

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ОРЕНБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Факультет филологии
Кафедра английской филологии и методики преподавания
английского языка

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

Направление подготовки – 45.03.01 Филология

Функции экфрасиса в романе Дж. Коу «What a Carve Up!»

ОГУ 45.03.01 1321 827 00

Заведующий кафедрой
к. фил. н., доцент

А.В. Павлова

подпись, дата

Руководитель
к. фил. н., доцент

О.А. Хрущева

подпись, дата

Студент

Е. А. Копылова

подпись, дата

Оренбург 2021

Утверждаю
заведующий кафедрой АФМПДЯ
(наименование кафедры)

_____ А.В. Павлова
подпись инициалы фамилия

« _____ » _____ 2021 г.

ЗАДАНИЕ

на выполнение выпускной квалификационной работы

студенту Копыловой Екатерине Андреевне

по направлению подготовки (специальности) 45.03.01 Филология

1 Тема ВКР «Функции экфрасиса в романе Дж. Коу «What a Carve Up!».

2 Срок сдачи студентом ВКР « _____ » _____ 2021 г.

3 Цель и задачи ВКР: выявление функций экфрасиса в современном британском романе. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

1) изучить основы теории экфрасиса и определить специфику данного понятия; 2) указать определение понятия «экфрасис»; 3) привести классификацию типов экфрасиса; 4) проанализировать и описать функции экфрасиса в современном британском романе.

4 Исходные данные к ВКР исследования по теории экфрасиса: работы Н.В. Брагинской, Е. Берар, Б.А. Успенского, В.Е. Хализева, а также научные статьи Ю.М. Лотмана, О.М. Фрейденберг.

5 Перечень вопросов, подлежащих разработке

- изучить основы теории экфрасиса и определить специфику данного понятия;

- указать определение понятия «экфрасис»;

- привести классификацию типов экфрасиса;

- проанализировать и описать функции экфрасиса в романе Дж.Коу «What a carve up!».

6 Перечень графического (иллюстративного) материала: отсутствует.

Дата выдачи и получения задания

Руководитель ВКР « _____ » _____ 2021 г. _____ О.А. Хрущева
подпись инициалы фамилия

Студент « _____ » _____ 2021 г. _____ Е.А. Копылова
подпись инициалы фамилия

Аннотация

Выпускная квалификационная работа посвящена выявлению функций экфрасиса в романе Дж. Коу «What a carve up!».

Структура работы выглядит следующим образом.

В первой главе приводится подробная характеристика понятия «экфрасис», описываются его типы и показаны варианты репрезентаций экфрасиса в мировой литературе.

Во второй главе представлен анализ примеров экфрасиса и их функций в романе Дж. Коу «What a carve up!».

Работа выполнена на 39 страницах с использованием 21 источника.

Abstract

The final qualifying work focuses on identifying the functions of ekphrasis in the novel by J. Coe «What a carve up!».

The structure of the thesis is the following.

The first chapter provides a detailed description of the concept of "ekphrasis", describes its types and demonstrates the ways of representing ekphrasis in world literature.

The second chapter presents an analysis of examples of ekphrasis and their functions in J. Coe's novel "What a carve up!".

The work is executed on 39 pages with the usage of 21 sources.

Содержание

Введение.....	6
1 Экфрасис в мировой литературе.....	7
1.1 Определение понятия «экфрасис».....	7
1.2 Типология экфрасиса.....	9
1.3 Репрезентации экфрасиса в мировой литературе.....	11
2 Экфрасис в современном британском романе.....	20
2.1 Виды экфрасиса в романе Дж.Коу «What a carve up!».....	20
2.2 Функции экфрасиса в романе Дж. Коу «What a carve up!».....	26
Заключение.....	34
Список использованных источников.....	36
Приложение А (справочное) Типы экфрасиса.....	38
Приложение Б (справочное) Функции экфрасиса.....	39

Введение

Экфрасис – это литературный способ, используемый автором для обеспечения всестороннего восприятия текста читателем, с помощью описания любой художественной детали вне зависимости от ее происхождения. Так характеризуют его отечественные исследователи. Экфрасис помогает читателю соотнести литературный текст с любым другим видом искусства. В буквальном смысле – это декорированное описание произведения искусства в повествовании. **Актуальность** выбранной темы обусловлена тем, что феномен экфрасиса является предметом многочисленных дискуссий в современной науке и становится одним из излюбленных приемов в творчестве современных писателей.

Объектом исследования является экфрасис и его репрезентации в мировой литературе.

Предметом изучения являются функции экфрасиса в современном британском романе.

Источником материала выступает роман британского писателя Джонатана Коу «What a Carve Up!», изданный в 1994 году и представленный в рамках проекта фонда Оксфорд-Россия «Современная британская литература в российских вузах», который реализуется кафедрой английской филологии и методики преподавания английского языка.

Цель настоящей работы – выявление функций экфрасиса в современном британском романе. Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

- 1) изучить основы теории экфрасиса и определить специфику данного понятия;
- 2) указать определение понятия «экфрасис»;
- 3) привести классификацию типов экфрасиса;
- 4) проанализировать и описать функции экфрасиса в современном британском романе.

Теоретической базой работы выступают исследования по теории экфрасиса: работы Н.В. Брагинской, Е. Берар, Б. А. Успенского, В. Е. Хализева, а также научные статьи Ю.М. Лотмана, О.М. Фрейденберг и других.

Методы исследования: обобщение, контекстуальный анализ, анализ литературных источников, описание.

Структура работы стандартная: включает введение, две главы, заключение, библиографический список и приложения, определяется ее задачами и отвечает логике исследования.

Так, в первой главе дадим определение понятию экфрасис, опишем историю становления идеи экфрасиса, рассмотрим подробную характеристику разновидностей экфрасиса и особенностей их представления в литературных произведениях. Во второй главе будет проведен анализ примеров экфрасиса в романе Джонатана Коу «What a Carve Up!» и определение его функций в названном произведении.

1 Экфрасис в мировой литературе

1.1 Определение понятия «экфрасис»

В последнее время проблема экфрасиса стала предметом многочисленных исследований. «Экфрасис в буквальном смысле – это декорированное описание произведения искусства в повествовании», – так его трактуют исследователи [2, с. 152]. Отечественным ученым удалось тщательно разобраться в этом вопросе.

Советский филолог О.М. Фрейденберг, предпочитавшая использовать термин «перефразировать», пишет: «Это, так сказать, буквальное «воспроизведение репродукции», чистая репродукция, «картина картины» [13, с. 385].

Понятие экфрасис имеет долгую историю и берет свое начало в старой риторике со значением «отход от основного повествования» (то есть описания), которое должно было украсить язык говорящего. При переходе от риторики к литературе идея экфрасиса становится более сложной. В эллинистическую эпоху экфрасис использовался как «описание произведений искусства». Описания содержатся в любом жанре, то есть выступают в качестве определённых текстов, которые по своей природе независимы и представляют собой некий художественный жанр. В классическом смысле экфрасис всегда имеет скрытое значение, что делает текст более сложным и разнообразным. Также существуют различные взгляды на историю развития понятия экфрасис и его определения. Некоторые ученые объединяют свойства экфрасиса с их принадлежностью к древности и эти свойства ограничивают свою историю до эпохи Возрождения. Другие полагают, что экфрасис является важной частью литературы в наше время, например, в романтических произведениях.

Несмотря на внимание литературных историков к проблеме экфрасиса, разработка данного понятия в российской науке началась сравнительно поздно. В своей книге «Миф и литература древности» О.М. Фрейденберг рассматривает экфрасис в контексте появления древнегреческой метафоры, а также наметила некоторые способы его изучения [13, с. 386]. Н.В. Брагинская предполагает, что первоначальное отсутствие интереса к этой концепции связано с «неспецифичностью экфрастического материала в литературе Нью Эйдж, автоматически перенесенного на древний экфрасис» [2, с. 262]. Однако Е. Берар отмечает, что экфрасис остается незначительным в качестве материала для филологических исследований в течение длительного времени, потому что исследователи заинтересованы во взаимном влиянии «различных культурных зон и обмене между различными видами искусства на уровне идей [1, с. 142]. На сегодняшний день мы можем говорить о тенденции расширения границ этого термина, в основном из-за предмета описания.

В статье «Воскрешение концепции или слова экфрасис» Е. Берар описывает экфрасис как «каждое воспроизведение искусства посредством другого» [2, с. 155]. Кроме того, увеличение материала может также расширить и разрушить пределы концепции. Это становится необходимым условием для

нескольких попыток учёных так или иначе описать его, что достигается путем идентификации определенных областей в общем семантическом поле. Современные исследователи предлагают разные классификации экфрасиса. Г. Лессинг в своей работе «Лаокоон или о границах живописи и поэзии» делит искусство на «временное» и «пространственное». Современное понимание взаимодействия поэзии и живописи отклоняется от его представления [7]. Изображение показывает, что оно пространственное, а описание «переводит» изобразительный знак во временное. По словам Г. Лессинга, каждое искусство выполняет свою функцию. Теория экфрасиса расширяет данную функцию. В современной литературной критике возникает глубокий интерес благодаря возможности взаимодействия разных искусств и их различных влияний.

В статье «Воскрешение концепции или слова экфрасис» Г. Лессинга, автор объединяет три формы взаимодействия между литературой и визуальным искусством идентификации: идентификационная комбинация – комбинация визуально и словесно работает как эмблемы или авангардные представления. Интеграция – словесная работа приобретает новую форму [7]. Трансформация – предмет изобразительного искусства, превращающийся в слова. Экфрасис, который принадлежит к последнему типу, ставит вопросы об отношениях между искусствами, ищет границу между искусствами.

В дискуссиях о природе экфрасиса выделяют риторические и семиотические подходы, но часто случается, что в интерпретациях разных исследователей они пересекаются или же расходятся на множество вариантов. Последователи риторического подхода опираются на то, что экфрасис – «речь, которая ведет читателя вокруг, преподнося то, о чем говорится, ярко перед глазами» [13, с. 385]. Здесь подчеркивается, что говорится именно о человеке, месте, времени, событии, природе... То есть о всем живом, что постоянно находится в движении и постоянном поиске. Также само описание передается ярко, насыщенно и эмоционально, что позволяет в деталях передать всю полноту и глубину того, о чем говорится в тексте.

В семиотическом подходе исследователи прослеживают «искажение термина» и «появление жанра» под влиянием романтического, символического, модернистского направлений. Однако, многие исследователи все же склоняются к классической античной природе происхождения.

В русском литературоведении экфрасисом называют различные воспроизведения одного искусства посредством другого. Большинство исследователей поддерживают идею, согласно которой экфрасис «описывает произведение искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» [7, с. 386].

Основываясь на мнениях учёных, можно сделать вывод, что экфрасис – это описание или обозначение артефакта в литературном произведении.

1.2 Типология экфрасиса

Косвенно экфрасис помогает создать изображение или обозначение артефакта в литературном произведении. В этом случае автор цитирует каждый артефакт скрыто или открыто.

По принадлежности к автору экфрасис делится на монологический: осознается от имени героя или диалогический, который проявляется в разговоре нескольких персонажей. Например, Н.В. Брагинская определяет диалогическую фразу как «разговор, который относится к изображению и содержит его описание. Картина здесь описывается не как произведение искусства, а с точки зрения содержания» [2, с. 260]. Основываясь на содержательном аспекте, В. Яценко указывает на наличие описательного и интерпретирующего экфрасиса. Психологический экфрасис как разновидность описательного экфрасиса отражает восприятие события персонажем. В этой ситуации внимание читателя перемещается с прямого описания самого произведения на описание впечатления, которое после него остаётся.

Важно заметить, что данные классификации экфрасиса раскрывают лишь некоторые особенности их представлений. К основным литературным интерпретациям экфрасиса относятся следующие [8, с. 169]:

1) экфрасис может включать религиозные, философские и эстетические, семиотические, культурно-исторические, интертекстуальные, поэтические, текстовые и тропологические аспекты;

2) экфрасис подразделяется:

- по описанию объекта: прямой и непрямой экфрасис;

- по объему: полный, минимизированный, нулевой;

- на «носителе» картины: а) представление произведений искусства; б) представления произведений невизуального искусства; в) изображения артефактов, которые не являются произведениями искусства;

- в зависимости от авторской принадлежности: монологический и диалогический;

- контентный аспект: описательный и толковательный.

Прямой экфрасис – это прямое описание или простое имя визуального артефакта в литературном произведении. Автор открыто указывает на то, что он описывает картину, скульптуру, фотографию и подобные визуальные объекты.

Косвенный экфрасис представляет образ словесной реальности. При описании ландшафта, персонажа и других элементов художественного мира литературного произведения учитываются мотивы визуального произведения. Автор делает это не прямым образом, то есть цитирует визуальный источник.

Представляется важным охарактеризовать как формальные, так и основные принципы описания в экфрасисе. С формальной точки зрения можно выделить следующие характеристики словесного выражения визуального образа в тексте произведения: объем художественной культуры, атрибуция,

автор, количество авторов, описание одного или нескольких произведений, описание целостное или дискретное, встречается в тексте в первый раз или нет.

По объему экфрасис можно разделить на полный, свернутый и нулевой [12, с. 280]. Полный экфрасис содержит подробное представление визуального артефакта, то есть экфрасис в классическом понимании. Описание свернутого экфрасиса вписывается в одно или два предложения. Свернутые экфрасисы чаще всего используются, чтобы незаметно открыть другие перспективы, иногда только косвенно связанные с изобразительным искусством. Частичный экфрасис указывает только на актуальность речевого текста для тех или иных художественных и визуальных явлений. Нулевой экфрасис может быть миметическим, то есть подразумевается, что читатель знает референт, на который указывает автор, и он самостоятельно перенесет характеристики референта в художественные реалии словесного текста. Миметический экфрасис часто несет визуальную информацию. Немиметический экфрасис содержит указание на смысловой, исторический и культурный образ визуального артефакта. Этот тип нулевого экфрасиса встречается в описании коллекций произведений искусства [14, с. 112].

Миметический экфрасис может быть как атрибутированным, то есть явным, так и неатрибутированным. Атрибуция – это определение автора (в более широком смысле – направления, стиля) или названия произведения [8, с. 169]. Атрибуция по автору значительно сужает возможности интерпретации, делает мысль автора более понятной и прозрачной. Атрибуция по имени делает толкование экфрасиса менее однозначным. В обоих случаях атрибутивный экфрасис появляется, с одной стороны, как эмблема, ярлык эпохи, а с другой – естественным образом обогащает визуальный аспект словесного образа.

Неатрибутированный миметический экфрасис не содержит открытой ссылки на автора или название произведения. Сначала «графические» характеристики изображения выстраиваются в сознании читателя, а затем, благодаря работе культурной памяти, проводится поиск его художественных и исторических аналогий, в результате чего происходит концептуальная интерпретация образа. После этого возникает понятийная расшифровка образа.

В соответствии с «носителем» изображения, материалом, экфрасисы подразделяются на репрезентации произведений:

- а) изобразительное искусство: живопись, графика, скульптура;
- б) неизобразительное искусство: архитектура, ландшафтный и интерьерный дизайн, декоративно-прикладное искусство;
- в) кино;
- г) фотографии, популярные печатные материалы (печать, реклама, открытки), графика в научно-популярных изданиях.

Авторство экфрасиса в тексте художественного произведения является важным, потому что, будучи носителем огромного слоя культурно-исторической, эстетической информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, социальную принадлежность и философию определённого образа.

С точки зрения способа представления в тексте экфрасисы делятся на цельные, где описание представляет собой непрерывную часть текста, и дискретные – описание является прерывистым, разбросанным по определенному отрезку текста.

По количеству передаваемой визуальной информации экфрасис подразделяется на простой и сводный. Простой экфрасис содержит описание одного произведения или изображения [6, с. 85]. Сводный экфрасис содержит описание графических мотивов нескольких произведений одного и того же автора, школы и направлений, которые в результате создают коллективный вид. Разновидностью сводного является технический экфрасис, в котором обозначаются идеология, декларации художественного направления.

По количеству появления в тексте экфрасис может быть первичным и вторичным. Первичный – это описание визуального объекта, впервые встречающегося в тексте. Вторичный экфрасис повторяется, продолжаясь и расширяясь, или просто повторяя ранее упомянутый момент.

В содержательном аспекте, в соответствии с доминантой, которую автор подчеркивает в визуальном произведении, экфрасисы делятся на дескриптивные и толковательные. Эта классификация основана на традиции античных, библейских, византийских описаний.

Психологический экфрасис транслирует процесс и результат воздействия изображения на зрителя, восприятие произведения. В этой форме описательного выражения акцент переносится с описания самой работы на описание субъективных впечатлений.

Таким образом, экфрасис делится по количеству употреблений в тексте на: первичный и вторичный; по принадлежности к автору на: монологический и диалогический; по полноте и непрерывности описания художественного элемента на: полный, свернутый и нулевой; по точности передачи элемента искусства на: прямой и косвенный; по наличию или отсутствию в истории художественной культуры выбранного объекта описания на: миметический и немиметический.

1.3 Репрезентации экфрасиса в мировой литературе

В эпоху появления нового направления в искусстве – романтизма, в русской и зарубежной литературе заметно выросло количество экфрасиса в произведениях. Это было связано с востребованностью проиллюстрировать произведения живописи в художественных каталогах и путеводителях. Романтические мотивы привели к тому, что значительное количество описаний произведений искусств остались в дневниках, переписках, записках путешественников и стихотворениях. Классики русской литературы не обошли стороной данное направление.

Например, тема искусства присутствовала в произведениях А.С. Пушкина. Но экфрасис в полноценном виде встречается в его поэзии не

так часто и довольно поздно. Это прослеживается в стихотворениях 30-х годов XIX века. «Царскосельская статуя» – пример стихотворного экфрасиса. В этом произведении четыре строки, но читателю легко представить, как сидит слепленная скульптором девушка:

*Урну с водой уронив, об утес ее дева разбила:
Дева печально сидит, праздный держа черепок.
Чудо! не сякнет вода, изливаясь из урны разбитой;
Дева, над вечной струей, вечно печальна сидит [18].*

Сюжет статуи взят из басни Лафонтена (XVII век), но автор описал ее с отсылкой на античные образы. А.С. Пушкин хотел воспроизвести «манеру и стиль» скульптора с помощью имитированного гекзаметра – одним из трёх главных размеров классической античной метрики и самым распространенным размером античной поэзии. Именно из-за этого размера оно так непривычно для русского читателя.

Более популярным у писателей является другой вид экфрасиса – живописный, который включает в себя описание пейзажного или портретного изображения. Портрет-экфрасис в русской литературе берет свое начало в повести Н.В. Гоголя «Портрет» (1834). Благодаря тому, что экфрасис всегда несет в себе дополнительные идеи и смысл, функции этого приема в литературе безграничны. В экфрасисе собраны идеи, с которыми писатель хочет познакомить читателя, переплетая подтекст произведения с живописным образом. Портрет в повести Н.В. Гоголя – это вымышленный оживающий портрет старика-ростовщика, который приносит несчастья тому, кому в руки попадает это полотно. Изображение зловещего старика «заколдовало» художника так, что тот потратил все свои последние деньги на покупку рисунка. Смотрящий на портрет художник еще не осознает, что ему может принести этот ужасающий взгляд:

«Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движенья и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них. Он был драпирован в широкий азиатский костюм. Необыкновеннее всего были глаза: казалось, в них употребил всю силу кисти и все старательное тщание свое художник. Они просто глядели, глядели даже из самого портрета, как будто разрушая его гармонию своею странною живостью. Когда поднес он портрет к дверям, еще сильнее глядели глаза. Впечатление почти то же произвели они и в народе» [16].

Именно вокруг этого портрета разворачивается действие в повести писателя. Однажды портрет оживает, ростовщик словно во сне отдает тысячу червонцев, но потом эти деньги оказываются настоящими. Они дарят художнику славу, но эта слава приносит только зло и мучения. В итоге художник умирает в страшных страданиях, а портрет продолжает жить своей жизнью – его начинать искать, и находит сын того, кто нарисовал этот портрет, но в конце портрет ростовщика таинственным образом исчезает.

«Княгиня Лиговская» – незаконченное произведение М.Ю. Лермонтова, которое он начал писать в 1836 году. В центре повествования – жизнь петербургского общества. Экфрасис в этом социальном романе представлен живописными портретами, которые находятся в доме главного героя – Григория Печорина. Здесь они дополняют основные характеристики героев или ситуаций, с которыми они встречаются. В самом начале романа мы видим описание неизвестной картины:

«...она изображала неизвестное мужское лицо, писанное неизвестным русским художником, человеком, не знавшим своего гения и которому никто об нем не позаботился намекнуть. - Картина эта была фантазия, глубокая мрачная. Лицо это было написано прямо, безо всякого искусственного наклонения или оборота, свет падал сверху, платье было набросано грубо, темно и безотчетливо, - казалось, вся мысль художника сосредоточилась в глазах и улыбке... Голова была больше натуральной величины, волосы гладко упали по обеим сторонам лба. Глаза, устремленные вперед, блистали тем страшным блеском, которым иногда блещут живые глаза сквозь прорези черной маски; испытующий и укоризненный луч их, казалось, следовал за вами во все углы комнаты, и улыбка, растягивая узкие и сжатые губы, была более презрительная, чем насмешливая» [17].

Здесь становится очевидным влияние экфрасиса на восприятие текста читателем после прочтения этого фрагмента. Некоторые специалисты считают, что это описание вымышленной картины. Таким образом, в текст романа вплетено не только художественное произведение, но и увлечение писателя живописью. Главный герой отражается в живописном зеркале: Печорин каждый раз видел на картине разные выражения лица – так и он может быть добрым и злым, способным глубоко чувствовать и любить, но быть коварным и мстительным. Так, Печорин трактует «старинную картину», висящую в столовой его дома, в присутствии его возлюбленной: картина является олицетворением умысла молодой женщины, которая вышла замуж ради денег: *«На ней были изображены три фигуры: старый и седой мужчина, сидя на бархатных креслах, обнимал одною рукою молодую женщину, в другой держал бокал с вином. Он приближал свои румяные губы к нежной щеке этой женщины и проливал вино ей на платье. Она, как бы нехотя повинувшись его грубым ласкам, перегнувшись через ручку кресел и облокотясь на его плечо, отворачивалась в сторону, прижимая палец к устам и устремив глаза на полуотворенную дверь, из-за которой во мраке сверкали два яркие глаза и кинжал» [7, с. 87].* Главный герой отражается в живописном зеркале: Печорин каждый раз видел на картине разные эмоции на лице – он может быть добрым и злым, способным чувствовать и любить, но также и быть злым и мстительным.

Ф.М. Достоевский является ярким представителем, в чьем творчестве можно найти множество элементов экфрасиса. Самый известный «сюжет», связанный с картинами, появляется в романе «Идиот». Это картина Ганса Гольбейна «Мертвый Христос во гробу» – первое натуралистическое

изображение Христа, которое произвело незабываемое впечатление на Ф.М. Достоевского. Впечатление было воплощено в монологе Ипполита:

«Когда смотришь на этот труп измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их?» [5, с. 353].

Ф.М. Достоевский в своих романах пытается раствориться в героях, то есть дать им больше свободы в действиях и размышлениях, но в этом отрывке автор говорит устами героя, вкладывая в его монолог свои идеи, касающиеся картины Ганса Гольбейна. Кроме того, живописные произведения призваны углубить идею и отразить под другим ракурсом замысел романа. Некоторые заметки Ф.М. Достоевского насчет сюжета романа подтверждают, что замысел романа был изначально связан с изображением казни Христа, поэтому тщательное прочтение экфрасиса важно для понимания значимых идей произведения.

Еще один классик русской литературы Л.Н.Толстой был связан с живописью гораздо ближе, чем это может показаться. Это связано с тем, что в его произведениях довольно редко встречается прямой экфрасис (то есть непосредственно детальное описание), но отсылки к живописному творчеству, в целом, присутствуют. Например, в главах «Анны Карениной», которые посвящены путешествию Вронского и Анны в Италию, герои знакомятся с художником Михайловым, работающим над полотном «Увещание Пилатом». Голенищев и Вронский находят для себя в картине «бесконечных Христов Тициана, Рафаэля, Рубенса», технику, планы картины, но ничего не видят, что находится глубже. И поэтому не могут приобщиться к духовному свету Христа. Сквозь текст писателя показывается проблема смысла и назначения искусства. Таким образом, понятие экфрасиса расширяется и заставляет читателя проникнуть в философию. Однако подробного описания картины Л.Н.Толстой не дает. Это оказывается для писателя неглавным. Важна сама ситуация конкретного «сюжета». Также это видно в одной из сцен романа «Воскресение»:

«Напившись кофею, Нехлюдов пошел в кабинет, чтобы справиться в повестке, в котором часу надо быть в суде, и написать ответ княжне. В кабинет надо было пройти через мастерскую. В мастерской стоял мольберт с перевернутой начатой картиной и развешаны были этюды. Вид этой картины, над которой он бился два года, и этюдов, и всей мастерской напомнили ему испытанное с особенной силой в последнее время чувство бессилия идти дальше в живописи. Он объяснял это чувство слишком тонко развитым эстетическим чувством, но все-таки сознание это было очень неприятно» [19].

Л. Н. Толстой верил в перерождающую и очищающую силу любого вида искусства. Становится ясным, что писателя волнует процесс творчества и осознание самого себя через творчество художественного произведения.

Таким образом, можно отметить, что классики русской литературы подготовили прочную основу для покорения экфрасисом литературы: живописный и скульптурный экфрасис; экфрасис, вплетенный в канву произведения и часто являющийся ключом к глубоким смыслам произведения, появляется теперь во многих текстах разных жанров. Время Л.Н. Толстого и Серебряный век – эпоха расцвета экфрасиса в отечественной литературе. Не существует, наверное, ни одного писателя, поэта, который бы не использовал бы этот прием в своем творчестве. В искусстве Серебряного века связь между искусствами – живописью, музыкой, поэзией, театром – прочно укрепились благодаря вере творца своего произведения менять окружающую действительность и людей силой искусства. Прямой экфрасис, тайные отсылки к произведениям искусства использовали поэты: Максимилиан Волошин, основоположник русского символизма Валерий Брюсов, Анна Ахматова, футуристы Владимир Маяковский и Велимир Хлебников в поэзии и прозе, в своих критических статьях. Он оказался крайне популярен не только в произведениях новаторов-символистов, акмеистов и футуристов, но и в сочинениях писателей, творчество которых относится к реалистической модели повествования – М. Горького, А.Н. Толстого и других.

В романе английского писателя О. Уайльда «Портрет Дориана Грея», который сам автор назвал «этюдом об изобразительном искусстве» [15, с. 688], обнаруживаются в измененном виде все признаки «диалогического экфрасиса», выделяемые Н.В. Брагинской: это сакральность, тайна, толкование, обращение к изображению «как живому», внимание к содержанию изображения и прочее.

Р. Элман проводит исследование в своих работах экфрасистической основы образов романа «Портрет Дориана Грея» [15, с. 690]. Сюжетные рамки романа «Портрет Дориана Грея» и художественное время произведения обусловлены периодом параллельной жизни человека и его изображения на картине [16, с. 690]. Роман начинается с разговора лорда Генри и Бэзила Холлуорда о «портрете в полный рост молодого человека необычайно индивидуальной красоты» [15, с. 691]. Предпосылкой об упоминании портрета являются размышления лорда Генри о японских художниках, которые средствами «неподвижного» искусства пытаются создать впечатление выразительности и движения. Противоречивые отношения статики и динамики, искусства и жизни, живого и неживого образуют основной сюжет романа, который заканчивается также упоминанием о «великолепном портрете» Дориана, который отразил «чудо его исключительной молодости и красоты» [9, с. 199].

В предисловии романа говорится о том, что произведение – это «поверхность и символ» [10, с. 7]. Лорд Генри в портрете Дориана Грея видит только поверхность, так же как и в его внешности. Он не желает знать о преобразованиях, которые происходят в душе героя и отображаются на самой

картине. В тексте романа ему не удастся увидеть все трансформации, которые происходят на портрете и во внешности Д.Грея. Лорду Генри обычно приписывается роль критика, он не замечает или не хочет замечать действия, которые совершают его слова. Можно сказать, что именно слова Генри помогают обрести жизнь картине через проявление самосознания Дориана. Это передается через выражение лица – завершающий штрих в портрете. Но с другой стороны – они способствуют его гибели. Диалоги персонажей, которые составляют специфику романа будто «соревнуются» в романе с портретом.

Тайна портрета связана с Бэзиллом, выразившим в нем свое отношение к Дориану, так как именно ему было суждено перед смертью увидеть картину. Но с другой, стороны эта тайна согласованна – с Дорианом. Ведь он является главным зрителем портрета, он ведет беседу с изображением, и он его двойник).

Проблема визуализации портрета в текстах романа является одной из самых сложных. «Тайна» картины, которая всегда является каким-то магическим, мистическим всегда связана с содержанием экфрасического романа. В основе сюжета лежит разгадка тайны (интерпретация, объяснение содержания).

Присутствие в этом романе диалогического экфрасиса выражается в том, что изображенный на картине герой участвует в действии экфрасического романа, он как бы «играет роль». Это подтверждается тем, что у Дориана Грея есть склонность к исполнению музыки, а у Лорда Генри – к игре словами [3, с. 89].

Таким образом, в романе О. Уайльда «Портрет Дориана Грея» обнаруживаются элементы диалога с изображением, возможно соревнование слов и изображения. Признаки диалогического экфрасиса: «тайна», ее истолкование, обращение к изображению «как живому» и другие создают новые вариации экфрасиса в романе, но сохраняют общее архетипическое строение.

В многожанровом романе английского писателя М. Брэдбери «В Эрмитаж», написанном в 2000 году, экфрасическое единство занимает одно из центральных мест. На это указывает само название «Эрмитаж» – это музей. Историческая проблематика и политическая сатира романа английского писателя и литературоведа вызывают противоречивые отзывы. Критике подвергаются в основном постмодернистский метанарратив, текст скульптуры и живописи, представленные в романе М. Брэдбери в основном портретами персонажей.

Экфрасическое начало становится явным с описания Екатерины Великой, увиденной глазами философа Дидро: «*ожившая статуя собственной персоной*» [4, с.17]; «*Это Екатерина Великая – высокая, коронованная, осанистая прямая, царственная*» [4, с. 18]. Центральной темой является тема смерти и бессмертия. В романе М. Брэдбери пересекаются XVIII в. и современность, варварство и цивилизация, разные национальные культуры, политика, наука и искусство. Первое описание Екатерины Великой сразу

передает экфрастический характер: *«У нее высокий лоб, удлиненный овал лица, острый подбородок, наруганные щеки»* [4, с. 404]. Портрет строится на противопоставлениях, например, синтаксических и семантических: *«полная и круглая, но величавая»* [4, с. 406]. Этот контраст очевиден и в одежде: *«очень мужской и полувоенной, но похожей на костюм примадонны»* [4, с. 407]. Экфрастическое исследование образа Екатерины Великой завершает тройное упоминание агатового перстня, на котором выгравировано ее изображение [4, с. 408].

Петр Первый, в отличие от Екатерины Второй, представлен в романе единственным памятником. История Медного всадника становится одним из основных сюжетных мотивов романа. Первое упоминание о нем связано с идеей Екатерины создать памятник для увековечивания своего предшественника. Для осуществления данной идеи Дидро предлагает Екатерине Великой «не самого лучшего», но «дешевого» скульптора Фальконе. В итоге памятник вызвал полемику при дворе Екатерины. В разговорах обсуждается образ змеи и облик самого Петра. Кроме вопросов роста, растительности, одежды (военная форма, меховая шуба или римская тога), символических атрибутов (сабля, свод законов или план города), много вопросов пробудило выражение лица императора (дружелюбно-угрожающее, надменно-цивилизованное, ужасающе-устрашающее или вдумчиво-вопрошающее). Невыразительность лица статуи Фальконе объясняет с помощью иронии, что перед скульптором стояло множество невыполнимых задач: чтобы не выглядеть косоглазым, Петр должен смотреть сразу на три здания, которые находились на противоположном берегу Невы. При обсуждении памятника Гримм опасается, что люди могут неверно понять образ змеи под ногами коня. Они могут в этом увидеть символ жестокости и беспощадности императорской власти. Уже в двадцать седьмой главе статуя Петра Первого показана в современности глазами рассказчика-англичанина, который неожиданно обнаружил в ней цивилизованность и галантность скульптора. Образ Медного всадника завершается упоминанием о поэме Пушкина: *«Весь ансамбль так легок и подвижен, что нетрудно увидеть, почему Пушкин вообразил коня спрыгивающим с пьедестала...»* [4, с. 349].

В двадцать первой главе автор «выводит» из Дидро всю русскую литературу, пытаясь внутри «раскрашенных кукол» И. Бродского, А. Ахматовой, О. Мандельштама, Ф.М. Достоевского, Н.В. Гоголя, А.С. Пушкина, т.е. в самой маленькой матрешке, увидеть изображение скульптора [4, с. 265]. Матрешки на рынке, изображающие известных политиков России, США, Великобритании, позволяют автору сделать комическую параллель между властью и искусством. Подобные сравнения обнаруживает рассказчик и в самом Санкт-Петербурге, рассматривая его с колоннады Исаакиевского собора: параллельно расположенные статуи Петра Первого и Николая Первого, Николая Гоголя и Михаила Лермонтова, Карла Маркса и Фридриха Энгельса.

Тема живого и мертвого показывается с изображением Ленина на бронзовом диске на корабле: *«лисьи черты лица, торчащая борода, характерный жест руки, направляющий историю к кровавым жертвам»*, которое вызывает у рассказчика мысли о его мумии в Кремлевском Мавзолее и об исследованиях его головы, о его профиле на русских деньгах и о статуе. После визуальных образов Екатерины Второй и Петра Первого интересными являются экфрастические портреты двух философов – Дидро и Вольтера. Известная статуя «Вольтер, сидящий в кресле», созданная Гудоном, дважды «оживает» в восприятии Дидро (наяву и в сновидении). В первом описании рассказчик называет статую Вольтера «призраком», противопоставляя живое тело с каменной фигурой. Примечательно, что во время своего пребывания в Санкт-Петербурге в 1773-1774 гг., Дидро не смог бы увидеть эту скульптуру в Эрмитаже, так как она была создана только в 1781 году. Это подтверждает свободную игру со временем, и это видно также в случайном упоминании станции метро Дидро-Вольтер. Это помогает читателю перейти из XVIII столетия в XX в. Няяву предполагаемый живой Вольтер оказывается статуей, то в сновидении скульптура мистически поднимается с кресла, а глаза демона горят огнем [4, с. 410].

Экфрастический портрет Дидро в основном представлен дважды появляющимся в романе бюстом, выполненным МариАнн Колло, которая являлась ученицей Фальконе. Комически показана сцена одновременного создания сразу двух изображений Дидро, одно из которых в конце сеанса будет разбито самим автором – Фальконе. Вместо описания бюста работы Колло автор вводит еще одного нового художника, на этот раз русского, «молодого человека», «представителя новой школы» Дмитрия Левицкого, который создает живописный портрет Дидро в 1774 году. Нужно отметить, что этот художник в 1783 году напишет знаменитый портрет «Екатерина Законодательница», причем неизвестно, писал ли Д. Левицкий Екатерину с натуры, так как это она разрешала только иностранным мастерам. Такие же предположения существуют по поводу портрет Дидро, хоть он отличается естественностью внешнего вида и глубиной передачи характера. В романе М. Брэдбери «удвоение» персонажей в скульптурных и живописных образах углубляет многогранность параллелей между ними. И в то же время произведения искусства приходят на замену живых людей:

«В статуях – то, к чему стремимся мы в лучшие моменты жизни, совершенная эпитафия, последнее, что остается от нашего бытия, высочайшее его проявление: застывшее движение, жизнь в мраморе, биография в бронзе» [4, с. 389].

Следовательно, в экфрастическом дискурсе романа М. Брэдбери «В Эрмитаж» исчезает отличие действительно существующих (исторических, уникальных, музейных) и вымышленных статуй и картин. Скульптурные произведения искусства не только служат характеристикой и особенностями персонажей, но и обнаруживают многосторонние связи между эпохами,

странами, историческими деятелями (правителями, философами, художниками).

Таким образом, экфрасис – это попытка заглянуть за границы определенного вида искусства и найти новый язык для создания мира художественного произведения. Экфрасис помогает читателю соотнести литературный текст с любым другим видом искусства, визуализировать его и получить значительное эмоциональное удовлетворение от чтения. Это «текст в тексте», с помощью которого литературное произведение создает ощущение одновременного присутствия определенного образа и наличие наглядной демонстрации предмета художественного искусства.

Выводы по главе 1.

Экфрасис – это литературный способ, используемый автором для обеспечения всестороннего восприятия текста читателем, с помощью описания любой художественной детали вне зависимости от ее происхождения. Экфрасис помогает читателю соотнести литературный текст с любым другим видом искусства, визуализировать его и получить значительное эмоциональное удовлетворение от чтения. Это «текст в тексте», с помощью которого литературное произведение создает ощущение одновременного присутствия определенного образа и наличие наглядной демонстрации предмета художественного искусства.

Существуют разнообразные типологии экфрасиса по различным основаниям: 1) по принадлежности к автору экфрасис делится на монологический, то есть осознается от имени героя, или диалогический, который проявляется в разговоре нескольких персонажей; 2) по описанию объекта: прямой и косвенный; 3) по объему: полный, свернутый и частичный; 4) по «носителю» картины: а) представление произведений искусства; б) представления произведений невизуального искусства; в) изображения артефактов, которые не являются произведениями искусства; 5) по количеству появления в тексте: первичный и вторичный. Экфрасис является одним из распространенных способов передачи содержания текста у писателей разных направлений и эпох.

2 Экфрасис в современном британском романе

2.1 Виды экфрасиса в романе Дж.Коу «What a carve up!»

Джонатан Коу – известный современный британский писатель. Родился в 1962 году в Бирмингеме. Учился в Кембридже, затем посвятил время преподавательской деятельности, получил ученую степень в области английской литературы. До обретения популярности в качестве писателя, Дж.Коу сменил несколько профессий: от композитора до журналиста. Свой первый роман автор выпустил в 1987 году «The Accidental Woman», в котором писатель размышляет о фатальности всех событий в нашей жизни и возможности человека изменить свою судьбу. Но наибольшую популярность Дж. Коу принес роман «What a carve up!». После этого произведения каждая новая книга Дж.Коу с теплом встречается у читателей и критиков.

«What a carve up!» – это яркое, сатирическое произведение, которое отразило все проблемы Британии 80-х годов XX века. Роман описывает политическое и социальное состояния в Англии. Автор произведения критикует правление Маргарет Тэтчер, несовершенство социального устройства и переживания по этому поводу жителей страны.

Главный герой Майкл – одинокий и неуспешный писатель, которому предлагают написать хронику одного из самых известных семейств Британии. Майкл соглашается, так как ему самому была интересна семья Уиншоу, которая проникла почти во все сферы Британии. Историческое описание событий оборачивается у Дж. Коу детективной игрой, в которой каждая деталь и реплика обязательно появятся в финале.

В романе Дж. Коу «What a carve up!» встречается много примеров экфрасиса, которые придают произведению определенную уникальность и заинтересованность у читателей. Например, в последующем примере мы можем увидеть в диалоге героев произведения упоминание картины шотландского художника Джона Беллани, портрета его отца «My Father»:

«Not knowing quite what to make of this, Phoebe said: 'Do you know that John Bellany portrait of his father? I love that painting: it's so rich and detailed - it tells you so much about the man, and at the same time it's done with such warmth and affection. It positively glows. I know his work, yes. I'm not sure I'd recommend it to anyone as an investment these days» [19, с. 147].

Герои обсуждают картину, девушка восхищается произведением искусства, с какой любовью и теплотой она написана художником. А мужчина, наоборот, говорит, что она неинтересна в наши дни. Данный пример можно отнести к такому типу экфрасиса как упоминание произведения художественного искусства в литературном тексте. Также здесь можно наблюдать прямой экфрасис, так как персонаж открыто указывает на то, что он описывает картину и дает характеристики портрета.

В следующем примере Дж. Коу взял за основу описание интерьера квартиры из детективной повести Артура Конана Дойля «Знак четырех»:

«We had arrived outside a small terraced house in one of Islington's less fashionable byways. Findlay led me inside, up several flights of uncarpeted stairs until we reached the attic floor, where he threw open the door on to a room which caused me to gasp in sudden astonishment: for it was a perfect replica, as far as I could see, of the apartment described by Conan Doyle in The Sign of Four, when Sherlock Holmes first encounters the mysterious Thaddeus Sholto. The richest and glossiest of curtains and tapestries did indeed drape the walls, looped back here and there to expose some richly mounted painting or Oriental vase. The carpet, too, was of amber and black, so soft and so thick that the foot sank pleasantly into it, as into a bed of moss. There were even two great tiger-skins thrown athwart it, increasing the suggestion of Eastern luxury, and a huge hookah standing upon a mat in the corner. To complete the homage, a lamp in the fashion of a silver dove was hung from an almost invisible golden wire in the centre of the room: as it burned it filled the air with a subtle and aromatic odour» [19, с. 221].

Данный пример можно отнести по принадлежности к автору на монологический экфрасис, так как описание интерьера осуществляется от лица одного героя. Также по объему повествования это полный экфрасис, а по типу появления в тексте первичный.

Но основным типом экфрасиса в произведении «What a carve up!» является отсылка к киноискусству и к нескольким фильмам. Например,

«One evening when I was about twenty-four, I went to see a programme of French films presented by the university film society. The first to be shown was Le Sang des, Georges Franju's short documentary about a Parisian slaughterhouse. By the time it was over, the theatre was half empty.

It was the usual film society audience: hardened connoisseurs of the horror film, in many cases, for whom it was fashionable to admire low-budget movies about American teenagers being dismembered by psychopaths, or science-fiction nightmares full of bloodthirsty special effects. What was it about this film, then, so gentle and melancholy in some respects, that caused women to scream with revulsion, and men to rush for the exits?

I have never seen it since, but many of the details have stayed with me. The beautiful white carthorse keeling over as a spike is plunged into its neck, bringing forth fountains of blood; calves juddering after their throats have been cut, the violent jerking of their heads sending pans of hot blood crashing over and skimming across the floor; rows of headless sheep, their legs still kicking furiously; cows having long steel spikes banged through their skulls into their brains. And then, by way of counterpoint, the girl's voice introducing us to the sad suburbs of Paris - les terrains vagues, jardins des enfants pauvres; la limite de la vie des camions et des trains» [19, с. 251].

В этом эпизоде автор упоминает фильм французского режиссера Жоржа Франжо «Кровь Животных», 1949 года. Главный герой не разделяет восторга с публикой и считает, что это малобюджетный фильм, который может оценить только американская аудитория. Его не привлекают ни сюжет, ни герои, ни спецэффекты, которые присутствуют в кинокартине. Данный эпизод, в котором

использован экфрасис, можно отнести по принадлежности к автору как монологический, а по контентному аспекту – толковательный, так как герой объясняет, почему ему не нравится фильм.

Следующий пример также относится к кинематографу:

«It was a less painful experience than I had anticipated. Graham's film was only about ten minutes long, and proved to be an efficient if unsubtle piece of polemic about the Falklands conflict, called 'Mrs Thatcher's War'. The title was double-edged, because he had somehow managed to find a pensioner called Mrs Thatcher who lived in Sheffield, and shots of warships steaming into battle and extracts from the Prime Minister's speeches were juxtaposed with scenes from the life of her less eminent namesake: making trips to the shops, preparing frugal meals, watching news bulletins on the television and so on. In a disjointed voice-over commentary, the old woman spoke of the difficulties of getting by on her pension and wondered what had become of all the money she had paid in taxes throughout her working life: this was usually the cue for a rapid cut to some brutal and expensive-looking piece of military hardware. The film ended with the Prime Minister's famous speech to the Scottish Conservative Party, in which she described the war as a battle between good and evil and declared that 'It must be finished', followed by a lingering shot of the other Mrs Thatcher carrying a heavy bag of groceries up a steep, forbidding street. Then the screen faded to black and two captions appeared: 'Mrs Emily Thatcher supports herself on a weekly income of £43.37' [19, с. 280].

В этом примере автор, используя описание фильма «Война миссис Тэтчер», показывает состояние Англии в конце XX века. В то время страна пережила экономический кризис, который в значительной степени изменил внутреннюю политику государства. В данное время правление Британии было в руках Маргарет Тэтчер. Ей удалось сохранить несколько главных сфер жизни страны, например, здравоохранение, но социальная сфера подверглась многочисленным изменениям. Было отменено множество пособий, ужесточились некоторые правила во всех сферах жизни людей, и появилось много новых налогов. Консерваторы (это люди, которые принадлежали консервативной партии, и лидером которой была М. Тэтчер) объясняли эти реформы тем, что они пытались замотивировать людей к поискам работы и тем самым сократить бедность. На примере этого фильма Дж. Коу показывает недовольство жителей страны. Из-за многочисленных реформ, нестабильности и бедного положения людей, в стране появлялось множество граждан, которых не устраивало такое положение в государстве. Как и в предыдущих примерах, это монологический тип, по количеству появлений в тексте первичный, а по объему полный экфрасис.

«Oh, it's a silly film. All about this wealthy family who turn up at a big country house for the reading of a will, and get bumped off one by one. It's meant to be funny, of course, but I didn't see it like that at the time. It scared me to death, and I fell wildly in love with the heroine, who was played by Shirley Eaton - do you remember her?' 'Vaguely. Didn't she come to a nasty end in a James Bond film, once?' 'In Goldfinger, yes. She gets covered in gold paint and suffocates. But in this other

film she has a scene with Kenneth Connor, where she invites him to stay the night in her room, and he's very attracted to her and she's obviously very kind and sensible as well as being beautiful, so it would be the best thing from every point of view, but he can't bring himself to do it. There are all these terrible things going on in the house, this homicidal maniac wandering around the place, and yet he finds all of that less frightening than the thought of being alone with this wonderful woman for a whole night. And I've never forgotten that scene: it's been with me for the last thirty years. For some reason» [19, с. 152].

В этом отрывке автор описывает фильм «Голдфингер» – это третья часть фильма об известном агенте Джеймсе Бонде. С его помощью Дж. Коу хочет продемонстрировать оживленный диалог между героями и их отношение к фильму. Герой говорит, что его не впечатлила картина, но понравилась актриса, которая сыграла главную роль. А девушке, наоборот, понравился фильм и актеры. Данный пример относится к диалогическому типу экфрасиса, так как проявляется в разговоре нескольких персонажей.

«Thomas arrived at Twickenham Studios at about lunchtime and made his way to the restaurant, where he spied three vaguely familiar faces at a corner table. One of them was Dennis Price, still best known for his leading role in Kind Hearts and Coronets twelve years earlier; another was the wizened, eccentric Esma Cannon, who reminded Thomas irresistibly of his mad Aunt Tabitha, still confined to a high-security asylum somewhere on the edge of the Yorkshire moors; and the third, unmistakably, was Sid James, one of the stars of the film currently in production — a loose comic remake of an old Boris Karloff feature, The Ghoul, under the new title What a Carve Up!» [19, с. 316].

Здесь автор описывает встречу Томаса с актерами из фильма «What a Carve Up!». Сначала он их не узнал, но потом понял, что они снимались в известных фильмах и был удивлен, но в то же время рад этой внезапной встрече. «What a Carve Up!» – британский комедийный фильм ужасов, выпущенный в 1961 году [21, с. 80]. Это пародия на классические английские детективы, в которых действие происходит в Лондоне. Именно название этого фильма послужило заголовком романа Дж. Коу. Он также являет собой монологический экфрасис, так как повествование идет от лица одного героя.

«Your theory, insofar as I understand it,' said Roddy, 'seems to be that each of us is on the point not only of being killed, but of being killed in a manner ... appropriate, as it were, to our professional activities.'

'That's correct.'

'Well, it's a ridiculous theory, if you don't mind my saying so. It smacks of the scenario to a third-rate horror film.'

'Interesting that you should say that,' said Michael. 'Perhaps some of you saw a film called Theatre of Blood, made in 1973?'

Mr Sloane tutted reprovingly. 'Really, I think we're getting a long way from the point here. Not at all. Vincent Price plays a veteran actor who decides to revenge himself on his critics, and murders each of them using methods inspired by some of the grisliest scenes from Shakespearian tragedies.'

Roddy stood up. *'Boredom, if nothing else, compels me to suggest that we abandon this wearisome line of inquiry and take some practical course of action. I'm worried about Dorothy. I think we should split up and go looking for her.'*

'Just one moment,' said Thomas. 'I'd like to play our film expert at his own game, if I may.' He settled back in his chair and looked at Michael with the light of challenge in his eye. *'Isn't there a film where some crackpot – he turns out to be a judge – invites a lot of people to a remote house and does 'em all in: the point being that they all have guilty secrets to hide, and he sees himself as their executioner - a sort of angel of justice?'*

'The plot is from Agatha Christie's Ten Little Niggers. There are three different film versions. Which did you have in mind?'

'The one I saw was set in the Austrian Alps. Wilfrid Hyde-White was in it, and Dennis Price.'

'That's right. And Shirley Eaton, I seem to remember.'

Michael glanced at Phoebe as he said this; and noticed, in passing, that Roddy was now looking at her too.

'Well,' said Thomas, 'doesn't that little set-up seem remarkably close to what appears to be going on here tonight?'» [19, с. 452].

В этом эпизоде мы видим разговор нескольких людей, следовательно, по объему данный пример относится к полному типу экфрасиса, а по типу появления в тексте – первичный.

В этом примере герои упоминают в своем разговоре комедийный фильм ужасов «Театр крови» («Theatre of Blood»), повествующий про убийцу, который выбирает своими жертвами театральные критиков. Также Дж. Коу отмечает произведения У. Шекспира (именно с его трагедий были взяты некоторые сюжеты фильма) и детектив Агаты Кристи «Десять негритят».

«Michael sat down and put his head in his hands. He spoke wearily, without emotion. 'Years ago, on my ninth birthday, I was taken to see a film. It was set in a house rather like this one, and it was about a family, rather like yours. I was an over-sensitive little boy and I should never have been allowed to see it, but because it was supposed to be a comedy my parents thought it would be all right. It wasn't their fault. They could never have known the effect it was going to have. I know it sounds hard to believe, but it was ... well, easily the most exciting thing that had ever happened to me. I'd never seen anything like it before. And then half-way through - less than half-way through, probably - my mother made us get up and leave. She said we had to go home. And so we left: we left and I never found out what happened in the end. All I could do was wonder about it, for years afterwards.' 'Enchanting though I find these childhood reminiscences,' Hilary interrupted, 'I can't help thinking you've chosen an odd time to share them with us.' 'I've seen the film since then, you understand,' said Michael, apparently not having heard her. 'I've got it on video. I know how the story works out: that's how I know that Mortimer's still alive. But that isn't the point. It was never enough, being able to see it whenever I wanted: because I wasn't just watching it, that day. I was living it: that's the feeling I thought would never come back, the one I've been waiting to

recapture. And now it's happening. It's started. All you people'- he gestured at the circle of attentive faces - 'you're all characters in my film, you see. Whether you realize it or not, that's what you are» [19, с. 462].

В этом отрывке Майкл вспоминает эпизод из своего детства, когда он был с родителями в кино. Ему нравилось там находиться и наблюдать за картиной на экране. Но в один момент мама увела его из кинотеатра, не позволив досмотреть фильм. Ребенок так и не узнал, чем закончилась кинокартина, о которой он потом вспоминал еще долгое время. Данный рассказ героя произвел положительные впечатления на других персонажей произведения. Это монологический тип, так как один герой произведения повествует свою историю, а также описательный экфрасис.

«They started off with the news on BBCI at ten to six, followed by a magazine programme called Town and Around. Then they switched channels to ITV and watched «The Saint», with Roger Moore.

'This is the kind of show the independent companies do best,' said Alan. 'Very sellable abroad: even to America. High production values, lots of location work. Snappy direction, too. It's all a bit shallow, for my liking, but I wouldn't knock it.'

Hilary yawned. At seven twenty-five they watched something about a Scottish doctor and his housemaid, which all seemed very slow and provincial to her. Alan explained that this was one of the most popular programmes on television. Hilary had never heard of it.

'They'll be discussing this storyline in every pub, office and factory in Britain tomorrow,' he said. 'That's the great thing about television: it's one of the fibres that holds the country together. It collapses class distinctions and helps create a sense of national identity.'

He was equally lyrical about the next two programmes: a documentary called The Rise and Fall of the Third Reich, and another news bulletin at nine o'clock, this one lasting a quarter of an hour» [19, с. 68].

Здесь герои обсуждают популярный британский телесериал 1960-х годов «Святой». Главную роль сыграл Роджер Мур, который известен в образе агента Джеймса Бонда. Также это имя несколько раз упоминается в произведении Дж. Коу. Это диалогический экфрасис, а по количеству появления в тексте вторичный.

«He sauntered out, leaving Michael and Thomas to glower silently at one another. Meanwhile Mr Sloane began to pace the room, and Tabitha carried on with her knitting as if nothing had happened. Before long she was quietly humming a tune to herself – dimly identifiable, after a few bars, as 'Those Magnificent Men in Their Flying Machines» [20, с. 449].

Здесь девушка Табита напевает мелодию из комедии английского режиссера Кена Аннакина «Эти великолепные мужчины в их летающих машинах», 1965 года. Дж. Коу хочет показать читателям, что этот фильм был очень популярен в то время и нравился многим. По описанию объекта это прямой экфрасис, так как автор указывает конкретный фильм, из которого упоминается мелодия.

Также пятая глава во второй части книги идет под заглавием «*A Lady Mislaid*» [19, с. 451]. «*A Lady Mislaid*» – это британский комедийный фильм 1958 года режиссера Дэвида Макдональда. Это фильм про двух сестер, живущих в доме, в котором возможно произошло убийство. Действие кино разворачивается вокруг этих событий. Это также прямой и полный типы экфрасиса.

Таким образом, Дж. Коу использует много примеров экфрасиса: читатель может заметить элементы изобразительного искусства, например, описание картин, но основным объектом изображения экфрасиса является кинематограф. Благодаря этому читатель может сам представить картину, которую видит персонаж произведения и разделить с героем книги его эмоции и впечатления. В романе «*What a carve up!*» можно встретить следующие типы экфрасиса: монологический, диалогический, полный, первичный, описательный. Но наиболее распространенными типами являются по принадлежности к автору – монологический, то есть повествование идет от лица одного героя. Также основным по объему является полный тип экфрасиса, потому что читатель может видеть детальное описание какого-либо фильма.

2.2 Функции экфрасиса в романе Дж. Коу «*What a carve up!*»

Экфрасис выполняет различные функции в текстах художественной литературы. Каждый автор неслучайно добавляет элементы описания трудов изобразительного искусства или архитектуры в литературное произведение. Это обусловлено множеством факторов: во-первых, это связано с тем временем, с той с эпохой, в которую было написано произведение. Автор хочет передать определенное мировоззрение, отношений и образ жизни людей. Все литературные традиции того времени оказывают значительное влияние на роль произведения литературы не только для писателя, но и для общества в целом; во-вторых, это зависит от страны, в которой было написано литературное произведение. Политическая, экономическая, социальная, культурная и идеологическая сферы в стране являются также важными; в-третьих, функции экфрасиса напрямую отражают личную позицию писателя. Через его отношение к искусству и использование именно такого типа экфрасиса помогают читателю осознать и выделить для себя возможно более сложные и серьезные идеи и цели произведения; в-четвертых, с помощью экфрасиса читатель может представить наиболее яркую, подробную и интересную «картинку», которая отразит его положительное отношение после прочтения не только на том моменте, где автор использует данный способ повествования, но и на все произведение в целом.

В произведении «*What a carve up!*» Дж. Коу неслучайно применяет именно такие элементы повествования. Каждая реплика героев, в которой присутствует экфрасис, имеет особенное значение и несет в себе определенный посыл автора. Анализируя примеры экфрасиса, можно понять, почему писатель применяет его в своем произведении. Это можно проследить в цитате:

«Not knowing quite what to make of this, Phoebe said: 'Do you know that John Bellany portrait of his father? I love that painting: it's so rich and detailed - it tells you so much about the man, and at the same time it's done with such warmth and affection. It positively glows. I know his work, yes. I'm not sure I'd recommend it to anyone as an investment these days» [19, с. 147].

Здесь идет упоминание картины шотландского художника Джона Беллани, портрета его отца «My Father»; картина была написана в 1966 году. Дж. Коу хочет показать, что было актуально в то время в изобразительном искусстве. Также автор сообщает, что эта картина может понравиться не всем; на примере мужчины, не разделяющего эмоции и положительные впечатления от картины с девушкой, с которой он ведет разговор. Возможно, Дж. Коу через отношение мужчины передает свои мысли по поводу этого произведения изобразительного искусства. Тем самым читатель может представить перед собой портрет «My Father», который был написан Джоном Беллани и определить для себя, чьи эмоции он может разделить.

В следующем примере Дж. Коу взял за основу в представлении дома, в который прибывают герои произведения «What a carve up!», описание интерьера квартиры из детективной повести «Знак четырех» Артура Конана Дойля:

«We had arrived outside a small terraced house in one of Islington's less fashionable byways. Findlay led me inside, up several flights of uncarpeted stairs until we reached the attic floor, where he threw open the door on to a room which caused me to gasp in sudden astonishment: for it was a perfect replica, as far as I could see, of the apartment described by Conan Doyle in The Sign of Four, when Sherlock Holmes first encounters the mysterious Thaddeus Sholto. The richest and glossiest of curtains and tapestries did indeed drape the walls, looped back here and there to expose some richly mounted painting or Oriental vase. The carpet, too, was of amber and black, so soft and so thick that the foot sank pleasantly into it, as into a bed of moss. There were even two great tiger-skins thrown athwart it, increasing the suggestion of Eastern luxury, and a huge hookah standing upon a mat in the corner. To complete the homage, a lamp in the fashion of a silver dove was hung from an almost invisible golden wire in the centre of the room: as it burned it filled the air with a subtle and aromatic odour» [19, с. 221].

В этом описании можно понять, что квартира обставлена дорогой и современной на тот момент времени, мебелью. Дж. Коу хочет передать стиль в интерьере, который был актуален в ту эпоху: черные и янтарные краски, тигровые шкуры, придающие определенную роскошь квартире, а также незначительные детали интерьера, которые придают уют и особенный дух помещению. Например, лампа в форме голубя, которая добавляет уникальность квартире. Дж. Коу выбрал описание интерьера именно из повести Артура Конана Дойля, так как читатель может представить перед собой эту квартиру, и если он уже был знаком с произведением известного английского писателя, то ему удастся дополнить или, наоборот, сравнить два описания интерьера.

Основным объектом экфрасиса, используемым автором в произведении, является киноискусство. Одним из ярких примеров является упоминание французского фильма «Кровь Животных», режиссера Жоржа Франжо, появившегося на экранах в 1949 году.

«One evening when I was about twenty-four, I went to see a programme of French films presented by the university film society. The first to be shown was Le Sang des, Georges Franju's short documentary about a Parisian slaughterhouse. By the time it was over, the theatre was half empty.

It was the usual film society audience: hardened connoisseurs of the horror film, in many cases, for whom it was fashionable to admire low-budget movies about American teenagers being dismembered by psychopaths, or science-fiction nightmares full of bloodthirsty special effects. What was it about this film, then, so gentle and melancholy in some respects, that caused women to scream with revulsion, and men to rush for the exits?

I have never seen it since, but many of the details have stayed with me. The beautiful white carthorse keeling over as a spike is plunged into its neck, bringing forth fountains of blood; calves juddering after their throats have been cut, the violent jerking of their heads sending pans of hot blood crashing over and skimming across the floor; rows of headless sheep, their legs still kicking furiously; cows having long steel spikes banged through their skulls into their brains. And then, by way of counterpoint, the girl's voice introducing us to the sad suburbs of Paris - les terrains vagues, jardins des enfants pauvres; la limite de la vie des camions et des trains» [19, с. 251].

Этим примером Дж. Коу также хочет передать атмосферу той эпохи, а именно, что нравилось смотреть публике в то время. Весь зал был в восторге от происходящего на экране и с интересом наблюдал за событиями в кинокартине. Но по эмоциям главного героя можно понять, что он не согласен со всеми людьми. Для него этот фильм был скучен и примитивен. Его не впечатляет ни картина, ни замысел режиссера. Но у него сохранились в памяти некоторые сцены из фильма, например, звучание голоса девушки, которая поет и знакомит через песню зрителей с окрестностями Парижа. Дж. Коу хотел сделать акцент именно на этом моменте, чтобы читатели его произведения обратили внимание на то, что песня поется на французском языке, и тем самым подчеркнуть красоту и мелодичность этого языка.

Следующий пример также относится к кинематографу:

«It was a less painful experience than I had anticipated. Graham's film was only about ten minutes long, and proved to be an efficient if unsubtle piece of polemic about the Falklands conflict, called 'Mrs Thatcher's War'. The title was double-edged, because he had somehow managed to find a pensioner called Mrs Thatcher who lived in Sheffield, and shots of warships steaming into battle and extracts from the Prime Minister's speeches were juxtaposed with scenes from the life of her less eminent namesake: making trips to the shops, preparing frugal meals, watching news bulletins on the television and so on. In a disjointed voice-over commentary, the old woman spoke of the difficulties of getting by on her pension and wondered what had

become of all the money she had paid in taxes throughout her working life: this was usually the cue for a rapid cut to some brutal and expensive-looking piece of military hardware. The film ended with the Prime Minister's famous speech to the Scottish Conservative Party, in which she described the war as a battle between good and evil and declared that 'It must be finished', followed by a lingering shot of the other Mrs Thatcher carrying a heavy bag of groceries up a steep, forbidding street. Then the screen faded to black and two captions appeared: 'Mrs Emily Thatcher supports herself on a weekly income of £43.37» [19, с. 280].

На данном примере Дж. Коу передает социальное, политическое и экономическое состояние Англии в то время. То есть недовольство порядком и условиями жизни большинства населения страны, высокими налогами и маленькими пособиями. Также подчеркивается несовершенство правящей партии в те годы. Многих людей не устраивают порядки и реформы, которые появились с приходом к власти Маргарет Тэтчер. Следовательно, основными функциями экфрасиса в данном эпизоде являются: передача состояния простых людей в то время, отражение несовершенств всех сфер жизни общества и личное отношение автора ко всей происходящей ситуации.

Следующим примером является упоминание в разговоре персонажей фильма «Голдфингер» режиссера Гая Хэмилтона, вышедшего на экраны в 1964 году.

«Oh, it's a silly film. All about this wealthy family who turn up at a big country house for the reading of a will, and get bumped off one by one. It's meant to be funny, of course, but I didn't see it like that at the time. It scared me to death, and I fell wildly in love with the heroine, who was played by Shirley Eaton - do you remember her?' 'Vaguely. Didn't she come to a nasty end in a James Bond film, once?' 'In Goldfinger, yes. She gets covered in gold paint and suffocates. But in this other film she has a scene with Kenneth Connor, where she invites him to stay the night in her room, and he's very attracted to her and she's obviously very kind and sensible as well as being beautiful, so it would be the best thing from every point of view, but he can't bring himself to do it. There are all these terrible things going on in the house, this homicidal maniac wandering around the place, and yet he finds all of that less frightening than the thought of being alone with this wonderful woman for a whole night. And I've never forgotten that scene: it's been with me for the last thirty years. For some reason» [19, с. 152].

Этот фильм появился в кинотеатрах в то же время, в которое была написана книга «What a carve up!». Автор хочет передать интересы большинства людей той эпохи. Девушке понравилась кинокартина, а по словам мужчины мы можем предположить о личном отношении Дж. Коу к фильму. Возможно его не впечатлил показ, и он решил продемонстрировать это через главного героя, например, он называет этот фильм глупым и совершенно несмешным. Тем самым передаются личные эмоции писателя.

Дальнейший эпизод описывает встречу Томаса с популярными в то время актерами фильмов.

«Thomas arrived at Twickenham Studios at about lunchtime and made his way to the restaurant, where he spied three vaguely familiar faces at a corner table. One of them was Dennis Price, still best known for his leading role in Kind Hearts and Coronets twelve years earlier; another was the wizened, eccentric Esma Cannon, who reminded Thomas irresistibly of his mad Aunt Tabitha, still confined to a high-security asylum somewhere on the edge of the Yorkshire moors; and the third, unmistakably, was Sid James, one of the stars of the film currently in production - a loose comic remake of an old Boris Karloff feature, The Ghoul, under the new title What a Carve Up!» [19, с. 316].

Можно заметить, что герой их сначала не узнал, но потом вспомнил, что они снимались в известных фильмах. С помощью описания такой встречи Дж. Коу хочет поделиться с читателями, что ему нравятся актеры, которых встретил персонаж его произведения и возможно он следит за их киноработами. Название данной кинокартины послужило заголовком романа Дж. Коу [21, с. 80]. Автор книги хочет показать читателям, что его произведение имеет прямое отношение к этому фильму и роман написан в жанрах комедии и триллера. Также читатель может сопоставить фильм и литературный текст и решить для себя, что ему больше понравилось и удалось ли Дж. Коу написать такое же увлекательное произведение, как и фильм «What a carve up!». Возможно, этот фильм является одним из любимых кинокартин Дж. Коу, поэтому он решил взять его за основу своего романа.

В следующем примере автор пишет о комедии в стиле ужасов «Театр крови» («Theatre of Blood») режиссера Дугласа Хикокса.

«Your theory, insofar as I understand it,» said Roddy, ‘seems to be that each of us is on the point not only of being killed, but of being killed in a manner ... appropriate, as it were, to our professional activities.’

‘That’s correct.’

‘Well, it’s a ridiculous theory, if you don’t mind my saying so. It smacks of the scenario to a third-rate horror film.’

‘Interesting that you should say that,» said Michael. ‘Perhaps some of you saw a film called Theatre of Blood, made in 1973?’

Mr Sloane tutted reprovingly. ‘Really, I think we’re getting a long way from the point here. Not at all. Vincent Price plays a veteran actor who decides to revenge himself on his critics, and murders each of them using methods inspired by some of the grisliest scenes from Shakespearian tragedies.’

Roddy stood up. ‘Boredom, if nothing else, compels me to suggest that we abandon this wearisome line of inquiry and take some practical course of action. I’m worried about Dorothy. I think we should split up and go looking for her.’

‘Just one moment,» said Thomas. ‘I’d like to play our film expert at his own game, if I may.’ He settled back in his chair and looked at Michael with the light of challenge in his eye. ‘Isn’t there a film where some crackpot - he turns out to be a judge - invites a lot of people to a remote house and does ’em all in: the point being that they all have guilty secrets to hide, and he sees himself as their executioner - a sort of angel of justice?’

'The plot is from Agatha Christie's Ten Little Niggers. There are three different film versions. Which did you have in mind?'

'The one I saw was set in the Austrian Alps. Wilfrid Hyde-White was in it, and Dennis Price.'

'That's right. And Shirley Eaton, I seem to remember.'

Michael glanced at Phoebe as he said this; and noticed, in passing, that Roddy was now looking at her too.

'Well,' said Thomas, 'doesn't that little set-up seem remarkably close to what appears to be going on here tonight?'» [19, с. 452].

Здесь упоминается также о трагедиях Уильяма Шекспира и детективах Агаты Кристи. Герои данного эпизода также рассуждают, спорят о кинокартине и актерах. Можно провести сравнение с сюжетами трагедий У. Шекспира, произведений А. Кристи и этим фильмом. Дж. Коу предлагает читателям самим определить сможет ли им понравиться фильм «Театр крови», сравнивая его сюжет с этими художественными текстами, и самому определить положительные и отрицательные моменты этой кинокартины.

В последующем примере Дж. Коу описывает воспоминания Майкла, которые тоже относятся к кинематографу. Герой рассказывает о событии его детства, когда он ходил с родителями в кино:

«Michael sat down and put his head in his hands. He spoke wearily, without emotion. 'Years ago, on my ninth birthday, I was taken to see a film. It was set in a house rather like this one, and it was about a family, rather like yours. I was an over-sensitive little boy and I should never have been allowed to see it, but because it was supposed to be a comedy my parents thought it would be all right. It wasn't their fault. They could never have known the effect it was going to have. I know it sounds hard to believe, but it was ... well, easily the most exciting thing that had ever happened to me. I'd never seen anything like it before. And then half-way through - less than half-way through, probably - my mother made us get up and leave. She said we had to go home. And so we left: we left and I never found out what happened in the end. All I could do was wonder about it, for years afterwards.' 'Enchanting though I find these childhood reminiscences,' Hilary interrupted, 'I can't help thinking you've chosen an odd time to share them with us.' 'I've seen the film since then, you understand,' said Michael, apparently not having heard her. 'I've got it on video. I know how the story works out: that's how I know that Mortimer's still alive. But that isn't the point. It was never enough, being able to see it whenever I wanted: because I wasn't just watching it, that day. I was living it: that's the feeling I thought would never come back, the one I've been waiting to recapture. And now it's happening. It's started. All you people'- he gestured at the circle of attentive faces - 'you're all characters in my film, you see. Whether you realize it or not, that's what you are'» [19, с. 462].

В этом отрывке нет названия фильма, но через передачу описания действий в кинокартине и эмоций Майкла, мы можем понять, что чувствовал ребенок в тот момент. То есть ему нравился фильм, но родители не позволили ему досмотреть до конца. Майкл рассказывает другим героям произведения

этот момент из его детства искренно и с сожалением. Следовательно, не только у персонажей, но и у читателей появляются добрые чувства по отношению к Майклу.

В этом примере автор указывает на британский телесериал «Святой».

«They started off with the news on BBCI at ten to six, followed by a magazine programme called Town and Around. Then they switched channels to ITV and watched «The Saint», with Roger Moore.

‘This is the kind of show the independent companies do best,’ said Alan. ‘Very sellable abroad: even to America. High production values, lots of location work. Snappy direction, too. It’s all a bit shallow, for my liking, but I wouldn’t knock it.’

Hilary yawned. At seven twenty-five they watched something about a Scottish doctor and his housemaid, which all seemed very slow and provincial to her. Alan explained that this was one of the most popular programmes on television. Hilary had never heard of it.

‘They’ll be discussing this storyline in every pub, office and factory in Britain tomorrow,’ he said. ‘That’s the great thing about television: it’s one of the fibres that holds the country together. It collapses class distinctions and helps create a sense of national identity.’

He was equally lyrical about the next two programmes: a documentary called The Rise and Fall of the Third Reich, and another news bulletin at nine o’clock, this one lasting a quarter of an hour» [19, с. 68].

Упоминанием этой кинокартины Дж. Коу хочет познакомить читателей, которые читают его произведение в сегодняшние дни, с тем фактом, что в то время в Британии был популярен данный сериал с актером, который в будущем стал всемирно известным агентом в кинематографии.

Цитата из следующего отрывка также помогает читателям познакомиться с известным фильмом того времени «Эти великолепные мужчины в их летающих машинах».

«He sauntered out, leaving Michael and Thomas to glower silently at one another. Meanwhile Mr Sloane began to pace the room, and Tabitha carried on with her knitting as if nothing had happened. Before long she was quietly humming a tune to herself - dimly identifiable, after a few bars, as ‘Those Magnificent Men in Their Flying Machines» [19, с. 449].

Дж. Коу показывает, что этот фильм был запоминающимся и персонажи, которые его посмотрели невзначай, могут напевать мелодии из кинокартины. Также это придает произведению легкость и возможность читателям представить самому данный эпизод из книги.

Можно подытожить, что основная функция эфрасиса в произведении «What a carve up!» – это отражение определенной эпохи путем описания фильмов, которые были популярны у людей в тот период времени.

Выводы по главе 2

В романе «What a carve up!», Дж.Коу выбрал основным объектом экфрасиса – киноискусство. Автор использует множество отсылок к разным популярным фильмам и сериалам. Название произведения было взято с британской комедии ужасов «What a carve up!», 1961 года. Таким образом, становится понятно, что вдохновило Дж. Коу на написание своего романа. Основными типами экфрасиса являются полный и монологический.

Экфрасис выполняет множество функций в литературном произведении. Данный способ повествования помогает писателю передать читателям атмосферу определенного времени или эпохи, которую хочет описать автор; также наиболее красочно и детально отразить сферы жизни страны, например, политическую, социальную, духовную. Автор хочет показать читателям свое личное отношение и впечатления о каком-либо произведении литературы и искусства. С помощью экфрасиса читатель может представить наиболее яркую и захватывающую картину, читая произведение. Главной функцией экфрасиса в романе «What a carve up!» является описание жизни Британии 80-х годов XX века и интересов людей.

Заключение

Экфрасис – это описание произведения изобразительного искусства или архитектуры в литературном тексте, то есть описание предметов, артефактов, произведений искусства, которые были созданы человеком. Экфрасис появился в произведениях литературы еще в античные времена и использовался авторами разных жанров и направлений. В наше время экфрасис также остается одним из часто используемых способов описания произведения искусства в литературном тексте.

Экфрасис имеет несколько типологий по различным основаниям: 1) по принадлежности к автору экфрасис делится на монологический, то есть осознается от имени героя, или диалогический, который проявляется в разговоре нескольких персонажей; 2) по описанию объекта: прямой и косвенный; 3) по объему: полный, свернутый и частичный; 4) по «носителю» картины: а) представление произведений искусства; б) представления произведений не визуального искусства; в) изображения артефактов, которые не являются произведениями искусства; 5) по количеству появления в тексте: первичный и вторичный.

Экфрасис является одним из распространенных способов передачи содержания текста у писателей разных направлений и эпох. Нами были рассмотрены несколько произведений отечественных и зарубежных писателей, которые использовали экфрасис в своих работах. Среди них: А.С. Пушкин «Царскосельская статуя»; Н.В. Гоголь «Портрет»; М.Ю. Лермонтов «Княгиня Лиговская»; Ф.М. Достоевский «Идиот»; Л.Н. Толстой «Анна Каренина»; О. Уайльд «Портрет Дориана Грея» и М. Брэдбери «В Эрмитаж».

Основным материалом для анализа мы выбрали роман современного британского писателя Дж. Коу «What a carve up!». Это сатирическое произведение, которое показало отношение автора к политическим и социальным сферам жизни Англии 80-х годов XX века. Название произведения было взято с комедии ужасов режиссера Пэта Джексона «What a carve up!», выпущенной в 1961 году. В романе встречается много примеров экфрасиса, например, упоминание картины Дж. Беллани «My Father»; описание интерьера квартиры из детективной повести Артура Конана Дойля «Знак четырех», но основным объектом экфрасиса является киноискусство. Дж. Коу упоминает в произведении популярные фильмы и сериалы, например, «Война миссис Тэтчер»; «Кровь Животных»; «Голдфингер»; «Какое надувательство!»; «Театр крови»; «Эти великолепные мужчины в их летающих машинах»; сериалы «Святой» и «A Lady Mislaid». Основными типами экфрасиса по различным основаниям являются: по принадлежности к автору монологический, а по объему повествования полный экфрасис.

Также нами были рассмотрены основные функции экфрасиса: 1) передача атмосферы определенного времени; 2) отражение политической, социальной, духовной сфер жизни страны; 3) личное отношение автора к какому-либо произведению литературы и искусства; 4) представление читателем наиболее

яркой картины при прочтении. Главной функцией экфрасиса в романе «What a carve up!» является передача определенного времени и интересов людей, так как с помощью описания фильмов и сериалов читатели могут понять, что нравилось и пользовалось популярностью у жителей Англии в 80-х годах XX века.

Таким образом, мы изучили теоретические и практические аспекты реализации понятия «экфрасис» в литературных произведениях. Задачи исследования решены и цель достигнута.

Список использованных источников

1. Берар, Е. Экфрасис в русской литературе XX века : Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – Москва : Изд-во МИК, 2002. – 142 с.
2. Брагинская, Н.В. Жанр Филостратовых Картин / Из истории античной культуры / Н.В. Брагинская. – Москва : Изд-во МГУ, 1976. - С. 152-155; С. 262-260.
3. Бочкарева, Н. С. Роман о картине в современной английской литературе // Метаморфозы жанра / Н.С. Бочкарева. – Пермь : Изд-во Пермский государственный институт культуры, 2010. – 89 с.
4. Брэдбери, М. В Эрмитаж! / пер. с англ. М.Б. Сапрыкиной. – Москва : Изд-во АСТ», 2003. – 17; 265; 349; 389; 18; 404; 405; 406; 407; 408; 410 с.
5. Достоевский, Ф. М. Идиот / Ф. М. Достоевский – Москва : Изд-во Речь, 2017. – 353 с.
6. Ланн, Ж. К. О разных аспектах экфрасиса у В. Хлебникова // Экфрасис в русской литературе. Сборник трудов Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. – Москва : Изд-во МИК, 2002. – 85 с.
7. Лессинг, Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.litres.ru/gothold-lessing/laokoon-ili-o-granicah-zhivopisi-i-poezii-31507237/chitat-onlayn/>. – 31.05.2021.
8. Лотман, Ю.М. Текст в тексте // Избранные статьи. 3 т. Ю.М. Лотман. – Таллин : Изд-во Александрия, 1992. – 169 с.
9. Соколянский, М.Г. Оскар Уайльд: Очерк творчества. / М.Г. Соколянский Одесса : Изд-во Лыбидь, 1990. – 199 с.
10. Уайльд, О. Портрет Дориана Грея / пер. с англ. В.В. Чухно. Москва : Изд-во Эксмо, 2015. – 7 с.
11. Успенский, Б.А. Семиотика искусства / Б.А. Успенский. – Москва : Изд-во Языки русской культуры, 1995. – 360 с.
12. Фатеева, Н.А. Контрапункт интертекстуальности или интертекст в мире текстов / Н.А. Фатеева. – Москва : Изд-во Комкнига, 2000. – 280 с.
13. Фрейденберг, О.М. Миф и литература древности / О.М. Фрейденберг. – Москва : Изд-во Восточная литература, 1998. – 386 с.; 385с.
14. Хализев, В. Теория литературы / В. Хализев. – Москва : Изд-во Высшая школа, 1999. – 112 с.
15. Элман, Р. Оскар Уайльд: Биография / пер. с англ. Л. Мотылева. – Москва : Изд-во Независимая газета, 2000. – 688 с.; 690 с.; 691с.
16. Гоголь, Н.В. Портрет [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/77/p.1/index.html>. – 31.05.2021.
17. Лермонтов, М. Ю. Княгиня Лиговская [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/kniaginia_ligovskaia. – 31.05.2021.
18. Пушкин, А. С. Царскосельская статуя [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/719/p.1/index.html>. – 31.05.2021.
19. Толстой, Л.Н. Воскресение [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://ilibrary.ru/text/1462/p.4/index.html>. – 31.05.2021.

20. Coe, J. What a Carve up! / J. Coe. – London: Penguin Books Ltd, 1995. – 68; 147; 15; 221; 251; 280; 316; 449; 452; 462 c.
21. Hewitt, K. A Commentary on the novel / by K. Hewitt. – Perm : 2006. – 80 p. – ISBN 5 - 7944 – 0676 – 3.

Приложение А (справочное)



Приложение Б (справочное)

