



## ФИЛОЛОГИЯ PHILOLOGY

УДК 821.161.1

*Е. С. Аникеева, Л. П. Прохорова*

### ОТ ОПИСАНИЯ К ДИАЛОГУ: МЕХАНИЗМЫ ВЕРБАЛИЗАЦИИ АРТЕФАКТА В ЖАНРЕ ЭКФРАСИСА

Расцвет постмодернизма ознаменовал формирование качественно нового подхода в изучении экфрасиса и его роли в современном литературном пространстве. Идея передать произведение искусства вербально без изображения самого предмета прослеживается с Античности. С развитием общества, культуры, появлением новых литературных направлений и жанров, сменой парадигмы мышления экфрасис эволюционирует в отдельный жанр литературы.

**Ключевые слова:** экфрасис, вербальный компонент, визуальный компонент.

*E. S. Anikeeva, L. P. Prokhorova*

### FROM DESCRIPTION TO DIALOGUE: VERBALIZATION MECHANISMS OF ARTIFACTS IN EKPHRASIS

Cultural explosion of postmodernism enhanced a new approach in studying the ekphrasis and its particular role in modern literary space. The idea to represent an art work by verbal means without image of an object originates from the Antiquity. Following the development of society and culture, rise of new literary tendencies and genres, and paradigm shift resulted in evolution of ekphrasis into a literary genre.

**Keywords:** ekphrasis, verbal component, visual component.

Новый виток мультимедийной культуры, расцвет постмодернизма способствовали формированию качественно нового подхода в изучении экфрасиса и его роли в современном литературном пространстве. Наиболее часто цитируемое определение, данное Дж. Хэффернаном, отражает традиционное понимание экфрасиса, сформировавшееся с момента его зарождения – «вербальное представление визуального изображения» (цит. по: [18]). Идея передать произведение искусства вербально без изображения самого предмета прослеживается с Античности и все больше завладевает сознанием поэтов современности [21]. Слово приобретает свойство выразительности и изобразительности, а изображение наделяется свойством повествования.

Известный еще со времен Античности экфрасис (с древнегреческого переводится как *высказываю, выражаю*) впервые появляется в риторике и употребляется античными авторами как речевая фигура (Дионисий Галикарнасский, Феон, Аристотель), вводящая в речь ратора описание, основной функцией которого стало украшение речи говорящего и создание визуального образа. Первый случай употребления подобной фигуры речи связан с именем Гомера. Детальное описание щита Ахилла в конце XVIII песни «Илиады» помогает автору создать зрительный образ в сознании читателя. Согласно О. М. Фрейденбергу, употребление экфрасиса как фигуры речи является «воспроизведением воспроизведения», то есть в интенции автора не

входит передача какого-либо сообщения, это всего лишь изображение изображения [10]. В связи с этим возможно непропорциональное смешение экфрасиса как риторической фигуры с метафорой, которой присуща та же эстетическая функция и направленность.

Прежде чем мы обратимся к более детальному рассмотрению развития и усложнения экфрасиса, необходимо отграничить его от метафоры, тропа, где перенос значения слова основан на уподоблении одного предмета или явления другому, где скрытое сравнение строится на основе сходства или контраста явлений [3]. Метафора является лексическим средством выразительности речи, которое также посредством лексических единиц приводит к созданию визуального образа в сознании читателя. Согласно М. Г. Уртминцевой, эстетический объект обладает «непрерывной многообразной природой, а литература – дискретной» [9]. Соответственно, словесно мы можем описать только тот объект, который имеет «свою денототируемую им фигуру» [9]. В этом и заключается основное различие между метафорой и экфрасисом: метафора создает в сознании читателя образ нереальных предметов, тогда как в основе экфрасиса лежит существующий артефакт [11]. Подобное разграничение двух понятий (наличие денотата) поможет избежать спорных ситуаций и их возможного смешения.

Другой основополагающий момент, раскрывающий природу экфрасиса, – определение самого денотата. Так, Л. Геллер определяет экфрасис как любую репрезентацию «одного искусства средствами другого» [4]. Подобное понимание расширяет границы экфрасиса, а следовательно, и самого денотата, поэтому возникает возможность его потери. Приводя пример потери денотата, Л. Геллер рассуждает о живописном «изображении музыки», которую невозможно визуализировать без создания полноценной

картины музыкантов или музыкальных инструментов. Автор вынужден дополнять вербальный ряд деталями, в сущности, не имеющими отношения к первоначальному денотату. Исходя из противоречивой природы экфрасиса (то есть репрезентация артефакта посредством вербальных знаков), литературный текст может быть выражен через визуальные образы. Результатом подобной трансформации будет своеобразный «комикс», лишенный имплицитного смысла, где временные и пространственные рамки будут стерты, а темп произведения потеряет всякий смысл. Ведь непосредственная передача объекта с целью изображения считается, прежде всего, статичной. Данное статичное новообразование будет направлено на наглядное иллюстрирование вербального ряда, а не на создание визуального образа в сознании читателя. Следовательно, расширение области денотата заставляет задуматься о более специфической природе экфрасиса.

Вспомним слова Т. Готье, который охарактеризовал природу экфрасиса путем применения данного термина не к любым «трансформациям» или, выражаясь языком автора, «транспозициям» искусств, а лишь к тем, в которых транспонируемый эстетический объект имеет континуальную природу, а транспонирующий – дискретную» [2]. Как отмечает А. Монтандон, для Т. Готье (как автора произведений, содержащих экфрасис) описание картин становится своеобразной «интимной археологией» искусства, которая помогает не только всецело раскрыть и возродить процесс создания артефакта, но и раскрыть тайну первоначального замысла автора (цит. по: [16]).

Таким образом, экфрасис – это род словесно-творческой «оцифровки» непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т. д.; противоположный же процесс будет представлять собой «иллюст-

рирование» вербального ряда. Экфрасистическое отношение необратимо и, соответственно, вербальной трансформации поддается художественное произведение, обладающее своим денотатом; литературный текст и музыка в их число не входят.

Являясь произведением литературным, экфрасис пишется под впечатлением «произведений визуальных искусств, словесно передавая их форму, содержание или даже процесс их создания» [7]. Следовательно, в качестве его основных функций использования сохраняется «тяга к созданию реальности» [11]. Основным принципом экфрасиса является мимесис (Lessing, Burwick, Wagner, Ходель), принцип эстетики, представляющий собой подражание реальности. Автор при создании своего поэтического текста подражает технике художника: вербально трансформирует смыслообразующие детали, вносит штрихи и расставляет акценты. Он стремится воссоздать в сознании читателя не только сам объект, но и настроение эпохи, в которой он был создан. Как говорил Р. А. Макдональд, «экфрасис – важная харизматичная персона среди литературных критиков и искусствоведов» [16].

В своей статье «Иллюзия эстетики» (1990) Ф. Бурвик и У. Пейп раскрывают тесную взаимосвязь между экфрасисом, мимесисом и эстетической иллюзией. Стратегии мимеса при создании эстетической иллюзии встречают либо сопротивление со стороны автора, либо его полное согласие. Автор поэтического экфрасиса волен согласиться с реальностью и эпохой, когда был создан артефакт, либо способен создать свою реальность, поместив в ее центр свое понимание и восприятие артефакта. Подобные двойные отношения к артефакту можно проследить в поэтическом тексте, в частности при проведении анализа между означаемым и означающим [14]. Таким образом, экфрасис является «носителем огромного пласта куль-

турно-исторической, эстетической информации, расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность, философию интерпретатора изображения» [13]. Поэтический экфрасис способен оживить «имитацию действия человека» над «застывшим» в веках артефактом, но, при этом, он всегда останется иллюзией, так как его способность к мимесису заключена в вербальном тексте [14]. Согласно Д. Хагструму (1958), Л. Шпитцеру (1955), М. Кригеру (1992), экфрасис – это «имитация» артефакта, «оживление» статичной картины.

Поэтические тексты данного жанра представляют собой в первую очередь акт со-творчества, своеобразный диалог между двумя авторами – художником и поэтом. Н. А. Абиева рассматривает создание экфрасиса как дискурсивный процесс, считая, что в процессе познания действительности тот или иной концепт получает конкретное преломление в сознании художника и преобразуется в некий ментальный образ, который становится инвариантом 1 [1]. В процессе творчества художник воплощает его в художественное полотно или скульптуру, переводя на язык живописи. Этот процесс можно представить как моделирование с учетом возможностей изобразительных средств. Несмотря на это моделирование, возможна потеря художником некоторых смыслообразующих деталей.

Получившийся в результате зрительный «текст» становится артефактом, в котором закодирован некий вариант познания действительности художником. В процессе его восприятия поэт соотносит семантику запечатленного зрительного образа с соответствующими семиотическими концептами, хранящимися в собственном образном тезаурусе. Подобное сопоставление порождает новое ментальное представление, но уже в сознании поэта, которое можно признать инвариантом 2 [1]. Данный инвариант впол-

не сопоставим с инвариантом 1. Именно степень несовпадения (иногда, напротив, высокая степень совпадения) представлений о предмете провоцирует последующий этап выражения, желание вступить в диалог, дать опорному концепту возможность реализоваться в дополнительных смыслах.

На последнем этапе данной коммуникации происходит реальное воплощение инварианта 2 в поэтический текст. А, по сути, его выражение в собственно языковых знаках [1].

Подобный дискурсивный процесс, описанный Н. А. Абиевой, тесно связан с понятием *enargeia*. Термин *enargeia*, приписываемый Аристотелю и, по мнению исследователей античной риторики, предшествующий экфрасису, так же использовался для обозначения особого стилистического эффекта создания яркого наглядного образа в поэзии. Искусное использование изобразительных средств языка создаёт живой визуальный образ в сознании адресата, превращая его из слушателя (читателя) в созерцателя (зрителя). М. Ямпольский трактует *enargeia* как представление вживания, ведь при создании поэтического текста автору приходится вживаться в роль первоначального создателя. *Enargeia* позволяет создать иллюзию присутствия, снять временную дистанцию между описывавшимся событием и рассказом о нем [12]. Таким образом, наблюдается изменение пространственно-временных отношений в поэтическом тексте. Экфрасис позволяет сочетать в себе несколько временных и пространственных пластов. Емкость текста увеличивается, приводя к постоянному переключению данных отношений внутри вербального текста. «Причинно-временная нить разбивается и дополняется по принципу скачкообразного сопоставления отдаленных смысловых единиц» [11].

Переход от описания к диалогу с артефактом и его создателем, появление элементов критики в поэтическом тексте свиде-

тельствуют о трансформации экфрасиса из риторической фигуры в отдельный жанр. Роль украшения речи говорящего сменяется новыми функциями, направленными на установление диалога с читателем, в котором автор выражает свое отношение к артефакту и понимание его. Тем не менее, в поэтическом тексте всегда присутствует голос первоначального автора артефакта. Как справедливо заметил В. Кемп, экфрасис – прежде всего, «диалог искусств», переключение между артефактом и его вербальным описанием [15]. Соответственно, ключевыми моментами в понимании и распознавании экфрасиса являются образованность аудитории, культурный фон, ее знание искусства в целом. Читатели с когнитивным пространством, отличным от автора, не смогут не только распознать артефакт, лежащий в основе, но и правильно интерпретировать вербальный текст (сообщение и внутренние интенции автора, его отношение к артефакту, эпохе, с которой он ассоциируется). Таким образом, мы можем представить жанр экфрасиса как определенную поэтическую конструкцию, состоящую из двух компонентов – вербального и визуального. Непосредственно выраженным в тексте является вербальный компонент, его визуальная часть является имплицитной. Для интерпретации данных поэтических текстов и декодирования сообщения автора важную роль играет процесс установления и определения артефакта, описываемого автором в тексте. Реализация данной задачи зависит от фоновых знаний читателя, способности понять и узнать произведение искусства, лежащее в основе, и уже с учетом данного знания произвести процесс декодирования, который будет представлять собой многовариантную интерпретацию поэтического текста.

Основной точкой соприкосновения становится сознание читателя – ведь именно к нему обращен вербальный текст, и именно



он должен получать «вербальное представление визуального изображения» [8]. Не во всех случаях артефакт и его репрезентация будут дополнять друг друга, они могут быть противопоставлены автором для передачи своего сообщения читателю, в котором он выразит свое собственное понимание артефакта, соотнесенное с реальностью, окружающей автора.

Рассмотрим соотношение вербального и визуального компонентов, а также различные лингвостилистические приемы, оказывающие влияние на воссоздание визуального образа в сознании читателя, на примерах следующих поэтических текстов: Марты Ронк «Why knowing is (& Matisse's Woman with a Hat)» [20] и Марианны Мур «No swan so fine» [18]. Выбор текстов для анализа обусловлен следующими факторами:

а) наличием существующего артефакта, послужившего толчком для написания поэтического текста: художественное полотно (картина Матисса) [5], фотография (размещенная в статье газеты) [18], подсвечник (созданный в эпоху Луи XV);

б) степенью узнаваемости артефакта читателем: наиболее известный и обозначенный в заглавии артефакт (описан М. Ронк), менее известный артефакт (описан М. Мур).

Поэтический текст Марты Ронк основан на картине Анри Матисса [5], референция к которой дана автором в заглавии: «Why knowing is (& Matisse's Woman with a Hat)»:

*Why knowing is a quality out of fashion  
and no one can decide to  
but slips into it or ends up with a painting  
one has never  
seen that quality of light before even before  
having seen it  
in between pages of another book and  
not remembering who knows  
or recognizing the questionable quality  
of light on her face*

*as she sits for a portrait and isn't allowed  
to move an inch  
you recognize the red silk flower on her hat  
and can almost place where you have seen that  
gray descending  
through the light reversing foreground  
and background  
as the directions escape one as the way  
you have to  
live with anyone as she gets up finally  
from her chair  
having written the whole of it in her head  
as the question  
ignored for the hundredth time as a quality  
of knowing is  
oddly resuscitated from a decade prior  
to this*



Марту Ронк как автора заинтересовала судьба данного полотна и те изменения, которые оно вызвало в жизни своего создателя Анри Матисса. На картине изображена жена художника в свойственной Матиссу технике (использование ярких цветовых пятен). В определенный период жизни Матисс начинает разочаровываться в своем творчестве. Вернуть ему уверенность помогает Гертруда Штейн, которая покупает его картину на выставке. Вдохновленная написание стихотворения отношением Гертруды Штейн к Матиссу, Марта Ронк пытается раскрыть перед читателем природу творческого открытия и отношения к нему общества и близких творцу людей.

С самых первых строк своего произведения автор начинает размышлять о знаниях, специального стремления к которым у людей нет. *“Why knowing is a quality out of fashion and no one can decide to/but slips into it or ends up with a painting one has never/seen that quality of light.”* Для читателя это знание представляется абстрактным на данном этапе прочтения, так как автор не конкретизирует его область. Человек встречает новое случайно, без особого желания и стремления его понять. С помощью эпитетов *“red silk flower”*, *“grey descending”* автор отсылает читателя к картине Матисса с ее яркими диссонирующими цветами, тем самым пытаясь передать его технику письма в поэтическом тексте. Столкнувшись случайно с какими-либо вещами и людьми, человек, сам того не осознавая, начинает вникать в их суть, распознавать что-то знакомое ему. *“And can almost place where you have seen that gray descending”*. Интенции автора начинают принимать более конкретную форму выражения, точно так же, как и фигура его жены на картине.

Автор оживляет свет на картине Матисса (*“through the light reversing foreground and background”*) в своем стихотворении, показывая читателю не только возможную перемену в

жизни, но и необходимость следовать заранее выбранному пути. *“As the directions escape one as the way you have to/live with anyone”*.

Видовременная форма глагола (Present Simple) приравнивает действия, разворачивающиеся в поэтическом тексте с действиями, оставшимися за кадром художественного полотна: *“as she gets up finally from her chair/having written the whole of it in her head”*. Автор пытается донести до читателя необходимость продолжения жизни. Нельзя всегда оставаться на одном месте, даже в самые тяжелые времена следует двигаться вперед.

Точно так же и жена Матисса не задумывалась об этом еще десять лет назад и только после встречи осознала то новое, что навсегда останется с ней. *“As the question/ignored for the hundredth time as a quality of knowing is/oddly resuscitated from a decade prior to this”*. Видовременная форма глагола *ignored* (Past Simple) свидетельствует о том, что действие осталось в прошлом, а полученные знания перешли с человеком на новый этап его жизни.

Визуальный компонент в экфрасисе присутствует имплицитно. Поэтесса описывает не столько саму картину, сколько впечатления от нее: необычную технику художника, которая стала его визитной карточкой. Попытка уловить и воплотить ее в тексте достигается с помощью отказа от пунктуационных знаков и использования одной заглавной буквы в первой строке поэтического текста. Подобное отсутствие пунктуации теоретически должно было ввести читателя в замешательство и коренным образом изменить ритм поэтического текста. Данная техника написания текста напоминает читателю технику письма самого Матисса, который использовал только яркие цветовые пятна. Но, несмотря на подобное нетрадиционное яркое сочетание цветов, художнику удалось достигнуть своеобразной плавности в цветовых переходах и подчерк-

нать изящность изображенного объекта. М. Ронк добивается подобной плавности с помощью фонетических средств: аллитерации (повторение согласных звуков [n], [w], [l], [ŋ], [s], [z]) и ассонанса (повторение гласных звуков [ou], [i], [æ], [e]). Фонетический подбор звуков помогает придать стихотворению мелодичность, создать эффект плавности и протяжности. Все эти приемы помогают не только сформировать в сознании читателя определенный образ, но и отсылают его к первоисточнику, то есть самому артефакту. Соответственно, происходит процесс многократного переключения между артефактом и текстом, где читателю отводится активная роль интерпретатора. Именно читатель должен определить ключевые моменты и понять, в каком месте дается описание картины, а в каком развитие мысли автора.

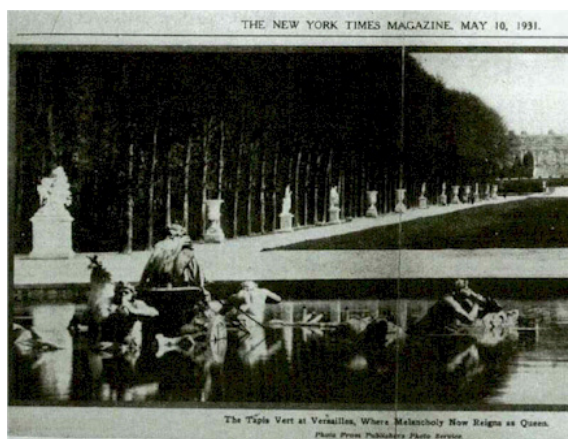
Более сложным для интерпретации является стихотворение М. Мур «No swan so fine», написанное в 1932 году под впечатлением двух артефактов: подсвечников с фарфоровыми лебедями времен Луи XV и фотографией в статье Перси Филлипа «Versailles Reborn: A moonlight Drama» в журнале «Нью Йорк Таймс» 10 мая 1931 года [18].

Степень узнаваемости данного артефакта крайне низкая, следовательно, в случае отсутствия фоновых знаний у читателя, автор старается дать необходимый комментарий для подтверждения инициации диалога. В случае, если читатель не может идентифицировать артефакт, положенный в основу поэтического текста, смысл диалога теряется. В случае потери диалога между автором и читателем, процесс интерпретации можно будет представить в линейном виде, без обращения к глубинному смыслу всего текста.

*“No water so still as the  
dead fountains of Versailles.” No swan,  
with swart blind look askance  
and gondoliering legs, so fine*

*as the chinz china one with fawn –  
brown eyes and toothed gold  
collar on to show whose bird it was.*

*Lodged in the Louis Fifteenth  
candelabrum-tree of cockscomb-  
tinted buttons, dahlias,  
sea-urchins, and everlastings,  
it perches on the branching foam  
of polished sculptured  
flowers – at ease and tall. The king is dead.*



В поэтическом тексте автор поступательно передает описание артефактов, положенных в основу поэтического текста, что объясняется желанием включить читателя в процессы узнавания и интерпретации. Так, в первых строках поэтического текста автор цитирует слова П. Филлипа из статьи: “No water so still as the dead fountains of Versailles”. Подобное цитирование из текста, содержащего в себе один из артефактов (фотография), можно рассматривать как интертекстуальную отсылку для читателя. На фотографии изображен вид на неработающий фонтан Версаля, что передается автором посредством олицетворения (“the dead fountain”). Именно изображение неработающего фонтана подчеркивает угасание жизни во всем дворце. Сама фотография останется



на долгое время свидетелем покинутого королями Версаля, безжизненного места, объятых тишиной. Дворец, символизирующий былую роскошь и богатство, постепенно уходит в забвение, нуждаясь в реставрации. Данная мысль подтверждается дальнейшим переключением на описание второго артефакта. *“No swan,/with swart blind look askance/ and gondoliering legs, so fine/as the chintz china one with fawn-/brown eyes and toothed gold/collar on to show whose bird it was”*. Роскошь ушедшей жизни Версаля выражается автором через эпитеты (*“swart blind look”*, *“fawn-brown eyes”*, *“toothed gold collar”*), метафору (*“gondoliering legs”*).

Ироничное отношение автора к живому лебедю становится более явным при сравнении с его фарфоровой фигурой. Сама идея сравнения живого существа с его фарфоровым аналогом подчеркивает не его ценность как живого объекта, а ценность самой копии, которая сохранится на долгое время во всем своем великолепии. Примечательна также фраза в конце строки, которая еще больше усиливает превосходство копии над оригиналом (*“to show whose bird it was”*). Только фарфоровая птица с «ее убранством» в виде золотого воротника может косвенно рассказать о своем хозяине, пережив его. Использование видовременной формы глагола (Past Simple) позволяет нам сделать вывод, что хозяин давно ушел из жизни, оставив после себя шикарную фарфоровую фигуру, свидетельствующую о роскоши, в которой он жил.

Во второй части стихотворения автор все более и более конкретизирует владельца фигуры: *“Lodged in the Louis Fifteenth/candelabrum-tree of cockscomb-/tinted buttons, dahlias,/sea-urchins, and everlastings,/ it perches on the branching foam/of polished sculptured/flowers – at ease and tall”*.

Из данного описания читатель не только узнает человека, которому принадлежала

фарфоровая фигурка, но и то, что это часть подсвечника (*“Lodged in the Louis Fifteenth candelabrum-tree”*). Метафорическое описание артефакта позволяет автору создать своеобразную градацию в усилении мотива роскоши и богатства, которые связаны с этой фигурой.

Последняя фраза является ключевой в интерпретации всего стихотворения: *“The king is dead”*. Именно она отсылает читателя к самому началу поэтического текста, образуя его кольцевую композицию. Что, в свою очередь, подчеркивает глубинный смысл поэтического текста: после смерти короля и запустения Версаля напомнить о былой роскоши и помпезности жизни может только подсвечник с фарфоровой фигуркой лебедя, который как «нетленный свидетель» прошлых лет сохранился до настоящего времени. Жизнь человека мимолетна, а произведение искусства – вечно. Только оно может напомнить нам о тех событиях, которые давно произошли и практически стерлись из памяти людей. Таким образом, возвращаясь к началу стихотворения, мы понимаем, описание двух этих артефактов (фотография, подсвечник), переданное с помощью средств художественной выразительности, выступает как средство передачи внутренних интенций автора, которые он вложил в свое поэтическое сообщение.

На основе предложенных в качестве примера анализов стихотворений, мы приходим к выводу, что декодирование сообщения автора в жанре экфрасиса возможно только в условиях знания визуального компонента, который находится за пределами самого текста. Отсутствие фоновых знаний об артефакте приведёт к неверной интерпретации интенций автора-поэта и, следовательно, искажению его поэтического сообщения. Наличие двух взаимосвязанных между собой компонентов, вербального и



визуального, предполагает выстраивание цепочки репрезентаций, которые напрямую зависят от артефакта, положенного в основу. Несмотря на то, что собственно поэтический текст представлен одной семиотической системой (естественный язык), «на первый план в нем выдвинута зримость изображения, почти визионерская интенсивность зрительного восприятия» [6]. Эта «зримость» достигается за счет использования авторами лексических средств (эпитетов, метафоры, метонимии, олицетворения и других), фонетических средств (ассонанса, аллитерации) и синтаксических средств (параллелизма, градации, анафоры и др.). Использование данных средств выразительности способствует в процессе описания воссозданию артефакта в сознании читателя.

Если одно из направлений отношений автор артефакта-автор экфрасиса-читатель будет отсутствовать, то процесс коммуникации будет не двунаправленным (читатель-артефакт, читатель-автор). В том случае, если читатель не узнает визуальный образ, положенный автором в основу своего поэтического текста, процесс интерпретации принимает линейный характер. Вследствие этого декодирование авторских интенций и сообщения в целом будет не полным, так как процесс коммуникации не состоится, и перлокутивный эффект не будет достигнут, так как широкий контекст стихотворения (поэтический текст как вербальная часть и артефакт как визуальная часть) останется неузнанным читателем.

Таким образом, важно отметить, что жанр экфрасиса претерпел значительные изменения с античных времен. Наиболее значимой его трансформацией является переход из риторической фигуры в отдельный жанр. В дальнейшем развитие семиотики, интермедальности, когнитивистики способствовали расширению понятия жанра экф-

расиса, его внутреннему «обогащению» и, как следствие, качественному изменению понимания его когнитивной природы. Реймонд А. Макдональд в своей книге «Обзор Кригера: Экфрасис» приходит к выводу, что современный экфрасис представляет собой «котерминальное описание внутреннего содержания объекта искусства» [16]. Следовательно, подобное понимание приводит к снятию риторических ограничений, наложенных на экфрасис в Античности, и помогает автору примерить на себя роль критика. На первое место выводится не просто поэтический текст, а текст-критика. Вербализованный артефакт начинает не только создавать визуальный образ в сознании читателя, но в большей степени репрезентировать отношение автора к эпохе, событиям и объектам. Происходит становление диалога между автором, артефактом и читателем. Каждая цепь в диалоге несет свою определенную нагрузку и функцию. Отсутствие одной из них приведет к потере коммуникации между автором, читателем и артефактом. Для более прочной инициации диалога служит визуальный образ, воссоздаваемый различными лингвистическими средствами на всех уровнях текста (фонетическом, лексическом, грамматическом). Данный образ выступает в качестве определенной подсказки для читателя, в каком направлении должны проходить процессы интерпретации и декодирования текста, что делает его определенного рода медиатором. В контексте современной культуры, развивающейся в рамках интермедальности, жанр экфрасиса позволяет авторам не только найти новую форму выражения своей мысли, но и оживить перед читателем диалог времен, снять пространственные границы, тем самым предоставляет читателю возможность не только прочесть текст, но и «увидеть» его.

Литература

1. Абиева Н. А. Поэтический экфрасис // *Studia Linguistica*. – 2001. – Вып. 10. – С. 80–91.
2. Бавильский Д. Знаки препинания № 19. Занавешенные картинки [Электронный ресурс] // Экфрасис в русской литературе: сб. трудов Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. – М., 2002. – Режим доступа: <http://www.topos.ru/article/393> (дата обращения: 06.09.2012).
3. Белокурова А. А. Словарь литературоведческих терминов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.gramma.ru/LIT/?id=3.0> (дата обращения: 12.09.2012).
4. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса: Русский фон для нерусских картин // *Wiener Slawistischer Almanach*. – 1997. – Sdb. 44. – P. 151–153.
5. Геташвили Н. В. Атлас мировой живописи. – М.: ОЛМА-Медиа-Групп, 2006. – 368 с.
6. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней» // Готье Т. Эмали и камни: сб. / под ред. Г. К. Косикова. – М.: Радуга, 1989. – С. 16.
7. Прохорова Л. П. Поэзия и фотография: метаморфозы времени и пространства в экфрасисе // Семиотика художественной культуры: образ России в межкультурной коммуникации: сб. статей по материалам междунаро. науч.-практ. конф. – Кемерово; СПб., 2009. – С. 483.
8. Таранникова Е. Г. Экфрасис англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2007. – С. 3.
9. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2010. – № 4(2). – С. 975–977.
10. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Восточная литература РАН, 1998. – 800 с.
11. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе / под ред. Л. Геллера. – М., 2002. – С. 23–30.
12. Ямпольский М. Б. Жест палача, оратора, актера // *Ad Marginem*: ежегодник Лаборатории постклассических исследований ИФ РАН. – М., 1994. – С. 21–67.
13. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52) (дата обращения: 13.08.2012).
14. Burwick F., Pape W. Aethetic illusion: theoretical and historical approaches. – Berlin; New York: W. de Gruyter, 1990. – 481 p.
15. Kemp W. Der Text und des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. – München: Edition Text und Kritik, 1989. – 131 p.
16. Macdonald R. A. Review essay of M. Krieger, Ekphrasis, Word and Image. – 9-th ed. – Oxford: Oxford University Press, 1993. – P. 81–86.
17. Montandon A. Gautier et Watteau // *Antoine Watteau: le peintre, son temps et sa legend* / eds. F. Moureau, M. Morgan Grasselli. – Paris: Champion-Slatkine, 1987. – P. 301–308.
18. Moore M. No swan, so fine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/moore/swan.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/moore/swan.htm) (дата обращения: 18.10.2012).
19. Heffernan J. A. W. Ekphrasis and representation // *New Literary History*. – 1995. – Vol. 22, № 2. – P. 297–316.
20. Ronk M. Why knowing is (& Matisse's Woman with a Hat) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/16582> (дата обращения: 14.11.2012).
21. Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) // *Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality* / eds. P. Wagner. – Berlin; New York: W. de Gruyter, 1996. – P. 1–43.

## Literatura

1. Abieva N. A. Pojeticheskij jekfrasis // *Studia Linguistica*. – 2001. – Vyp. 10. – S. 80–91.
2. Baviľ'skij D. Znaki prepinanija № 19. Zनावeshennye kartinki [Elektronnyi resurs] // *Jekfrasis v russkoj literature: sb. trudov Lozannskogo simpoziuma / pod red. L. Gellera*. – M., 2002. – Rezhim dostupa: <http://www.topos.ru/article/393> (data obrashcheniia: 06.09.2012).
3. Belokurova A. A. Slovar' literaturovedcheskih terminov [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.gramma.ru/LIT/?id=3.0> (data obrashcheniia: 12.09.2012).
4. Geller L. Na podstupah k zhanru jekfrasisa: Russkij fon dlja nerusskikh kartin // *Wiener Slawistischer Almanach*. – 1997. – Sdb. 44. – P. 151–153.
5. Getashvili N. V. Atlas mirovoj zhivopisi. – M.: OLMA-Media-Grupp, 2006. – 368 s.
6. Kosikov G. K. Teofil' Got'e, avtor "Jemalej i kamej" // *Got'e T. Jemali i kamei: sb. / pod red. G. K. Kosikova*. – M.: Raduga, 1989. – S. 16.
7. Prohorova L. P. Pojezija i fotografija: metamorfozy vremeni i prostranstva v jekfrasisе // *Semiotika hudozhestvennoj kul'tury: obraz Rossii v mezhkul'turnoj kommunikacii: sb. statej po materialam mezhdunarod. nauch.-prakt. konf. – Kemerovo; SPb., 2009. – S. 483*.
8. Tarannikova E. G. Jekfrasis anglojazychnoj pojezii: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – SPb., 2007. – S. 3.
9. Urtinceva M. G. Jekfrasis: nauchnaja problema i metodika ee issledovanija // *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo*. – 2010. – № 4(2). – S. 975–977.
10. Frejdenberg O. M. Mif i literatura drevnosti. – 2-e izd., ispr. i dop. – M.: Vostochnaja literatura RAN, 1998. – 800 s.
11. Hodel' R. Jekfrasis i «demodalizacija» vyskazyvanija // *Jekfrasis v russkoj literature / pod red. L. Gellera*. – M., 2002. – S. 23–30.
12. Jampol'skij M. B. Zhest palacha, oratora, aktera // *Ad Marginem. Ezhegodnik Laboratorii postklassicheskih issledovanij IF RAN*. – M., 1994. – S. 21–67.
13. Jacenko E. V. «Ljubite zhivopis', poety...». Jekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaja model' [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427&Itemid=52](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427&Itemid=52) (data obrashcheniia: 13.08.2012).
14. Burwick F., Pape W. Aethetic illusion: theoretical and historical approaches. – Berlin; New York: W. de Gruyter, 1990. – 481 p.
15. Kemp W. Der Text und des Bildes: Möglichkeiten und Mittel eigenständiger Bilderzählung. – Munchen: Edition Text und Kritik, 1989. – 131 p.
16. Macdonald R. A. Review essay of M. Krieger, Ekphrasis, Word and Image. – 9-th ed. – Oxford: Oxford University Press, 1993. – P. 81–86.
17. Montandon A. Gautier et Watteau // *Antoine Watteau: le peintre, son temps et sa legend / eds.: F. Moureau, M. Morgan Grasselli*. – Paris: Champion-Slatkine, 1987. – P. 301–308.
18. Moore M. No swan, so fine [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: [http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m\\_r/moore/swan.htm](http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/moore/swan.htm) (data obrashcheniia: 18.10.2012).
19. Heffernan J. A. W. Ekphrasis and representation // *New Literary History*. – 1995. – Vol. 22, № 2. – P. 297–316.
20. Ronk M. Why knowing is (& Matisse's Woman with a Hat) [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/16582> (data obrashcheniia: 14.11.2012).
21. Wagner P. Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) od the Art(s) // *Icons-Texts-Iconotexts: essays on Ekphrasis and Intermediality / eds. P. Wagner*. – Berlin; New York: W. de Gruyter. 1996. – P. 1–43.