернее, его голова, посаженная на высоченный столп... Карл-столпник** – сзади его **грива** и как бы относимая ветром в сторону **разбойная борода** должны были символизировать горящий факел – многие годы **озарял парады разношерстных ташкентских блядей**.

С компанией дворовой ребятни мы вырвались из нашего района в центр, приехали зайцами на трамвае. Мы – это я, Светка и еще двое-трое мальков, над которыми мы верховодили.

Разумеется, дома мне разрешалось гулять только по нашей округе.

Разумеется, этот строгий **наказ ни разу не был соблюден**.

**Налопавшись мороженого**, с липкими от сладкой ваты физиономиями и руками, усталые от «городских» впечатлений, мы шли через Сквер к остановке своего трамвая, который соединял центр с жилмассивом Чиланзар. **Сумерки засветили бордовыми огоньками цветы «ночной красавицы»** вдоль дорожки; фонари еще не зажглись, а **вершины чинар вообще сияли ослепительным солнечным блеском**. Но **цветы и самшитовые кусты, заполонившие парк**, уже издавали тот **особенный млеющий запах**, который изливается только в сумерках, и по мере погружения сада во тьму **затопляет округу до самого неба**.

И тут, неизвестно как и когда материализовавшись, навстречу нам **выплыли они**. Сначала я подумала – вот идут три грации. «Три грации» – это была наша семейная присказка. Когда мама видела сразу трех, сошедшихся в совместном действии, **дебелых дам**, даже если это была она сама с двумя подругами, она шуточно называла группу «**тремя грациями**». Но с **этими толстухами** было совсем другое... Вот в чем дело: **глядя на них не хотелось шутить**. Наоборот, **чем-то опасным, нехорошим и невеселым веяло от трех пышных, неторопливо шествующих матрон**. При первом взгляде на них возникало

ощущение, что они движутся под музыку, потом я поняла почему: **они нарочито отмахивали** в сторону то одно бедро, то другое, иногда вразнобой, но чаще попадая в такт, и тогда **впечатление звучащего только для них, не слишком пристойного канкана вновь приходило на ум.**

А еще они **напоминали упряжку цирковых кобыл, неторопливо пущенных наездником по кругу...** Самой толстой была средняя, коренная, с густой черной гривой и густо подведенными глазами, с устрашающе обтянутой грудью, под которой **тримя крутыми перетянутыми волнами спускался живот.** Она переступала, неподвижно неся **верхнюю, величавую часть туловища,** независимо от нижней, **пружинящей и отбацывающей каждый шаг в каком-то верховом нетерпении.** Рыжая приземистая пристяжная справа (она действительно шла под руку со средней), **беспрестанно проводила языком по верхней губе, медленно и нарочито,** словно должна была этим подать кому-то особый знак. Третья была **не столь жирной, как эти две,** – в ее теле еще сохранились некоторые пропорции женской фигуры, – **но все же увесистой, в очень короткой узкой юбке, из-за чего она переступала мелкими шажками, чуть отставая.** Иногда слегка подскакивала и прибавляла шагу, чтобы нагнать товарок, что **усиливало неуловимо цирковое впечатление от этой упряжки.**

Они занимали всю ширину дорожки. К тому же в хвосте у них плелись двое пьяных узбеков, один из которых вдруг остановился и, пошарив в карманах, отошел к телефонной будке – звонить. Но войдя внутрь, словно забыл, зачем туда вошел, расстегнул ширинку и стал задумчиво поливать пол будки.

Мы со Светкой, переглянувшись, взяли за руки малышню и посторонились к обочине. **Упряжка кобыл медленно прошествовала мимо, и средняя, коренная, черноволосая, вытянув губы трубочкой, прогудела:**

**– Ой, смотрите ка-а-кие де-е-вочки! Ну прямо целки-невидимки!**

Не сговариваясь, мы бросились бежать, подгоняемые **взрывом хохота и вполне разбойным свистом...** [Рубина 2012: 335–337]

*Экфрастический контекст (4): воспоминания лирической героини*

...Другую сцену я видела уже будучи студенткой консерватории, и тогда впервые задумалась о пространстве, в котором каждый из нас пребывает.

Я стояла на остановке, ждала свой троллейбус. Накрапывал дождик, и все, кто находился там, зашли под пластиковый навес. Может быть, потому группа не сразу привлекла к себе внимание.

Это были три женщины, **если, конечно, существа эти можно было определить по половому признаку. Испитые, скрюченные, тощие, с лицами, изборожденными морщинами так, как только руки прачки бывают изборождены после горячей стирки...** Одна из них, очевидно, была за старшую. Сидела на пне поодаль от остановки, **широко расставив ноги, выставив напоказ давно уже бесцветные грязные рейтузы, и, опершись на палку с грозным видом боярыни Морозовой, глядела перед собой неукротимым взглядом. За ее спиной, раболепно и жалко улыбаясь, поддакивая и кивая, стояла другая, в платочке.**

Третья была – **бунтарь: высохшая, с красным испитым лицом, с неуверенной походкой алкоголички; размахивая руками, она что-то нервно доказывала «боярыне Морозовой».** При этом **плакала пропитым сиплым голосом. Старуха сидела невозмутимо, по-прежнему грозно уставившись перед собой...** Исчерпав все доводы, бунтарша сникла, перестала размахивать руками перед старшей и сделала вид, что уходит. Но после нескольких решительных, шатающихся шагов в сторону, остановилась, заплакала еще пуще и вскоре вернулась обратно... **Старуха все так же сидела, хмуро погруженная в свои мысли, чуть колыша посох...**

Люди на остановке **многозначительно переглядывались и качали головами.** Начало семидесятых – время для большинства советских людей довольно благополучное... Откуда взялись эти **изгои**, куда ехали, почему сбились в стаю?...

Подошел троллейбус, я вошла, села и, пока он не тронулся, через стекло смотрела на дикую тройцу... И вдруг увидела детей, которых не заметила раньше... И за несколько секунд, пока стоял троллейбус, их лица и весь вид отпечатались в моей

памяти так ясно, что и сегодня я могу без особого труда вызвать перед собой ту картину. **Четверо мальчишек в возрасте от шести до десяти лет, чумазые, в отрепьях, тесной группкой жались под деревом, подталкивая друг друга локтями, смеясь, играя...** По всему заметно было, что они имеют отношение к этим опустившимся женщинам и, видимо, передвигаются вместе с ними... Мальчишки смеялись, толкались, и в то же время **бросали затравленные взгляды на своих хозяек...**

Я сидела, **совершенно сраженная увиденным...** Кто были эти женщины, эти дети, кем приходились друг другу? На что они жили, куда направлялись?... **Страшная жалость к оборванным, туповато лыбившимся «сявкам», и сегодня сжимает мое сердце, словно и в эту минуту они все жмутся под деревом, бросая исподлобья взгляды на своих отверженных спутниц...**  
[Рубина 2012: 337–339]

*Экфрастический контекст (5): Вера звонит Лёне*

Она звонила из автомата на Сквере... **Гиганты-чинары уже покрылись густой листвой, молодой, нежной, еще не тронутой пылью...** По всему парку трепетали солнечные звонкие тени, в прорехи листвы **ослепительный полдень посылал пучки фиолетовых стрел.** По обочинам дорожек **сирень тихо баюкала в зелени лиловые кульки соцветий...** [Рубина 2012: 413]

### Тематическая группа «Жизнь Веры»

#### 1. «Сеанс черного стриптизера в Милуоки»

*Экфрастическое описание: Вера пишет картину*

Она закрыла окно, поеживаясь от холода, натянула **теплый джемпер**, нашарила в чемодане **вечный черный блокнот**, с давно уже **вытертой анаграммой** своего имени, и, присев боком к столу, привычно стала **набрасывать в маленьких квадратах эскизы будущей картины: Сеанс черного стриптиза в Милуоки...**  
[Рубина 2012: 453]

*Экфрастический контекст: Вера посещает сеанс стриптиза*

**Огромный зал был битком набит черными женщинами** – многие из них были **красивы, хорошо одеты, с изысканным макияжем...** И все ритмично

двигались на месте, приплясывая, **устремив лица на сцену**, где шестеро черных обнаженных молодых мужчин вытанцовывали под музыку, **несущуюся из стерео-колонок**.

Вернее, они были не вовсе обнажены. Материей ярких расцветок – желтой, алой, голубой, зеленой, бирюзовой и оранжевой были перебинтованы доказательства их самцовой мощи, – судя по готовности к бою, поддержанные какими-нибудь наконечниками внутри свертков. Яркая ткань плавно переходила в ниточку вовнутрь ягодиц, когда парни, подпрыгнув и провернувшись винтом, дружно являли залу **накачанные желваки ягодичных мышц**. Все это больше походило на шоу культуристов и, если не считать задорно взмывших из чресл цветных вымпелов, выглядело пока вполне пристойно.

Шоу, похоже, только начиналось. В микрофон кто-то звонко и торжественно **выкрикивал** имена стиптизеров:

- **Флекс!!!**
- **Валентино!!!**
- **Др. Фиилгуд!!!**
- **Тайгер!!!**
- **Шака-Зуло!!!**
- **Д. Машин!!!**

И каждый названный выходил под музыку, демонстрировал мускулы, надувая и обособляя ту или иную мышцу, прохаживался по сцене, потряхивая и подбрасывая движением таза **обернутый в ткань сильно увеличенный, и потому как бы чужеродный, предмет в паху...**

Вера не столько смотрела на сцену, сколько на женщин в зале. Пестрота костюмов и платьев, яркие заколки в волосах, блестящие украшения, лаковые туфли, невероятных расцветок ногти на руках – как россыпь радужных четок по всему залу... С каждой минутой они все больше впадали в эйфорию, двигались в такт музыке **все раскованней, все быстрее**, там и тут

**вспыхивали крики, хохот, визг...** Многие расхаживали по залу с бутылками шампанского...

**И все быстрее, все яростнее двигались** на сцене шестеро чернокожих мужчин, **все откровеннее вращали бедрами, все круче оттопыривали ягодицы...** Воздух зала, **перенасыщенный запахами духов, дезодорантов, спреев, лака и гелей для волос сотрясала колоссальная энергия...**

Веру вдруг потянуло немедленно выйти отсюда. Она повернулась и стала пробираться к выходу в толпе **разгоряченных, хохочущих, визжащих от восторга женщин.** Ее кто-то остановил, предложил выпить прямо из горлышка бутылки... она вежливо отказалась... Обернулась к сцене.

В этот момент все шестеро стриптизеров, как по команде, бросились в зал, в **гущу обезумевших женщин...** Казалось, их **кто-то выкинул на растерзание...** Однако возле каждого из парней был свой телохранитель с рацией... Недалеко от Веры оказался стриптизер по имени Флекс. Он был **меньше ростом, чем остальные, но безупречно сложен...** **Великолепная развитая грудь...** пластично развернутые плечи... Женщины бросились к нему, каждая тянула руки – потрогать. Он имитировал **смешные непристойные движения,** позволял гладить себя и вкладывать за тонкую ниточку бикини чаевые – долларовые бумажки, которые **магическим образом куда-то мгновенно исчезали...** Женщины **выкрикивали имена парней, тяжело дышали,** каждая пыталась дотянуться до кумира...

Вера с **огромным трудом** пробиралась в **воющей, поющей, стонущей и рычащей от вождения толпе женщин...** Последнее, что видела она, обернувшись: один из стриптизеров, **огромный бритый наголо Д. Машин,** вытянув на сцену из зала **кудахтающую толстуху** и повалив ее на пол, с комическим восторгом стал демонстрировать – **что бы он вытворял с ней, если б не ее колыхающаяся туша,** – он крутил ее и так и сяк во все стороны, **обезумевшая публика корчилась и выла,** а толстуха, валяясь на полу сцены, **визжала от смеха, не в силах подняться хотя бы на карачки...**



Вера выскочила из зала и – распаренная духотой, хватаящая ртом воздух, – направилась к лифту. [Рубина 2012: 449-451]

## 2. «Убегающий узник»

*Экфрастическое описание: проспекция воспоминаний Веры*

Это **волнообразное движение безмятежно плывущего гроба** она вспоминала лет через двадцать пять: так вели ее аркады Падуи, **передавая из дуги в дугу, перекатывая под собой волнообразным светом неба...** И решение композиции картины «Убегающий узник», – на которой **утлая лодочка плоского гроба на разъезжающихся ногах, в стоптанных штиблетах шестерых пьяниц,** устремляется куда-то **за раму картины и вдаль...** – навеяли как раз эти аркады, а не что-нибудь конкретное из прошлого, но дело не в этом... [Рубина 2012: 359-360]

*Экфрастический контекст (1): воспоминания лирической героини о похоронной процессии*

Однажды в юности я видела, как **через дорогу торопливо семенит гроб на двенадцати ногах. Как сороконожка.**

Я возвращалась домой из школы, – из моей каторжной школы для одаренных детей.

Шла себе, как обычно, глаза по сторонам, то есть не видя ни черта: это моя основная особенность с младых ногтей. Двуетный способ освоения действительности – взгляд на мир и осмысление полученной информации – редко у меня соединяются. Взгляд мой частенько подбирает мельчайшие детали, до которых не снизойдет ни один нормальный человек, осмысление же в этот момент может быть занято совсем иными вещами.

Так вот, **на известном перекрестке Осакинской и Пушкинской, где я пережидала красный свет, как мул пережидает внезапную остановку любящего покрутить с каждой юбкой хозяина,** навстречу мне через дорогу **торопливо двинулся гроб.** И сразу на противоположной стороне «Похоронным маршем» ухнули спохватившиеся духовые, а гроб припустил еще шибче, словно пытался убежать от преследования.

**Небольшое охвостье процессии** осталось на той стороне, пережить, когда зажжется зеленый; **гроб побежал дальше по своим делам, вздымая золото листвы ногами в стоптанных штиблетах**, – в том году необыкновенно долго стояла теплая, желто-малиновая осень под ослепительной эмалью бирюзовых небес...

За эти полторы минуты я сочинила рассказ, вернее, **он вспыхнул в моем мозгу светлым и очень смешным сиянием, источая чистую радость**. В эти же минуты я стояла, **с ужасом на лице, парализованная невероятной картиной: одинокий гроб, как на переправе, плывущий мне навстречу...**

Интересно, что месяца через два, когда я внезапно решила закинуть бутылку в необъятный океан советской литературы, я не стала посылать этот рассказ, про убегающий гроб, а послала другой, невинный. Его и напечатали. Это был тот редкий случай, когда параллельные способы освоения мною действительности пересеклись. Пошли я в «Юность» гробовой рассказ, неизвестно еще – писала ли бы я сейчас этот роман...

Самое интересное, что **в группке людей**, ожидающих на противоположной стороне, когда зажжется зеленый, я увидела Клару Нухимовну, аккомпаниатора нашего школьного хора. Она **размахивала руками, кричала что-то вслед убегающему гробу** (это выглядело, как рукоплескания)... но из-за оркестра – **трех лабухов, вломивших мрачный шопеновский китч с внезапным энтузиазмом**, – ее не было слышно.

Наконец **светофор сменил гнев на милость**, пешеходы **ринулись навстречу друг другу**, и на несколько коротких мгновений два потока смешались.

Тут, **в водовороте**, я поздоровалась с Кларой Нухимовной, столкнулась плечом с **высокой девушкой**, извинилась – та не ответила, **устремляясь вслед духовикам, опять заглушим**, одновременно поддерживая под руку Клару Нухимовну, **вернее, волоча ее за собой...**

И только чуть позже, садясь в свой троллейбус, я сообразила, что знаю ее...

[Рубина 2012: 355–357]

*Экфрастический контекст (2): описание похоронной процессии*

И все, как говорила потом умиленная Клара Нухимовна, **«прошло без сучка, без задоринки»**, если не считать нелепой попытки дяди Миши убежать от провожающих на том долгом светофоре, на углу Осакинской и Пушкинской. (Кларин переулок был в который раз перерыт, и «рафик» к дому подъехать не мог, ждал всю процессию на Пушкинской.)

Да, вот это была картинка! Вера отрешенно смотрела на ускользящий гроб, Клара горестно вслед вопила, ребята не слышали и, озабоченные лишь тем, чтоб поспевать в ногу, устремлялись все дальше... [Рубина 2012: 359]

### 3. «Купальщицы на Комсомольском озере»

*Экфрастическое описание: Лёня и Вера обсуждают организацию выставки*  
...да и Веру раздражая какими-то запоздалыми идеями: не лучше ли «Саркисяна» повесить не там, а рядом с **«Купальщицами на Комсомольском озере»**... – на каждое ее «нет» обижаясь как ребенок и спрашивая – ну согласишься, что дома я повесил картины наилучшим образом? [Рубина 2012: 467]

*Экфрастический контекст: Вера и Стасик катаются по Комсомольскому озеру*  
Часто, если совпадали по времени, они договаривались встретиться после занятий на Сквере, у памятника голове лохматого Карлы, и шли куда-нибудь шляться. Летом катались на лодке по Комсомольскому озеру. Стасик сбрасывал рубашку и садился на весла, а она сидела напротив и, чертыхаясь от раскачиваний, все же быстро и точно набрасывала его великолепный торс, широкий разлет грудных мышц, красиво развернутые плечи и крупную голову с густой копной русских волос. [Рубина 2012: 83]

### 4. «Решение»

*Экфрастическое описание: проспекция Веры о написании и продаже картины*  
Этот миг – миг равновесия балансирующего на доске, **располовиненного** вечерним светом из окна, человека – полу-женщины, полу-мужчины, – она потом передаст в никому не понятной картине под названием «Решение», которую десять лет спустя на выставке в музее современного искусства в Гронингене приобретет королева Голландии Беатрикс... – **милая**, со вкусом

*одетая пожилая дама, в умопомрачительной зеленой шляпке на медальной причёске, хоть сейчас годной для банкноты, монеты, марки.*

*Королева Беатрикс прибыла на открытие выставки в сопровождении бургомистра и хоф-дамы, и отлично была подготовлена в отношении и художницы, и картин; во всяком случае, сразу указала на ту работу, которую хотела бы приобрести...*

*Этой продаже, как и всем остальным продажам ее картин, предшествовала тяжёлая ссора с Дитером, упорно склоняющим ее «к нормальному существованию нормального современного художника».*

*В конце концов она согласилась продать картину. Не из тщеславия. Просто в тот момент ее строптивая память воспроизвела мягкий дяди Мишин бас: «Это – королева, Веруня... Молчи! А это – король»... [Рубина 2012: 417]*

*Экфрастический контекст: разговор Веры и Лёни в изостудии*

**На нее разом обрушилась тишина помещения... Весенний солнечный день уходил за угол здания, вытягивая тени до самых трамвайных путей... Она представила себе запредельный прыжок на другой континент, в обнимку с его, горячо им любимой, мамой, своими холстами, своей каторжной работой, неспособностью осилить еще чью-то жизнь... Смятение, страх, оторопь от этого его странного, неожиданного, ни с чем не сообразного вопроса; тут же и Дитер, трезвонящий каждый день, и предстоящая выставка в Кельне... И предстоящие залы – настоящие залы для ее картин...**

– Ведь не поедете?

**Доска качнулась, и тяжесть души покатилась вниз...**

– С какой это стати?

– Вот видите, – он улыбнулся, вздохнул глубоко, бесшабашно, как показалось ей, – чуть ли не с облегчением. – А между тем вы прекрасно осведомлены, что я люблю вас.

**Она задохнулась:**

– Вы?! Меня?!

Он страдальчески поморщился: – Послушайте, Вера... прекратим этот идиотский разговор! Мне было бы огорчительно думать, что много лет я люблю безмозглую ненаблюдательную дуру... [Рубина 2012: 416–417]

### 5. «Илья Иванович гадает!»

*Экфрастическое описание: Катя видит репродукцию картины Веры в газете*

Катя потрясла газетой «Комсомолец Узбекистана», где в идиотской статье местного журналиста о весенней выставке была помещена черно-белая репродукция картины «Илья Иванович гадает!» – и два-три крайне беспомощных абзаца уделено успеху «небезызвестной Веры Щегловой». [Рубина 2012: 409]

*Экфрастический контекст (1): воспоминания лирической героини о Ташкентском землетрясении*

Сейчас уж заодно я вспоминаю семейные предания о том, как дядька строил свой дом, для чего было продано все, даже один сапог, другого отыскать не удалось; сапог продали одноногому инвалиду, тому, что много лет потом на Алайском базаре торговал судьбой из корзинки, с пепельно-синим вороном на плече по имени Илья Иванович. [Рубина 2012: 253]

*Экфрастический контекст (2): воспоминания Веры об Алайском базаре*

Каждое утро блеклая, с измученным лицом женщина приводила и усаживала под старым дубом, изобильно плодоносящим патронами крупных желудей, своего слепого и одноногого, вечно пьяного мужа. На плече его сидела птица-ворон, Илья Иванович, гадалец, источник благосостояния семьи. Мужик с утра был уже выпимши, но при нем всегда находилась бутылка, и в течение дня он на ощупь наливал себе водки в граненый грязный стакан, опрокидывал его, и с новой, возрожденной силой, сипло кричал:

– Кто в судьбу свою заглядывать желает

– Па-адхади, Илья Иванович гадает!

или:

– Тебе счастье или горе ожидают?

Па-адхади, Илья Иванович гадает!

Были в его поэтическом арсенале еще несколько версий, сменявших друг друга в течение дня.

В полуденное время инвалид засыпал, открыв рот и опершись спиной о ствол дуба. **Его храп перекрывал даже зазывные вопли торговцев дынями.** В эти минуты Илья Иванович, привязанный шпагатом за лапку к единственной, в пыльном хромовом сапоге, ноге хозяина, бродил вокруг ствола **по убитой растрескавшейся земле и клевал лакированные панцири желудей, удивленно отпрыгивая, если какой-нибудь высоко подскакивал от удара клювом.**

Если кто доверчивый и рискованный все же подходил, не жалея десяти копеек, ворон нырял клювом в корзинку со скатанными в трубочку записками и доставал одну – там какое-нибудь счастье обязательно обещалось: **«сакровище пиратов», например, «каварная любовь прекрасной половины»** – это на всякий случай, для любого пола...

Довольно часто своей судьбой интересовался айсор Кокнар из сапожной будки по соседству. Разворачивал бумажку, **внимательно вчитывался в прорицание, шевелил губами, качал головой,** говорил: «Я так и знал!»... Он был, кстати, дядькой Веркиного одноклассника Генки Гамзанянца; однажды хулиганы раскачали его будку вместе с ним, вопящим изнутри, и опрокинули ее набок...

Вечером жена слепого забирала его домой – пьяненького, с вороном на плече, – **убогого предсказателя базарной фортуны...**

Вере нестерпимо хотелось узнать свою судьбу – например, **не выпадет ли такого счастья, чтоб мать куда-нибудь навеки запропала?...** Однако для гадания Ильи Ивановича нужны были десять копеек, деньги немалые, на дороге не валяются... **Нет, пусть уж судьба улыбается пока таинственно и призывно...** [Рубина 2012: 281–283]

## **6. «Диссидент Роберто Фрунсо вручает красного петуха Барри Голдуотеру»**

*Экфрастическое описание (1): Вера находит свои картины в коллекции Лёни*

И лагманщик с Алайского был здесь... и диссидент Роберто Фрунсо... и маленькая, как дюймовочка, в гигантской чаше Города – великанша-

баскетболистка Рая Салимова... И стилига Хасик Коган с кустом сирени на голове... [Рубина 2012: 460]

*Экфрастическое описание (2): Вера соглашается на интервью перед открытием выставки*

Затем **сдалась на милость телегруппы, покорно переживая** все необходимые манипуляции с лампами и **бесконечным выбором места**, – куда, к какой картине приставить автора, **терпеливо отвечая на дурацкие вопросы**: а что означает вот эта картина: **«Диссидент... э-э-э... Роберто Фрунсо вручает красного петуха Барри Голдуотеру»** – когда происходили э-э- э... события? Где произошла встреча? **Ведь оба человека реальны?** [Рубина 2012: 469]

*Экфрастический контекст: воспоминания лирической героини*

А за **Маргошей-блядью** пойдет – **живее, живее!** – диссидент Роберто Фрунсо, в своем – **и в жару и в холод – резиновом плаще до пят**. Он носил кепку «бакиночку», тогда многие ее носили – **короткий черный пластиковый козырек**, поверх него – плетеная косичка. По ночам он слушал «Би-Би-Си», «Голос Америки»... Просыпаясь часов в двенадцать, шел в Публичную библиотеку и прочитывал там все газеты... Потом направлялся в Парк Тельмана, где в «Яме» – **знаменитой пивнухе**, действительно расположенной в естественном природном овраге, – собирались алкаши, криминалы, студенты, прогуливавшие лекции, – и там **громогласно проводил политинформацию**. Кто **пивка наливал ему**, кто **кусочек воблы давал пососать**, кто отсыпал в ковш ладони соленого миндаля.

Однажды он принес в «Яму» послание Бен-Гуриона Кнессету. Читал наизусть, стоя на скамейке **с протянутой страстно рукой...** Алкаши **взирали на него с немym изумлением**.

Потом прошел слух, что в Ташкент приезжает Барри Голдуотер. Роберто стал откармливать петуха. Привязал во дворе за веревочку, кормил пшеном, – **откормил огромного петушину с переливчатым гребнем**, – намек Барри Голдуотеру, чтобы тот пустил «красного петуха» Советскому Союзу.

Наконец какая-то добрая душа пристроила его работать на «Текстилькомбинат». В первый же день – дело происходило осенью – рабочих согнали на собрание. На повестке дня был только один, **извечный колониальный вопрос**: отправка людей на хлопковые поля.

Он встал на скамейку, в **резиновом плаще до пят**, – как Ленин на броневик, – и гаркнул луженой своей, натренированной на «политинформациях», глоткой: – **«Не дождетесь, гады, чтобы Роберто Фрунсо гнул спину на советских плантациях!»**

Летними вечерами в парке ОДО перед киносеансом крутили документальные фильмы, – «Волочаевские дни», например... Роберто Фрунсо появлялся на заключительных словах песни – «И на тихом океане свой закончили поход», – и **победно выкрикивал: «Ничего, большевички, скоро ваш поход мы остановим!»**

**А чего стоит тот изумительный случай на районном конкурсе песенных коллективов, приуроченном к столетию вождя, когда, после особенно потрясающего исполнения нашим школьным хором козырной «Песни о Ленине» – (Ленину слааааааааааава!!! Партии слааааааааааааава! Слава в векааааааааааааах...) – Роберто Фрунсо выскочил на сцену в своем прорезиненном плаще и, ко всеобщему ужасу, торжественным теноровым речитативом прокричал в направлении жюри: «Как-то Надя! хохмы ради! Ильичу! давала сзади!»...**

И что? Да **ничего**, просто вывели из зала... Возможно, он и отсидел 15 суток за хулиганство в общественном месте, **подкормился маленько...**

Как могло случиться, что этот полусумасшедший человек годами и даже десятилетиями свободно разгуливал по улицам и говорил что бог на душу положит? Ташкент, Ташкент... **теплый климат, щедрое солнце, растопляющее страх...** [Рубина 2012: 259-260]



## 7. «Лагманщик с Алайского»

*Экфрастическое описание: проспекция аукциона продажи полотна*

*Тридцать лет спустя картина «Лагманщик на Алайском базаре», где он, сверкая улыбкой на почти черном лице, все еще стоит, и будет всегда стоять, хлеща себя по могучей спине веревками растянутого теста, – продана за 34 000 долларов на аукционе в Ницце. В борьбу за ее обладание вступят адвокат из Лиона, генеральный менеджер сети отелей «Холидей Инн» и некий бизнесмен из Чикаго, собственно, и взвинтивший последнюю цену до невероятного предела, после чего никто, кроме него, на это **небольшое полотно** уже не претендовал. [Рубина 2012: 284]*

*Экфрастический контекст: воспоминания Веры об Алайском базаре*

**Масса лавочек, будок, навесов, палаток, тележек** занимает все окрестные к Алайскому улицы и переулки аж до Бородинской, до Алексея Толстого, до Крылова... **Отовсюду, под крики перевозчиков товаров: «Пошт, пошт!!!» – «поберегись!»**, – несетя узбекская музыка, монотонная и одновременно сложно-витиеватая, с горловым надрывным похныкиванием... Под своими навесами, прямо на виду у толпы, работают ремесленники: жестянщики, кузнецы, плотники, гончары. **Чего только не найдешь в этих будках** – развешанные на дверях медкумганы, подносы, кружки... В глубине лавок – **штабеля разновеликих сундуков, препоясанных цветными медными и жестяными поясами**, свежеструганные люльки-бешики для младенцев, ведра-тазы любых размеров... Дощатые заборы захлестнуты цветастыми волнами сюзана и ковров... Через каждые сто-двести метров восходит над жаровнями **синий, нестерпимо благоуханный дым от шашлыков**... Вообще на Алайском **видимо-невидимо забегаловок, харчевен и шашлычных, да просто столиков на одной ноге**, под открытым небом, где можно перекусить и даже, кому захочется, – выпить красного винца.

...Часто Верка забредала в конец базара, где под брезентовым навесом один парень готовил **вкуснейший лагман. Огромный, бритый наголо, великолепно**

**сложенный**, – стоял, голый по пояс, и хлестал себя по спине и груди длинными веревками растянутого теста.

Брезгливые кричали ему:

– Эй, что делаешь?! Он весело отвечал:

– Слоистей будет!

Тут же, под навесом, стояли три **шатких фанерных стола**, покрытых кусками истертой клеенки, с **разнокалиберными стульями** **немыслимой ветхости**. Однако никогда они не пустовали. Два раза Верке тут налили почти полную **касу божественно жирного и густого лагмана**, что остался на дне **гигантской кастрюли**... Она, однако, **не злоупотребляла**: раза три отказывалась, говорила, что сыта, **глотала слюнки**... [Рубина 2012: 283–285]

### Тематическая группа «Портреты»

#### 1. Портрет Кириллваныча и портрет начальника смены Семёнова

*Экфрастическое описание: Вера начинает делать зарисовки людей вокруг*

И тогда появлялись на бумаге **острые глазки на сухом личике Кириллваныча**; **вечно озабоченное, все какое-то кустистое, бульдожье – брови торчат, усы торчат, даже из бородавки на лбу куст растет** – **лицо начальника смены Семенова**. [Рубина 2012: 63]

*Экфрастический контекст: Вера устраивается работать на фабрику*

В первый день мастер **Кириллваныч** – **говорливый человечек с бегущим от многолетнего конвейера перед глазами взглядом**, учил Веру:

– **Механика простая, цыпа. Вот он плывет, да? Ты его щеткой – р-раз! – с одной стороны, – и вся любовь. С другой стороны – р-раз! – и титька набок!**

В обеденный перерыв шли в столовую, а кто с собой приносил – **обедал тут же, в цеху**. Кириллваныч доставал и разворачивал **газетный сверток**, **ногтем счищал с вареной картофелины отпечатки передовицы или фельетона**, **посыпал**

крупной солью огурец, надкусывал с хрустом и говорил, кивая в сторону мутного окна, за которым по кирпичной дорожке шли в столовую рабочие:

– **Ихний харч в зубу застриёт!**

**Ел с аппетитом свои нехитрые продукты**, заготовленные с вечера, иногда даже любовался каким-нибудь атласным «юсуповским» помидором, с курьезно и неприлично торчащим из сердцевины клювиком, поднимал его повыше, говорил:

– **На бесптичье и жопа – соловей!** [Рубина 2012: 61–62]

## 2. **Обнаженный автопортрет**

*Экфрастическое описание: Вера рисует свой автопортрет*

Вечерами сидела в своей комнате и часами рисовала автопортреты, поминутно вскидывая глаза на свое отражение в остром осколке когда-то большого и прекрасного зеркала. Иногда раздевалась до пояса (**натурщицы были не по ее студенческому карману**) и таким же **сосредоточенно-цепким** взглядом, словно чужую, вымеряла себя в зеркале: **прямые плечи, робкую, как у подростка, грудь, втянутый живот...** [Рубина 2012: 17]

*Экфрастический контекст: Вера находит свои картины в коллекции Лёни*

Вдруг сорвалась с места и, **как безумная**, бросилась бегать по дому, смотреть картины, считать их, трогать холсты... Взбежала по лестнице на второй этаж, где **в огромной спальне над кроватью (зачем одному человеку эта королевская опочивальня?!)** – увидела свой **ранний автопортрет: обнаженная по пояс, лет двадцати с небольшим, с бритой головой, похожа на мальчика из Спарты...** Продан с выставки в одной из Франкфуртских галерей... [Рубина 2012: 460]

## 3. **Портрет Клары Нухимовны**

*Экфрастическое описание: Вера возвращается в Ташкент и узнает о смерти Клары Нухимовны*

За две недели она осуществила «перепись имущества» и **обнаружила страшную недостачу: умерла Клара Нухимовна**, которая **все эти годы тихо, но здраво теплилась в своем домике и всегда все помнила** – где и когда были у Веры выставки, кто о ней писал, когда та приезжала в прошлый раз... К тому же в

каждый приезд они **совершали торжественный выход на кладбище**: Кларе до **зарезу необходимы были эти плачи на реках Вавилонских**, на деревянной скамеечке, которую соорудил когда-то на дяди Мишиной могиле покойный Владимир Кириллович. И вот, **Клары нет... вернее, ее еще нет... ни на одной картине**. Но – будет, будет... вот только приедут медленной скоростью мольберт, кисти, краски... Вот только засядет она за работу... **И тогда уже – здравствуй, Клара! До скорой встречи, Клара!** [Рубина 2012: 441–442]

*Экфрастический контекст (1): воспоминания лирической героини о пении в хоре*  
 За роялем Клара Нухимовна: **белое жабо крахмальной блузки, слезящийся нос, жировой горбик на шее... В черном зеркале поднятой крышки рояля подбитой голубкой трепещет отражение ее комканного кружевного платка**. [Рубина 2012: 14–15]

*Экфрастический контекст (2): воспоминания Веры из школьного детства*  
 Вера однажды пробовала маршировать под эту музыку, получилось как в замедленной съемке. Она **почему-то** сквозь музыку видела **аккомпаниаторшу за роялем: старушку с круглой спиной и жировым горбиком ниже затылка. Растопырив пухлые пальчики, та не в такт тарабанила, цепляя по пути соседние клавиши...** Между прочим, однажды Вера столкнулась с ней в дверях «Гастронома» и даже не удивилась, что узнала. Она вообще мало чему удивлялась по-настоящему.

*Буквально лет через семь она под руку будет волочь эту старушку через дорогу, в попытке нагнать одинокий гроб с телом дорогого им обоим человека*. [Рубина 2012: 277–278]

*Экфрастический контекст (3): знакомство дяди Миши с Кларой Нухимовной в детдоме*

И дальше полоса везения **все длилась, все ширилась...** потому что в детском доме, куда Мишу определили в пятый класс, **аккомпаниатором хора** оказалась Клара Нухимовна, тогда еще **женщина нестарая, хотя и невидная – толстененькая, с рыжими кудельками по всей голове, с хроническим**

насморком и в сильных очках, тарабанившая по клавишам в самых разных детских заведениях... [Рубина 2012: 307]

#### 4. Портрет Зинаиды Антоновны

*Экфрастическое описание: Вера и Лёня приезжают к Зинаиде Антоновне перевести статью*

На прощание Вера зарисовала в блокнот, уже порядком потрепанный, набросок: **Зинаида Антоновна за столом. Антураж вполне ташкентский: рядом с рюмочкой – пиала.**

– Бог вас храни, дети... – вздохнула она на прощанье... – Вот, хотела бы на Мишенькину могилу съездить, да ноги проклятые, оставили меня совсем...

**Приходите, приходите еще, посидим под ангелом...** [Рубина 2012: 401–402]

*Экфрастический контекст (1): Вера и Миша навещают Зинаиду Антоновну*

Например, однажды они навестили **смешную старушку Зинаиду Антоновну, ученицу** какого-то там знаменитого композитора... У нее стоял рояль, который Вера **видела впервые в жизни...** И вдруг дядя Миша сел за него и стал играть! Да так резво, так рассыпчато! Вера онемела: **побежали по сердцу ручейки-ручейки, и душа зашла от восторга...**

Старушка засмеялась и сказала: «Вот и **руки у него ужасно поставлены**, так, что **смотреть страшно... Непонятно – чем он играет!**»

«Кларина выучка!» – отозвался, продолжая играть, дядя Миша. Она сказала: «Твоя Клара – **самоучка и шарлатанка. Хотя и святая женщина...**»

Во дворе у нее росло **огромное тутовое дерево с черно-синими сладчайшими плодами.** Вере разрешено было залезть наверх и набрать полную кружку, так что дня два после этого визита она с ухмылкой разглядывала в зеркале свой черный язык.

У Зинаиды Антоновны выпивали, а **пробкой в бутылке была фигурка серебряного ангела, грустно сложившего крылья...** И когда уходили, она поцеловала дядю Мишу в лоб, перекрестила и сказала: «Ну, Бог тебя

сохрани... **Приходите еще, дети, посидим под ангелом...**» [Рубина 2012: 311–312]

*Экфрастический контекст (2): Вера и Лёня приезжают к Зинаиде Антоновне перевести статью*

Дитер действительно написал про нее большую статью – она была опубликована в одном из немецких журналов по искусству, как уверял Лёня, – очень авторитетном. Там же, размером в целую страницу, была дана репродукция ее картины, – вполне приличного качества, – отметила она, удивившись. Значит, тот, похожий на очешник, фотоаппарат был весьма недурен...

Статью им перевела Зинаида Антоновна, **к тому времени совсем обезножившая**. Она сидела целыми днями в кресле на террасе, читала, вышивала... Когда Вера с Лёней пришли, ее внучка накрыла стол и **выставила бутылку вина, над которой, сложив ладони перед щуплой грудкой, горевал на пробке все тот же серебряный ангел...** И пока они пили чай с домашним вареньем из айвы, Зинаида Антоновна **вслух читала статью высокомерным скрипучим голосом** и тут же переводила ее, а Лёня быстро записывал... [Рубина 2012: 401–402]

*Экфрастический контекст (3): воспоминания лирической героини*

Вдруг я поняла, что бывала в этом доме...

Обрывки иностранных слов, **произнесенных высокомерно-любезным тоном**, закружились в моей памяти, как клочки разорванного письма в водовороте арыка: **Зинаида... (отчество? отчество, черт возьми! – Анатольевна?) Антоновна!**

Зинаида Антоновна, **старуха, из бывших дворян, отсидевшая, разумеется, на всю катушку...** жила вот в этом самом доме... Чаепитие по – не вспомнить уже какому – поводу...

Ах да, я заходила за нотами! – у нее был «Темперированный клавир» Баха с замечательной аппликатурой, проставленной самим Глазуновым. В 60-е годы какой-то гость привез ей из Польши **фигурку ангела на пробке для винной бутылки. Серебряный ангел, приподняв сутулые крылатые плечи и благочестиво сложив на цыплячьей грудке острые ладошки, понурил мятое серебряное личико**. Она говорила – **приходите посидеть под ангелом**. Пила

немного и только с гостями. Время от времени в прихожей звонил телефон, и она беседовала **с какими-то своими знакомыми, то на английском, то на французском, то на немецком...** И когда опускала трубку, продолжала по инерции говорить со мною на том языке, на котором только что беседовала по телефону... [Рубина 2012: 502–503]

## 5. Портрет Хасика Когана

*Экфрастическое описание: описание процесса создания картины*

**Самым активным, самым азартным, самым удивительным** был для Лёни третий этап. Он даже вскакивал и кругами ходил вокруг нее, мешал работать, злил. **Как аттракцион** какой-то наблюдал процесс «доводки» картины: Вера разнообразила фактуру холста, **орудуя мастихином, черенком кисти, пальцами...** И вот **вылепливалось лицо!**

– Кто это? – спрашивал Лёня над ее плечом.

– **Стиляга** один... – меланхолично отвечала она, добавляя большим пальцем правой руки **немного красного в верхний левый угол холста.** – Стиляга, Хасик Коган... **Кок носил огромный...**

– А что это у него, шляпа?

– М-м... – угу... **А на шляпе – ворох сирени...** Я и сама его сейчас только узнала... [Рубина 2012: 366]

*Экфрастический контекст: воспоминания лирической героини*

Зато у входа в парк дружинники и милиция отлавливали стильяг. Стилягу ловили, двое его держали, третий **выбривал отросшие патлы.**

**Самым известным стильягой** был Хасик Коган – **высокие каблуки, голубые брюки, огромный кок.** Нес он свой кок бережно, чтоб не упал. Всех, кто ехал в Москву, просил привезти бриолин. На танцплощадке **не танцевал никогда, осторожно и горделиво прохаживался, – боялся кок растрясти.** [Рубина 2012: 260]

## 6. Портрет Раи Салимовой

*Экфрастическое описание (1): Вера находит свои картины в коллекции Лёни*

И лагманщик с Алайского был здесь... и диссидент Роберто Фрунсо... и маленькая, как дюймовочка, в гигантской чаше Города – великанша-баскетболистка Рая Салимова... И стилига Хасик Коган с кустом сирени на голове... [Рубина 2012: 460]

*Экфрастический контекст (1): воспоминания лирической героини*

**А великанша, знаменитая баскетболистка, – имени не помню, – городское чудо!** Ташкентцы относились к ней со смешанным чувством: гордости, ужаса и брезгливости. **Очень уж была страшна...** Росту, если память не изменяет, метра два с приличным гаком – то ли восемь, то ли аж двенадцать сантиметров. **Огромный костистый Гулливер. И особенно пугало большое ее, странное лицо, широкое, но с множеством углов и плоскостей.** Ребята говорили, что японцы заключили с ней контракт на покупку ее скелета в музей. В этом месте рассказа **кто-нибудь из детей с ужасом спрашивал: – Как скелета? Прямо сейчас?** – и очередной переносчик дикой легенды снисходительно отвечал: – Да нет, потом, когда умрет...

Я ездила с ней в трамвае номер три. **Каждый раз пугалась и косила глаза,** одновременно делая вид, что смотрю в окно, и **абсолютно ни на что вокруг не обращаю внимания.** Замуж она вышла, говорили – «за нормального человека». Потом я стала встречать ее с девочкой – тоже «нормальной», **даже симпатичной, беленькой, кудрявой.**

Однажды стала свидетелем **мерзкой сцены** в том же третьем трамвае. Баскетболистка сидела с девочкой на коленях. Рядом, уцепившись поднятой рукой за перекладину, **болтался, как тряпичный, пьяный мужичок,** и что-то говорил, не склоняясь к ее **огромной голове,** а чуть припадая к уху. **Немыслимое страдание было написано на ее ужасном лице, глаза полны слез.**

Я придвинулась поближе, и когда трамвай остановился, услышала обрывок фразы:

– **Я, конечно, тебя уважаю, да, ты нам славу приносишь... Но женщина, слышь, такой быть не должна-а-а...** [Рубина 2012: 261–262]

*Экфрастический контекст (2): воспоминания Веры*



...Так вот, когда однажды Вера шла из школы, размышляя над тем, кто же такое на самом деле существо – Маруся... взгляд ее вдруг упал на **чьи-то гигантские ноги, повернутые к ней пятками, плавные такие лыжи...** Она медленно поднимала голову... **жилистые загорелые бревна ног не кончались...** Вера **вскрикнула и, как ужаленная, отпрыгнула в сторону:** спиной к ней стояла **гигантского роста женщина...** **Со своей высоты она даже не слышала – что за лилипут пискнул там, внизу...** Вероятно, ждала какую-нибудь машину – стояла, поглядывая то на дорогу, то на часы, поднося к глазам **огромную лопасть руки...** Девочка перевела дух, и тут до нее дошло, что перед ней **звезда ташкентского баскетбола, знаменитая женщина-гигант Рая Салимова...** Одета была просто, в хлопчатобумажное платье выше колен и теннисные тапочки...

Вера вспомнила, что Серега объяснял – в чем **ценность игрока такого роста:** **«Она просто подходит и ложит мяч в корзину!!! – кричал он, вытаращив глаза. – Усекла?! Высотища-то – два метра, хренадцать сантиметров!!!»**

Вера **осторожно обошла Гулливера, задирая голову и прикидывая – кто кого победит в честном поединке: Маруся или баскетболистка....** [Рубина 2012: 276–277]

## 7. Портрет Сократуса

*Экфрастическое описание: разговор Лени и Веры на кухне после смерти дяди Миши*

**Сократус! Твоя, исполненная дворового блеска, жизнь ловеласа и сибарита оборвалась два года спустя тем же способом, каким она оборвалась у твоего знаменитого тезки – ты был отравлен, но не цикутой, а, скорее всего, какой-нибудь коммунальной отравой, какую рассыпали убийцы из санэпидемстанции по всем помойкам и подворотням... С тех пор ты обрел бессмертие в картинах хозяйки, появляясь в них ненароком, на задних планах, под ногами людей, на стульях и диванах, оседлав какую-нибудь кошечку – все такой же: преисполненный достоинства, с платиновыми зализанами на боках, с**

*пушистыми бакенбардами инспектора по особо важным делам, – о, Сократус, Сократус!..* [Рубина 2012: 364]

*Экфрастический контекст: Лёня приносит Вере котенка*

Разыскали в доме пипетку, подогрели молока. Котенок цеплялся когтями за пальцы, **разевал крошечную ребристо-розовую пасть и, похоже, не умолял о жизни, а требовал ее.** Выяснилось, что у него сломана лапа. Сделали шину из обломка карандаша, расщепленного вдоль. **Ковыляя, он чем-то напоминал Стасика.**

Когда же, через пару недель, продрал глаза, то **в полной мере обнаружил свой высокомерный нрав.** Вера назвала его Сократусом.

Кот **быстро вырос в сытого холеного барина, пепельного, с платиновыми зализами на брюхе, с холодными, как два топаза, глазами.** Судя по всему, считал, что **все ему обязаны своим существованием.** Когда в дом заходили незнакомые люди, обыскивал дамские сумочки, брошенные на пол в коридоре, инспектировал мужские ботинки, – вообще, **проверял народ на вшивость...** [Рубина 2012: 106]

**ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ОПИСАНИЯ И КОНТЕКСТЫ КАРТИН В РОМАНЕ  
М. ЭТВУД ‘CAT’S EYE’ («КОШАЧИЙ ГЛАЗ»)**

**Тематическая группа «Коллекция работ, посвященных Миссис Смиит»**

**1. ‘Empire Bloomers’ series**

*Экфрастическое описание: Elaine observing the painting*

The other is of Mrs. Smeath **by herself, with a sickle-moon paring knife and a skinless potato, unclad from the waist up and the thighs down.** This is from the Empire Bloomers series. The newspaper photos don’t do these paintings justice, because there’s no color. They look too much like snapshots. I know that in real life **the bloomers on Mrs. Smeath are an intense indigo blue** that took me weeks to get right, **a blue that appears to radiate a dark and stifling light.** [Atwood 1990: 266]

Mrs. Smeath **in the dark-blue bloomers of Miss Lumley, who somehow combines with her in a frightening symbiosis.** [Atwood 1990: 477]

*Экфрастический контекст (1): Mrs Smeath invites Elaine to go to church with them*

I go up the cellar stairs, which have black rubber stair treads nailed onto them. **Mrs. Smeath is standing at the kitchen sink in her bib apron.** She’s finished her nap and now she’s upright, getting supper. **She’s peeling potatoes; she often peels things. The peel falls from her large knuckly hands in a long pale spiral.**

**The paring knife she uses is worn so thin its blade is barely more than a crescent moon sliver. The kitchen is steamy, and smells of marrow fat and stewing bones.**

Mrs. Smeath turns and looks at me, **a skinless potato in her left hand, the knife in her right.** She smiles.

“Grace says your family don’t go to church,” she says. “Maybe you’d like to come with us. To our church.” [Atwood 1990: 112]

*Экфрастический контекст (2): School girls speculate about the teachers’ underwear*

At recess, Cordelia doles out underwear: **lavender frills** for Miss Pigeon, **who’s fat and saccharine; plaid** for Miss Stuart, **lace-edged to go with her hankies; red satin long**

**johns** for Miss Hatchett, **who's over sixty and wears garnet brooches**. We **don't believe any of this underwear actually exists**, but thinking about it is a **nasty joy**.

My own teacher is Miss Lumley. It's said that every morning before the bell rings, **even in late spring when it's warm**, she goes to the back of the classroom and **takes off her bloomers**, which are **rumored to be of heavy navy-blue wool and to smell of mothballs and of other, less definable things**. This isn't repeated as speculation or as part of the underwear invention, but as fact. Several girls claim they've seen Miss Lumley putting her bloomers on again when they've had to stay in after school, and several others say they've seen them hanging in the cloakroom. **The aura of Miss Lumley's dark, mysterious, repulsive bloomers clings around her and colors the air in which she moves. It makes her more terrifying; but she is terrifying in any case.**

[Atwood 1990: 91]

*Экфрастический контекст (3): Elaine thinking of Miss Lumley*

All these things—the flags, the pitch pipe songs, the British Empire and the princesses, the war orphans, even the strappings—are **superimposed against the ominous navy-blue background of Miss Lumley's invisible bloomers**. I can't draw the Union Jack or sing "God Save the King" **without thinking about them. Do they really exist, or not?** Will I ever be in the classroom when she puts them on or—**unthinkable**—takes them off?

**I'm not afraid of snakes or worms but I am afraid of these bloomers**. I know it will be the worse for me if I ever actually catch sight of them. **They're sacrosanct, at the same time holy and deeply shameful. Whatever is wrong with them may be wrong with me also, because although Miss Lumley is not what anyone thinks of as a girl, she is also not a boy**. When the brass handbell clangs and we line up outside our GIRLS door, **whatever category we are in also includes her**. [Atwood 1990: 95]

## 2. 'Torontodalisque: Homage to Ingres'

*Экфрастическое описание (1): Elaine observing the painting*

Mrs. Smeath is watching me. She **lies on the sofa with her turbanlike Sunday hat on, the afghan wrapped around her**. I have named this **one Torontodalisque: Homage**

to Ingres, because of **the pose, and the rubber plant like a fan behind her**. [Atwood 1990: 412]

*Экфрастическое описание (2): Elaine creating the series*

I paint Mrs. Smeath. She **floats up without warning, like a dead fish, materializing on a sofa** I am drawing: first her **white, sparsely haired legs without ankles**, then her **thick waist and potato face**, her **eyes in their steel rims**. **The afghan is draped across her thighs, the rubber plant rises behind her like a fan**. On her head is the **felt hat like a badly done-up package that she used to wear on Sundays**.

She **looks out at me** from the flat surface of paint, three-dimensional now, **smiling her closed half-smile, smug and accusing**. Whatever has happened to me is my own fault, the fault of what is wrong with me.

Mrs. Smeath knows what it is. She isn't telling.

One picture of Mrs. Smeath leads to another. **She multiplies on the walls like bacteria, standing, sitting, flying, with clothes, without clothes, following me around with her many eyes like those 3-D postcards of Jesus you can get in the cheesier corner stores**. Sometimes I turn her faces to the wall. [Atwood 1990: 395-396]

### 3. 'Leprosy'

*Экфрастическое описание: Elaine observing the painting*

She sits in front of a mirror with **half of her face peeling off**, like **the villain in a horror comic** I once read; this one is called Leprosy. [Atwood 1990: 412]

*Экфрастический контекст: [дублируется в остальных произведениях, посвященных Миссис Смит]*

### 4. 'AN EYE FOR AN EYE'

*Экфрастическое описание: Elaine observing the painting*

She stands **in front of her sink**, her **wicked paring knife in one hand**, a **half-peeled potato in the other**. This one is called AN•EYE•FOR•AN•EYE.

*Экфрастический контекст (1): Elaine is watching Mrs Smeath cooking*

I go up the cellar stairs, which have black rubber stair treads nailed onto them. **Mrs. Smeath is standing at the kitchen sink in her bib apron**. She's finished her nap and

now she's upright, getting supper. **She's peeling potatoes; she often peels things. The peel falls from her large knuckly hands in a long pale spiral.**

**The paring knife she uses is worn so thin its blade is barely more than a crescent moon sliver. The kitchen is steamy, and smells of marrow fat and stewing bones.**

[Atwood 1990: 112]

*Экфрастический контекст (2): Elaine is reflecting on her feeling of revenge*

Some of this must be true. I have not done it justice, or rather mercy. Instead I went for vengeance. **An eye for an eye leads only to more blindness.** [Atwood 1990: 471]

*Экфрастический контекст (3): Elaine is imagining Mrs Smeath going through the wringer washing machine*

She moves away from the sink and walks to the kitchen table for another stack of dirty plates, into my line of vision. I have a brief, intense **image of Mrs. Smeath going through the flesh-colored wringer of my mother's washing machine, legs first, bones cracking and flattening, skin and flesh squeezing up toward her head, which will pop in a minute like a huge balloon of blood.** If my eyes could shoot out fatal rays like the ones in comic books **I would incinerate her on the spot.** She is right, I am a heathen. **I cannot forgive.** [Atwood 1990: 213-214]

##### 5. 'White Gift' series

*Экфрастическое описание: Elaine observing the painting*

Next to this is White Gift, which is in four panels. In the first one, **Mrs. Smeath is wrapped up in white tissue paper like a can of Spam or a mummy, with just her head sticking out, her face wearing its closed half-smile.** In the next three she's progressively unwrapped: in her print dress and bib apron, in her back-of-the-catalogue Eaton's flesh-colored foundation garment — although I don't expect she possessed one—and finally in her saggy-legged cotton underpants, her one large breast sectioned to show her heart. Her heart is the heart of a dying turtle: reptilian, dark-red, diseased. Across the bottom of this panel is stenciled: **THE•KINGDOM•OF•GOD•IS•WITHIN•YOU.**

**It's still a mystery to me, why I hate her so much.** [Atwood 1990: 412]

*Экфрастический контекст (1): Elaine going to the church on White Gift Sunday*

Today is **White Gift Sunday**. We have all brought cans of food from home for the poor, wrapped up in white tissue paper. Mine are Habitant pea soup and Spam. I suspect they are the wrong things, but they're what my mother had in the cupboard. **The idea of white gifts bothers me: such hard gifts, made uniform, bleached of their identity and colors. They look dead.** Inside **those blank, sinister bundles of tissue paper** piled up at the front of the church there **could be anything**. [Atwood 1990: 147]

*Экфрастический контекст (2): Elaine looking through the things which remind her of childhood*

“What’s that?” she says.

“My old purse,” I say. “I used to take it to **church**.” I did. **I can see the church now, the onion on the spire, the pews, the stained-glass windows. THE•KINGDOM•OF•GOD•IS•WITHIN•YOU.** [Atwood 1990: 468]

### Тематическая группа «Корделия и Элейн»

#### 1. ‘Half a Face’

*Экфрастическое описание: Elaine reflecting on the painting*

She will be **unmistakable: the long line of jaw, the slightly crooked lip**. She appears to be **in a room, alone**; a room with **walls of a pastel green**.

This is **the only picture I ever did** of Cordelia, Cordelia by herself. Half a Face, it’s called: **an odd title**, because Cordelia’s **entire face is visible**. But behind her, **hanging on the wall, like emblems in the Renaissance, or those heads of animals, moose or bear, you used to find in northern bars**, is another face, covered with a white cloth. The effect is of a theatrical mask. **Perhaps**.

I **had trouble** with this picture. **It was hard** for me to fix Cordelia in one time, at one age. **I wanted her about thirteen**, looking out with **that defiant, almost belligerent stare of hers**. **So?** But **the eyes sabotaged me**. **They aren’t strong eyes**; the look they give the face is **tentative, hesitant, reproachful. Frightened**.

**Cordelia is afraid of me**, in this picture.

**I am afraid of Cordelia**.

I’m not afraid of seeing Cordelia. I’m afraid of being Cordelia. Because in some way we changed places, and **I’ve forgotten when**. [Atwood 1990: 267]

*Экфразистический контекст (1): Elaine thinking about her dream*

I dream a **mannequin statue**, like one of Jody's in the show, hacked apart and glued back together. It's **wearing nothing but a gauze costume, covered with spangles**. It ends at the neck. **Underneath its arm, wrapped in a white cloth, is Cordelia's head.**

[Atwood 1990: 423]

*Экфразистический контекст (2): Elaine thinking about her dream*

I dream that I've been given a **head wrapped up in a white tea towel**. I can see **the outlines of the nose, the chin, the lips through the white cloth**. I could unwrap the cloth to see whose head it is, but I don't want to, because I know that if I do the head will come alive. [Atwood 1990: 296]

*Экфразистический контекст (3): Cordelia replaces the cabbage head for the play*

At the end of the play Macbeth's head gets cut off and Macduff has to bring it onto the stage. **The head is a cabbage wrapped up in a white tea towel**; Macduff throws it onto the stage, where it hits with **an impressive, flesh-and-bone thud**. Or this is what has happened in rehearsal. But the night before the first performance—there are to be three—Cordelia notices that **the cabbage is going bad, it's getting soft and squooshy and smells like sauerkraut**. She replaces it with a **brand-new cabbage**. [Atwood 1990: 290]

## 2. 'Cat's Eye'

*Экфразистическое описание: Elaine observing the painting*

The fourth painting is called Cat's Eye. **It's a self-portrait, of sorts. My head is in the right foreground**, though it's shown only **from the middle of the nose up: just the upper half of the nose, the eyes looking outward, the forehead and the topping of hair**. I've put in **the incipient wrinkles, the little chicken feet at the corners of the lids. A few gray hairs**. This is cheating, as in reality I pull them out.

**Behind my half-head, in the center of the picture**, in the empty sky, **a pier glass is hanging**, convex and encircled by an ornate frame. In it, a section of the back of my head is visible; but **the hair is different, younger**. At a distance, and condensed by the curved space of the mirror, **there are three small figures, dressed in the winter**



**clothing of the girls of forty years ago.** They walk forward, **their faces shadowed, against a field of snow.** [Atwood 1990: 481-482]

*Экфрастический контекст: Elaine walking back from school*

I keep my cat's eye in my pocket, where I can hold on to it. It rests in my hand, valuable as a jewel, looking out through bone and cloth with its impartial gaze. With the help of its power I retreat back into my eyes. **Up ahead of me are Cordelia, Grace, and Carol.** I look at **their shapes as they walk,** the way shadow moves from one leg to another, **the blocks of color, a red square of cardigan, a blue triangle of skirt.** They're **like puppets up ahead, small and clear.** I could see them or not, at will. [Atwood 1990: 184]

### Тематическая группа «Семья и детство»

#### 1. 'One Wing'

*Экфрастическое описание: Elaine reflecting on the painting*

The third picture is called One Wing. I painted it for my brother, after his death. It's a triptych. There are two smaller, flanking side panels. In one is **a World War Two airplane, in the style of a cigarette card;** in the other is **a large pale-green luna moth.** In the larger, central panel, **a man is falling from the sky.** That **he is falling and not flying is clear** from his position, **which is almost upside-down, slantwise to the few clouds; nevertheless he appears calm.** He is wearing a **World War Two RCAF uniform.** He has **no parachute.** In his hand is **a child's wooden sword.** This is the kind of thing we do, to assuage pain.

Charna thinks it's a statement about men, and the juvenile nature of war. [Atwood 1990: 480]

*Экфрастический контекст (1): Elaine recounting her childhood memories of her brother*

I remember how he used to throw up by the side of the road, and his smell of cedar pencils. I remember **our life in tents and logging camps, the scent of cut lumber and gasoline and crushed grass and rancid cheese,** the way we used to sneak around in the dark. I remember **his wooden swords with the orange blood, his comic book**

**collection.** I see him **crouching on the swampy ground**, calling *Lie down, you're dead*. I see him **dive-bombing the dishes with forks**. All my early images of him are **clear and sharp and Technicolor: his baggy-legged shorts, his striped T-shirt, his raggedy hair bleached by the sun, his winter breeches and leather helmet**. Then there is a gap, and he appears again on the other side of it, unaccountably two years older. [Atwood 1990: 387]

*Экфрasticкий контекст (2): Elaine imagines how her brother could have died*

It's this one who swings open the door for him, like a polite hotel doorman, **letting in the full glare of day**. After the semidarkness **it's ferociously bright**, and my brother stands blinking as **the image clears to sand and sea, a happy vacation postcard. Then he is falling, faster than the speed of light.**

This is how my brother enters the past. [Atwood 1990: 460]

## 2. 'Three Muses'

*Экфрasticкое описание: Elaine reflecting on the characters in the painting*

To the right is a **short woman**, dressed in a **flowered housecoat and mules with real fur**. On her head is a **red pillbox hat with cherries**. She has **black hair and large golden earrings**, and is carrying a **round object the size of a beach ball**, which is in fact an orange.

To the left is an **older woman with blue-gray hair**, wearing a **waltz-length lavender silk gown**. In her sleeve is tucked a **lace handkerchief**, over her nose and mouth is a **gauze nurse's mask**. Above the mask **her bright blue eyes** look out, **crinkly at the edges and sharp as tacks**. In her hands she holds a **globe of the world**.

In the middle is a **thin man with medium-brown skin and white teeth**, smiling an **uncertain smile**. He is wearing a **richly worked gold and red oriental costume** reminiscent of Balthazar's in Jan Gossaert's *Adoration of the Magi*, but **without the crown and scarf**. He too holds out a round object: **it's flat like a disc and appears to be made of purple stained glass**. On its surface are arranged, seemingly at random, **several bright pink objects** not unlike those to be found in abstract paintings. They are in fact **spruce budworm eggs**, in section; though I would not expect anyone but a biologist to recognize them.

**The arrangement of the figures recalls that of classical Graces**, or else of the different-colored children wreathed around Jesus on the front of my old Sunday school paper. But those were facing in, and these are facing out. **They hold their gifts forward, as if presenting them to someone who sits or stands outside the painting.**

**Mrs. Finestein, Miss Stuart from school, Mr. Banerji.** Not as they were, to themselves: God knows what they really saw in their own lives, or thought about. Who knows what death camp ashes blew daily through the head of Mrs. Finestein, in those years right after the war? Mr. Banerji probably could not walk down a street here without dread, of a shove or some word whispered or shouted. Miss Stuart was in exile, from plundered Scotland still declining, three thousand miles away. To them I was incidental, their kindness to me casual and minor; I'm sure they didn't give it a second thought, or have any idea of what it meant. But why shouldn't I reward them, if I feel like it? Play God, translate them into glory, in the afterlife of paint. Not that they'll ever know. They must be dead by now, or elderly. Elsewhere. [Atwood 1990: 478-479]

*Экфрастический контекст (1): about Miss Stuart and her compassion*

I can feel her standing behind me now, looking over my shoulder; I can smell her smell of hand lotion, and the other smell that is not tea. She moves around so I can see her, **her bright blue wrinkly eyes looking at me over the top of her nurse's mask.**

For a moment she says nothing. Then she says, **not harshly**, "Why is your picture so darruk, my dear?"

"Because it's night," I say. This is an idiotic answer, I know that as soon as it's out of my mouth. My voice is almost inaudible, even to me.

"I see," she says. **She doesn't say I've drawn the wrong thing**, or that surely there's something else I do after school besides going to bed. **She touches me on the shoulder, briefly, before continuing down the aisle. Her touch glows briefly, like a blown-out match.** [Atwood 1990: 192-193]

*Экфрастический контекст (2): Elaine recalling her dream*

I dream that **Mrs. Finestein from next door and Mr. Banerji are my real parents.** [Atwood 1990: 197]

*Экфрастический контекст (3): about Mrs Finestein*

Mrs. Finestein is **short for a woman, plump, with dark curly hair and lovely white teeth**. These show often, as she laughs a lot, **wrinkling up her nose like a puppy as she does it, shaking her head, which makes her gold earrings twinkle**. I'm not sure, but I think these earrings actually go through little holes in her ears, **unlike any earrings I have ever seen**.

I ring the doorbell and Mrs. Finestein opens the door. **"My little lifesaver,"** she says. I wait in the vestibule, my winter boots dripping onto the spread newspapers. Mrs. Finestein, **wearing a flowered pink housecoat and slippers with high heels and real fur**, bustles upstairs to get Brian. [Atwood 1990: 156]

*Экфрастический контекст (4): about Mr Banerji*

Mr. Banerji, who is now Dr. Banerji, discovers what I'm doing. He brings me slides he thinks I would like to see and offers them to me **shyly and eagerly, with a conspiratorial giggle, as if we are sharing a delicious, esoteric secret, or something religious**. "Parasite of the tent caterpillar," he says, depositing the slide **with reverence** on a clean piece of paper at my table. "Egg of the budworm." [Atwood 1990: 293]

### 3. 'Picoseconds. A jeu d'esprit'

*Экфрастическое описание: Elaine describing the painting in the gallery*

The first one is called *Picoseconds*. "A jeu d'esprit," says Charna, "which takes on the Group of Seven and reconstructs their vision of landscape in the light of contemporary experiment and postmodern pastiche."

It is in fact a **landscape, done in oils, with the blue water, the purple underpainting, the craggy rocks and windswept raggedy trees and heavy impasto of the twenties and thirties**. This landscape **takes up much of the painting**. In the lower right-hand corner, **in much the same out-of-the-way position as the disappearing legs of Icarus in the painting by Bruegel, my parents are making lunch**. They have their **fire going, the billy tin suspended over it**. My mother **in her plaid jacket** bends over, stirring, my father adds a stick of wood to the fire. **Our Studebaker** is parked in the background.

They are painted in another style: **smooth, finely modulated, realistic as a snapshot.** It's as if a **different light falls on them; as if they are being seen through a window which has opened in the landscape itself**, to show what lies behind or within it.

Underneath them, like a subterranean platform, holding them up, is **a row of iconic-looking symbols painted in the flat style of Egyptian tomb frescoes, each one enclosed in a white sphere: a red rose, an orange maple leaf, a shell.** They are in fact **the logos from old gas pumps of the forties.** By their obvious artificiality, they call into question the reality of landscape and figures alike. [Atwood 1990: 478]

*Экфрастический контекст (1): Elaine attends the lecture her brother is giving*

I attend the lecture, not because I have high hopes for it on my own account—the title of it is “**The First Picoseconds and the Quest for a Unified Field Theory: Some Minor Speculations**”—but because he is my brother. [Atwood 1990: 387]

*Экфрастический контекст (2): Elaine's memories of travelling in her early childhood*

We spent a lot of the time driving, in **our low-slung, boat-sized Studebaker**, over back roads or along two-lane highways up north, **curving past lake after lake, hill after hill**, with the white lines going down the middle of the road and the telephone poles along the sides, tall ones and shorter ones, the wires looking as if they were moving up and down.

I sit by myself in the back of the car, among **the suitcases and the cardboard boxes of food and the coats, and the gassy, dry-cleaning smell of the car upholstery.** My brother Stephen sits in the front seat, beside the partly open window. He **smells of peppermint LifeSavers**; underneath that is **his ordinary smell, of cedarwood lead pencils and wet sand.** Sometimes he throws up into paper bags, or beside the road if my father can stop the car in time. He gets carsick and I do not, which is why he has to sit in the front. It's his only weakness that I know of. [...]

**The roads are mostly empty**, because it's the war, though once in a while there's a truck loaded with **cut tree trunks or fresh lumber, trailing its perfume of sawdust.** At lunchtime we stop **by the roadside and spread a groundsheet among the white papery everlasting and the purple fireweed** and eat the lunch our mother makes,

bread and sardines or bread and cheese, or bread and molasses or bread and jam if we can't get anything else. Meat and cheese are scarce, they are rationed. That means you have a ration book with colored stamps in it.

**Our father makes a small fire to boil water in a billy tin for tea.** [Atwood 1990: 23-24]

#### 4. 'Pressure Cooker' series

*Экфрaстичeское описaние: Elaine describing and reflecting on her paintings*

I once did a series about my mother. It was six images, six panels, like **a double triptych or a comic book, arranged in two groups, three on top, three underneath.** The first was my mother in colored pencil, **in her city house kitchen and her late-forties dress.** Even she had **a bib apron, blue flowers with navy piping,** even she wore it, from time to time. The second image was the same figure in collage, made from the illustrations from old Ladies' Home Journals and Chatelaines, not the photos but the artwork, **with those rancid greens and faded blues and dirty-looking pinks.** The third was the same figure, white on white, the raised parts pipe cleaners contoured side by side and glued onto a white cloth-covered backing. **Reading across from left to right it looked as if my mother was slowly dissolving, from real life into a Babylonian bas-relief shadow.**

The bottom set of images went the other way: first **the pipe-cleaners, then the same image in collage, then the final one in full-colored realistic detail.** But this time my mother was **in her slacks and boots and her man's jacket, making chokecherry jam over the outdoor fire.** You could read it as a materialization, out of the white pipe cleaner mist into the solid light of day.

I called the whole series *Pressure Cooker*. Because of when it was done and what was going on in those years, some people thought it was about the Earth Goddess, which I found hilarious in view of my mother's dislike of housework. Other people thought it was about female slavery, others that it was a stereotyping of women in negative and trivial domestic roles. But it was only my mother cooking, in the ways and places she used to cook, in the late forties.

I made this right after she died. I suppose I wanted to bring her back to life. I suppose I wanted her timeless, though there is no such thing on earth. These pictures of her, like everything else, are drenched in time. [Atwood 1990: 178-179]

*Экфрастический контекст (1): Elaine's memories of her mother*

They went with **the pot roast done in the pressure cooker** along with the **limp carrots and the flaccid potatoes and the onions with their slippery layers**. The pressure cooker had **a whistle-shaped thing on the top**. If you forgot to pay attention to it the lid would blow off like a bomb, and the carrots and potatoes would be hurled to the ceiling, where they'd stick like mush. This happened to my mother once. Luckily she was not in the kitchen at the time and was not scalded. When she saw what had happened **she did not swear**. She laughed, and said, "Wouldn't that take the gold-plated gingerbread."

**My mother did most of the cooking but it was not her favorite thing. She was not fond of housework generally.** [Atwood 1990: 177-178]

*Экфрастический контекст (2): Elaine recalling her dream*

Along the edges of the forest, where there's open sunlight, there are **chokecherry trees**. **The red chokecherries ripen and turn translucent**. They're so sour they dry up the inside of your mouth. I pick them into a lard pail, then sort out the dead twigs and leaves, and **my mother makes jelly from them, boiling them up, straining the pits out through a cloth jelly bag, adding sugar**. She pours the jelly into hot jars, **capping them with paraffin wax**. I count the beautiful red jars. I helped make them. **They look poisonous.** [Atwood 1990: 171]

##### 5. Picture of what Elaine does after school

*Экфрастическое описание: Elaine draw a picture at an art lesson*

I stare at my own paper, which remains blank. Finally I draw **my bed, with myself in it**. My bed has a **dark wooden headboard with curlicues on it**. I draw **the window, the chest of drawers**. I **color in the night**. My hand holding the black crayon presses down, **harder and harder**, until **the picture is almost entirely black**, until only a **faint shadow of my bed and my head on the pillow remains to be seen**.

I look at this picture with dismay. It isn't what I meant to draw. It's unlike everyone else's picture, it's the wrong thing. Miss Stuart will be disappointed in me, she'll tell me I have more between the ears than that. [Atwood 1990: 192]

### Тематическая группа «Взрослая жизнь»

#### 1. 'Life Drawing'

*Экфрастическое описание: Elaine describing her painting*

There is *Life Drawing*, for instance, hanging right now on the gallery wall, **Josef preserved in aspic and good enough to eat**. He is **on the left side of the picture, stark-naked but turned with a twist half away** from the viewer, so what you get is the **ass end, then the torso in profile**. **On the right side is Jon**, in the same position. Their bodies are **somewhat idealized: less hairy than they really were, the muscle groups in higher definition, the skin luminous**. I thought about putting Jockey shorts on them, in deference to Toronto, but decided against it. **Both of them have wonderful bums**. **Each of them is painting a picture**, each picture is on an easel. Josef's is of a **voluptuous but not overweight woman, sitting on a stool with a sheet draped between her legs, her breasts exposed**; her face is **Pre-Raphaelite, brooding, consciously mysterious**. Jon's painting is **a series of intestinal swirls, in hot pink, raspberry ripple red and Burgundy Cherry purple**.

The model is seated on a chair between them, **face front, bare feet flat on the floor**. She's **clothed in a white bedsheet, wrapped around her below the breasts**. Her hands are folded-neatly in her lap. Her head is **a sphere of bluish glass**. [Atwood 1990: 430]

#### 2. 'Our Lady of Perpetual Help'

*Экфрастическое описание: Elaine describing the creating process of the painting*

I work at night, when Sarah is asleep, or in the early morning. Right now I am painting the Virgin Mary. I paint her **in blue, with the usual white veil, but with the head of a lioness**. Christ lies in her lap **in the form of a cub**. If **Christ is a lion**, as he is in traditional iconography, **why wouldn't the Virgin Mary be a lioness?** Anyway it seems to me more accurate about motherhood than the old bloodless milk-and-water



Virgins of art history. **My Virgin Mary is fierce, alert to danger, wild. She stares levelly out at the viewer with her yellow lion's eyes. A gnawed bone lies at her feet.**

I paint the Virgin Mary **descending to the earth, which is covered with snow and slush. She is wearing a winter coat over her blue robe, and has a purse slung over her shoulder.** She's carrying **two brown paper bags full of groceries.** Several things have fallen from the bags: an egg, an onion, an apple. **She looks tired.**

*Our Lady of Perpetual Help*, I call her. [Atwood 1990: 404]

*Экфрастический контекст: Elain picks up a picture of the Virgin Mary*

I know what the picture is: it's the Virgin Mary. **The paper is from Our Lady of Perpetual Help, Our Lady of Perpetual Hell.** The Virgin Mary is wearing a **long blue robe, no feet at all visible below the hem, a white cloth over her head and a crown on top of that, and a yellow halo with light rays coming out of it like nails.** She's smiling **sadly in a disappointed way;** her hands are **outstretched as if in welcome,** and **her heart is on the outside of her chest, with seven swords stuck into it.** Or they look like swords. **The heart is large, red and tidy, like a satin heart pincushion, or a valentine.** Under the picture is printed: *The Seven Sorrows.* [Atwood 1990: 216]

### 3. 'Falling Women'

*Экфрастическое описание: Elain thinking about the painting after leaving her partner*

After leaving Jon I walk east along Queen, past the street dealers selling risqué T-shirts, past the garter belts and satin underpants in the windows. What I'm thinking about is a picture I painted, years ago now. *Falling Women*, it was called. A lot of my paintings then began in my confusion about words.

There were **no men in this painting, but it was about men, the kind who caused women to fall. I did not ascribe any intentions to these men.** They were like the weather, **they didn't have a mind.** They merely drenched you or struck you like lightning and moved on, mindless as blizzards. Or they were like rocks, a line of sharp slippery rocks with jagged edges. You could walk with care along between the rocks, picking your steps, and if you slipped you'd fall and cut yourself, but it was no use blaming the rocks.

That must be what was meant by fallen women. **Fallen women were women who had fallen onto men and hurt themselves.** There was some **suggestion of downward motion, against one's will and not with the will of anyone else.** **Fallen women were not pulled-down women or pushed women, merely fallen.** Of course there was Eve and the Fall; but there was nothing about falling in that story, which was only about eating, like most children's stories.

*Falling Women* showed **the women, three of them, falling as if by accident off a bridge, their skirts opened into bells by the wind, their hair streaming upward.** Down they fell, **onto the men who were lying unseen, jagged and dark and without volition, far below.** [Atwood 1990: 314-315]

*Экфрастический контекст: Elaine recalling her dream*

I dream **Cordelia falling, from a cliff or bridge, against a background of twilight, her arms outspread, her skirt open like a bell, making a snow angel in the empty air.** She **never hits or lands; she falls and falls,** and I wake with **my heart pounding and gravity cut from under me, as in an elevator plummeting out of control.** [Atwood 1990: 422]