

*Иванченко А. В.,**преподаватель иностранных языков**Одесского государственного экологического университета*

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЭКФРАСИСНЫХ КОМПЛЕКСОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ

Аннотация. Настоящая статья посвящена исследованию экфрасисных комплексов, которые включают в себя как вербальное описание изобразительного ряда живописного полотна, так и описание особенностей перцепции и оценки увиденного. Исследование проводилось на материале англоязычных художественных произведений XIX – XX вв. Большое внимание уделялось анализу корреляции, в том числе референциального, аксиологического и собственно изобразительного характера.

Ключевые слова: экфрасисный комплекс, изобразительный ряд, перцепция, аксиология, ретардация.

Постановка проблемы. Особенности взаимодействия различных кодов художественного творчества в последнее время привлекают внимание все большего числа исследователей. В связи с этим рассмотрение перекодировки иконических знаков в вербальные представляется весьма актуальным.

Настоящая статья посвящена исследованию экфрасисных фрагментов в англоязычном художественном тексте, называемых нами экфрасисными комплексами (ЭК). Под экфрасисом понимается описание произведения изобразительного искусства вербальными средствами, а экфрасисный комплекс включает в себя как сам экфрасис, так и его контекстное окружение.

Анализ последних исследований и публикаций. Различные аспекты, и прежде всего собственно изобразительные элементы, экфрасисных фрагментов рассматривались в целом ряде работ.

В статьях К.А. Баршт и М.А. Сапарова основное внимание уделялось типологическим взаимосвязям литературы и живописи как специфических кодов, имеющих общую эстетическую составляющую [1; 4].

Художественно ценностные особенности экфрасиса как определённой мировоззренческой модели были в центре внимания Е.В. Яценко [5]. Н.В. Брагинская пыталась дать классификацию экфрасисных фрагментов, выделив целый ряд параметров, включая и структурные особенности [3].

Подавляющее большинство работ, посвященных экфрасису, были выполнены на русскоязычном материале [см., например, 2].

Цель исследования. Целью статьи является анализ взаимодействия различных пластов экфрасисного комплекса с учетом перцептивного фактора. Такое взаимодействие приводит к формированию субъектно-объектных корреляций, причем последние не только проявляются внешне, но и затрагивают чувственно-эмоциональную

сферу, порождают новую, невидимую связь между участниками акта перцепции. Все вышесказанное определяет новизну данного исследования.

Изложение основного материала исследования. Композиционно-архитектонический каркас ЭК формируется на базе конкретных субъектно-объектных корреляций. В настоящей статье анализируется как само изображение (экфрасис), так и его контекстное окружение, впервые подробно рассматриваются вопросы специфики взаимодействия субъекта и объекта перцепции и семантических ролей последних в ЭК, которые представлены здесь в виде фреймовых ситуаций, предполагающих перцепцию артефакта, а точнее, рассмотрения и восприятия живописного полотна. Субъектом при этом является наблюдатель (зритель), а объектом – произведение художественного творчества, в нашем случае – картина (живописное полотно или его репродукция).

В реальной действительности взаимодействие субъекта и объекта перцепции проявляется в двунаправленности процессов апперцептивного комплекса:

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

2) на организацию перцептивной активности. Здесь действует вектор «субъект → объект» [6].

Процесс восприятия выражает единство перцепции (чувственного образа) и апперцепции, т.е. системы внутренних условий, обеспечивающих возможности его существования. Таким образом, субъект – наблюдатель и объект – живописное полотно в процессе перцепции одновременно выступают как носители активного или псевдоактивного начала, а также как носители пассивного начала. Субъект воздействует на предмет и сам поддается воздействию последнего. Воздействие субъекта пассивно – оно не приводит к качественным изменениям объекта при наблюдении. Поэтому его агентивная роль лимитирована. Активность субъекта заключается в том, что он проявляет инициативу и организует условия для восприятия, хотя наблюдение может осуществляться и спонтанно, и не целенаправленно. В этом случае субъект выполняет роль косвенного каузативного Агенса.

Активность объекта достаточно опосредована: он стимулирует сенсорные центры и приводит к возникновению зрительных образов, которые затем трансформируются в ментальные, т.е. также выполняет агентивные функции косвенного каузативного характера.

В художественном тексте взаимодействие субъекта и объекта перцепции может быть аутентично реальной корреляции. Однако оно может существенно отличаться от взаимодействия субъекта и объекта в реальной действи-

тельности. В экфрасисных эпизодах ХТ нередко наблюдаются определенные сдвиги семантических ролей субъекта и объекта. В частности, во многих ХТ (см. произведения Н.В. Гоголя, Ч. Диккенса, А. Конан Дойла, Э. По и др.) значительно возрастает агентивная роль объекта наблюдения. Объект может оказывать воздействие, которое не уступает по силе и по последствиям прямому физическому воздействию на субъект. При этом следует подчеркнуть, что изображение не персонифицируется, оно по-прежнему остается в своем статическом состоянии, метаморфоза не происходит. Поэтому в этом случае есть основания говорить о кажущейся, мнимой каузативной агентивности объекта и мнимом ощущении физического воздействия, которое испытывает субъект наблюдения. Например, в романе А. Мердок «Замок на песке» Мор видит портрет Демонта, который оказывает на него, как ему кажется, прямое физическое воздействие:

When Mor looked at the picture, everything else went out of his mind <...>. Now its presence assailed him with a shock that was almost physical [7, с. 118].

Мнимое нападение передается здесь с помощью каузативного глагола *to assail*. Это ощущение физического воздействия призвано подчеркнуть энергетику портрета, его магическую жизненную силу.

Не остается совершенно безжизненным и портрет немецкого композитора Г.-Ф. Генделя у Ч. Диккенса:

It was a most wonderful closet <...>. Above it, a portrait of Handel in a flowing wig beamed down at the spectator, with a knowing air of being up to the contents of the closet, and a musical air of intending to combine all its harmonies in one delicious fugue [8, с. 56].

Г.-Ф. Гендель словно меняется ролями с наблюдателем, достопочтенным Септимусом, который любил подкрепиться стаканчиком-другим вина из упомянутого буфета. Композитор, а точнее его портрет, стал свидетелем «невинных» забав Септимуса. Глаголы *to beam down*, атрибутив *knowing (a knowing air)* способствуют превращению статического изображения в лицо с псевдоагентивной функцией. Оставаясь портретным изображением, Гендель воспринимается как живой участник происходящих в его присутствии событий. Он словно вступает в некий заговор молчания с теми, кто питает слабости к крепким напиткам, снисходительно им улыбаясь со своего портрета.

В произведениях сюрреалистического направления речь идет уже не только и не столько о псевдоактивности объекта перцепции – живописного полотна, а о конкретных физических действиях, которые в некоторых случаях предпринимает и осуществляет объект изображения и восприятия.

В фантастических произведениях прямое физическое воздействие на картину может иметь реверсивную силу. Попытка Дориана Грея уничтожить свой портрет, ставший зеркалом его черной души, привела к смерти агрессивного субъекта, в то время как портрет вернулся в свое первоначальное статическое состояние и вновь превратился в изображение прекрасного юноши, каковым некогда был герой произведения. Здесь Дориан Грей (наблюдатель) выполняет роль Агенса, а портрет – роль Пациенса. Однако, как только удар по изображению был нанесен, оно начинает выполнять роль Агенса, который

умерщвляет того, кто пытался уничтожить картину, тем самым трансформируя его в Пациенса.

В вербальном плане эта ролевая трансформация обеспечивается соответствующими глаголами воздействия (физической каузации) одного предмета на другой, в результате чего субъект (наблюдатель) и объект (картина) начинают выполнять не свойственные им в действительности функции:

He (Dorian) seized the thing (knife), and stabbed the picture with it [9, с. 216].

Здесь субъект совершает конкретное, вполне возможное в реальности действие по отношению к объекту (*stabbed the picture*), т.е. выступает в роли каузативного Агенса, а портрет выполняет функцию Пациенса. Обратный, невозможный в реальности, сюрреалистический процесс О.Уайльд не описывает. Читатель узнает лишь о последствиях самого события:

Lying on the floor was a dead man, in evening dress, with a knife in his heart [9, с. 217].

Итак, в ХТ роли субъекта и объекта в экфрасисной ситуации нередко трансформируются. В частности, значительно возрастает агентивная роль объекта, который выполняет функции не только Агенса косвенного каузативного типа, но и функции каузативного Агенса или псевдокаузативного Агенса. В двух последних случаях изображение либо персонифицируется и может оказывать на субъект прямое физическое воздействие, либо, качественно не меняясь, оказывает мнимое, кажущееся физическое воздействие. Однако наблюдателю в такой ситуации представляется, что он подвергается реальному физическому воздействию со стороны объекта.

Таким образом, корреляция субъекта и объекта в экфрасисной ситуации может значительно отличаться от их корреляции в реальном мире.

Отмеченные нами трансформации обусловлены спецификой художественного мира с его образностью, различными абберациями, касающимися взаимодействия людей и предметов, их топологических характеристик и прочего.

Что же касается самого изобразительного ряда в ЭК, то он может быть представлен в достаточно полном, детализированном виде, а может быть предельно редуцирован. В последнем случае экфрасис может состоять из перечисления отдельных деталей, двух-трех наиболее существенных признаков изображения, в то время как основной акцент переносится на эмоционально-аксиологическую сферу, связанную с особенностями восприятия увиденного. При таком смещении фокуса внимания дается не описание свойств и особенностей изображения в целом и/или его отдельных предметов, а с помощью различных вербальных средств фиксируются те оценки и впечатления, которые эти качества (упоминаемые или нет) производят на наблюдателя. Иными словами, в первую очередь, описываются результаты воздействия объекта на субъект наблюдения, т.е. в терминах теории коммуникации описывается или фиксируется перлокутивный эффект этого воздействия.

В целом ряде случаев элементы изобразительно-оптического и эмоционально-аксиологического ряда настолько тесно переплетены, что трудно говорить о доминировании элементов какой-либо одной сферы. Такие ЭК характерны, например для С. Моза. У Дж. Голсуорси преобладает ЭК с эмоционально-аксиологической доминантой, а соб-

ственно изобразительный ряд представлен в достаточно редуцированной форме и сводится к фиксации наиболее характерных черт и свойств объекта наблюдения.

Приведём пример ЭК с аксиологически-эмоциональной доминантой, который можно найти в романе С. Моэма «Луна и грош». Любопытно, что автор уделяет здесь внимание и самому процессу вербализации эмоциональных впечатлений:

They (Strickland's pictures) gave me an emotion that I could not analyse. They said something that words were powerless to utter [10, с. 157].

Сложности вербализации касаются как описания самих объектов, так и их эмоционального воздействия на зрителя. Читатель ощущает только силу воздействия картин Стрикленда на наблюдателя, который затрудняется передать свои ощущения в чёткой словесной форме. Тем не менее, он всё же пытается поделиться своими впечатлениями от увиденного:

It was as though he found in the chaos of the universe a new pattern, and were attempting clumsily, with anguish of soul, to set it down. I saw a tormented spirit striving for the release of expression [10, с. 157].

Далее автор пишет:

The portraits were a little larger than life-size, and this gave them an ungainly look. To my eyes the faces looked like caricatures. They were painted in a way that was entirely new to me. The landscape puzzled me even more. There were two or three pictures of the forest at Fontainebleau and several of streets in Paris; my first feeling was that they might have been painted by a drunken cab-driver. I was perfectly bewildered. The colour seemed to me extraordinarily crude. It passed through my mind that the whole thing was a stupendous, incomprehensible farce [10, с. 157].

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

Из-за этой необычности полотна, с одной стороны, кажутся уродливыми (an ungainly look; painted by a drunken cab-driver, incomprehensible farce), а с другой – несущими большой энергетический заряд (striving for the release of expression).

Чувство замешательства соединено с чувством любопытства, интереса, которое вызывает у человека всё новое и непривычное.

Итак, данное описание можно считать ЭК с аксиологически-эмоциональной доминантой, поскольку собственно изобразительный ряд дан в максимально редуцированном виде.

Лишь из кратких упоминаний мы узнаём, что на некоторых картинах изображён лес в Фонтенбло, а на других – улицы Парижа. Кто именно изображён на упомянутых портретах, остаётся и вовсе неизвестным.

Наблюдаются также случаи, когда ЭК даётся в максимально свёрнутом виде. Практически отсутствует изобразительный ряд – автор только называет живописное полотно. К минимуму сведены и аксиологически-экспрессивные элементы.

Так, Адриан и Динни в романе Голсуорси «Конец главы» прогуливаются по залам выставки, переходят от одной картины к другой, однако эти переходы фактически не

фиксируются. Реплики-реакции на картины, которые автор даже не описывает, даются без вербализации и самого процесса зрительного восприятия:

"I noticed your discretions" he murmured, in front of the "Boy Blowing Bubbles" <...>

"Aren't these Manets good?" [11, с. 116–117].

Автор включает в ЭК реакцию Динни на картине Мане, называя при этом только одну из них – «Мальчик, пускающий мыльные пузыри» – и совсем отказываясь от фиксации перцептивного процесса и изобразительного ряда. Здесь фактически даётся только название одной из картин Эдуарда Мане, которую читатель мог никогда и не видеть, и реакция-оценка Динни всех картин художника в целом.

При этом беседа о картинах не имеет принципиального значения, рассуждения о живописи представляют побочную тему беседы, главной же темой становится присутствие на выставке Тони Крума, к которому не безразличны Клэр и Динни.

Реплика Динни о творчестве Мане – это попытка увести разговор от нежелательной темы личного свойства. Элементы ЭК здесь выполняют фоновую функцию. Главное событие романного эпизода – встреча с Тони Крумом, а не осмотр произведений Мане.

Особой выразительностью отличаются ЭК, в которых аксиологически-экспрессивные элементы предшествуют описанию изобразительного ряда, а также описанию процесса осмотра картины и её восприятия. Например, у А. Кристи в романе «Пять поросят» Пуаро сначала передаёт своё удивление, т.е. впечатление от картины, и только потом приступает к описанию её изобразительного ряда. Нарушение естественного порядка следования этапов перцепции позволяет применить приём ретардации. Благодаря этому внимание читателя достигает уровня максимальной концентрации. Несомненно, читателю поскорее хочется узнать, что в творчестве покойного художника, расследованием причин смерти которого и занимается Пуаро, так поразило знаменитого сыщика:

Poirot caught his breath. He had seen so far, four pictures of Amyas Crale's <...>. But now he was looking at what the artist himself had called his best picture, and Poirot realized at once what a superb artist the man had been [12, с. 124].

Только добившись эффекта максимально напряжённого читательского ожидания, А. Кристи переходит к описанию самого портрета:

The painting had an old superficial smoothness.

At first sight it might have been a poster, so seemingly crude were its contrasts.

A girl, a girl in a canary-yellow shirt and dark-blue slacks, sitting on a grey wall in full sunlight against a background of violent blue sea. Just the kind of subject for a poster [12, с. 124].

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

Первое впечатление оказывается обманчивым. Благодаря анализу Пуаро, удаётся понять, в чём сила воздействия картины: в мощной энергетике, в жизненной силе,

которая чувствуется в девушке, изображенной на картине:
And the girl-
Yes, here was life. All there was, all there could be of life,
of youth, of sheer blazing vitality. The face was alive and the
eyes...

So much life! Such passionate youth. That, then, was what
Amyas Crale had seen in Elsa Greer, which had made him
blind and deaf to the gentle creature, his wife. Elsa was life.
Elsa was youth [12, с. 125].

Аналитический ход мыслей перемежается с оценками
и описанием модели:

A superb, slim, straight creature, arrogant, her head turned,
her eyes insolent with triumph [12, с. 125].

Это знакомство с Элсой Грир через её портрет предше-
ствует их встрече с Э. Пуаро. Резкий контраст между пор-
третом и живой моделью поражает Э. Пуаро ещё больше.
Живая, из плоти и крови, Элса Грир кажется безжизнен-
ной, в то время как изображение представляется полным
динамики и жизненной силы.

Данный ЭК в романе многофункционален. Он не только
является сюжетобразующим элементом, но и выполняет
утилитарную функцию – позволяет Э. Пуаро нащупать
нити к разгадке тайны убийства художника Эмаса Крейля.

Выводы. Итак, экфрасисные комплексы в ХТ от-
личаются композиционно-архитектоническим разноо-
бразием. При этом структурно-семантический каркас
ЭК во многом определяется конкретными субъектно-
объектными корреляциями. В каждом ЭК имеет место
свой набор элементов, соотношение которых определя-
ется как индивидуальным авторским стилем, так и кон-
кретными сюжетно-стилистическими задачами, а также
жанровым своеобразием произведения. Вопросы струк-
турно-содержательных особенностей ЭК и их функци-
ональной нагрузки требуют дальнейшего пристального
внимания и изучения.

Литература:

1. Баршт К.А. О типологических взаимосвязях литературы и живописи // Русская литература и изобразительное искусство XVIII–нач. XX в.: Сб. науч. трудов. – Л., 1988. – С. 5–34.
2. Берар Е. Экфрасис в русской литературе XX в // Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – М.: Изд-во МИК, 2002. – С. 145–151.

3. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: к проблеме структуры и классификации // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточно-славянские параллели. – М., 1977. – С. 259–283.
4. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение. Живопись, фотография, слово // Литература и живопись. – Л., 1982. – С. 66–92.
5. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. – 2011. – № 11. – С. 47–57.
6. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Филологические науки. – 2003. – № 1. – С. 19–26.
7. Murdoch I. The Sandcastle. – Л.: Просвещение, 1975. – 216 p.
8. Dickens Ch. The Mystery of Edwin Drood // Dickens Ch. Edwin Drood and other stories. – London: Chapman & Hall, Ltd. – P. 1-155.
9. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. – Kiev: Dnipro Publishers, 1978. – 231 p.
10. Maugham S. The Moon and Sixpence.–М.: Progress Publishers, 1972.–240 p.
11. Galsworthy J. End of Chapter. – М.: Foreign languages, 1960.–303 p.
12. Christie A. Five Little Pigs. – М.: Айрис-пресс, 2004. – 384 p.

Іванченко А. В. Структурно-семантичні особливості екфрасисних комплексів у художньому тексті

Анотація. Дана стаття присвячена дослідженню екфрасисних комплексів, які містять у собі як вербальний опис образотворчого ряду живописного полотна, так і опис особливостей перцепції й оцінки побаченого. Дослідження проводилося на матеріалі англійських художніх творів XIX–XX ст. Значна увага приділялася аналізу кореляції, в тому числі референціального, аксіологічного і власне образотворчого характеру.

Ключові слова: екфрасисний комплекс; образотворчий ряд; перцепція; аксіологія; ретардація.

Ivanchenko A. Structural and semantic peculiarities of ekphrasis complexes in literary text

Summary. The article is devoted to the investigation of the so-called ekphrasis complexes which include not only the elements of the image description but also the elements which describe the conditions and the art of the perception itself.

Key words: ekphrasis complex, imagery plane, perception, axiology, suspense.