

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
(НИУ «БелГУ»)

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ
ФАКУЛЬТЕТ ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
КАФЕДРА АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА И МЕТОДИКИ ПРЕПОДАВАНИЯ

**ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ ДИСКУРС В РОМАНЕ ДЭНА БРАУНА
«ИНФЕРНО»**

Выпускная квалификационная работа
студентки очной формы обучения
направления подготовки 44.03.05 Педагогическое образование,
профиль Иностранный язык (первый, второй),
5 курса группы 02051105
Емельяновой Оксаны Витальевны

Научный руководитель:
к.ф.н., доцент Лагоденко Д.В.

Белгород 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. Роль изобразительного искусства в творчестве Дэна Брауна в контексте экфрасического дискурса	5
1.1. Понятие «экфрасиса» и основные подходы к его определению.....	5
1.2. Современные теории экфрасиса и его классификации.....	10
1.3. Роль изобразительного искусства в творчестве Дэна Брауна.....	16
Выводы по ГЛАВЕ I	20
ГЛАВА II. Функции экфрасиса в произведении Д.Брауна «Инферно»	21
2.1. Функции экфрасиса в романе Дэна Брауна «Инферно».....	21
2.2. Творчество Дэна Брауна в контексте экфрасического дискурса на материале произведения «Inferno».....	24
Выводы по ГЛАВЕ II	45
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	46
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	48
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА	53

ВВЕДЕНИЕ

Экфрасис, словесное описание произведений изобразительного искусства, появился ещё в античности. Самым ранним примером принято считать различные описания в гомеровской «Илиаде». Со временем взгляд на термин поддавался различным изменениям, на сегодняшний день существует множество определений и теорий экфрасиса.

Об **актуальности** данной проблемы свидетельствует возрастающее количество исследований в отечественном и зарубежном литературоведении, позволяющие с новой стороны посмотреть на проблему соотношения слова и образа. Появление экфрасиса в определенные периоды важно не только для литературы, но и для культуры в целом, так как может служить показателем направления и уровня её развития. Проанализировав экфрасис в творчестве Дэна Брауна, мы надеемся дать материал для дальнейшего расширения теоретической базы по данному вопросу и сопоставительного анализа поэтики экфрасиса у разных авторов.

В качестве **объекта** исследования рассматривается экфрастический дискурс в художественном тексте.

Предметом исследования работы является проявление экфрастического дискурса в романе Дэна Брауна «Инферно».

Целью работы является анализ экфрастического дискурса и его функций в художественном тексте на примере романа Дэна Брауна «Инферно».

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

- 1) проанализировать различные классификации и подходы к понятию экфрастического дискурса;
- 2) определить основные функции экфрасиса;
- 3) провести анализ текста с целью раскрытия понятия экфрасис;

4) выявить функции экфрасиса, которые используются для раскрытия замысла автора на примере романа Дэна Брауна «Инферно».

Теоретическая база исследования включает исследования Ю.М. Лотмана, которые посвящены структурно-семантическим аспектам портрета в литературе, его функционированию на разных уровнях текста. К этой же проблеме обращается и В.Н. Топоров. Современные исследователи, опираясь на классические работы Г.Э. Лессинга и Р. Якобсона и др. разработали теорию экфрасиса. Образцом исследования скульптурного экфрасиса в русской литературе является работа Ю.В. Манна.

Количество работ, посвященных изучению экфрасиса в литературе, постоянно увеличивается, однако вопрос до сих пор остаётся недостаточно освещённым, и русская и зарубежная литература даёт здесь обширный материал для исследования. Экфрасис в произведениях русских авторов стал объектом изучения для Ж.-К. Ланн, Н.А. Марченко, М. Нике, М. Рубинс, С. Франк, А.А. Хадынская, М. Цымбольска-Лебода и др.

Фактическим материалом для исследования выступил роман Дэна Брауна «Инферно» (2013), общим объёмом в 400 печатных страниц.

Данная работа включает в себя общенаучные, литературоведческие и экстралингвистические **методы**: *общенаучные методы*: дедуктивный метод, метод синтеза, метод обобщения; *литературоведческие методы*: историко-поэтологический метод, функциональный метод, метод интерпретации; *экстралингвистические методы*: историко-культурный метод, искусствоведческий метод.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования аналитического материала второй главы в научно-исследовательской деятельности.

Структура работы определяется целями и задачами исследования и включает в себя введение, две главы, заключение и список литературы. В конце каждой главы приводятся выводы.

Во **введении** обосновывается актуальность, практическая значимость работы, определяются цель, задачи и методы исследования.

В **первой главе** излагаются основные теоретические положения исследования. Описываются основные определения понятия экфрасис и актуализация этого термина в настоящее время. В главе представлена роль изобразительного искусства в творчестве Дэна Брауна.

Вторая глава посвящена изучению функций экфрасиса в произведении Дэна Брауна «Инферно», в котором рассматривается творчество Брауна в контексте экфрастического дискурса.

В **заключении** излагаются основные выводы из проделанной работы и предлагаются пути дальнейшего исследования по рассматриваемой области.

ГЛАВА I. Творчество Дэна Брауна в контексте экфрасического дискурса

1.1 Понятие «экфрасиса» и основные подходы к его определению

Несмотря на то, что термин экфрасис (иначе — экфраза) был введен еще в Древней Греции, обширное исследование он получил лишь в XX в., что напрямую связано со сложностью его определения. Современная литература предлагает разнообразные подходы к его изучению, это обуславливается тем, что исследователи толкуют это понятие по-разному.

В работе «Экфрасис как тип текста» 1977 г. Н.В. Брагинская пишет о многообразии понимания этого термина, который впервые появляется в поздней греко-римской риторике. Примером ранних толкований экфрасиса выступает определение, данное ритором Феоном (I – нач. II в. н.э.), в котором он говорит, что экфрасис — это описательная речь, отчетливо являющаяся глазам то, что она поясняет. Архитектор Гермоген (II в. н.э.), посвятив экфрасису особое сочинение, понимает под экфразами людей (портреты), обстоятельства, времена года или дня (Брагинская, 1977: 259). Спустя три века экфразу считалось допустимо выделять в отдельное произведение, несмотря на то, что чаще всего она встречается в составе иного целого. «Экфрасис не просто описывает произведение искусства, он играет сложную роль, выражая идеи автора, причем, чаще всего на нескольких уровнях литературного текста» (Брагинская, 1977: 262).

В.В. Бычков связывает проблему экфрасиса с античной и византийской эстетикой. Поэтому он разделяет понятие на греко-римский и древнееврейский типы экфрасиса, где первый обозначен как статический:

иначе говоря, подробное описание внешнего вида произведения искусства, а второй - как динамический, то есть описание процесса изготовления соответствующих произведений. (Бычков, 1991). В то же время он затрагивает и другой аспект понятия, утверждая, что «автор экфрасиса многое домысливает за художника, но также ясно, что само изображение дает ход его мысли, указывает направление сотворчества в акте восприятия изображения» (Бычков, 1991).

М. Рубинс расширяет границы понятия, полагая, что экфрасис «может содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителей на его произведение, стиле и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами» (Рубинс, 2003: 17). Исследовательница рассматривает экфрасис как тип текста и предлагает собственную структурную модель.

субъект	объект	среда
Художник 3	Референт 1	Действительность 2
Поэт 6	Произведение искусства 4	Изобразительное искусство 5
Читатель 9	Текст 7	Литература 8

М. Рубинс объясняет: «Простейшая экфраза представляет собой текст, описывающий произведение искусства с помощью слова и поэтому обладает только тремя элементами (4,7,8). Более сложные экфразы в дополнение к этому содержат упоминания о художнике (3), художественной среде или материале, в котором он работает (5) (например, камень, металл, масляные краски, акварель и т.д.), и творческом процессе, в результате которого был создан художественный предмет, сам часто являющийся отображением какого-либо конкретного референта (1) < ... > дополнительную информацию о

референте (например, о человеке, ландшафте, растениях в случае, когда речь идет, соответственно, о портрете, пейзаже или натюрморте), а также о естественной среде этого референта (2)» (Рубинс, 2003: 46-47).

В свою очередь С.А. Животягина в статье «Феномен визуализации и его художественные функции в романе-хронике Н.С. Лескова «Захудалый род» 2009 г. пользуется термином «религиозный экфрасис», ранее введенным и расширенным от сугубо религиозного до филологического понимания Л. Геллером. Вслед за П. Флоренским она определяет его не только как адекватную изображению его словесную визуализацию. По ее мнению, в большинстве случаев экфрасис ориентирован на выражение скрытых смыслов, подтекста (Животягина, 2009: 36).

Сам же Л. Геллер в статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» 2002 г., определяя экфрасис в целом, предлагает понимать под ним «в первую очередь – запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений. Это иконический образ не картины, а видения, постижения картины», «восприятие объекта и толкования кода». Исследователь предлагает «расширить границы применения понятия», распространив его «на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» (Геллер, 2002: 5, 10).

Что же касается зарубежных исследователей, стоит отметить их интерес к диалогичной природе понятия.

Дж. Хеффернан, исследуя природу экфрасиса, отделяет его от понятий изобразительности и иконичности, чью функцию он видит только в «представлении реальных объектов и предметов искусства». По его мнению, экфрасис есть не что иное, как «вербальная репрезентация визуальной репрезентации» (Heffernan, 2004: 3, 5). При этом Дж. Хеффернан подчеркивает, что в основе понятия лежит «антагонизм между вербальной и визуальной репрезентацией». Диалектичность, выраженная одновременно в их единстве и борьбе, способна «возбуждать, поражать, удивлять,

завораживать зрителя, а также вызывать у него состояния восторга, беспокойства или испуга» (Heffernan, 2004: 7).

А. Банэа определяет экфрасис как «особый тип интертекстуальности, который проявляется как интерсемиотический перевод (или трансмутация), опосредующий визуальные и письменные знаки, входящие в различные структуры повествования, такие как сюжет и создание образов, и в то же время точка зрения и, более того, точка сопротивления находится в представлении мужского или женского тела» (Banea, 2012: 9).

Е. В. Яценко, исследуя экфрасис и его разновидности, истолковывает его как художественно-мировоззренческую модель и предлагает следующую классификацию. Она разделяет экфрасисы по объекту описания (прямые и косвенные), по объему описанного (полный или классический, свернутый или мотивирующий и нулевой), по наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального объекта описания (миметические и немиметические) (Яценко, 2011:47–57). Выделяют также обратные экфрасисы — описания, которые вызывают у читателя многочисленные и разнообразные ассоциации с мотивами, образами, атмосферой, настроением различных живописных полотен или других артефактов. Все эти виды экфрасисов образуют текстовые фрагменты, которые вступая в сложные отношения с фабульной основой текста, выполняют различные структурообразующие и концептуальные функции. Среди них — характеристика личности творца (художника) по его творению, указание на смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта, создание эстетизированного образа реальности, открытие перспектив, иногда только косвенно связанных с изобразительным искусством, и др.

По словам Э. Роу, «введение в литературный текст живописного произведения, которое служит ключом к его прочтению. Экфрасисы напоминают о мифе, легенде или истории для того, чтобы расширить значение текста и заострить способность читателя к интерпретации» (Rowe,

2002: 5). Актуализация термина «экфрасис» в последние десятилетия перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, «значительно расширила объем понятия и сферу его применения, вытеснив другие термины» (Бочкарева, 2009: 82).

По нашему мнению, все обозначенные определения отражают все аспекты термина «экфрасис» при проведении литературоведческого анализа произведения, поэтому на них мы будем опираться в исследовании.

1.2. Современные теории экфрасиса и его классификация

Теория экфрасиса сегодня не менее запутана, чем теория жанра. Термин появляется в античности, в XIX столетии используется в классической филологии, а в XX в. распространяется на анализ литературы нового времени. На рубеже XX– XXI вв. понятие «экфрасис» переживает «теоретический и практический бум» (Cheeke, 2010: 19). В американском литературоведении он связан с дискуссиями по проблемам вербальной и визуальной репрезентации (Krieger, 1967, 1992; Mitchell, 1986, 1994; Neffernan, 2004 и др.). В России «бум» приходится на начало XXI столетия и инициирован зарубежной русистикой (Геллер, 1997), (Рубинс, 2003); «хотя методологически восходит к трудам О.М. Фрейденберг, Н.В. Брагинской, С.С. Аверинцева, В.В. Бычкова и др. по античной и византийской литературе и эстетике. В спорах о природе экфрасиса можно выделить риторический и семиотический подходы, но в интерпретации разных исследователей они часто пересекаются или, наоборот, расходятся во множестве вариантов. Сторонники риторического подхода опираются на определение, данное Феоном и другими античными риториками, согласно которому экфрасис – это риторическое упражнение, «речь, которая ведет слушателя вокруг (*periege matikos*), преподнося то, о чем говорится,

ярко (*enargos*) перед глазами» (Webb, 1999: 11). Р. Уэбб подчеркивает, во-первых, что речь идет о человеке, месте, времени и событии, а также растениях, животных и праздниках (а не о статичных предметах или произведениях искусства); во-вторых, что само описание отличается «яркостью» (*vividly* – ярко, живо, ясно, отчетливо), составляющей суть экфрасиса и позволяющей в деталях передать полноту того, о чем говорится.

Полемизируя с семиотическим подходом к экфрасису, исследовательница прослеживает «искажение термина» и «изобретение жанра» под влиянием романтической, символистской, модернистской и постмодернистской поэтик. В центре внимания в XIX в. находятся «Картины» Филострата, которые его внуком характеризуются как «экфрасисы произведений графического искусства», а также произведение Каллистрата «Экфрасисы, или Описания статуй». В 1867 г. Ф. Матц (Matz) публикует трактат, в котором объединяет описания произведений искусства у Филострата, Лукиана, Апулея и в греческом романе. Эта тенденция продолжится в 1880-х гг. французскими учеными под влиянием Т. Готье и Ж.-К. Гюисманса, идеи «транспозиции искусства» (*transpositions d'art*), но останется в пределах классической и византийской литературы. Распространение нового представления об экфрасисе на современную литературу приписывается Л. Шпитцеру, определившему «жанр экфрасиса, известный от Гомера и Феокрита до парнасцев и Рильке», как «поэтическое описание произведений живописи и скульптуры...» (Spitzer, 1962: 72). Особую популярность приобрели работы Митчелла, «идеологически» обосновавшего с опорой на Лессинга соревнование «жанров» поэзии и живописи как онтологический «конфликт желаний» (мужского и женского) (Mitchell, 1986: 95–115; Mitchell, 1994: 151–181). Развивая идеи Митчелла, Дж. Хеффернан определил экфрасис как «вербальную репрезентацию визуальной репрезентации», отделив его от иконичности и живописности (Heffernan, 2004: 3–4). Работы последнего времени в основном отталкиваются

от одной из этих двух тенденций, иногда смешивая оба подхода. По-разному толкуя природу экфрасиса, и Уэбб, и Хеффернан, рассматривают его как тип дискурса. Другие исследователи, напротив, указывают на «самую старую традицию жанра экфрасиса» (Schmidt, 2013: 14) или утверждают, что, «как жанр, экфрасис имеет дело с формой поэтического произведения» (Scott, 1999: 64). Третьи, расширяя границы термина, исследуют экфрастическую природу средневековых «жанров» *dream-vision* и *mystical vision* (Barbetty, 2011) или обнаруживают «модусы экфрастического дискурса» в американской культуре XIX в. (Schneck, 1999). Четвертые рассматривают «жанры» экфрасиса и иллюстрации как «критические категории интерпретации» (Loizeaux, 1999: 92). В русскоязычном литературоведении экфрасисом (или «экфразой») тоже называют различные явления от описательной речи до воспроизведения одного искусства средствами другого. Большинство разделяет точку зрения, согласно которой экфрасис «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено» (Фрейденберг, 1978: 195), и предполагает описание «не любых творений человеческих рук», но только «сюжетных изображений» (Брагинская, 1977: 264). Другие акцентируют внимание на «детальном художественном описании предмета или явления» и анализируют архитектурный экфрасис на материале византийской литературы (Фрейберг, 1974: 51). Третьи предлагают называть «экфрастическими словесные описания не только “застывших” пространственных объектов, но и “временных”: кино, танца, пения, музыки», а также «несловесные воспроизведения визуальности... и музыки» (Геллер, 2002: 13).

Таким образом, экфрасис предполагает «прочтение изображения, не лишенное вчитывания в него дополнительных смыслов», ибо «в экфрасисе фиксируется момент встречи двух художников на границе разных видов искусства» (Меднис, 2006: 67), поэтому экфрасис не только словесное обозначение изображения, но и выраженная в нем рецептивная установка на

воссоздающее воображение читателя, в частности ориентация его на восприятие подтекста.

Важным элементом структуры экфрасиса становится именно субъект. Субъектом, то есть автором экфрасиса, в том или ином произведении могут выступать как сам писатель, так и герой, от лица которого осуществляется описание. В данном случае произведении в большинстве случаев главный герой является субъектом экфрасиса. Экфрасисы служат, по точному определению Е. Фарыно, информацией об «этом мире и о герое, они могут интерпретировать для читателя данный мир или ситуацию героя» (Фарыно, 1991:336).

Анализ теоретической литературы (Н.В. Брагинская, Ж. Базен, А.Ф. Лосев, С.С. Аверинцев, В.В. Бычков) показывает, что ученые склонны рассматривать экфрастические тексты, например «Картины» Филострата, «Жизнеописания» Дж. Вазари, как произведения художественной литературы. Р. Бобрык, анализируя научные тексты об искусстве, приходит к выводу, что искусствоведческий анализ, содержащий формальную схему признаков произведения, совершенно отличен от «классического экфрасиса», стремящегося передать экспрессию и эмоциональную нагрузку данного произведения.

Поразительно количество визуальных образов, представленных в романе «Инферно», а также их структурная неоднородность. В данной работе предпринята попытка выявить основные принципы выражения в тексте визуального материала, и раскрыть его роль в поэтике романа. Результатом проведенного анализа является классификация экфрасисов и его основных функций.

По объекту выражения в тексте экфрасисы подразделяются на прямые, содержащие непосредственное описание, либо простое обозначение изобразительного артефакта (картины, скульптуры, архитектуры и т. п.), и

косвенные, в которых изобразительный образ служит созданию образа литературного произведения.

Представляется важным рассмотреть критерии анализа экфрасиса в тексте художественного произведения. Смысловая доминанта, выделяемая в визуальном произведении, позволяет провести деление экфрасисов на описательный и толковательный. (Бычков, 1992: 58-59).

Описательный экфрасис более или менее точно передает содержание произведения - сюжета, мотивов, характерных деталей, образов и т. д. Толковательный экфрасис представляет собой интерпретацию, направленную на выявление образно-символического содержания визуального объекта, создающую в художественном тексте так называемую «иллюзию экфрасиса» (Нике, 2002: 123-135), когда раскрывается не сам предмет, а философия того, кто его созерцает. Важно заметить, что в текстах современных авторов экфрасисы зачастую обладают как описательными, так и толковательными чертами.

Будучи носителем культурно-исторической, эстетической, изобразительной информации, экфрасис расшифровывает мировоззрение, психологию, социальную принадлежность, философию интерпретирующего. По авторской принадлежности экфрасисы делятся на монологические - от лица одного персонажа - и диалогические, когда изображение раскрывается в ходе общения персонажей.

По описываемому предмету экфрасисы представляют произведения а) изобразительного искусства; б) неизобразительного искусства; в) синтетического искусства; а также артефакты, которые произведениями искусства не являются: фотография, популярная печатная продукция, графика в научно-популярных изданиях.

С точки зрения способа подачи в тексте экфрасисы подразделяются на цельные (описание является непрерывной ограниченной частью текста) и

дискретные, где описание прерывно, рассеяно на пространстве текста и чередуется с повествованием.

По объему экфрасисы делятся на полные, содержащие развернутое описание визуального образа, то есть собственно экфрасис в классическом понимании; свернутые - такие экфрасисы укладываются в одно-два предложения, используемые, чтобы «незаметно открыть другие перспективы, часто только косвенно связанные с изобразительным искусством»; и нулевые, лишь указывающие на соотнесенность фрагментов художественного текста с тем или иным визуальным образом.

По количеству, широте передаваемой изобразительной информации экфрасис может быть простым, то есть, представляющим какой-либо один визуальный предмет, или сводным, содержащим изобразительные мотивы нескольких произведений одного автора, школы, направления, которые и создают в результате целое, некую собирательную модель.

По времени появления в тексте экфрасисы могут быть первичными, то есть встречаться впервые в тексте, или вторичными, содержащими повторение упоминавшегося в тексте ранее экфрастического мотива, расширяя его значение либо просто называя его.

1.3 Роль изобразительного искусства в творчестве Дэна Брауна

Дэн Браун заслуженно занимает почетное место в списке представителей современной английской и мировой литературы. Произведения Брауна создавались на «стыке жанров» триллера, интеллектуального детектива, романа-загадки. Он всегда интересовался философией, историей религий, криптографией и тайными обществами, а также упорно занимался художественной критикой, изучая влияние искусства на литературу.

Тема искусства, изображения произведений искусства в художественном тексте, становится ключевой для творчества писателя. Многие критики понимают под описаниями картин в литературных произведениях попытку создать визуальный язык или средство, с помощью которого можно сравнить «относительную эффективность визуального и вербального» (Hicks, 2010).

В сентябре 2009 года опубликован роман «Утраченный символ» («The Lost Symbol»), приоткрывающий завесу тайны над масонским прошлым Америки и ставший третьим романом о Роберте Лэнгдоне. В мае 2013 года вышла четвёртая часть этой серии — «Инферно».

Писатель также занимается журналистикой, регулярно публикуется в журналах «Newsweek», «Time», «Forbes», «People», «GQ», «The New Yorker», выступает в различных популярных радио- и телепрограммах.

Рассматривая роль искусства и, в частности, визуального искусства с идеологической точки зрения, стоит отметить, что некоторые писатели, включая описания произведений искусства, делают акцент на гендерном аспекте (к примеру, писательницы-феминистки). В этом вопросе Браун остается беспристрастным. Говоря о своих любимых художниках, Д. Браун не делит их по половому признаку.

Особое место в творчестве Д. Брауна занимает топоэксфрасис, в частности в его романе «Инферно». Основу данного произведения образует итальянское путешествие, плавно переносящееся в Стамбул. Путешествие по Италии – тема, широко распространенная как в русской, так и в мировой литературе. Образ Италии в «Инферно» складывается из описаний творений ее художников, скульпторов, архитекторов. В поле зрения главных героев и через их видение – читателей, попадают всемирно известные достопримечательности: Дворец дождей, площадь Сан Марко, стекольный завод на острове Мурано (Венеция), собор Сан Миниато (Фьезоле), площадь Синьории, собор Санта Мария Новелла и собор вятого Марка (Флоренция), Собор Святой Софии (Айя София) в Стамбуле и т.п. Характеризуя названные достопримечательности в целом, следует заметить, что все они являются частью некоего пространства (городского или природного): (Помпеи – античный город, собор Сан Марко и Дворец дождей – составляющие архитектурного ансамбля площади Сан Марко в Венеции, «Персей» – бронзовая статуя, выставленная под аркой Лоджии деи Ланци на площади Синьории во Флоренции и т. п.). В совокупности своей их описания формируют образ страны, являющейся полноправной героиней произведения.

Италия для Брауна была особенной страной. Здесь он черпал свое вдохновение, подпитывался итальянским воздухом и атмосферой, работал во многих библиотеках, чтобы как можно точнее и правдоподобнее передать дух и традиции в своем произведении. Одним из любимых и знаковых мест для Брауна была Флоренция.

Следует учитывать, что Флоренция была родиной великого итальянского скульптора, художника и зодчего эпохи Возрождения, — Микеладжело Буаноротти. Масштаб и неординарность его личности, в которой ярко проявилась суть величайших творений Ренессанса, привлекала внимание Брауна не меньше, чем Леонардо да Винчи. Не случайно после произведения Ангелы и демоны (*Angels & Demons*, 2000), он напишет роман Код да Винчи

(The Da Vinci Code, 2003), который через три года экранизируют. Во Флоренции также жили, творили и были похоронены многие другие великие мастера Италии, в том числе и люди искусства. В Базилике Санта-Кроче (Santa Croce), которая расположена в самом центре Флоренции и знаменита своими фресками Джотто, находится множество захоронений и памятных досок известных людей Италии, среди которых: Леон Баттиста Альберти (архитектор, XV век), Лоренцо Бартолини (скульптор, XVIII–XIX вв.), Данте Алигьери (поэт, XIII–XIV вв.), Галилео Галилей (астроном, математик, XVI век), Никколо Макиавелли (мыслитель, XV–XVI вв.), Джоаккино Россини (композитор, XIX век) и многие другие. Время, в которое жили и создавали свои произведения все эти творцы, как бы остановилось, материализовавшись в артефактах, которые послужили вдохновением для писателя.

Данная разновидность экфрасиса, когда описывается географическое наименование, называется топоэкфрасисом. О.Клинг, предложивший этот термин, под топоэкфрасисом понимает «описание в литературном произведении места действия, которое несет на себе особую эстетическую нагрузку» (Клинг, 2002: 97). Согласно представлениям исследователя, подобного рода описание, с одной стороны, «сохраняет связь с топографическими прототипами, а с другой, создается по законам преображенной действительности, "второй реальности", трансформируется и деформируется как авторским видением (реальным автором), так и образом автора, "кругозором героя", а также имплицитным и эксплицитным читателем, другими способами фокализации текста» (Клинг, 2002: 97). Исследователь подчеркивает также, что «понятие топоэкфрасис применимо в тех случаях, где место действия является героем литературного произведения» (Клинг, 2002: 97).

Между тем на особую роль визуального восприятия в своем творчестве указывает сам автор в многочисленных статьях и интервью. Так, именно зрительный образ зачастую становится толчком к написанию нового

произведения. Писатель дает объяснение того или иного ощущения, мысли, явления литературы, используя аналогию с другими видами искусств, в частности, живописью, скульптурой.

Пристальный интерес писателя к визуальной образности является не только откликом на современную культурную ситуацию, средством поэтики, но и продолжением художественных традиций английской литературы.

Диалог искусств - давняя традиция культуры Великобритании. Прочные основы взаимосвязи литературы и изобразительных искусств были заложены в период создания национальной школы английской живописи в творчестве У. Хогарта одновременно со становлением просветительского реализма в литературе, связанным с творчеством Дж. Свифта, Д. Дефо, Г. Филдинга, Т. Дж Смоллетта.

В романе часто встречается тема глаз, зрения, пристального взглядывания. Мышление персонажей выстроено по принципу изобразительности, так как характеристика героями себя, действительности в ее пространственной и временной протяженности происходит сквозь призму опосредованных в тексте зрительных образов.

Визуальные артефакты как текст, устанавливает коммуникацию с великими мастерами, их произведениями, входит в круг вечных проблем, воскрешая в памяти читателя шедевры искусства прошлого, он делает их частью актуальной духовной действительности.

Подводя итог, следует отметить, что визуальное искусство играет ключевую роль в творчестве Брауна, поэтому оно нуждается в детальном анализе для понимания произведения писателя.

Выводы по ГЛАВЕ I

В результате рассмотрения теоретических основ был сделан ряд выводов.

Понятие экфрасиса возникает в греко-римской риторике и, в общем, характеризуется как описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет. Зачастую экфрасис понимается как тип текста и риторический жанр. Современные исследования не находят консенсуса в конкретном определении понятия, исследователи пользуются разной терминологией в трактовке экфрасиса.

Важным элементом структуры экфрасиса является субъект. Субъектом, то есть автором экфрасиса, в том или ином произведении могут выступать как сам писатель, так и герой, от лица которого осуществляется описание. В данном случае произведении в большинстве случаев главный герой является субъектом экфрасиса.

Очевидно, что изобразительное искусство играет ключевую роль в творчестве Д.Брауна, поскольку напрямую взаимосвязано с личностью и характером писателя.

Следует отметить, что являясь носителем культурно-исторической, эстетической, изобразительной информации, экфрасис отображает мировоззрение, психологию, социальную принадлежность, философию интерпретирующих, а именно главных героев. Кроме этого, визуальные артефакты и предметы искусства помогают установить коммуникацию с великими мастерами и их произведениями, воскрешая в памяти читателя шедевры искусства прошлого, следовательно, позволяют сделать их частью актуальной духовной действительности.

ГЛАВА II. Функции экфрасиса в романе Д.Брауна «Инферно»

Являясь одной из крупнейших фигур современной литературы, Дэн Браун создает неповторимые литературные произведения, наполненные символами и загадками. С их помощью он играет с читателем, постоянно расширяя его сознание, а именно побуждает его «всматриваться» в текст и находить в нем нечто более глубинное и скрытое, чем бы могло показаться на первый взгляд. В романе «Инферно» (2013 г.) одним из основных приемов такой «игры с читателем» становится использование экфрасиса.

Для проведения анализа функций экфрасиса, нами были выбраны именно это произведение, так как оно содержит в себе примеры описания произведений искусств 14-15 вв.: картины Сандро Боттичелли, Джорджо Вазари, работы скульпторов: Микеланджело, Да Винчи. С другой же стороны, действие происходит в Италии, а именно – во Флоренции, тем самым автор представляет разновидность экфрасиса – топоэкфрасис.

2.1. Функции экфрасиса в романе Дэна Брауна «Инферно»

Экфрасис в художественных произведениях может выполнять разные функции, каждый писатель или поэт неслучайно включает описание произведения искусства в свое повествование, что может быть обусловлено множеством факторов.

Во-первых, это сопряжено с эпохой, когда было написано произведение. Определенное видение мира, форма мышления людей и литературные

традиции времени оказывают весомое влияние на роль произведения искусства как для общества в целом, так и для писателя в частности.

Во-вторых, это связано со страной, где было написано произведение. Идеологическая, политическая, экономическая, социальная, культурная ситуации в стране являются также не маловажными.

Наконец, функции экфрасиса напрямую сведены к личной позиции писателя. Через его отношение к искусству, возможно выявить более глубокие и серьезные идеи произведения.

В работе «Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» 2009 г. Н.С. Бочкарева дает собственную классификацию функций экфрасиса, выделяя метаповествовательную, хронотопическую, пародирующую, сюжетную, эстетическую (эротическую), композиционную, аллегорическую и дидактическую (Бочкарева, 2009). Она обозначает их, основываясь на модусах художественности в литературе, применяемых к типам ситуаций, героев, установкам восприятия читателя произведения и т.д.

В статье «Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького», входящей в сборник «Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума» 2002 г., исследователь М. Нике выявляет несколько иные функции экфрасиса: мировоззренческую, зеркальную (психологическую), разоблачающую, смыслообразующую, символическую, сюжетообразующую и стилевую (Нике, 2002). В отличие от первого исследования, классификация М. Нике не является систематизированной, поскольку не основана на каком-то определенном критерии. Тем не менее, по ходу анализа произведения становится понятно, что основополагающей функцией экфрасиса становится зеркальная или психологическая. При помощи описания картин читатель глубже погружается в образы героев. В заключение своего анализа, М. Нике пишет: «Живопись не декорация, не предмет обстановки, а зеркало души

персонажей или мыслей автора. Экфрасис — одно из многочисленных зеркал романа» (Нике, 2002).

А.Ю. Криворучко в диссертации, посвященной изучению функций экфрасиса в русской прозе 1920-х гг., приходит к выводу, что для писателей того времени «экфрасис становится точкой соединения собственно эстетической проблематики в художественном тексте, репликой писателя в полемике с другими авторами и властью» (Криворучко, 2009). На этом основании она выделяет следующие функции: функцию отделения позиции писателя от позиции персонажа, характеризующую, символическую, медиативную. В исследовании Криворучко А.Ю. приходит к выводу, что «определяющей функцией экфрасиса в прозе 1920-х годов становится медиативная. Для советских писателей 1920-х годов экфрасис стал своеобразным эзоповым языком, дававшим возможность вести диалог об искусстве с государством: представлять идеальный путь развития искусства и обличать пороки в его современном состоянии» (Криворучко, 2009).

На основе этих исследований мы можем выделить общие функции, которые встречаются во всех работах: сюжетная (сюжетообразующая), символическая, мировоззренческая и психологическая.

Проводя анализ функций экфрасиса в романе Дэна Брауна, мы опираемся на классификации, предложенные авторами. При этом необходимо помнить о личности писателя, поскольку его личные взгляды могут повлиять на использование экфрасиса в роли иных функций.

Подводя итог, следует обозначить факт того, что наряду с этими работами, существует великое множество других, которые рассматривают функции экфрасиса не только в рамках литературного произведения, но и за его пределами, например, с антропологической точки зрения (Pop, 2008) или на материале кино (Vanea, 2012). Это доказывает лишь то, что критериями определения функций могут выступать абсолютно разные первоисточники.

2.2. Творчество Дэна Брауна в контексте экфрастического дискурса на материале произведения «Inferno»

«Инферно» (англ. Inferno) — роман американского писателя Дэна Брауна, который вышел в продажу 14 мая 2013 года. Это четвертое произведение автора, где главным героем является профессор символогии Гарвардского университета Роберт Лэнгдон. Лейтмотивом, проходящим через все произведение, выступают литературные произведения XIV-XV вв, творчество, скульптура и литературные произведения выдающихся личностей того времени, которые будут рассмотрены нами в контексте экфрастического дискурса.

Сюжет романа разворачивается во Флоренции, современной Италии XXI века и тесным образом переплетается с сюжетом «Божественной комедии» Данте. В основе романа лежат и приключения профессора Лэнгдона. В своем пиджаке Роберт находит биологический цилиндр. Он решает обратиться в американское посольство, где утверждают, что они очень долго его искали и просят сообщить о местонахождении профессора. Не желая впутывать в свои дела Сиену, Роберт называет адрес недалеко от её квартиры. Позже он обнаруживает, что на том месте появляется Вайента с пистолетом. Будучи уверенным, что правительство США хочет уничтожить его, Роберт Лэнгдон приходит к выводу, что единственный шанс выжить для него — это раскрыть тайну цилиндра. Оказывается, что при помощи содержимого цилиндра можно спроецировать модифицированную версию карты Ада Сандро Боттичелли. До конца разрешить загадку мешают одетые в чёрное вооруженные люди, от которых Сиена и Роберт скрываются, спасая свои жизни. Очнувшись в больнице, Лэнгдон видит во сне женщину, неоднократно повторяющую ему

библейскую фразу «ищите — и найдете», которая станет ключом к разгадке таинств. В центре сюжета — первая часть «Божественной комедии» Данте Алигьери «Ад».

С опорой на функции экфрасиса произведен анализ описаний визуальных артефактов, формирующих образы героев романа. Именно в ходе общения с другими персонажами раскрываются этапы внутренних изменений, происходящих с Лэнгдоном, Сиенной, Элизабет Сински, Бертраном Zobристом. Необходимость духовного перерождения главного героя, которая начинается с его потери памяти и происходящее на протяжении всего романа, обретения им нового взгляда на мир и место человека в нем составляет этическую программу романа «Инферно».

В нашем анализе мы будем выделять экфрасисы по классификации их функций.

Роман начинается с того, что Роберт Лэнгдон очнулся в больнице, не понимая, где он находится и что произошло. Взглянув в окно, он видит следующее:

Amid a contour of spires and domes, a single regal facade dominated Langdon's field of view. The building was an imposing stone fortress with a notched parapet and a three-hundred-foot tower that swelled near the top, bulging outward into a massive machicolated battlement. Langdon knew the medieval structure well. It was unique in the world. (p. 19)

Профессор был чрезвычайно удивлен: «I'm in Florence!?!».

Сначала главный герой узнал Палаццо Веккьо, одно из наиболее известных строений Флоренции, находящееся на площади Синьории. Затем почувствовал себя словно очнувшимся в одной из странных картин Макса Эрнста.

Langdon felt like he had awoken inside a Max Ernst painting. What the hell am I doing in Italy? (p. 21)

Таким образом, экфрасис выполняет здесь *сравнительную функцию* – противопоставляет классическое и современное искусство, так как автор посредством главного героя дает понять читателю, что профессор противопоставляет эпоху Возрождения, которая ассоциируется у него с Палаццо Веккьо достаточно современному направлению в искусстве – сюрреализму, последователем которого является художник Макс Эрнст.

В главе I задавая себе вопрос о цели визита во Флоренцию, Лэнгдон задумчиво смотрит в окно и размышляет:

In the distance, the rising Tuscan sun was just beginning to kiss the highest spires of the waking city—the campanile, the Badia, the Bargello... Painter's light, they called it. At the heart of the skyline, a mountainous dome of red tiles rose up, its zenith adorned with a gilt copper ball that glinted like a beacon. Duomo. Brunelleschi had made architectural history by engineering the basilica's massive dome, and now, more than five hundred years later, the 375-foot-tall structure still stood its ground, an immovable giant on Piazza del Duomo. (p. 35)

Профессор символогии подчеркивает значимость этого места лично для него, упоминая таких «гигантов» эпохи Возрождения, как Микеланджело, Боттичелли, Леонардо да Винчи. Браун передает всю красоту Флоренции и итальянского искусства через призму отношения к ней главного героя.

For Langdon, a lifelong aficionado of Italian art, Florence had become one of his favorite destinations in all of Europe. This was the city on whose streets Michelangelo played as a child, and in whose studios the Italian Renaissance had ignited. This was Florence, whose galleries lured millions of travelers to admire Botticelli's Birth of Venus, Leonardo's Annunciation, and the city's pride and joy—Davide. (p. 35)

Это был самый любимый город Европы, куда Лэнгдон постоянно стремился, Флоренция влекла его. Следует упомянуть, что средством художественного решения итальянской темы в исследуемом произведении служит топозкфрасис. Он является художественным приемом,

раскрывающим характеры героев, формирующим образ места действия и выражающим авторское представление о *genius loci*; экфрасисы основываются как на переживаниях, связанных с теми или иными памятными местами, так и на знаниях, опора на которые объясняется профессиональными занятиями главных героев. Как, например, в главе LXXI демонстрирует это профессор символогии:

Snaking through heavy crowds on the Riva degli Schiavoni, Langdon, Sienna, and Ferris hugged the water's edge, making their way into St. Mark's Square and arriving at its southernmost border, the edge where the piazza met the sea... The official gateway to the city, Langdon thought ironically, knowing the spot had also been used for public executions until as late as the eighteenth century. Atop one of the gateway's columns he could see a bizarre statue of St. Theodore, posing proudly with his slain dragon of legendary repute, which always looked to Langdon much more like a crocodile. (p. 276)

Высокой оценки удостоиваются живописная техника, изучение наследия великих мастеров, тяга к познанию нового и поиск сакрального смысла в произведениях искусства. В главе LVII профессор вспоминает лекцию, посвященную Данте, которую он давал в Гарварде. И автор упоминает картину Доменико ди Микелино, находящуюся внутри Дуомо:

Langdon advanced slides until he reached an image he had shown earlier—the iconic Domenico di Michelino painting from inside the duomo, which depicted the red-robed Dante standing outside the walls of Florence. “And if you look carefully ... you will see those stars.” ... Langdon pointed to the Michelino painting. On the horizon, behind Dante, the audience could see a single cone-shaped mountain rising into the heavens. Spiraling up the mountain, a pathway circled the cone repeatedly—nine times—ascending in evertightening terraces toward the top. Along the pathway, naked gures trudged upward in misery, enduring various penances on the way. (p. 218)

Таким образом, экфрасис помимо характерологической выполняет сюжетообразующую функцию, так как главные герои соберут все части паззлов воедино и найдут новую подсказку, которая приведет их к разгадке тайны.

Скульптурный экфрасис, описание статуй, достаточно распространен в литературе и его исследованию посвящено большое количество работ. Этот тип экфрасиса встречается и у Брауна, и нужно определить какими особенностями он обладает и какие функции выполняет.

Langdon had been mesmerized by Michelangelo's David when he first saw it as a teenager ... entering the Accademia delle Belle Arti ... moving slowly through the somber phalanx of Michelangelo's crude Prigioni ... and then feeling his gaze dragged upward, inexorably, to the seventeen-foot-tall masterpiece. The David's sheer enormity and defined musculature startled most first-time visitors, and yet for Langdon, it had been the genius of David's pose that he found most captivating. Michelangelo had employed the classical tradition of contrapposto to create the illusion that David was leaning to his right, his left leg bearing almost no weight, when, in fact, his left leg was supporting tons of marble. (p. 35)

Очевидно, что здесь автор романа впервые использует экфрасис в отношении скульптуры, описывая бессмертное творение Микеланджело «Давид». В этих словах проявляется *характерологическая* функция экфрасиса, которая выражает мнение профессора, глубоко разбирающегося в скульптуре и живописи. Лэнгдон восхищается не только Флоренцией, подарившей миру столь масштабных гигантов во всех сферах искусства, но и в частности способностью Микеланджело с максимальной точностью передать эстетику человеческого тела в гармонии с пространством.

Характерологическая функция отображает личное отношение профессора Лэнгдона к искусству Боттичелли, который с максимальной точностью передал характерные черты Данте Алигьери:

Langdon advanced slides to the Botticelli portrait of Dante from the Uffizi Gallery, which stressed Dante's most salient features, a heavy jaw and hooked nose. "Here, Dante's unique face is once again framed by his red cappuccio, but in this instance Botticelli has added a laurel wreath to his cap as a symbol of expertise—in this case in the poetic arts—a traditional symbol borrowed from ancient Greece and used even today in ceremonies honoring poet laureates and Nobel laureates". (p. 76)

В главе XXI Роберт Лэнгдон вновь предстает перед читателем не только, как человек, преисполненный любовью к искусству, но и как большой знаток истории, в частности биографии выдающихся итальянских деятелей, тем самым показана характерологическая функция экфрасиса. Следует уточнить, что профессор иронизирует, говоря о том, что семейство Медичи удивил бы факт, что их конюшни трансформировались в Институт искусств - место, которое сейчас вдохновляет художников, скульпторов и любящих искусство людей:

The Medici's greatest legacy, however, was not in finance or politics, but rather in art. Perhaps the most lavish patrons the art world has ever known, the Medici provided a generous stream of commissions that fueled the Renaissance. The list of luminaries receiving Medici patronage ranged from da Vinci to Galileo to Botticelli—the latter's most famous painting, Birth of Venus... Considering the Medici's passion for art, Langdon imagined the family would be pleased to know that the building before him—originally built as the Medici's primary horse stables—had been transformed into the vibrant Art Institute. This tranquil site that now inspired young artists had been specically chosen for the Medici's stables because of its proximity to one of the most beautiful riding areas in all of Florence. (p. 87)

Эмоционально-экспрессивная функция экфрасиса оказывает влияние на читателя, вызывая в нём отклик. Эта функция связана с использованием

экфрасиса в качестве средства художественной выразительности, а именно при помощи следующих эпитетов:

It was a vivid, highdefinition photograph that emanated from the tube as if from an old-fashioned slide projector. My God! Langdon's hand trembled slightly as he absorbed the macabre scene projected on the wall before him. No wonder I've been seeing images of death. (p. 59)

Проекция изображенной картины «Карта ада» так сильно повлияла на Лэнгдона, что у него перед глазами не переставали появляться мрачные видения.

Как мы видим, далее проявляется эмоционально-экспрессивная функция экфрасиса, посредством чего перед читателем возникают образы, увиденные глазами главных героев. Так, в главе XIV автор показывает экспрессивную реакцию главного героя на проецируемое изображение «Карты Ада» Сандро Боттичелли, когда профессор увидел изображение в первый раз.

The scene projected out of the carved bone was a grim oil painting of human suffering —thousands of souls undergoing wretched tortures in various levels of hell. The underworld was portrayed as a cutaway cross section of the earth into which plunged a cavernous funnel-shaped pit of unfathomable depth. This pit of hell was divided into descending terraces of increasing misery, each level populated by tormented sinners of every kind. (p. 59)

Далее появляется художественный экфрасис. Художественный экфрасис является одним из наиболее распространенных и изученных типов. В литературе он часто вводится при описании картин, фресок, гравюр и пр. Также экфрасис является опосредованным «высказыванием чувств» и может использоваться для психологического анализа героя. В главе XIV профессор Лэнгдон после увиденной проекции почувствовал пульсирующую головную боль и возобновившиеся видения.

Langdon recognized the image at once. The masterpiece before him—La Mappa dell'Inferno—had been painted by one of the true giants of the Italian

Renaissance, Sandro Botticelli. An elaborate blueprint of the underworld, The Map of Hell was one of the most frightening visions of the afterlife ever created. Dark, grim, and terrifying, the painting stopped people in their tracks even today. Unlike his vibrant and colorful Primavera or Birth of Venus, Botticelli had crafted his Map of Hell with a depressing palate of reds, sepias, and browns. Langdon's crashing headache had suddenly returned, and yet for the first time since waking up in a strange hospital, he felt a piece of the puzzle tumble into place. His grim hallucinations obviously had been stirred by seeing this famous painting. (p. 59)

В данном примере ярко выражено влияние цветов: Боттичелли использовал депрессивную палитру из красных, темно- и светло-коричневых оттенков, что не могло оставить зрителя равнодушным или безэмоциональным.

Важно заметить, что в главе XVIII вновь проявляется эмоционально-экспрессивная функция, в которой основополагающим является цвет и его восприятие. Дэн Браун демонстрирует это на примере описания картины Сандро Боттичелли «Карта Ада» и того эффекта, который картина производит на окружающих:

Botticelli's forbidding Mappa dell'Inferno materialized before the crowd. He could hear several groans as people absorbed the various horrors taking place in the funnel-shaped subterranean cavern. "Unlike some artists, Botticelli was extremely faithful in his interpretation of Dante's text. In fact, he spent so much time reading Dante that the great art historian Giorgio Vasari said Botticelli's obsession with Dante led to 'serious disorders in his living.' Botticelli created more than two dozen other works relating to Dante, but this map is his most famous. (p. 78)

В главе XXXVI эмоционально-экспрессивная функция экфрасиса проявляется через воспоминание профессора о произведении современного искусства: неоднозначное изделие Дэмьена Херста «За любовь Господа» в Студиоло. Красота этого предмета искусства притягивала и пугала

одновременно, сверкающий драгоценными камнями череп олицетворял противоположные категории: жизнь и смерть, красоту и ужас:

The secret passages, however, were not what had just sparked Langdon's interest. Instead he had ashed on a bold piece of modern art that he had once seen on display here—For the Love of God—a controversial piece by Damien Hirst, which had caused an uproar when it was shown inside Vasari's famed Studiolo. A life-size cast of a human skull in solid platinum, its surface had been entirely covered with more than eight thousand glittering, pavé-set diamonds. The effect was striking. The skull's empty eye sockets glistened with light and life, creating a troubling juxtaposition of opposing symbols—life and death ... beauty and horror. Although Hirst's diamond skull had long since been removed from Lo Studiolo, Langdon's recollection of it had sparked an idea. (p. 139)

Следует отметить, что одной из функций экфрасиса является сюжетообразующая функция, с помощью которой в романе «Инферно» герои путешествуют по Флоренции, Венеции, а затем и по турецкому городу. В главе LXXXVIII герои прибывают в Айя-Софию в Стамбуле. Автор уделяет большое внимание описанию собора, называя его восьмым чудом света:

The Eighth Wonder of the World, some had called this space, and standing in it now, Langdon was not about to argue with that assessment. As the group stepped across the threshold into the colossal sanctuary, Langdon was reminded that Hagia Sophia required only an instant to impress upon its visitors the sheer magnitude of its proportions. So vast was this room that it seemed to dwarf even the great cathedrals of Europe. The staggering force of its enormity was, Langdon knew, partly an illusion, a dramatic side effect of its Byzantine floor plan, with a centralized naos that concentrated all of its interior space in a single square room rather than extending it along the four arms of a cruciform, as was the style adopted in later cathedrals. This building is seven hundred years older than Notre-Dame, Langdon thought. (p. 343)

Очевидно, что в главе XIV автор использует такой нетривиальный прием, как «экфрасис в экфрасисе». Таким образом, одно произведение искусства вдохновило автора на создание другого:

Botticelli's Map of Hell was in fact a tribute to a fourteenth-century work of literature that had become one of history's most celebrated writings ... a notoriously macabre vision of hell that resonated to this day. Dante's Inferno...While the image itself was disturbing, it was the painting's provenance that was now causing Langdon an increasing disquiet. Langdon was well aware that the inspiration for this foreboding masterpiece had originated not in the mind of Botticelli himself ... but rather in the mind of someone who had lived two hundred years before him. One great work of art inspired by another. (p. 59)

Как мы видим, в этом примере проявляется *сюжетообразующая* функция экфрасиса. Роберту Лэнгдону приходят воспоминания о том, что он уже видел эту картину ранее, что впоследствии и подтверждается. Вдобавок к этому его преследуют повторяющиеся видения: женщина с серебристыми волосами, повторяющая «Ищите и найдете».(«Seek and find»).

Далее, затрагивая упоминание о величайшем литературном произведении Италии XIV века Данте Алигьери «Божественная комедия», экфрасис выступает в качестве сюжетообразующей функции романа. Начиная с первых упоминаний об этом произведении и следуя по сюжетной линии, профессор Лэнгдон вместе с доктором Сиенной Брукс начинают распутывать цепь связанных между собой событий, опираясь на труды величайших мастеров Италии, находя зацепки в разных произведениях искусства и складывая свою собственную картину событий.

На протяжении всего произведения Лэнгдон часто вспоминает свой преподавательский опыт в Гарвардском университете, в частности лекции, посвященные творчеству и наследию Данте Алигьери. Профессор охотно давал студентам лекции об огромном богатстве и многообразии символики дантовских представлений, время от времени читал курс о повторяющихся

образах, встречающихся у самого Данте и в тех работах за многие века, которые его вдохновили. На этом примере прослеживается *характеризующая* функция экфрасиса. В главе XV Роберт Лэнгдон предстает перед читателем настоящим профессионалом с богатым воображением и прекрасно разбирающемся в искусстве.

Exalted as one of the preeminent works of world literature, the Inferno was the first of three books that made up Dante Alighieri's Divine Comedy—a 14,233-line epic poem describing Dante's brutal descent into the underworld, journey through purgatory, and eventual arrival in paradise. Of the Comedy's three sections—Inferno, Purgatorio, and Paradiso—Inferno was by far the most widely read and memorable. Composed by Dante Alighieri in the early 1300s, Inferno had quite literally redened medieval perceptions of damnation. Never before had the concept of hell captivated the masses in such an entertaining way. Overnight, Dante's work solidified the abstract concept of hell into a clear and terrifying vision—visceral, palpable, and unforgettable. (p. 61)

Экфрасис помогает привлечь внимание к художественной стороне искусства, указать, что оно должно удовлетворять эстетические потребности, поэтому Дэн Браун в описаниях часто подчёркивает мастерство изображения и художественное совершенство произведения искусства.

Depicted here by Botticelli, Dante's horric vision of hell was constructed as a subterranean funnel of suffering—a wretched underground landscape of fire, brimstone, sewage, monsters, and Satan himself waiting at its core. The pit was constructed in nine distinct levels, the Nine Rings of Hell, into which sinners were cast in accordance with the depth of their sin. Near the top, the lustful or “carnal malefactors” were blown about by an eternal windstorm, a symbol of their inability to control their desire. Beneath them the gluttons were forced to lie facedown in a vile slush of sewage, their mouths lled with the product of their excess. (p. 61)

В то же время происходит культурно-исторический – обмен информацией «поверх барьеров», через хроно-топографические границы.

Сцена, описывающая в главе LXXIV изобирует зрительными терминами, и это не случайно. Автор внедряет описание Къеза д'Оро Св. Марка, обстановка которого поразила Лэнгдона. Здесь прослеживается характерологическая функция экфрасиса. Обстановка собора Святого Марка, изобилующая золотом, породила ощущение благоговения и создавала волнующую атмосферу, помогающую верующим достигать и духовного богатства.

The air itself seems fashioned of gold. Robert Langdon had visited many magnificent cathedrals in his life, but the ambience of St. Mark's Chiesa d'Oro always struck him as truly singular. For centuries it had been claimed that simply breathing the air of St. Mark's would make you a richer person. The statement was intended to be understood not only metaphorically, but also literally. With an interior veneer consisting of several million ancient gold tiles, many of the dust particles hovering in the air were said to be actual flecks of gold. This suspended gold dust, combined with the bright sunlight that streamed through the large western window, made for a vibrant atmosphere that helped the faithful attain both spiritual wealth and, provided they inhaled deeply, a more worldly enrichment in the form of gilding their lungs. (p. 285)

С достаточной долей уверенности можно утверждать, картина как живописно-образное отражение фактов текстовой действительности работает по принципу удвоения сюжетной схемы. Живописное изображение предвосхищает дальнейший ход событий; напоминает о прошлом; побуждает, становясь отправной точкой нарративной динамики; заключает сюжетное действие; обозначает моменты наивысшего напряжения в развитии действия, его кульминацию; сопровождает, дублируя сюжетные повороты текста. На основании этого можно обозначить следующие способы реализации сюжетообразующей функции экфрасиса: предсказание, зачастую в аллегорической форме; ретроспекция, связанная с репрезентацией первопричин, предыстории персонажа; проекция сюжетной схемы, либо

отдельных ее элементов; замещение, когда экфрасис воплощает собой завязку, развязку, кульминацию сюжетного действия. Так, например, сюжетообразующая функция экфрасиса проявляется в главе XXXII, когда профессор Лэнгдон вспоминал о тайном коридоре Вазари через реку Арно в Палаццо Веккьо. Таким образом, Роберт и Сиенна совершали путешествие, разгадывая тайные знаки и символы, сокрытые в живописи, архитектуре и литературе.

Similar to Vatican City's famed Passetto, the Vasari Corridor was the quintessential secret passageway. It stretched nearly a full kilometer from the eastern corner of the Boboli Gardens to the heart of the old palace itself, crossing the Ponte Vecchio and snaking through the Uffizi Gallery in between... The farther they progressed into the tunnel, the more Langdon was reminded of just how ambitious an architectural feat this passageway had been. Elevated above the city for nearly its entire length, the Vasari Corridor was like a broad serpent, snaking through the buildings, all the way from the Pitti Palace, across the Arno, into the heart of old Florence. The narrow, whitewashed passageway seemed to stretch for eternity, occasionally turning briefly left or right to avoid an obstacle, but always moving east ... across the Arno. (p. 128)

Сюжетное значение экфрасиса, как мы уже отметили, обусловлено его местоположением в композиции произведения. Здесь можно говорить о двух типах экфрасиса - локальном и рассредоточенном. Экфрасис первого типа соотносим с одним из звеньев сюжетной схемы - экспозицией, завязкой, развязкой, кульминацией повести. Описание картины возникает однажды и в четко определенный момент развертывания текста. В романе Дэна Брауна прослеживается другой вид экфрасиса, а именно – рассредоточенный. К примеру, в главе LXIX автор вводит описание Венеции и набережная Скъявони:

Visitors to Venice could experience the city's inimitable atmosphere in any number of breathtaking locales, and yet Langdon's favorite had always been the

Riva degli Schiavoni. The wide stone promenade that sat along the water's edge had been built in the ninth century from dredged silt and ran from the old Arsenal all the way to St. Mark's Square. Lined with ne cafés, elegant hotels, and even the home church of Antonio Vivaldi, the Riva began its course at the Arsenal—Venice's ancient shipbuilding yards—where the piney scent of boiling tree sap had once lled the air as boatbuilders smeared hot pitch on their unsound vessels to plug the holes. Allegedly it had been a visit to these very shipyards that had inspired Dante Alighieri to include rivers of boiling pitch as a torture device in his Inferno. (p. 269)

Экфрасис рассредоточенный - это серийный ряд описаний, «галерея» картин, каждая из которых является проекцией конкретного сюжетного хода. Экфрасис отмечает «вехи» развития сюжета, этапы становления героя, открывает образно-символический план повествования, что ведет к двухуровневой нарративной структуры текста. Это проявляется в главе LXIX при описании великолепного Дворца Дожей в Венеции:

A perfect example of Venetian Gothic architecture, the palace was an exercise in understated elegance. With none of the turrets or spires normally associated with the palaces of France or England, it was conceived as a massive rectangular prism, which provided for the largest possible amount of interior square footage in which to house the doge's substantial government and support staff. Viewed from the ocean, the palace's massive expanse of white limestone would have been overbearing had the eect not been carefully muted by the addition of porticos, columns, a loggia, and quatrefoil perforations. Geometric patterns of pink limestone ran throughout the exterior, reminding Langdon of the Alhambra in Spain. (p. 270)

Главные герои Лэнгдон и Сиенна обнаруживают на проекционной версии картины Боттичелли зашифрованную надпись «CATROVACER» и их приключения продолжаются путем исследования Флорентийских объектов архитектуры, живописи, литературы. Важную роль здесь играет

топозкфрасис, экфрасис места. Это объясняется тем, что автор часто внедряет описания тех или иных мест Италии, по которым следуют главные герои, для того, чтобы в полной мере описать их «расследование». В данном случае экфрасис помимо *эстетической* функции выполняет сюжетообразующую и художественную (характеризующую) функции. Это подтверждается следующими примерами в главе XVIII:

No city on earth was more closely tied to Dante than Florence. Dante Alighieri had been born in Florence, grew up in Florence, fell in love, according to legend, with Beatrice in Florence, and was cruelly exiled from his home in Florence, destined to wander the Italian countryside for years, longing soulfully for his home. You shall leave everything you love most, Dante wrote of banishment. This is the arrow that the bow of exile shoots first. As Langdon recalled those words from the seventeenth canto of the Paradiso, he looked to the right, gazing out across the Arno River toward the distant spires of old Florence. Langdon pictured the layout of the old city—a labyrinth of tourists, congestion, and trac bustling through narrow streets around Florence’s famed cathedral, museums, chapels, and shopping districts. (p. 74)

Сады Боболи – это следующая точка путешествия главных героев, где они укрывались от преследователей. Профессор и Сиенна Брукс оказываются в этой части Флоренции, продвигаясь, рискуя быть пойманными, к Палаццо Веккьо, поскольку профессор нашёл на изображении «Карты Ада» указатель на то, что там может быть найдена информация, которая поможет ему восстановить воспоминания и спастись от преследований правительства. Он расшифровал надпись «CATROVACER», которая была нанесена неправильным расположением кругов ада на проекции картины Боттичелли.

Finally, he said them with a pause in the middle. “Cerca ... trova. The two Italian words cerca and trova literally meant “seek” and “nd.” When combined as a phrase—cerca trova—they were synonymous with the biblical aphorism “Seek and ye shall find. (p. 98)

Лэнгдон, исходя из своего богатого культурного опыта догадывается, что эти слова конкретно указывают на известную фреску в Палаццо Веккьо — Битва при Марчиано работы Джорджо Вазари в Зале Пятисот, что вновь выявляет сюжетобразующую функцию экфрасиса. В верхней части картины Вазари едва заметно написал крохотными буквами слова «cerca trova». Это можно увидеть на примере в главе XXV:

*Langdon tried to calculate what all of this meant. Giorgio Vasari—a sixteenth-century artist, architect, and writer—was a man Langdon often referred to as “the world’s first art historian.” Despite the hundreds of paintings Vasari created, and the dozens of buildings he designed, his most enduring legacy was his seminal book, *Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors, and Architects*, a collection of biographies of Italian artists, which to this day remains requisite reading for students of art history. The words *cerca trova* had placed Vasari back in the mainstream consciousness about thirty years ago when his “secret message” was discovered high on his sprawling mural in the Palazzo Vecchio’s Hall of the Five Hundred. The tiny letters appeared on a green battle flag, barely visible among the chaos of the war scene. While consensus had yet to be reached as to why Vasari added this strange message to his mural, the leading theory was that it was a clue to future generations of the existence of a lost Leonardo da Vinci fresco hidden in a three-centimeter gap behind that wall. (p. 103)*

Анализ экфрасиса в данном произведении показал, что Дэн Браун отдает предпочтение миметическому экфрасису, т. е. в его романе описаны реально существующие предметы искусства. Миметический экфрасис используется для создания атмосферы, контекста изображаемого события, служит рамой восприятия.

Миметический экфрасис может быть как атрибутированным, то есть эксплицитным, так и неатрибутированным, то есть имплицитным. Атрибуция - это определение автора (шире - направления, стиля, эпохи) или названия произведения. Атрибутированный экфрасис выступает, с одной стороны, как

эмблема эпохи, философии, а с другой - обогащает изобразительный аспект словесного образа. В своем романе Браун в большинстве случаев использует именно атрибутированный миметический тип экфрасиса. Это можно проследить на данных примерах. В главе XXXIV описывается здание Палаццо Веккьо:

The Palazzo Vecchio resembles a giant chess piece. With its robust quadrangular facade and rusticated square-cut battlements, the massive rooklike building is aptly situated, guarding the southeast corner of the Piazza della Signoria. (p. 132)

В главе LI фигурирует реально существующая церковь святой Маргариты Антиохийской, куда добрались главные герои:

Known as the Church of Dante, the sanctuary of Chiesa di Santa Margherita dei Cerchi is more of a chapel than a church. The tiny, one-room house of worship is a popular destination for devotees of Dante who revere it as the sacred ground on which transpired two pivotal moments in the great poet's life. According to lore, it was here at this church, at the age of nine, that Dante first laid eyes on Beatrice Portinari—the woman with whom he fell in love at first sight, and for whom his heart ached his entire life. (p. 198)

С точки зрения способа подачи в тексте экфрасисы подразделяются на цельные (описание является непрерывной ограниченной частью текста) и дискретные, где описание прерывно, рассеяно на пространстве текста и чередуется с повествованием. Очевидно, что нижеследующий пример экфрасиса следует относить к цельному экфрасису:

A stone's throw across the canal, the iconic verdigris cupola of San Simeone Piccolo rose into the afternoon sky. The church was one of the most architecturally eclectic in all of Europe. Its unusually steep dome and circular sanctuary were Byzantine in style, while its columned marble pronaos was clearly modeled on the classical Greek entryway to Rome's Pantheon. The main entrance was topped by a spectacular pediment of intricate marble relief portraying a host of martyred

saints. Venice is an outdoor museum, Langdon thought, his gaze dropping to the canal water that lapped at the church's stairs. A slowly sinking museum. Even so, the potential of flooding seemed inconsequential compared to the threat that Langdon feared was now lurking beneath the city. (p. 263)

Важен и такой принцип организации романного повествования как сводный экфрасис. Писатель не упрощает художественный мир своей прозы, не допускает однозначной изобразительной характеристики, привнося в произведение тот или иной визуальный образ. Соотнесение визуального артефакта в экфрасисе с прототипом из истории культуры всегда находится в достаточно широких рамках существующих представлений о мотивах творчества того или иного художника, культурной эпохе, историческом стиле. Это подтверждается нижеследующим примером:

Ghiberti's shimmering Gates of Paradise consisted of ten square panels, each depicting an important scene from the Old Testament. Ranging from the Garden of Eden to Moses to King Solomon's temple, Ghiberti's sculpted narrative unfolded across two vertical columns of five panels each. The stunning array of individual scenes had spawned over the centuries something of a popularity contest among artists and art historians, with everyone from Botticelli to modern-day critics arguing their preference for "the nest panel." The winner, by general consensus, over the centuries had been Jacob and Esau—the central panel of the left-hand column—chosen allegedly for the impressive number of artistic methods used in its making. (p. 207)

Важно отметить, что мировоззренческая функция экфрасиса показывает значимость того или иного произведения искусства для главного героя. Так, например, в главе LXVIII Лэнгдон вспоминает, как много лет назад он увидел шедевр Густава Климта «Поцелуй» и изображение зажгло в нем страсть к творчеству художника.

Beyond the casino on the right, a Baroque, rusticated facade bore an even larger banner, this one deep blue, announcing the CA' PESARO: GALLERIA

INTERNAZIONALE D'ARTE MODERNA. Years ago, Langdon had been inside and seen Gustav Klimt's masterpiece The Kiss while it was on loan from Vienna. Klimt's dazzling gold-leaf rendering of intertwined lovers had sparked in him a passion for the artist's work, and to this day, Langdon credited Venice's Ca' Pesaro with arousing his lifelong gusto for modern art. (p. 267)

Именно благодаря этому художнику и его великолепной картине профессор Гарварда был обязан Ка'Пезаро своим извечным вкусом к современному искусству.

Мировоззренческая функция экфрасиса отражена, когда один из главных героев, Бертран Зобрист, определяет для себя творчество Данте Алигьери как нечто «священное», именно оно является высшим смыслом для него. Бертран одержим идеей о перенаселенности планеты и уверен, что если ничего не изменить, то в ближайшие 100 лет человечество вымрет как вид. Его идеи фигурируют на протяжении всего романа. Например, в главе XXII Зобрист полемизирует с директором Всемирной Организации Здоровья (ВОЗ), Элизабет Сински:

I have no doubt you understand that overpopulation is a health issue. But what I fear you don't understand is that it will affect the very soul of man. Under the stress of overpopulation, those who have never considered stealing will become thieves to feed their families. Those who have never considered killing will kill to provide for their young. All of Dante's deadly sins—greed, gluttony, treachery, murder, and the rest—will begin percolating ... rising up to the surface of humanity, amplified by our evaporating comforts. We are facing a battle for the very soul of man.”

“I'm a biologist. I save lives ... not souls.”

“Well, I can assure you that saving lives will become increasingly difficult in the coming years. Overpopulation breeds far more than spiritual discontent. There is a passage in Machiavelli. (p. 94)

Кроме мировоззренческой функции здесь проявляется диалогический характер экфрасиса и *разоблачающая* функция экфрасиса, а именно выявляется психическое расстройство Бертрана Zobриста, который верил, что единственный способ спасти человечество – уничтожить большую его часть. Кроме этого, разоблачающая функция экфрасиса ярко выражена в главе XXIII:

Then you know that Machiavelli went on to talk about plagues as the world's natural way of self-purging. (p. 94)

Очевидно, что разоблачающая функция проявляется и в главе XXXIII, когда Бертран Zobрист провозглашает, что Ад Данте – это не вымысел, а пророчество. По его мнению, человечество должно предпринять кардинальные меры, поэтому он изобрел смертоносный вирус и спрятал его:

Dante's hell is not fiction ... it is prophecy! Wretched misery. Torturous woe. This is the landscape of tomorrow. Mankind, if unchecked, functions like a plague, a cancer ... our numbers intensifying with each successive generation until the earthly comforts that once nourished our virtue and brotherhood have dwindled to nothing ... unveiling the monsters within us ... ghthing to the death to feed our young. This is Dante's nine-ringed hell. This is what awaits. (p. 130)

Как мы видим, данные примеры выражают, опять же, характерологическую функцию – одержимость Zobриста творчеством Данте Алигьери, его произведением «Божественная комедия». Герой настолько идеализирует Данте, что его труды являются в буквальном смысле «путеводителем» и планом, предначертанным для осуществления.

Экфрасис не только прием техники повествования, но и величайший источник этических, философских, эстетических истин. Визуальный материал иллюстрирует идеи автора, нередко является способом их раскрытия. Искусство при этом обогащает свой этико-эстетический потенциал; а культура сохраняет связь времен, историческую преемственность. Очевидно, что экфрасис выполняет *меморативную* функцию по отношению к истории

культуры. Это отражено в главе LXXXVIII на примере описания собора Святой Софии в Стамбуле:

“This museum,” Mirsat explained, “in an effort to remind visitors of the diverse uses of this sacred space, displays in tandem both the Christian iconography, from the days when Hagia Sophia was a basilica, and the Islamic iconography, from its days as a mosque... Despite the friction between the religions in the real world, we think their symbols work quite nicely together. I know you agree, Professor.” Langdon gave a heartfelt nod, recalling that all of the Christian iconography had been covered in whitewash when the building became a mosque. The restoration of the Christian symbols next to the Muslim symbols had created a mesmerizing effect, particularly because the styles and sensibilities of the two iconographies are polar opposites. While Christian tradition favored literal images of its gods and saints, Islam focused on calligraphy and geometric patterns to represent the beauty of God’s universe. Islamic tradition held that only God could create life, and therefore man has no place creating images of life—not gods, not people, not even animals. (p. 344)

С помощью визуального материала и экфрасисов, которые выполняют разнообразные функции в произведении, автор иллюстрирует свои идеи, причем экфрасисы часто являются способом их трансляции. При этом происходит обогащение этико-эстетического потенциала искусства. Через меморативную функцию реализуется процесс ресемантизации, который позволяет сохранить преемственность, связь времен, а также традиции в истории развития человеческой культуры.

Выводы по ГЛАВЕ II

В результате практического анализа произведения, мы выяснили, что экфрасис является не только приемом техники повествования, но и величайшим источником этических, философских и эстетических истин. Визуальный материал иллюстрирует идеи автора, а также нередко является способом их раскрытия. Искусство при этом обогащает свой этико-эстетический потенциал; а культура сохраняет связь времен, историческую преемственность.

Важным представляется тот факт, что к основным функциям экфрасиса относят метаповествовательную, хронотопическую, пародирующую, сюжетную, эстетическую, композиционную, аллегорическую, дидактическую, мировоззренческую, зеркальную (психологическую), разоблачающую, смыслообразующую, символическую, сюжетообразующую и стилевую. Однако первостепенными являются: сюжетная (сюжетообразующая), символическая, мировоззренческая и характеризующая.

В процессе классификации экфрасиса было обнаружено несколько основных признаков, опираясь на которые становится возможным описать любые включения визуальной образности, встречающиеся в романе. Благодаря классификации экфрасисов и выявлению их основных функций, удалось установить, что для раскрытия образа конкретного героя Браун постоянно использует экфрасисы, характеризующиеся определенным набором признаков. На материале романа «Инферно» были выявлены такие существенные признаки, продуктивные для классификации, как: категории первичности-вторичности в тексте, целостности-дискретности. Таким образом, экфрасисы могут образовывать в тексте произведения отдельные группы, связанные общим набором признаков. Установлено значение таких групп для реализации конкретных художественных задач автора.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Двадцатый век знаменуется появлением новых направлений в искусстве и литературе. В своем романе Дэн Брауну удастся провести синтез изобразительного искусства и литературного текста. Он использует экфрасис как прием, выполняющий разные функции на различных уровнях текста, тем самым не перегружая произведение, а только привнося в него экстралингвистическую информацию, которая не только обогащает произведение, но и делает его более интересным для читателя. Это помогает ему визуализировать происходящее в своем воображении, а значит лучше понять идею, заложенную писателем. Все это подчеркивает важную роль экфрасиса в художественном произведении.

В практической части нашего исследования мы провели искусствоведческий и историко-поэтологический анализ выделенных нами примеров экфрасиса из романа Д. Брауна «Инферно». Было выявлено, что основными функциями описаний произведений, которые автор включает в повествование, являются: мировоззренческая, сюжетная (сюжетообразующая), характерологическая и разоблачающая функции. Экфрасис влияет как на внутренний, так и на внешний уровни текста - обогащает каждый из них экстралингвистической информацией. Благодаря классификации экфрасисов, автору настоящей работы удалось установить, что для раскрытия образа конкретного героя Браун использует экфрасисы определенного типа.

Следует упомянуть о том, что экфрасисы играют важную роль и в сюжетно-композиционном построении романа. Большую часть в произведении занимают диалогические экфрасисы. Кроме того, словесное выражение визуальных артефактов служит разрушению линейного способа развертывания событий, поскольку сюжетная линия часто прерывается разного рода описаниями и характеристиками одновременных событий.

Описательные экфрасисы, широко представленные в произведении, позволяют детально передать сюжет, мотивы, образы, характерные детали и особенности главных героев, местности, артефактов. Автор показывает, что картина также как и скульптура, позволяет увидеть живописно-образное отражение фактов текстовой действительности, а именно предметы искусства предвосхищают дальнейший ход событий произведения.

Кратко резюмируя основные функции экфрасиса в тексте художественного произведения, представляется возможным утверждать следующее: экфрасис, выступая, как структурно-семантическая единица текста, становится способом его организации, служит созданию образов персонажей, художественного пространства, одновременно передавая их значение в этической концепции романа. Также экфрасис способствует раскрытию в романе сложного пути внутренних изменений главного героя Роберта Лэнгдона. После тщательного анализа функций экфрасиса в произведении становится понятной трансляция философско-эстетических взглядов автора. Следует добавить, что различного рода экфрасисы служат средством интеллектуальной игры с читателем.

Результаты проведенной работы позволяют наметить ряд перспективных направлений, связанных с анализом текста, основанном на экфрасисе. Эта методика имеет дальнейшие перспективы и может быть полезной как в контексте дальнейшего изучения творчества Д. Брауна, так и новейшей литературы в целом. Последнее, в свою очередь, даст возможность выхода на новый уровень теоретических обобщений в этой еще недостаточно изученной области литературоведения.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974. 392с.
2. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. С. 297-318.
3. Бемиг М. Скульптура, живопись и музыка, как философские категории русского романтизма. Пиза, 2003. С. 309-323.
4. Бобрык Р. Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 180-189.
5. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточнославянские параллели. М, 1977. С. 259-283.
6. Бычков В.В. Малая история Византийской эстетики - Киев Путь к истине, 1991 - С 132-153.
7. Вальченко И.В. Особенности экфрасиса в произведениях Д.С. Мережковского 1890-1900-х годов // Наукові записки «Літературознавство». №1. Харьков, 2008. С. 76-83.
8. Вишневская И.Л. Борис Лавренев. Л., 1962. 283 с.
9. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 5-22.
10. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин (и наоборот) // Wiener Slawistischer Almanach. — 1997. — Bd. 44.
11. Дмитриева Н.А. Изображение и слово. М., 1962. 314 с.
12. Достоевский Ф.М. Белые ночи. Сентиментальный роман (Из воспоминаний мечтателя) // Ф. М. Достоевский Собрание сочинений в 15-ти томах. Т. 2. Л., 1988. С. 152-203.

13. Есаулов И. Экфрасис в русской литературе нового времени: Картина и Икона // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 167-179.
14. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. М., 1970. 125 с.
15. Зелински Я. «Беатрикс Ченчи» как экфрастическая драма // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 199-210.
16. Истрия русской литературы XX века (20-50-е годы): Литературный процесс. М., 2006. 776 с.
17. Карбышев А.А. Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова «Между собакой и волком» // Мир науки, культуры, образования. № 1(8). Барнаул, 2008. С. 59-62.
18. Клинг О. Топозкфрасис: место действия как герой литературного произведения (возможности термина) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 97-110.
19. Криворучко А.Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов. Автореф. дисс. ... к. ф. н. Тверь, 2009.
20. Криворучко А.Ю. Экфрасис в русской прозе 1920-х годов: И.А. Бунин, Б.А. Лавренев, В.А. Каверин // Филология и человек. Научный журнал. №2. Барнаул, 2009. С.112-118.
21. Криворучко А.Ю. Экфрасис как модель искусства в произведениях И.А. Бунина, Б.А. Лавренёва, В. А. Каверина // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. № 33. СПб, 2008. С. 254-257.
22. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 71-86.
23. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранное. М., 1980. С. 379-498.

24. Лосев А.Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе // Литература и живопись. Л., 1982. С. 31-65.
25. Лотман Ю.М. Портрет // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб, 2005. С. 500-518.
26. Манн Ю.В. «Скульптурный миф» Пушкина и гоголевская формула окаменения // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 18-21.
27. Марков А.В. Экфрасис // Человек-Искусство-Общество: закон целого. М., 2006. С. 111-114.
28. Марченко Н.А. Структура изобразительных образов в произведениях А.С. Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту. Таллин, 1987. С. 21-24.
29. Меднис Н.Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006. С. 58-67.
30. Мещеряков В.П. Русская литература и изобразительное искусство 1840-1850-х годов // Русская литература и изобразительное искусство XVIII — начала XX века: сборник научных трудов. Л., 1988. С. 143-163.
31. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 87-95.
32. Морозова Н. Г. Экфразис в русской прозе. Новосибирск, 2008. 210 с.
33. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Клима Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 123-134.
34. Пигарев К. В. Русская литература и изобразительное искусство (XVIII — первая четверть XIX века). М., 1966. 290с.
35. Пигарев К.В. Русская литература и изобразительное искусство. Очерки о русском национальном пейзаже середины XIX века. М.,1972. 124 с.
36. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб, 2003. 354 с.

37. Рубинс М. Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова // Русская литература. №1. 2003. С. 68-85.
38. Сапаров М.А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) // Литература и живопись. Л., 1982. С. 66-93.
39. Старикова Е. О творчестве Бориса Лавренева // Б.А. Лавренёв Собрание сочинений в бти томах. М., 1963. С. 5-51.
40. Танакова Т. «Я всегда буду любить революцию...» // Лавренев Б. А. Ветер. Повести и рассказы. М., 1988. С. 5-26.
41. Таруашвили Л.И. Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы. М., 1998. 374 с.
42. Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 227-285.
43. Топоров В.Н. Тезисы к предыстории «портрета» как особого класса текстов // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 278-288.
44. Фарыно Е. Введение в литературоведение - 'Warszawa' РЛТО, 1991 - С 336.
45. Франк С. Заражение страстями или текстовая «наглядность»: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 31-41.
46. Хадынская А.А. Экфразис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова. Автореф. дисс. ... к. ф.н. Тюмень, 2004.
47. Хетени Ж. Экфраза о двух концах – теоретическом и практическом. Тезисы несостоявшегося доклада // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 162-166.
48. Ходель Р. Экфрасис и «демодализация» высказывания // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 23-30.
49. Цимборска-Лебода М. Экфрасис в творчестве Вячеслава Иванова (Сообщение – Память – Инобытие) // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М., 2002. С. 53-70.

50. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. 2004. С. 217-226.
51. Якобсон Р.О. Статуя в поэтической мифологии Пушкина // Якобсон Р.О. Работы по поэтике. М., 1987. С. 145-181.
52. Яценко Е.В. Любите живопись, поэты... Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47-57.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ФАКТИЧЕСКОГО МАТЕРИАЛА

1. Brown. D. Inferno. – Doubleday, 2013. – 405 p.