

ИСКУССТВО СЛОВАМИ: ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИИ КАРТИН В РОМАНАХ Д. РУБИНОЙ И М. ЭТВУД

П. И. Гэвин

Тюменский государственный университет, Тюмень

Введение. Рассматривается литературная фигура экфрасиса и ее реализация посредством интертекстуальных референций в художественном произведении. Несмотря на относительную «исследовательность» феномена экфрасиса, подавляющее большинство существующих работ фокусируется на передаче значения между вербальным и визуальным медиумом, оставляя в стороне возможную читательскую интерпретацию экфрасического описания и его стилистическое выражение в тексте.

Цель – провести лингвистический анализ экфрасических интертекстуальных референций и их возможное влияние на восприятие читателем художественного текста.

Материал и методы. Материалом исследования послужили экфрасические отрывки из романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» и Маргарет Этвуд «Кошачий глаз» ('Cat's Eye'). В основе методологической базы исследования лежат следующие приемы когнитивной поэтики: дихотомия отношений «фигура – фон», модель литературного резонанса, теория нарративного взаимодействия.

Результаты и обсуждение. Когнитивно-поэтический анализ экфрасической репрезентации персонажей в художественном тексте показал, что интертекстуальные референции связывают между собой сцены внутри нарратива, придают дополнительное символическое и метафорическое значение произведению искусства, на синтаксическом, семантическом и текстовом уровне имитируют визуальную организацию объекта искусства.

Заключение. С помощью приемов когнитивно-поэтического анализа было рассмотрено стилистическое выражение литературной фигуры экфрасиса в художественном тексте. Занимая роль фигуры, персонаж, изображенный на картине, выступает как ярко выраженный аттрактор при воздействии на читательское восприятие. Данное перцептивное воздействие подтверждается типичными семантическими, синтаксическими и стилистическими характеристиками аттракторов, присутствующими в анализируемых отрывках. Сравнение экфрасического описания и соответствующего ему контекста показало параллелизм использованных конструкций, что свидетельствует о схожей организации их фигуно-фоновых отношений. Параллельные конструкции также являются признаком частных интертекстуальных референций, посредством которых объект искусства актуализируется в сознании читателя. Помимо контекстного окружения, интертекстуальные референции способствуют символической реализации персонажа в художественном тексте, дополняя его репрезентацию метафорическими и концептуальными смыслами.

Ключевые слова: *экфрасис, интертекстуальная референция, когнитивная поэтика, фигура, фон, аттрактор, нарративное взаимодействие, экфрасическая репрезентация.*

Введение

Настоящее исследование рассматривает литературную фигуру экфрасиса с позиции когнитивной поэтики – новейшей дисциплины, сочетающей в себе последние достижения науки о познании и их применение к лингвистическому анализу текста. В широком понимании экфрасис определяется как «описание какого-либо предмета визуальных искусств (живописи, архитектуры, скульптуры) в художественном произведении» [1, с. 293]. Экфрасис имеет давнюю историю и берет свое начало в Древней Греции, где изначально он использовался как риторическое упражнение для обучения студентов искусству словесного выражения, которое бы позволило «вообразить объект разговора, как будто бы увидев его своими глазами» [2, с. 11].

Как риторическая фигура, экфрасис включает в себя «способы, с помощью которых пространство и время участвуют в различных формах взаимодействия действительности, текста и изображения» [3, с. 5].

Нельзя отрицать тот факт, что в настоящее время феномен экфрасиса представляет одну из наиболее исследованных сфер, находящихся на пересечении литературоведения, изобразительного искусства и лингвистики. Так, например, в зарубежной науке проблемой кросс-референции визуальной и вербальной репрезентации занимались М. Кригер [4], У. Дж. Митчелл [5], Р. Уэбб [2], Дж. Холландер [3, 6], Дж. Хэффернан [7], С. Чик [8]; в отечественном языкознании в сфере экфрасических референций работали Н. В. Брагинская [9], Л. Геллер [10], М. Рубинс [11], а также многие современные ученые, чьи проекты отражены в сборниках материалов международных конференций, посвященных междисциплинарному изучению экфрасиса: «Экфрасис в русской литературе» [12], «Невыразимо выразимое» [13], «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» [14].

Однако стоит заметить, что подавляющее большинство представленных на настоящий момент ра-

бот по экфрасису концентрируются на интерсемиотической передаче значения, делая попытку представить авторское декодирование интертекстуальных референций, тем самым обозначая «надлежащую», «правильную» интерпретацию экфрастического описания. Подобный подход в корне противоречит когнитивной трактовке текста, которая акцентирует важнейшую роль антропоцентрического видения языковых явлений, формируемых и интерпретируемых индивидуально и неповторимо каждым человеком.

В отличие от других литературоведческих и лингвистических теорий, когнитивная поэтика основывается на тексте, интерпретацию которого дисциплина объясняет путем отсылок к имеющимся когнитивным механизмам. Термин «когнитивная поэтика» был изначально введен Р. Цуром для обозначения когнитивного подхода к исследованию читательского восприятия поэзии ввиду отсутствия должного внимания в литературной критике к взаимосвязи структуры текста и создаваемых им эффектов на читателя [15]. Однако в настоящее время теория может быть применена к анализу любого литературного текста с использованием расширенной методологической базы, заимствованной и адаптированной из когнитивной науки [16, с. 6].

В данной работе будут представлены результаты компаративного анализа экфрастических референций на материале русско- и англоязычных художественных произведений. Опираясь на основные теоретические положения и методологию когнитивной поэтики, мы исследуем экфрасис как проявление интертекстуальных референций к объекту визуальных искусств и его возможное воздействие на читательское восприятие персонажей и сюжета в целом.

Материал и методы

В основе настоящего исследования лежит когнитивный принцип рассмотрения литературного текста не как статичного объекта с определенной «предпочтительной» интерпретацией, а динамического процесса, заданного читателем. Данный подход подробно изложен во втором обновленном издании фундаментальной работы П. Стоквелла «Введение в когнитивную поэтику», где автор утверждает: «Литературный текст в буквальном смысле не существует до того момента, как будет прочитан. Таким образом, литературный текст – это не отдельный объект, а объект, который неизбежно вызывает активацию сознания» [16, с. 2]. Подобный принцип револуционизирует чтение в важнейший процесс, отражающий взаимодействие индивида с текстом («literary encounter» по Стоквеллу), в связи с чем на первый план выходит рассмотрение кон-

текстуального окружения, охватывающего знания, убеждения, эмоциональное состояние, социальный и личный опыт читателя [16, с. 6]. Кроме того, любовью литературный текст в первую очередь представляет собой выражение системы языка, отражающей индивидуальные особенности как автора, так и реципиента, что еще раз подтверждает важность рассмотрения текста с учетом основополагающих принципов когнитивистики, науки о природе и функциях познания, что и предлагает новейшая дисциплина когнитивной поэтики [16, с. 2].

Когнитивная поэтика основывается на ряде методологических подходов, помогающих рассмотреть различные уровни взаимодействия структурных характеристик текста и его воздействия на читателя, для нашего анализа мы воспользуемся тремя из них:

- дихотомия отношений «фигура – фон» [17, 18];
- модель литературного резонанса [19, 20];
- теория нарративного взаимодействия [21–23].

Категории «фигура» и «фон» зародились в гештальтпсихологии в конце XIX в. благодаря работам таких ученых, как М. Вертхаймер, В. Кёлер и К. Коффка, которые интересовались принципами, позволяющими бессознательным механизмам восприятия выстраивать целое («гештальт») из неполных полученных данных. Так, например, смотря на объект, частично закрытый меньшим по размеру предметом спереди, мы визуальное воспринимаем его выступающие части как одно целое, несмотря на то, что они скрыты из виду [17, с. 65].

В когнитивном литературоведении применение дихотомии «фигура – фон» связано с явлениями актуализации («foregrounding») или остранения – «вывода вещи из автоматизма восприятия» [24, с. 13]. П. Стоквелл говорит об остранении читателя от мира действительности как функции литературы в целом, а применительно к тексту определяет его как «эффект, заставляющий читателя заметить объект или средство описания таким способом, который попросту отличается каким-либо искусным образом от его предыдущего опыта» [16, с. 33]. Таким образом, актуализация определенного события, персонажа или объекта в читательском восприятии подразумевает его выделение посредством грамматических, синтаксических, пунктуационных, семантических или стилистических средств как «фигуры» по сравнению с остальным «фоном» текста. Базовые различия между фигурой и фоном были схематизированы Л. Талми [25, с. 315–316] (таблица).

Релевантность данной дихотомии для данной работы объясняется композиционной организацией объекта визуальных искусств, которая неизбежно включает в себя элементы фигурифонового отношений. При анализе экфрастического отрывка

Фигура	Фон
Имеет неизвестные пространственные характеристики, которые будут определены	Выступает в качестве объекта референции, имеет известные характеристики, которые могут объяснить неизвестные характеристики фигуры
Более подвижная	Более постоянно локализован
Меньше	Больше
Геометрически более проста	Геометрически более сложен
Появилась недавно в ситуации/восприятии	Появился раньше в ситуации/восприятии
Представляет больший интерес/релевантность	Представляет меньший интерес/релевантность
Сложнее воспринять мгновенно	Легче воспринять мгновенно
Будучи воспринятой, становится более выраженной	После восприятия фигуры уходит на второй план
Более зависимая	Более независимый

мы сконцентрируемся на том, как языковые средства отражают фигуру-фоновые отношения объекта искусства, акцентируя внимание читателя на объекте или сцене и выстраивая ментальную репрезентацию художественного произведения. Подобные элементы П. Стоквелл обозначает как аттракторы в своей модели литературного резонанса («attention – resonance model»).

Модель литературного резонанса адаптирует механический процесс резонанса и когнитивную теорию селективного внимания к процессу чтения текста. Под резонансом П. Стоквелл подразумевает «читательский эффект, который производят некоторые впечатляющие литературные тексты, оставляя после себя долгое и непередаваемое ощущение личной важности» [20, с. 27]. Проводя параллель между резонансом в музыке и литературе, ученый утверждает, что внимание читателя «откликается» на определенный элемент в тексте (аттрактор), актуализируя его концептуализацию и таким образом превращая в «фигуру». Аттрактор привлекает внимание читателя при первом прочтении, однако нуждается в постоянном поддержании фокуса путем референции или обновления стилистических средств, в противном случае резонансный эффект затухает и объект возвращается в сферу автоматизма восприятия, становится «фоном» [16, с. 77].

П. Стоквелл выделяет специфические характеристики, благодаря которым аттракторы «захватывают» внимание читателя [20, с. 31]. Представленный список частично берет свое идейное начало из когнитивной грамматики Р. Лангакера, где разработанная ученым шкала эмпатии распределяет степень выраженности аттрактора [26, с. 306–307]. Благодаря естественной эгоцентристской предрасположенности индивида сопереживать в первую очередь такому же человеку, как он сам, наиболее «сильным» аттрактором будет считаться «говорящий активный человек» [16, с. 78]. Далее шкала эмпатии перечисляет типы аттракторов по степени их «привлекательности» для внимания читателя: *говорящий активный человек* > *пассивный слушающий человек* > *неопределенный индивид* > *группа людей* >

животное > *растение* > *механизм* > *объекты человеческого масштаба* > *недвижимые объекты* > *панорамные объекты* > *абстракции* [16, с. 78].

Таким образом, очевидна важность аспектов одушевленности, определенности и движения для выраженности аттракторов в тексте. Объединив когнитивные, стилистические, семантические и грамматические факторы, влияющие на выраженность аттракторов в литературном тексте, ученый сформировал список их типичных характеристик:

- *новизна* (аттракторы в настоящий момент чтения);
- *агентность* (именная группа в активном залоге);
- *топикальность* (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* [16, с. 79].

Перечисленные критерии текстовых аттракторов мы используем в когнитивно-поэтическом анализе экфрастических отрывков для определения возможных наиболее выразительных языковых средств, акцентирующих внимание читателя на отдельных элементах описываемого произведения искусства, конструирующих его репрезентацию в восприятии читателя.

Экфрастический отрывок объекта искусства актуализируется на уровне всего художественного произведения, в связи с этим мы не можем обойти

стороной текстовый уровень, на котором функционируют референции, связывающие предмет искусства с объясняющим его контекстом. Отражая наиболее современный взгляд на феномен интертекстуальности, теория нарративного взаимодействия Дж. Мэйсон разграничивает когнитивный процесс восприятия читателем интертекстуальной референции и ее воплощение в тексте, предлагая следующую терминологию: *нарративное взаимодействие* – когнитивный акт установления связи между нарративами, может быть вызван интертекстуальной референцией; *интертекстуальная референция* – любой выраженный, доступный исследованию продукт нарративного взаимодействия [23, с. 21].

Новаторский подход к рассмотрению интертекстуальности с позиции когнитивной поэтики не признает «надлежащего» прочтения текста, а вместо этого стремится определить, на чем основывается диапазон индивидуальных интерпретаций интертекстуальных отсылок. Согласно Мэйсон, интертекстуальная референция не может существовать без контекстуализации – когнитивного процесса активации определенной нарративной схемы, представляющей собой индивидуальное понимание упомянутого текста в «ментальном архиве» читателя [22, с. 165; 23, с. 71–72].

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 схемы, ассоциирующиеся с заданной референцией, однако определить их более конкретно не представляется возможным.

– Подобно немаркированным референциям, *универсальные маркированные референции* 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* отмечают лишь какую-либо узнаваемую характеристику нарратива [23, с. 80–84].

Таким образом, используя классификацию Дж. Мэйсон, мы попытаемся выделить интратекстуальные экфрастические референции, ссылающиеся на объект искусства, и проанализировать их возможное воздействие на читателя с помощью методов комбинированного когнитивно-стили-

ческого подхода. Финальной стадией анализа станет сравнение полученных результатов, базирующихся на материале отрывков из русско- и англоязычных художественных произведений – «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной и «Cat's Eye» («Кошачий глаз») М. Этвуд.

Результаты и обсуждение

Образ Маруси с позиций нарратора и главного героя в романе Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы». Роман «На солнечной стороне улицы» Дина Рубина посвятила советскому Ташкенту как городу своего детства, рассказав о становлении художницы Веры Щегловой. Героиня романа погружается в искусство как возможность бегства от воспоминаний травматичных событий детства и суровости повседневной реальности, в связи с чем постепенно в жизни Веры ее работы становятся каналом передачи детских переживаний и эмоций. В восприятии художницы искусство конструирует отдельное онтологическое измерение, которое заменяет мир, в котором она живет, и становится ее единственной «настоящей жизнью» [27, с. 151]. Таким образом, формирование персонажа как художника разворачивает мегаметафору ART IS LIFE [28, 29], где героиня на протяжении всего повествования воплощает свои воспоминания в реальности картин. На уровне текста данная символическая полифония [30] выражается с помощью экфрасиса как преобладающего стилистического приема.

Рассмотрим экфрастическую репрезентацию одной из картин главной героини: «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...» [27, с. 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 отрывке. Так, имя главного персонажа картины – Маруся – создает маркированную отсылку к пересекающимся сюжетным линиям детства художницы и нарратора.

Репрезентация персонажа Маруси с позиции нарратора. В роли нарратора в романе выступает сам автор произведения, вплетающий в повествование автобиографические отрывки из своего детства. По Гусевой, образ «лирической героини» за-

программирован на «несовпадение» с главным персонажем романа, несмотря на то, что они неоднократно пересекаются в пространственно-временном измерении произведения [31]. Так, например, обе героини в разное время встречаются в своей жизни мужеподобную узбечку Марусю. Для лирической героини столкновение с ней мимолетно, но необыкновенно драматично. Украл на бахче дыню, девочки ели ее, расположившись на развалинах саманного дома неподалеку: *«И однажды, когда мы со Светкой сидели вот так, доглатывая самые вкусные, прозрачно-розовые на просвет ломти дыни, истекающие приторным соком, со стороны дороги показалась толстая тетка, в шароварах из хан-атласа и в пестром платке, повязанном на голове на пиратский манер»* [27, с. 254].

Обратившись к девочкам, Маруся назвала свое имя и позвала их: *«Мы обернулись. 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...»* [27, с. 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 отрывке. Образ Маруси, несомненно, занимает положение фигуры в организации картины, что эксплицитно выражается через определение *«пылающей оранжевыми дынями бахчи»* как фона, который также, 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 топикальность, выраженные 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.

Репрезентация персонажа Маруси с позиции главной героини. Читательская репрезентация персонажа Маруси дополняется трагическим случаем из детства главной героини романа, произошедшим в школе: *«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»* [27, с. 273].

Опаздывая на урок, Вера неизбежно столкнулась с Марусей: *«“Куда пирешься?!” – На этот раз Маруся возникла не из своего угла, что было неожиданностью, а откуда-то сзади... Девочка обернулась и уперлась взглядом в большое нечистое лицо... Никогда еще она не видела Марусю так близко... Она стояла и молча изучала лохматые брови, крупный, сально блестящий нос с тремя спускающимися по хребту бородавками... редкие жесткие усы над морицинистой губой...»* [27, с. 275].

Разглядывая *«льва в пиратской косыночке»*, Вера не ответила на заданный вопрос, что заставило Марусю 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. Она вывинтилась из жестких рук, нырнула под Марусино брюхо, так, что та, потеряв равновесие, упала на колени, и, схватив жестяное ведро с надписью «школа №...», с силой опустила его на Марусину спину. И тогда испугалась, и дико заорала, продолжая бить и бить ведром об эту жирную спину и голову»* [27, с. 275–276].

Несомненно, само прочтение описания Марусиной попытки изнасилования ребенка порождает целый спектр эмоций от ярости до отвращения к персонажу, что только усиливается стилистическими приемами и когнитивно-поэтическими элементами выраженности аттрактора. На протяжении всей сюжетной линии гендерная принадлежность Маруси неоднократно вызывает сомнения окружающих ее 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 ее 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 нарратора она «рычит себе под нос», ее 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, выделяя Марусю как фигуру с ярко выраженными характеристиками аттрактора и тем самым повторяя организацию фигуρο-фоновых отношений в картине художницы.

На уровне межнарративных связей случай из детства Веры вносит значительный вклад в процесс контекстуализации читателем картины с изображением Маруси. Помимо привнесенных концептуальных характеристик персонажа, элементы описания внешности Маруси внезапно приобретают смысл благодаря нарративному взаимоотношению, строящемуся на основе частных немаркированных референций: «четыре груди, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков». Отсылка к школьной среде непосредственно обращается к детскому воспоминанию Веры, усиливаясь посредством акцентного описания женской груди, не соответствующей типичной анатомии человека. Почему художница изобразила Марусю именно так? Единого ответа на данный

вопрос не существует, ассоциативная интерпретация каждого читателя будет уникальной. К примеру, мое личное прочтение экфрастического отрывка подсказывает взаимосвязь с метафорической репрезентацией Маруси как дракона, который, согласно мифологической традиции, имеет несколько голов.

Таким образом, интратекстуальные нарративные связи имитируют визуальную организацию картины художницы и выдвигают на первый план персонаж Маруси. С помощью различных семантических, синтаксических и грамматических средств экфрастические отрывки, рассказанные от лица художницы Веры и лирической героини (нарратора) обогащают репрезентацию персонажа Маруси в сознании читателя дополнительными концептуальными смыслами. Интересно также отметить, что, несмотря на отсутствие пересечения нарративных линий лирической героини и художницы, Маруся изображена на картине «на фоне пыляющей 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.

Образ Девы Марии в романе Маргарет Этвуд «Кошачий глаз». Роман М. Этвуд «Кошачий глаз» ('Cat's Eye') рассказывает историю формирования личности Элейн, в детстве страдавшей от травли своей школьной подруги Корделии. 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 ее понять, Элейн обращается к Деве Марии, прося в своих молитвах помочь ей.

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 чувствовала 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. (...)

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?» [32, с. 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 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. Девочка называет фигуру «*someone*», подчеркивая неопределенность персонажа, но по мере ее приближения Элейн угадывает более конкретные черты: «*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 явную референцию к образу Богородицы в сознании читателя. Как результат, несмотря на то, что главная героиня не называет Деву Марию по имени, восприятия персонажа ее глазами 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. Согласно ранее приведенному списку П. Стоквелла, образ Девы Марии ярко текстуально выражен посредством принципов 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 ее взаимоотношениях с Корделией. Девочка ощутила, что Корделия не имеет над ней никакой реальной власти и прекратила свое общение с ней. Несмотря на это, детская психологическая травма оставила глубокий отпечаток на всю последующую жизнь Элейн, застав-

ляя ее нередко думать о Корделии. В одной из своих работ она изобразила случай, произошедший с ней на мосту: «*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. (...)*

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 pinpoint 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» [32, с. 481].

Экфрастический отрывок содержит множество интратекстуальных 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 ее 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*».

Экфрастический отрывок 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 отрывка и воспоминаний художницы дополняется упоминанием о бликах света: «*here and there on the black of her dress or cloak there are pinpoint 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 целом визуальная организация картины имитирует фигуру-фонное текстуальное построение сюжета, произошедшего с Элейн на мосту. Синтак-

сические и семантические аттракторы выделяют персонаж Девы Марии как центральный, что повторяется в картине, где ее образ занимает главенствующее положение. На уровне инtratекстуальных нарративных взаимосвязей реализуется описание персонажа Девы Марии, что создает ярко выраженную отсылку к ее образу как внутри художественного произведения, так и вне его.

Заключение

Экфрастические референции в рассмотренных отрывках романов Д. Рубиной и М. Этвуд связывают сюжетные линии внутри нарратива, актуализируя тем самым репрезентацию произведения искусства в сознании читателя. При рассмотрении описания картин и контекста их создания была выявлена закономерность в организации их фигури-

фовых отношений. Центральный персонаж, функционирующий как ярко выраженная фигура в сцене, также занимает центральное положение в визуальной организации картины.

На уровне лингвистического анализа эта черта выражена параллелизмом конструкций, изображающих персонажей как в сюжете повествования, так и в экфрастических отрывках. Таким образом, интертекстуальные нарративные референции имитируют визуальную организацию картин, выдвигая на первый план персонажей, оказавших существенное влияние на жизнь главных героев произведений. Литературная фигура экфрасиса символически реализуется в художественном тексте с помощью различных семантических, синтаксических и грамматических языковых средств и дополняет концептуальное восприятие романа читателем.

Список литературы

1. Журбина А. В. Экфрасис // Большая российская энциклопедия. . 2017. Т. 35. С. 293.
2. Webb R. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre // *Word & Image*. 1999. № 15 (1). P. 7–18.
3. Hollander J. *The gazer's spirit: poems speaking to silent works of art*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. 392 p.
4. Krieger M. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2019. 293 p.
5. Mitchell W. J. T. *Ekphrasis and the other* // *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. 1994. P. 151–181.
6. Hollander J. *The poetics of ekphrasis* // *Word & Image*. 1988. № 4 (1). P. 209–219.
7. Heffernan J. A. W. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004. 262 p.
8. Cheeke S. *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2010. 216 p.
9. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // *Славянское и балканское языкознание*. 1977. С. 259–283.
10. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1997. Спецвыпуск 44. С. 151–171.
11. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академ. проект, 2003. 354 с.
12. Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
13. «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / под ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
14. Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения / под ред. Т. Автухович. Седльце, 2018. 703 с.
15. Tsur R. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam: North-Holland, 1992. 586 p.
16. Stockwell P. *Cognitive poetics: An introduction*, 2nd edition. London: Routledge, 2019. 256 p.
17. Evans V., Green M. C. *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 848 p.
18. Ungeger F., Schmid H.-J. *An introduction to cognitive linguistics*. 2nd edition. London: Longman, 2013. 384 p.
19. Stockwell P. *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 224 p.
20. Stockwell P. *The cognitive poetics of literary resonance* // *Language and cognition*. 2009. № 1 (1). P. 25–44.
21. Mason J. *Narrative* // *The Cambridge handbook of stylistics* / eds. by P. Stockwell, S. Whiteley. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 179–195.
22. Mason J. *Narrative interrelation, intertextuality and teachers' knowledge of students' reading* // *Knowing about language: Linguistics and the secondary English classroom* / eds. by D. Clayton, M. Giovanelli. London: Routledge, 2016. P. 162–172.
23. Mason J. *Intertextuality in practice*. Amsterdam: John Benjamins, 2019. 216 p.
24. Шкловский В. Б. О теории прозы. М.: Ардис, 1929. 269 с.
25. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics*. Vol. 1: Concept structuring systems. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. 573 p.
26. Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 2: Descriptive application. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. 628 p.
27. Рубина Д. *На солнечной стороне улицы*. М.: Эксмо, 2012. 512 с.

28. Werth P. Extended metaphor – A text-world account // *Language and literature*. 1994. № 3 (2). P. 79–103.
29. Werth P. *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. London: Routledge, 1999. 390 p.
30. Ronell A. P. Some thoughts on Russian-language Israeli fiction: Introducing Dina Rubina // *Prooftexts*. 2008. № 28 (2). P. 197–231.
31. Гусева О. П. Поэт как центральная фигура романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» // *Вестник Вятского гос. ун-та*. 2013. № 2 (2). С. 95–99.
32. Atwood M. *Cat's Eye*. London: Virago Press, 1990. 487 p.

Гэвин Полина Ивановна, аспирант, Тюменский государственный университет (ул. Володарского, 6, Тюмень, Россия, 625003).
E-mail: polinagavin@gmail.com

Материал поступил в редакцию 28.11.2020.

DOI 10.23951/1609-624X-2021-3-92-101

ART IN WORDS: EKPHRASIC REPRESENTATIONS OF PAINTINGS IN THE NOVELS BY D. RUBINA AND M. ATWOOD

P. I. Gevin

Tyumen State University, Tyumen, Russian Federation

Introduction. The present paper examines a literary figure of ekphrasis and its implementation through intertextual references in fiction. Despite how relatively 'researched' the phenomenon of ekphrasis is, the overwhelming majority of existing works focuses on the transfer of meaning between the verbal and visual mediums. This approach omits the reader's possible interpretation of ekphrastic descriptions and their stylistic expression in texts.

The aim of the research is to carry out a linguistic analysis of ekphrastic intertextual references and their possible impact on the reader's perception of a fictional text.

Material and methods. The study is based on ekphrastic abstracts from the novels by Dina Rubina 'On the Sunny Side of the Street' and Margaret Atwood's 'Cat's Eye'. The research methodology uses the following techniques of cognitive poetics: the figure-ground dichotomy, the model of literary resonance, the theory of narrative interrelation.

Results and discussion. The cognitive poetic analysis of the ekphrastic representations of characters has shown:

- intertextual references link scenes within a narrative;
- intertextual references supply additional symbolic and metaphorical meanings to an artwork;
- intertextual references imitate the visual organisation of an art object at the syntactic, semantic and textual levels.

Conclusion. Using cognitive poetic methods of linguistic analysis, we examined stylistic expression of ekphrasis in a literary text. Taking the role of a figure, the character depicted in the painting acts as a pronounced attractor when influencing the reader's perception. This perceptual influence is confirmed by the typical semantic, syntactic and stylistic characteristics of attractors presented in the analysed passages. Comparison of the ekphrastic descriptions and the corresponding context revealed the parallelism of the used constructions, which indicates a similar organisation of their figure-background relations. Parallelism can be also marked as specific intertextual references, through which an art object is actualised in the reader's mind. In addition to the contextual environment, intertextual references contribute to the symbolic realisation of a character in a literary text, complementing their representation with metaphorical and conceptual meanings.

Keywords: *ekphrasis, intertextual reference, cognitive poetics, figure, ground, attractor, narrative interrelation, ekphrastic representation.*

References

1. Zhurbina A. V. Ekfrasis [Ekphrasis]. *Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya*. Volume 35. Moscow, 2017. Pp. 293 (in Russian).
2. Webb R. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre. *Word & Image*, 1999, no. 15 (1), pp. 7–18.
3. Hollander J. *The gazer's spirit: poems speaking to silent works of art*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. 392 p.
4. Krieger M. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2019. 293 p.
5. Mitchell W. J. T. *Ekphrasis and the other. Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. 1994. Pp. 151–181.
6. Hollander J. The poetics of ekphrasis. *Word & Image*, 1988, no. 4 (1), pp. 209–219.
7. Heffernan J. A. W. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, IL: University of Chicago Press, 2004. 262 p.
8. Cheeke S. *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press, 2010. 216 p.
9. Braginskaya N. V. Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoy klasifikatsii) [Ekphrasis as a type of a text (to the issue of structural classification)]. *Slavyanskoye i balkanskoye yazykoznanie* [Slavic and Balkan linguistics]. 1977. Pp. 259–283 (in Russian).

10. Geller L. Na podstupakh k zhanru ekfrasisa. Russkiy fon dlya nerusskikh kartin [Approaching ekphrasis as a genre. Russian background for non-Russian paintings]. *Wiener Slawistischer Almanach*, 1997, issue 44, pp. 151–171 (in Russian).
11. Rubins M. *Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropeyskaya traditsiya* [Figurative joy of beauty: Ekphrasis in art of acmeists and European tradition]. Saint-Petersburg, Akademicheskii proyekt Publ., 2003. 354 p. (in Russian).
12. *Ekfrasis v russkoy literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma*. Pod red. L. Gellera [Ekphrasis in Russian literature. Works of Lausanne symposium. Ed. L. Geller]. Moscow, MIK Publ., 2002. 216 p. (in Russian).
13. «Nevyrazimo vyrazimoye». *Ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennom tekste*. Pod red. D. V. Tokareva ['Inexpressibly Expressive'. Ekphrasis and problems of visual representation in fictional texts. Ed. D. V. Tokarev]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2013. 572 p. (in Russian).
14. *Teoriya i istoriya ekfrasisa: Itogi i perspektivy izucheniya*. Pod redaktsiyey T. Avtukhovich [Theory and history of ekphrasis: Conclusions and perspectives of its research. Ed. by T. Avtukhovich]. Sedl'tse, 2018. 703 p. (in Russian).
15. Tsur R. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam: North-Holland, 1992. 586 p.
16. Stockwell P. *Cognitive poetics: An introduction*. 2nd edition. London: Routledge, 2019. 256 p.
17. Evans V., Green M. C. *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 848 p.
18. Ungeger F., Schmid H.-J. *An introduction to cognitive linguistics*. 2nd edition. London, Longman Publ., 2013. 384 p.
19. Stockwell P. *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 224 p.
20. Stockwell P. The cognitive poetics of literary resonance. *Language and cognition*, 2009, no. 1 (1), pp. 25–44.
21. Mason J. Narrative. In: P. Stockwell & S. Whiteley (eds.) *The Cambridge handbook of stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. P. 179–195.
22. Mason J. Narrative interrelation, intertextuality and teachers' knowledge of students' reading. In: D. Clayton & M. Giovanelli (eds.) *Knowing about language: Linguistics and the secondary English classroom*. London: Routledge, 2016. P. 162–172.
23. Mason J. *Intertextuality in practice*. Amsterdam: John Benjamins, 2019. 216 p.
24. Shklovskiy V. B. *O teorii prozy* [On the theory of prose]. Moscow, Ardis Publ., 1929. 269 p. (in Russian).
25. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics, vol. 1: Concept structuring systems*. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. 573 p.
26. Langacker R. W. *Foundations of Cognitive Grammar, vol. 2: Descriptive application*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. 628 p.
27. Rubina D. *Na solnechnoy storone ulitsy* [On the sunny side of the street]. Moscow, Eksmo Publ., 2012. 512 p. (in Russian).
28. Werth P. Extended metaphor – A text-world account. *Language and literature*, 1994, no. 3 (2), pp. 79–103.
29. Werth P. *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. London: Routledge, 1999. 390 p.
30. Ronell A. P. Some thoughts on Russian-language Israeli fiction: Introducing Dina Rubina. *Prooftexts*, 2008, no. 28 (2), pp. 197–231.
31. Guseva O. P. Poet kak tsentral'naya figura romana Diny Rubinoy «Na solnechnoy storone ulitsy» [Poet as a central character in Dina Rubina's Novel 'On the sunny side of the street']. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta – Herald of Vyatka State University*, 2013, no. 2 (2), pp. 95–99 (in Russian).
32. Atwood M. *Cat's Eye*. London: Virago Press, 1990. 487 p.

Gevin P. I., postgraduate student, Tyumen State University (ul. Volodarskogo, 6, Tyumen, Russian Federation, 625003).
E-mail: polinagavin@gmail.com