

СОВРЕМЕННЫЕ КОНЦЕПЦИИ ЭКФРАСИСА И ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ ЭКФРАСТИЧЕСКОГО ТЕКСТА¹

А. А. Житенев

Воронежский государственный университет

Поступила в редакцию 20 января 2021 г.

Аннотация: в статье исследуются теоретические предпосылки современных концепций экфрасиса и дискуссионные вопросы, связанные с обсуждением его природы, структуры, функций. Автор отмечает проблематичность соединения античного и современного представления об экфрасисе и выявляет противоречия, связанные с таким совмещением; характеризует ограниченность представлений об экфрасисе как «вербальной репрезентации визуальной репрезентации» и «вербализации текстов, созданных в невербальной знаковой системе», выявляет предпосылки понимания экфрасиса как «перформативного жеста». В статье предлагается новая теоретическая модель экфрасиса, в основе которой — представление об интерпретирующей работе сознания как определяющей черте всех текстов экфрастического типа. Эта модель предполагает три важнейших аспекта: интенцию (принципы структуризации предмета, способы контекстуализации предмета, параметры включения предмета в художественный мир), восприятие (способы создания образа предмета, характеристика модальности восприятия, принципы взаимодействия с описываемой реальностью), медиальность (семантизация привлекаемых медиумов, структура интермедиальной отсылки, роль слова в интермедиальной структуре).

Ключевые слова: экфрасис, интермедиальность, репрезентация, гносеологическая модель экфрасиса, перформативность.

Abstract: in the article, the task of analysis of theoretical preconditions of modern concepts of ekphrasis and controversial issues connected with discussion of its nature, structure, functions is put. The author notes the problematic of the connection of ancient and modern concepts of ekphrasis and reveals the contradictions connected with such combination; they characterize the limits of ideas about ekphrasis as “verbal representation of visual representation” and “verbalization of texts created in non-verbal sign system”, reveals the preconditions for understanding ekphrasis as “performative gesture”. The article offers a new theoretical model of ekphrasis, which is based on the idea of interpreting the work of consciousness as a defining feature of all texts of the ekphrastic type. This model assumes three most important aspects, which in turn are subdivided into a number of private elements: intention (principles of object structure, methods of object contextualization, parameters of object inclusion into the art world), perception (methods of object image creation, characteristic of perception modality, principles of interaction with described reality), mediality (semanticization of involved mediums, structure of intermedial reference, role of word in intermedial structure).

Keywords: ekphrasis, intermediality, representation, epistemological model of ekphrasis, performativity

ЭКФРАСИС КАК «ЗОНТИЧНЫЙ ТЕРМИН» И ДИСКУССИИ О РЕПРЕЗЕНТАЦИИ

В 2000–2010-е гг. в России экфрасис был одной из самых широко обсуждаемых тем. Логика этого обсуждения носила во многом экстенсивный характер: расширение круга примеров не предполагало критического анализа теории экфрасиса и проблематизации ее оснований. В этой связи представляются актуальными типологизация подходов к экфрасису,

¹ Исследование выполнено в рамках проекта Немецкого научно-исследовательского общества «Русскоязычная поэзия в транзите» (DFG-Kolleg-Forschungsguppe “Russischsprachige Lyrik in Transition”, FOR 2603) в университете Трира.

выявление связанных с ним дискуссионных вопросов, обозначение возможных вариантов разрешения противоречий.

В западном контексте 1990–200-х гг. внимание к экфрасису было вызвано интересом к соотношению разных типов знака в одной структуре. В экфрасисе привлекала и привлекает тематизация текстуальности: «Его трактуют как зеркало текста, зеркало в тексте, способ зеркальной инверсии, голос, который нарушает или расширяет нарративное сообщение» [1, 1]. Не менее интригующей темой казалось и опосредование слова и изображения: «Описание изображения больше не выглядит как периферийный исторический материал или риторическое упражнение, теперь оно, скорее, обозначает центральную проблему критики познания» [2, 16].

Трансфер термина в русистику обладал особенностями, которые, способствуя его быстрой экспансии, в то же время определили его поверхностную разработку. В пионерской публикации Л. Геллера уязвим почти каждый тезис: едва ли сегодня, учитывая результаты исследований античной риторики, можно трактовать экфрасис как «древний литературный жанр, задачей которого сначала было изображение украшенного предмета, <...> а затем художественное описание произведений изобразительного искусства» [3; 151, 154].

В предисловии к материалам лозаннского симпозиума Л. Геллер сохраняет эти предпосылки, одновременно вступая в полемику с двумя неназванными оппонентами. Первым оказывается Р. Уэбб, к названию работы которой («Изобретение жанра») отсылает название статьи Л. Геллера («Воскрешение понятия»). Сдвиг акцентов утверждает уже постулированное единство традиции, от которого в дальнейших публикациях Л. Геллер откажется. Вторым оппонентом является Дж. Хеффернан, ответственный за «общепринятый подход к экфрасису как к “копии второй степени”» [4, 9]. Возражая ему, Геллер справедливо указывает, что художник создает не «копию, а модель мира», а восприятие «требует координации многих уровней обработки чувственных данных» [4, 9].

Яркая концептуальность и свободная апелляция к разным областям знания при неявной артикулированности предпосылок и диалогических контекстов определили высокую популярность модели Геллера, создав «экстенсивную» традицию интерпретации экфрасиса, когда частные разборы будут возникать в отрыве от широкого историко-литературного фона, а предпосылки новых исследований будут сводиться к повторению одних и тех же теоретических формул.

Еще один источник таких формул в российском контексте — работа Н. В. Брагинской [5], выстраиваемая на нескольких редуцированных операциях. Исходя из необходимости ограничения материала, Брагинская изымает античные экфрасисы из контекста риторических упражнений, а далее сужает поле анализа еще раз, сводя жанр «описаний произведений искусства» к одним лишь «описаниям сюжетных изображений» [5, 260]. Эта операция двойного упрощения оказалась не замечена исследователями. Так, в работе Б. Иванюка теоретическая модель становится уже картиной реальности: «Э.[кфрасис] сформирован на пересечении двух авторских интенций — репродукции артефакта и его рефлексии. Причем именно репродукция, являющаяся объектной основой экфрастического образа, <...> придает ему собственно жанровый статус» [6, 394].

Не будет преувеличением сказать, что традиция изучения экфрасиса в России в 2000–2010-е гг. во многом была связана с развитием тех или иных положений работ Л. Геллера и Н. Брагинской. Т. Автухович, отталкиваясь от геллеровской идеи мета-

литературности, трактует экфрасис как «способ авторефлексии» [7, 30]; Н. Меднис опирается на идею Геллера о «религиозном экфрасисе» [8]; М. Новикова, исходя из геллеровского определения, обосновывает понятия танцевального и театрального экфрасиса [9] и т.д. Н. Бочкарева, принимая во внимание идеи Н. Брагинской о диалогических экфрасисах, разработывает концепцию экфрасиса, в которой «диалог писателя-зрителя с картиной переходит в беседу перед картиной» [10, 45].

Впрочем, невнимание к теоретическим основаниям исследования — не специфически российская черта. Как отмечают К. Шефер и С. Рентш, авторы многих западных исследований 1990-х гг. «по большей части не дают четкого определения термина» и лишь отсылают «к одной из тех кратких формул, которые другие уже использовали» [11, 140].

Нерефлексивное движение в русле «теоретического согласия» нередко создает неразрешимые трудности. Так, привычная для многих апелляция к античной риторике при анализе современных явлений делает проблематичной конкретизацию понятия *enargeia*, обозначающего силу воздействия. Эта сила связывается с особым «пафосом», когда «текст стремится стать живописью и обогнать ее» в наглядности [12, 40]; с «физической интеракцией» [13] и т.д. Отсутствие у термина явного референта понуждает некоторых отказаться от него, приняв за истину, что в экфрасисе важна не «очевидность», а «представление изображенного» [14, 180].

Несовпадение античного и современного понимания экфрасиса до недавнего времени было поводом для их сочетания как «взаимодополнительных». Так, Н. С. Бочкарева предлагает исходить из идеи синтеза «риторического» и «семиотического» подходов: «Для нас очевидно постоянное изменение и взаимовлияние жанров, поэтому продуктивно не столько противопоставлять, сколько находить новые точки соприкосновения между классическим и современным экфрасисом, <...> риторическим и семиотическим подходами» [10, 5, 8]. Этот тезис, при всей его очевидности, кажется не вполне правомерным.

Работы Р. Уэбб не оставляют сомнений в том, что актуализация античного термина «экфрасис» во второй половине XX века была результатом произвольного жеста, обусловленного интересом к знаковости и взаимной (не)переводимости знаковых систем, с одной стороны, и, с другой, — с намерением представить «парагон» образов и слов как универсальную черту западной традиции. Речь шла не о переосмыслении старого термина, но именно об изобретении нового — изобретении, которое отвечало структуралистской потребности в категории, делающей возможной фиксацию «пограничного» семиотического опыта.

Характерно, что стремление Уэбб противостоять экспансии термина имеет в своей основе два связанных жеста. С одной стороны, она ставит под вопрос

единство традиции «слов об изображениях», тематизированное в работах У. Митчелла: «Совершенно не очевидно, что все эти примеры могут быть рассмотрены как формы одного жанра, что этот жанр имел имя, и еще менее очевидно то, это имя могло бы быть “экфрасисом”» [15, 2]. С другой стороны, она методично фиксирует аспекты расхождения античных контекстов использования термина с современными: античный экфрасис может быть посвящен любому предмету, может быть любого объема, может быть в стихах и в прозе, и он вовсе не ограничен областью словесного искусства; его сущностная черта состоит только в том, что он «ставит свой предмет перед глазами» [15, 8].

Суть возражений Уэбб состоит в указании на несоизмеримость смысловых контекстов, которая делает непродуктивным перенесение представлений из одного ряда в другой: ретроспективная «модернизация» античности столь же сомнительна, как и попытка истолкования современных реалий в системе античных категорий.

Признание позиции Уэбб отражено во многих статьях и, в частности, в работах Л. Геллера 2000–2010-х гг.: «Рожденный античной традицией дискурсивных типологий, он выплыл на волне интереса к риторике, характерного для структурализма» [16, 45]. Конфликт интерпретаций Л. Геллер предлагает разрешить «отграничением экфрасиса I от экфрасиса II», где первый — это античное «поэтическое описание», отмеченное «выделенностью из диегесиса» и «энергейей, очевидностью», а второй — это современное «описание художественных объектов или объектов, получивших в тексте статус художественных» [16, 125].

Дифференциация значений, однако, на этом не остановилась, поскольку то, что было названо «экфрасисом II», в свою очередь, тоже оказалось возможным рассматривать как «зонтичный термин». Об этом пишет Т. Якоби: «Экфрасис — это зонтичный термин, который объединяет различные формы перевода визуального объекта в слова. Это разнообразие часто произвольно ограничивается» [17, 599].

Л. Сэйджер-Айдт, каталогизируя определения, так характеризует современное положение вещей: «Экфразис определяется по-разному: как риторическая фигура <...>; как риторическое упражнение, то есть “как термин для (описательного) жанра, изучаемого с точки зрения композиции и типичного предмета”; как литературный жанр, “определяемый ссылкой на форму и / или предмет”; как макроструктура, “определенная в синтаксических терминах” <...>; как интертекстуальная отсылка, “определяемая ее характерным отношением к другому тексту”; или в широком смысле как тип письма, противопоставленный “описанию”, “аргументации” или “диалогу»» [18, 16].

Истории дискуссий посвящена содержательная работа К. Шефер и С. Рентш, в которой предприня-

та попытка показать связь исходных посылок и теоретических затруднений. В своей статье авторы исходят из того, что экфрасис — это частный случай маркированной интермедиальной ссылки, направленной от текста к неязыковому медиуму [11, 134–136]. Предметом основного внимания оказываются здесь определения Дж. Хеффернана и К. Ключера.

Согласно Хеффернану, экфрасис — это «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» [19, 19]. Как указывают авторы статьи, мнение Хеффернана, при всей афористичности формулы, весьма уязвимо: и потому, что репрезентация понимается здесь сугубо миметически, и потому, что сама трактовка интермедиальной отсылки как «двойной репрезентации» требует, как минимум, аргументов [11, 134–136].

Определение К. Ключера предлагает убрать акцент на «двойной репрезентации» и уйти от мысли о наличии объекта по ту сторону текста: «Экфрасис — это вербализация реальных или вымышленных текстов, созданных в невербальной знаковой системе» [20, 26]. Однако сдвиг от «репрезентации» к «вербализации» вызвал новые вопросы, поскольку в новой системе координат оказалась не прояснена роль эстетического опыта, а также связь «вербализации» с представлениями об экфрасисе как особом типе описания или микронарративе [11, 150–151] (ср.: [21]).

Развитие теории экфрасиса в 2000-е и 2010-е гг. ознаменовалось двумя заметными сдвигами. Во-первых, однонаправленность движения от слова к медиа была пересмотрена, и стали появляться работы об экфрасисе вне литературы [22]. Во-вторых, представление о «текстуальности» экфрасиса уступило место концепциям, в которых подчеркивается его «событийность» и включенность в иммерсивные среды. Маркером совершившихся перемен стал номер журнала «Poetics Today», посвященный экфрасису в цифровую эпоху (2018).

ЭКФРАСИС КАК ПЕРФОРМАТИВНАЯ СТРУКТУРА И СРЕДСТВО ПРОБЛЕМАТИЗАЦИИ СУБЪЕКТНОСТИ

М. Дженсон, характеризуя воздействие дигитальных медиа на экфрасис, отмечает переоформление всей системы координат: «Экфрасистический поэт получает возможность не только написать стихотворение, “описывающее” произведение искусства, но и создать мультимедийное произведение искусства, апеллирующее к разным чувствам. Вследствие этого <...> экфрасис становится частью мультисенсорного “события”» [23, 299].

Описанию того, какие последствия это имеет для теории экфрасиса, посвящена статья Р. Брош. В новой медиареальности, как она отмечает, оппозиции вербальное / визуальное, реальное / воображаемое размываются, что делает сомнительной привычную

трактовку экфрасиса в терминах «репрезентации»: «В области медиаискусства традиционная триада художника, объекта и реципиента заменяется творцом, интерактивным процессом и вовлеченной аудиторией»; экфрасис — это «перформативный жест» [24; 230, 226].

В новейшей исследовательской практике можно отметить две линии, связанные с осмыслением экфрастического опыта. Первая из них связана с констатацией увеличивающегося разрыва слов и образов, который экфрасис пытается осмыслить; вторая — с констатацией «нерастворимости» функций слова в пространстве визуальности и медиа.

О «разрыве» пишет, в частности, Г. Бем, отмечающий конфликт режимов восприятия в культуре XX века: «То, что мы действительно видим, никоим образом не исчерпывает языковое высказывание. То, что мы действительно читаем, не подтверждает глаз» [2, 21]. Г. Шапиро, характеризуя работы о живописи М. Фуко и Ж. Деррида, упоминает о «зазоре» (*écart*) между словом и изображением как универсальной примете современного экфрасиса [25, 14] и т.д.

Р. Брош справедливо указывает, что в эпоху перепроизводства образов любое описание должно казаться анахронизмом. Если такой анахронизм в культуре существует, значит, «что-то в экфразисе должно говорить с реципиентами так, как этого не делают репродукции» [24, 229]. Этот тезис резонирует с выводами Г. Бема: «Описание должно сделать нечто большее, чем просто вербализировать языковое содержание, подразумеваемое изображением» [2; 23, 35].

Необходимость экфрасиса в культуре — в том числе в культуре после «визуального поворота» — связана, таким образом, не только с реакцией на всевластие образов, но и с осмыслением *другого* языка и, шире, — с исследованием культурной «инаковости». Раньше других об этом написал У. Митчелл: «Эфрастическая поэзия — это жанр, в котором тексты сталкиваются со своими собственными семиотическими “другими”, теми конкурирующими инаковыми способами репрезентации, которые называются визуальным, графическим, пластическим или “пространственным” искусством» [26].

Тезис о первичности для экфрасиса «другого» в иных формулировках можно найти во многих современных работах. В. Каннингем усматривает в экфрастической поэзии жажду реальности — тем более сильную, что она всегда остается неутоленной: «Письмо всегда мучается вопросом реального присутствия, проблемами познаваемости, проблематичностью истины и обоснованности <...> Я полагаю, что экфрастическая встреча стремится разрешить это древнее и продолжающееся сомнение, указывая на осязаемость, прикосновенность, этость» [27, 61].

Жажда реальности, исследование разных режимов визуальности, освоение «другого» языка пересекаются в фигуре субъекта, который испытывает

эту жажду, исследует эти режимы и устанавливает отношения с «другим». Как отмечают Ш. Бартш и Я. Эльснер, «экфразис может функционировать как пространство, в котором можно подвергнуть сомнению и переосмыслить свои взгляды, чтобы изменить свою субъективность» [1, 3].

«Зазор» между реальностями, интерес к радикально «иному», поиск инструментов самоизменения субъекта, как кажется, и отличает экфрасис в широком поле интер- и интрамедиальности, которое уже давно осваивается гуманитарными науками. Обсуждение связанных с этим полем вопросов стало предметом необозримого числа исследований, обращение к которым далеко увело бы от экфрасиса, однако несколько уточнений все же представляется необходимым сделать.

О. Ханзен-Леве, предложивший самую сложную модель исследований интермедиальности в русской культуре, в своей работе, среди прочего, касается и экфрасиса, который трактует как жанр, ориентированный на «предзаданное иконографическое содержание», фактически — на знаковые образцы из иконографического «лексикона» культурной эпохи [28, 44–45]. Такое понимание представляется неоправданной редукцией предмета и вызывает возражения.

Во-первых, экфрасис не только не исчерпывается работой с иконографическим «лексиконом», но и не сводится к «переносу мотивов из одной художественной формы в другую» [28, 28], потенциально (при совпадении с опытами создания книги художника, например) допуская возможность соотнесения и с другими «типами интермедиальных корреляций» — с «переводом конструктивных принципов» и «проекций концептуальных моделей», в частности.

Во-вторых, проблематику экфрасиса кажется неправомерным ограничивать только обсуждением структуры «интермедиальных жанров»: экфрастическая проблематика интерферирует и в область «медиа как технико-семиотических систем» (поскольку проблематизирует «выразимость»), и в область «художественных форм как культурных институций» (поскольку выявляет релятивность художественных форм), т.е. охватывает все поле интермедиальности.

ЭКФРАСИС КАК ГНОСЕОЛОГИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА И ПРОБЛЕМА «ИНОГО»

Поскольку совокупность приведенных выше признаков экфрасиса так или иначе соотносится с когнитивными процедурами, экфрастический опыт кажется правомерным рассматривать как частный случай опыта познания — или, точнее, как опыт критического исследования его оснований. В работе Л. Лувел предлагается открытый перечень вариантов, включающий «герменевтический», «майевтический», «субверсивный» и другие экфрасисы [29]. Подступы к гносеологическому прочтению экфрасиса можно обнаружить в самых разных исследованиях.

Так, Е. Фарино отмечает связь «инкорпорации» с совокупностью авторских интенций: «В любом виде искусства возможны такие произведения, в которых изображаются или демонстрируются некие другие произведения. <...> Они обладают определенными свойствами и смыслами и ради этих свойств и смыслов вводятся в данный мир. <...> Произведение внутри произведения создает шкалу “реальный — фиктивный”, “подлинный — поддельный”, “настоящий — условный”, конституируя соответствующие оппозиции или же снимая их. <...> Этот прием позволяет дискредитировать (или наоборот — постулировать) те или иные “языки”, т.е. системы моделирования мира» [30, 377–378].

Т. Автухович, указывая, что при анализе нужно ставить вопрос о «целевой установке автора экфрасиса», описывает процесс его создания как опыт (само)познания: «Если рассматривать экфрасис <...> как метафорический текст, <...> то в таком случае предметом экфрасиса является <...> осмысление посредством описания, в ходе которого предметные детали приобретают эмблематический характер, отсылая к реальности внутреннего мира автора» [7, 50]. Р. Брош, говоря о необходимости обратить внимание на «контексты артикуляции и воздействия» современного экфрасиса, отмечает, что реакция всех субъектов эстетической коммуникации «является воплощенной когнитивной реакцией» [24, 228].

Опираясь на эти разные по содержанию позиции, мы считаем возможным определить экфрасис как *тип саморефлективного текста, моделирующий в осмыслении внесловесного опыта формы медиальной, культурной или субъектной инаковости.*

Говоря о «внесловесном опыте» вместо «невербальных искусств», мы допускаем возможность определения экфрасиса не через его предмет, а через систему средств, определяющих взаимодействие с предметом. При этом параметры эквивалентности между искусством и не-искусством как предметами писания определяются не исследовательским априори, а логикой художественной практики.

Очевидными полюсами в этой связи оказываются случай, когда экфрасис подчиняет себе описание, и восприятие любых феноменов культуры начинает строиться по экфрастической модели, и случай, когда описание подчиняет себе экфрасис, который начинает определяться универсальной для поэта логикой построения образа. В обоих примерах экфрасис перестает быть описанием предметов искусства.

Предложенный подход, как нам кажется, позволяет решить существующие теоретические затруднения в трактовке экфрасиса, поскольку переводит известные проблемы в иную систему координат.

Во-первых, проблема (не)миметичности экфрасиса и связанная с ней проблема трактовки экфрасиса в терминах репрезентации снимается

указанием на то, что первичной для экфрасиса оказывается ситуация созерцания как интерпретации, что точка отсчета — не в связях «текст» — «реальность» или «текст — «текст», а в фигуре субъекта, который устанавливает или снимает эти и любые другие связи.

Во-вторых, противопоставление текста и события, описания и перформативного действия тоже кажется второстепенным по отношению к пониманию экфрасиса как структуры, моделирующей опыт. «Опредмечен» ли этот опыт в тексте или он формируется «перформативно», во взаимодействии с другими субъектами, не так важно — важно, что он представляет собой определенную схему когнитивных операций.

В-третьих, проблема определения того, что может, а что не может быть предметом экфрасиса (только изобразительное искусство — или все искусства, только искусства — или все объекты искусственного происхождения) тоже получает решение, поскольку таким предметом оказывается любой феномен, включенный в культурное поле и допускающий возможность интерпретации как «иной» по отношению к слову.

Попробуем обобщить все эти выводы в схеме описания экфрасиса. Вероятно, самая известная в российском контексте схема такого рода принадлежит М. Рубинс, сгруппировавшей элементы вокруг трех категорий: «субъект» (художник, поэт, читатель), «объект» (референт, произведение искусства, текст), «среда» (действительность, изобразительное искусство, литература) [31, 46].

Нам кажется, триаду «объект», «субъект», «среда» можно заменить другой, поставив в центр внимания элементы, связанные с когнитивной работой сознания: интенцию, восприятие и медиальность:

Интенция	Восприятие	Медиальность
Принципы структуризации предмета	Способы создания образа предмета	Семантизация привлекаемых медиумов
Способы контекстуализации предмета	Характеристика модальности восприятия	Структура интермедиальной отсылки
Параметры включения предмета в художественный мир	Принципы взаимодействия с описываемой реальностью	Роль слова в интермедиальной структуре

Во-первых, экфрастический предмет всегда так или иначе включен в круг интересов субъекта, что предполагает разные уровни и стратегии его «интериоризации». В целом ряде примеров описание очевидно расходится с объектом: экфрасис видоизменяет связи внутри объекта, опуская

одни признаки и добавляя другие. Такая рекомбинация впечатлений обнажает причины обращения к предмету, выявляет основания, на которых он включается в память творческого субъекта. Трансформация предмета нередко осуществляется в результате воздействия других образов. В литературной практике нередко примеры, когда экфрасис посвящен не одному произведению, а нескольким [32; 33]. Такая «сложность» всегда мотивирована, и элементы целого формируют контекст. Наконец, вполне очевидным кажется еще один аспект анализа — соотнесение экфрастического образа с системой мотивов, реализуемой в текстовом корпусе как целом, параметры его вписанности в логику художественного мира.

Во-вторых, поскольку восприятие объекта в экфрасисе, как правило, субъективировано, в его анализе уместно учитывать феноменологические аспекты рецепции. Экфрастический образ выступает моделью «сборки» чувственных впечатлений, предлагая их специфическую формулу. Один из вариантов такой формулы — включение зрительных впечатлений в синестетические связи [34]. Но значимы могут быть и сами принципы «конкретизации» предмета, а также мера его детализации. В некоторых случаях значение имеет модальность восприятия. Д. Холландер, указывая на то, что у описываемого объекта может не быть референта, говорит о «фактических» и «умозрительных» экфрасисах [35]. Можно согласиться с конкретизацией этой схемы у П. Барри, предложившего подразделять фактические экфрасисы на «закрытые» и «открытые», а умозрительные — на «вымышленные» и «концептуальные» [36]. Эту систему координат, очевидно, можно дополнить, отметив, что способ рецепции объекта сам по себе может выступать условием формирования представления о нем.

В-третьих, экфрасис предполагает внимание к различиям медиумов, которые могут получать самую разную интерпретацию. Очевидно, что в экфрасисе тот или иной вид искусства может получать специфическую семантику, обозначая ряд возможностей, нереализуемых в слове, но важный как его «другое». Писатель может тяготеть к одним видам искусства и быть равнодушным к другим, с разными медиумами для него могут соотноситься разные возможности. Очевидно и то, что в литературной практике экфрастический текст нередко предполагает сочетание и взаимное опосредование разных типов впечатлений. В одном ряду могут оказываться литературная и живописная аллюзии, описание графики и фотографии и т.д. Наконец, присутствие интермедиальной отсылки всегда тематизирует отличия слова от других медиа, делает ощутимой условность литературной формы. В этом смысле экфрасис можно рассматривать как структуру, выявляющую пределы доступного слову.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bartsch S., Elsner J. Eight Ways of Looking at an Ekphrasis / P. Barry // *Classical Philology*. 2007. — Vol. 102. — № 1. — P. I–VI.
2. Boehm G. Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache / G. Boehm // *Grenzen der Bildinterpretation*. — Wiesbaden, 2014. — S. 15–38.
3. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) / Л. Геллер // *Wiener Slawistischer Almanach*. — 1997. — SBd. 44. — S. 151–172.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе / Л. Геллер // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума*. — М.: МИК, 2002. — С. 5–22.
5. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) / Н. Брагинская // *Славянское и балканское языкознание: карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста*. — М.: Наука, 1977. — С. 259–283.
6. Иванюк Б. Стихотворный экфрасис: словарная версия / Б. Иванюк // *Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения*. — Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Kierackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018. — С. 383–396.
7. Автухович Т. «Шаг в сторону от собственного тела...»: Экфрасисы Иосифа Бродского. / Т. Автухович. — Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Kierackich im. Franciszka Karpińskiego, 2016. — 268 с.
8. Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе / Н. Е. Меднис // *Критика и семиотика*. — 2006. — Вып. 10. — С. 58–67.
9. Новикова М. В. Экфрасис в поэтической практике имажинистов (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, С. Есенин): Автореф. дис. ... канд. филол. наук / М. В. Новикова. — Воронеж, 2018. — 24 с.
10. Экфрастические жанры в классической и современной литературе: монография / Под общ. ред. Н. С. Бочкаревой. — Пермь: Издательство Пермского государственного университета, 2014. — 204 с.
11. Schaefer C. Ekphrasis. Anmerkungen zur Bergiffbestimmung in der neueren Forschung / C. Schaefer, S. Rentsch // *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*. — 2004. — Bd. 114. — H. 2. — S. 132–165.
12. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя / С. Франк // *Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под редакцией Л. Геллера*. — М.: МИК, 2002. — С. 32–41.
13. Lindhé C. “A Visual Sense is Born in the Fingertips”: Towards a Digital Ekphrasis / C. Lindhé // *Digital Humanities Quarterly*. — 2013. — Vol. 7.1. — Режим доступа: <http://www.digitalhumanities.org/dhq/vol/7/1/000161/000161.html> (Дата обращения: 08.04.2020).
14. Wandhoff H. Ekphrasis. Bildbeschreibungen von der Antike bis in die Gegenwart / H. Wandhoff // *Audiovisualität vor und nach Gutenberg. Zur Kulturgeschichte der medialen Umbrüche*. — Wien/Mailand, — 2001. S. 175–184.
15. Webb R. Ekphrasis, Imagination and Persuasion in

Ancient Rhetorical Theory and Practice. / R. Webb.— Farnham: Ashgate, 2009.— 238 p.

16. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис / Л. Геллер // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. — М.: Новое литературное обозрение, 2013. — С. 123–148.

17. Yacobi T. Pictorial Models and Narrative Ekphrasis / T. Yacobi // Poetics Today.— 1995.— Vol. 16.— Issue 4.— P. 599–649.

18. Sager Eidt L. M. Writing and Filming the Painting Ekphrasis in Literature and Film / L. M. Sager Eidt.— Amsterdam, New York, 2008.— 243 p.

19. Heffernan J. A. W. Speaking for Pictures: the Rhetoric of Art Criticism / J. A. W. Heffernan // Word and Image.— 1999.— Vol. 15.— Issue 1.— P. 19–33.

20. Clüver C. Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Text / C. Clüver // Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media.— Amsterdam, 1997.— P. 19–33.

21. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диалезис / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика.— 2004.— Вып. 7.— С. 217–226.

22. Cariboni Killander C., A New Look on Ekphrasis: an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example / C. Cariboni Killander, L. Lutas L., A. Strukel // Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media.— 2014.— Vol 12.— P. 10–31.

23. Jansson M. Ekphrasis and Digital Media / M. Jansson // Poetics Today.— 2018.— Vol. 39.— Issue 2.— P. 299–318.

24. Brosch R. Ekphrasis in the Digital Age: Responses to Image / R. Brosch // Poetics Today.— 2018.— Vol. 39. Issue 2.— P. 225–243.

25. Shapiro G. The Absent Image: Ekphrasis and the 'Infinite Relation' of Translation / G. Shapiro // Journal of visual culture.— 2007.— Vol 6(1).— P. 13–24.

26. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other / W. J. T. Mitchell // Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation.— Chicago, 1994.— Режим доступа: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (Дата обращения: 08.04.2020).

27. Cunningham V. Why Ekphrasis? / V. Cunningham // Classical Philology.— 2007.— Vol. 102.— № 1.— P. 57–71.

28. Ханзен-Леве О. А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду / Оге А. Ханзен-Леве.— М.: Российский гос. гуманитарный ун-т, 2016.— 503 с.

29. Louvel L. Types of Ekphrasis: An Attempt at Classification / L. Louvel // Poetics Today.— 2018.— Vol. 39.— Issue 2.— P. 245–263.

30. Фарино Е. Введение в литературоведение: Учебное пособие / Е. Фарино.— СПб.: Издательство РГПУ им. А. И. Герцена, 2004.— 639 с.

31. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в поэзии акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс.— СПб.: Академический проект, 2003.— 354 с.

32. Марков А. Сложный экфрасис в русской поэзии: основы теории и один пример / А. Марков // Вестник Костромского государственного университета. 2019. № 2. С. 91–97.

33. Яценко Е. «Любите живопись, поэты...»: экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. Яценко // Вопросы философии.— 2011.— № 11.— С. 47–57.

34. Тименчик Р. Еще раз о русском стиховом экфрасисе // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения.— Siedlce: Instytut Kultury Regionalnej i Badań Kierackich im. Franciszka Karpińskiego, 2018.— С. 115–123.

35. Hollander J. The poetics of ekphrasis / J. Hollander // Word & Image.— 1988.— Vol. 4.— Issue 1.— P. 209–219.

36. Barry P. Contemporary Poetry and Ekphrasis / P. Barry // The Cambridge Quarterly.— 2002.— Vol. 31.— No. 2.— P. 155–165.

Воронежский государственный университет

Житенев А. А., доктор филологических наук, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков, теории литературы и гуманитарных наук

E-mail: superbia@mail.ru

Voronezh State University

Zhitenev A. A., Doctor of Philology, Associate Professor of the Department of Russian Literature of the 20th and 21st Centuries, Theory of Literature and the Humanities

E-mail: superbia@mail.ru