

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра английского языка

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ
Заведующий кафедрой,
д-р филол. наук, проф.
 Н.Н. Белозёрова
8 июня 2018 г.

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(магистерская диссертация)

ЭКФРАЗИС В СОЮЗЕ ЖИВОПИСИ И ЛИНГВИСТИКИ

45.04.02 Лингвистика
Магистерская программа
«Теория и практика преподавания иностранных языков и культур»

Выполнила работу:
Студентка 2 курса
очной формы обучения



Белобородько
Екатерина
Константиновна

Научный руководитель:
Д-р филол. наук, проф.



Андреева
Кира
Алексеевна

Рецензент:
Канд. филол. наук, доцент



Погорелова
Светлана
Давидовна

г. Тюмень, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ. БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ И ПРИЁМЫ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	9
1.1 Интермедиальность искусства и семиотика культуры.....	9
1.2 Взаимосвязь изобразительного искусства и литературы.....	12
1.3 Экфразис как междисциплинарное понятие.....	14
1.4 Художественный текст как особый вид дискурса.....	19
1.5 Базовые понятия когнитивной поэтики.....	21
1.5.1 Категория точки зрения.....	24
1.5.2 Категория пространства и времени.....	26
1.6 Семиотика пейзажа в литературе и искусстве.....	28
1.6.1 Определение понятия «пейзаж».....	28
1.6.2 Концептуализация пейзажа в художественном тексте.....	29
1.6.3 Пейзажное изображение в живописи.....	30
1.7 Особенности творчества Питера Брейгеля Старшего.....	32
1.8 Семиотика цвета и базовых приемов живописи.....	34
Выводы по главе 1.....	35
Глава 2. ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ РАБОТ БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО КАК ЭКФРАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ.....	39
2.1 Краткий обзор исследования.....	39
2.2 Исследование экфразиса в поэтических англоязычных репрезентациях картины Питера Брейгеля Старшего «The Harvesters».....	44
2.2.1 Анализ картины «The Harvesters» как произведения изобразительного искусства.....	44

2.2.2 Анализ стихотворений «Brueghel’s Harvesters» Р. Форстера и «The Corn Harvest» В. К. Вильямса и сопоставительный анализ живописного изображения и вербальных репрезентаций.....	46
2.2.2.1 Этап 1. Визуализация содержания картины в текстах.....	46
2.2.2.2 Этап 2. Лингвистический анализ художественных текстов..	48
2.2.2.3 Этап 3. Анализ «сенсорного» кода произведений.....	57
2.2.2.4 Этап 4. Текстовые категории.....	58
2.3 Исследование экфразиса в поэтических англоязычных репрезентациях картины Питера Брейгеля Старшего «Hunters in the snow».....	59
2.3.1 Анализ картины «Hunters in the snow» как произведения изобразительного искусства.....	59
2.3.2 Анализ стихотворений «Зимний пейзаж» Дж. Берримена, «Охотники в снегу» В. К. Вильямса и «Зима Брейгеля» У. Де Ла Мэра и сопоставительный анализ живописного изображения и вербальных репрезентаций.....	62
2.3.2.1 Этап 1. Визуализация содержания картины в текстах.....	62
2.3.2.2 Этап 2. Лингвистический анализ художественных текстов..	65
2.3.2.3 Этап 3. Анализ «сенсорного» кода произведений.....	76
2.3.2.4 Этап 4. Текстовые категории.....	77
Выводы по главе 2.....	79
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	82
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК.....	86
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	94

ВВЕДЕНИЕ

Настоящая магистерская диссертация посвящается исследованию интертекстовых связей живописных пейзажных изображений и поэтических текстов.

Актуальность данной работы обусловлена возрастающим интересом к интермедиальности искусства и малоизученностью явления экфрасиса как модели соединения живописи и литературы (пейзажной живописи и поэтических произведений в частности). Так как текст экфрасиса отличается высоким уровнем образности и представляет собой процесс и результат раскрытия содержащихся в произведении смысловых связей, то всегда можно обнаружить предпосылки к поиску новых смыслов, порожденных синтезом двух видов искусства.

Научная новизна данной работы заключается в аналитическом сравнении нескольких поэтических экфрастических пейзажных описаний, основанных на одних и тех же визуальных артефактах.

Сложность исследования заключается в том, что на момент написания данной работы нам не известны примеры подобного сравнительного анализа художественных текстов, являющихся произведениями различных видов искусства, конкретно живописи и литературы.

Наша **гипотеза** заключается в следующем предположении: произведение живописи и его вербальные репрезентации могут быть рассмотрены как художественные тексты, посвященные одному и тому же объекту, а потому подлежать сравнительному анализу с учетом специфики кода, использованного автором при создании каждой конкретной работы. Кроме того, в процессе анализа могут быть выявлены некоторые закономерности, касающиеся когнитивных процессов, имеющих место быть при восприятии различными реципиентами одних и тех же художественных

текстов, при условии, что эти процессы находят отражение при передаче полученной информации последующим реципиентам посредством экфразиса.

Объектом исследования в настоящей работе являются живописные произведения искусства и их вербальные репрезентации, которые являются поэтическими экфрастическими текстами на английском языке.

Предметом исследования являются структура, семантика и функционирование поэтических пейзажных экфрастических текстов на английском языке, а также когнитивные процессы восприятия, переосмысления и передачи информации, имеющей художественную ценность.

Материалом нашего эмпирического исследования послужили две известные картины Питера Брейгеля Старшего «The Harvesters» и «Hunters in the Snow», а также их лингво-ассоциативные репрезентации: стихотворения «Brueghel's Harvesters» Р. Форстера, «The Corn Harvest» и «Hunters in the Snow» Вильяма Карлоса Вильямса, «Winter Landscape» Джона Берримена и «Brueghel's Winter» Уолтера де ла Мэра. В качестве материала для исследования были выбраны именно эти произведения искусства, так как данные картины являются замечательными примерами пейзажной живописи, принадлежат к оригинальному направлению нидерландского Ренессанса и потому интересны для анализа и интерпретации. Экфрастическая поэзия – оригинальный жанр литературы, представленный довольно ограниченным количеством произведений, однако стихотворения, написанные на основе вышеупомянутых картин, принадлежат перу известных поэтов, являются полноценными произведениями и интересны для лингвистического анализа ввиду красоты языка и оригинальности изложения содержания.

Целью работы является описание феномена поэтического экфразиса как случая художественного дискурса, реализуемого в синергии поэтического текста и объекта пейзажной живописи, являющимся основой данного

стихотворения. Данная задача реализуется в анализе структурно-семантических особенностей исследуемых экфрасических произведений, их сравнении между собой, а также установлении когнитивных процессов, которые порождают конкретный вариант дискурса.

Перед нами стоят следующие частные задачи:

1. Изучить работы исследователей в таких направлениях лингвистики, как семиотика искусства, экфрасис и когнитивная поэтика.

2. Суммировать точки зрения на основополагающие понятия исследования и дифференцировать используемые в работе понятия в соответствии с той или иной точкой зрения, определить методы исследования.

3. Рассмотреть картины Питера Брейгеля Старшего «*Hunters in the Snow*» и «*The Harvesters*» как произведения пейзажной живописи, обрисовать основной замысел автора и проанализировать средства художественной живописи, использованные при создании картин.

4. Проанализировать стихотворения «*Winter Landscape*» Джона Берримена, «*Brueghel's Winter*» Уолтера де ла Мэра, «*Hunters in the Snow*» и «*The Corn Harvest*» Вильяма Карлоса Вильямса и «*Brueghel's Harvesters*» Р. Форстера, в том числе: визуализировать стихотворения, произвести анализ литературных средств на всех уровнях текста и определить экфрасические особенности, выделить основной замысел авторов, проанализировать «сенсорный» код произведений.

5. Произвести сравнительный анализ художественных произведений, основанных на передаче одного образа, а также установить соответствия между средствами передачи информации в различных видах искусства и при возможности выделить когнитивные процессы, порождающие конкретные варианты дискурса.

Изначально в своем исследовании мы опираемся на идеи Ю. Шатина о способности произведений живописи, являющихся иконическим знаком, превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой. Таким образом, в центре нашего внимания оказывается экфразистический текст. Однако мы не рассматриваем экфразис в узком смысле, как стилистический приём, но доказываем возможность расширения данного понятия с помощью новых методологических возможностей, предоставленных современной структурной и когнитивной поэтикой. При этом сложный подход к семиотике культуры и интермедиальности, сочетающий в себе аспекты текстцентрического и когнитивного подходов, позволяет нам рассматривать художественный текст на качественно новом уровне и производить комплексный анализ художественных произведений, которые являются результатом взаимодействия разных видов искусства.

Теоретическая база исследования основана на трудах таких отечественных и зарубежных ученых, как Р. Барт (1989), Н.В. Брагинская (1977), Н.Н. Болдырев (2001), Л. Геллер (2002), Н. Дмитриева (1962), Ю.М. Лотман (1992, 1996, 2002), Ю.С Степанов (1967), Ю.В. Шатин (2004), У.Дж.Т. Митчелл (1980), Г. Немеров (1980), П. Стоквелл (2002, 2015), П. Вердонк (2005) и др.

В нашей работе мы используем **методы** структурной поэтики (комплексный лингвистический анализ произведений), когнитивной поэтики (методика включает определение места персонажей, времени действия в произведениях, а также определение точки зрения), методы психолингвистики (анализ сенсорного кода), а также общенаучные методы, такие как анализ и синтез, обобщение и конкретизация.

Теоретическая значимость работы заключается в демонстрации использования сложного подхода к семиотике культуры, сочетающего в себе аспекты текстцентрического и когнитивного подходов.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его результатов для более полного понимания художественного текста.

Апробация исследования. Основные результаты диссертационного исследования были представлены на международном симпозиуме «Metaphor as Means of Knowledge Communication» (Пермский Государственный Университет, Россия, 2016г.); а также на седьмой конференции Международной Ассоциации Литературной Семантики (IALS) «Creation and Innovation» (Университет Хаддерсфилда, Англия, Великобритания, 2017г.).

Публикация результатов работы. По теме диссертации опубликованы 3 статьи, в которых нашли отражение теоретические принципы и результаты работы.

Работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии и приложений.

Во **введении** обосновываются выбор и актуальность темы исследования, характеризуются источники, указываются объект и предмет, описываются методы, ставятся цели и задачи исследования. **1 глава** включает 8 параграфов и содержит теоретические основы работы и методики, относящиеся к анализу произведений. Во **2й главе**, в соответствии с целью и задачами работы, производится комплексный анализ художественных текстов. **Заключение** содержит общие выводы по работе.

Библиографический список включает 86 наименований.

Работа включает 9 **приложений**.

ГЛАВА 1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ИССЛЕДОВАНИЯ. БАЗОВЫЕ ПОНЯТИЯ И ПРИЁМЫ АНАЛИЗА ЛИТЕРАТУРНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

1.1 Интермедиальность искусства и семиотика культуры

Интермедиальность как явление в искусстве является неотъемлемой составляющей культурного процесса и метаязыка культуры. Понимание интермедиальных процессов и связей важно и необходимо для глубокого проникновения в суть мирового творческого процесса [Исагулов 2011].

Вопрос определения понятия интермедиальности до сих пор остается дискуссионным. Некоторые лингвисты синонимически связывают его с понятием интертекстуальности. Например, Ю. Кристева: «интермедиальность вписывается в широкое понимание интертекстуальности как любого случая транспозиции одной системы знаков в другую...» [Борисова 1977].

Ролан Барт, опираясь на идеи М. Бахтина, вывел самое удачное, на наш взгляд, определение интертекстуальности, согласно которому каждый текст является интертекстом, а другие тексты (тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры) присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: «Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык» [Ильин 1995].

Однако в основе нашего исследования лежит текстцентрический подход, при котором текст представляется как результат и продукт творческой деятельности. Мы считаем, что парадигма таких поэтических понятий как интермедиальность и экфразис может быть расширена, если мы не будем игнорировать мыслительную, идейную составляющую данных понятий. Поэтому мы рассматриваем интермедиальность не только в узком смысле,

как особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусств. Но и в более широком смысле, как создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры). В данном вопросе мы во многом разделяем точку зрения Н. Тишуниной, которая определяет интермедиальность как специфическую форму диалога культур, осуществляемую посредством взаимодействия художественных референций: художественных образов или стилистических приёмов, имеющих знаковый характер [Тишунина 2001].

В целом, современное состояние данного направления связано с семиотическим подходом. Принимая во внимание специфику нашего исследования, мы должны уделить особое внимание семиотике культуры. Б. Успенский в своих трудах по семиотике заметил, что культура понимается семиотикой как ненаследственная память коллектива. По его мнению, это некая система представлений, которая определяет отношения между человеком и окружающей его действительностью: «В этом смысле культура предстает как язык или же совокупность языков, распределенных по своим функциям, что и позволяет говорить о семиотике культуры. Ведь язык не только система коммуникации: это также система хранения и организации информации. Это своего рода фильтр, определенным образом организующий поступающую к нам информацию и, вместе с тем, объединяющий всех тех, кто воспринимает её одинаковым образом» [Успенский 1995]. В. Карп заметил, что особенностью искусства, является не то, что оно создает свои специальные «художественные» знаки или свой автономный язык, а, наоборот, то, что оно вовлекает в свою сферу самые разные языки культуры и природные коды, отбирая их семиотические средства, выстраивая их соотношения и тщательно разрабатывая их выразительные возможности. Так, в знаковой системе изобразительного искусства, каждая часть изобразительного пространства несет свою смысловую нагрузку: знаковый

смысл имеют части изобразительной плоскости, место изображения предмета, формат картины, размер изображения фигуры и т.д. В. Карп также подчеркивает, что по отношению к художественной культуре неплодотворен подход, при котором рассматривается лишь внутренняя логика системы знаков; необходим еще и учет наполняющих эти знаки реальных значений. Мы согласны с данным замечанием и также разделяем мнение В. Карпа о том, что художественный текст «возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания». Речь идет о том, что структура художественного текста складывается из художественных образов, а последние — из знаков. Однако «на каждом этапе перехода на более высокий уровень (от знака — к образу, от системы образов — к художественному тексту) происходит качественный скачок, снятие предшествующего уровня и возникновение и приращение нового качества смысла и новых значений художественной мысли» [Карп 2011].

Такой сложный подход к семиотике культуры и интермедиальности, сочетающий в себе аспекты текстцентрического и когнитивного подходов, позволяют нам рассматривать художественный текст на качественно новом уровне и производить комплексный анализ художественных произведений, которые являются результатом взаимодействия разных видов искусства. Конкретно предметом нашего внимания является взаимодействие поэтического художественного текста и пейзажного изображения. В своем исследовании мы опираемся на идеи Ю. Шатина о способности произведений живописи, являющихся иконическим знаком, превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой. В основе данной теории лежит теория знака Пирса. Шатин также заметил, что искусство в таких отношениях выступает в роли денотата, а литература стремится к «переводу» образа иного художественного мира, репрезентации реальных или вымышленных произведений. Именно к этому типу интермедиальных отношений относится экфрасис, понятие которого является

основополагающим для нашего исследования [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012].

1.2 Взаимосвязь изобразительного искусства и литературы

На протяжении многих столетий связь между словом и изображением была очень тесной. Традиционно словесное мастерство сравнивалось с талантом живописца, а слова – с красками. Неслучайность подобных сравнений объясняется спецификой художественного образа: на протяжении многих столетий он оставался едва ли не самой традиционной категорией, под которой понималось наглядное выражение понятия о зрительно-определенном характере предмета или явления [Вершинина, Волкова, Илюшин 2005].

Однако, духовное содержание изобразительного искусства не вполне подобно духовному содержанию литературы. В художественной литературе все претворяется в мысль-эмоцию, а в изобразительном искусстве все получает материальное существование, в том числе и мысль-эмоция художника. Изобразительное творчество не удаляется от сферы чувственного созерцания, тогда как искусство слова само по себе не чувственно, а интеллектуально, чувственные же представления при его восприятии возникают только ассоциативно. Изобразительное искусство представляет нам подобия предметов, как таковых, а то, что непосредственно выражается словом, здесь выражается ассоциативно.

С другой стороны, между данными направлениями искусства определенно есть сходство. Г. Немеров в одной из своих статей заметил, что и художники, и поэты создают некие образы, и между этими образами традиционно существует связь. Кроме того, они используют определенный язык для написания своих работ, пусть даже язык художников и не такой точный в плане выражения мыслей, как язык поэтов. При этом Немеров подчеркивает, что художественный язык возник намного раньше письменности: люди рисунками выражали свои эмоции уже многие тысячи

лет назад, в то время как создание первого алфавита датируется лишь серединой второго тысячелетия до нашей эры. Эрнест Гомбрих выражал в своих трудах мнение о том, что эти языки, с момента своего зарождения, развивались в противоположных направлениях: художественный всё реалистичнее выражал природу, в то время как письменность постепенно уходила от изначальных природных мотивов. Таким образом, художественное искусство и письмо, а вследствие этого и литература, отделились друг от друга [Mitchell 1980; Перевод наш, Е.К.].

У. Митчелл во введении к своему сборнику «The Language of Images» рассуждает о том переломном моменте в истории искусства, когда барьеры между литературой и искусством снова начали рушиться. По его словам, в начале 20го века литературу захватил дух «имажинизма», а мастера живописи, стараясь создать «чистые» изображения, не подлежащие вербализации и интерпретации, на самом деле стали больше нуждаться в тщательно продуманной словесной апологетике. Как следствие, искусствоведам и литературным критикам пришлось объединять усилия, чтобы не «блуждать» в неизвестных областях. Однако, по утверждению Митчелла, между представителями этих направлений часто возникали недопонимание и конфликты: литературных критиков обвиняли в загрязнении чистого визуального образа излишними словами, а те, в свою очередь, считали, что искусствоведы не видят за пестрыми красками самого главного, смысла картины. Исследователи же, работающие на пересечении дисциплин, считались в лучшем случае чудаками. Однако, несмотря на все предубеждения, сейчас бывшая «ничейная территория» - полноценная область исследования [Mitchell 1980; Перевод наш, Е.К.]. Как раз в этой области пересечения визуального и вербального искусства лежит наше исследование.

1.3 Экфразис как междисциплинарное понятие

Проблема экфрасиса является составной частью проблемы взаимоотношения слова и изображения [Дмитриева 1962]. Строгая дефиниция понятия экфрасис всё время ускользает от исследователя, что связано с его постоянно меняющимся характером, составом парных компонентов и его объёмом источников проводимого анализа; поэтому представляется возможным дать его лишь описательный вариант [Андреева, Белобородько 2016].

Этимология данного термина восходит к двум древнегреческим корням: «ek» и «phrasis» от (out: «извне» и phrasis: «речь»), в транслитерации с греческого это «description», что означает «описание» [Wikipedia URL]. Изначально экфразис – это 1 из 14 риторических приемов, включенных в древнегреческое риторическое пособие «Progymnasmata», где он определяется как «описательный язык, определяющий то, что красочно представлено взгляду». Таким образом, экфразис представляется в этом древнем смысле как «вербализация визуального». При этом, данное понятие было довольно широким, так как объектами экфразиса являлись не только произведения искусства, но и люди, места, события, практически что угодно. Кроме того, функция экфразиса не ограничивалась простым описанием, но скорее сводилась к оказанию определенного воздействия на слушателя. Творческая сила, которая отличала экфразис от обычного повествования, заключалась в яркости (ἐνάρχεια) и четкости (σαφήνεια) описания. Эта яркость заставляла слушателя «практически увидеть» то, что описывалось. Целью употребления экфразиса было получить определенный эмоциональный отклик от публики. Экфрастический потенциал подразумевает, что взгляд и эмоции объединяются, чтобы воссоздать отсутствующий объект экфразиса [Robin, Whitaker 2015; Перевод наш, Е.К.].

В более широком контексте, экфразис это также естественный результат традиционно крепкой связи визуальных искусств и поэзии на

Западе. Аристотель во вступительной главе к его «Поэтике» связывает эти два направления основополагающим утверждением о том, что «Некоторые художники, познавая ли теорию, или долго тренируясь, способны воссоздавать предметы, имитируя их форму и цвет, другие же способны сделать то же самое посредством своего голоса». Уже две тысячи лет назад Квинтилиан создал понятие «словесная картина» (*verbis depingitur*), и настаивал на том, что речь должна быть обращена не только к слуху, но и к «глазам разума» (*oculis mentis*) [Verdonk 2005; Перевод наш, Е.К.].

В нарратологии экфрасис рассматривается как тип повествования: «Проникая в художественный литературный текст, экфрасис сращивается с рассказываемой историей и образует тем самым с диегезисом неразрывное целое».

Касательно семиотики, наблюдаются одновременно как тенденции к сужению понятия, так и его расширения. По Н.В. Брагинской, экфразис - это вербальная репрезентация визуального: «“перевод” с языка изобразительного на язык словесный» [Брагинская 1977].

Леонид Геллер во вступительной статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» так же предлагает расширить границы применения понятия, распространив его «на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» и определяет экфразис как «запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений» и «иконический (в том смысле, какой придал этому слову Ч.Э.Пирс) образ не картины, а видения, постижения картины», «восприятие объекта и толкование кода» [Геллер 2002].

Дору Поп изучает экфразис как вербальную репрезентацию того или иного визуального образа. Также он рассматривает экфразис как функцию визуальной антропологии. Он говорит о том, что создание картин как особой нарративной формы – это запись нашей жизни в форме, подлежащей

воспроизведению, которая способна стать формой искусства. Таким образом, визуальная антропология для Попа – утилитарная, то есть, практическая функция экфразиса [Dogu Pop 2008; Перевод наш, Е.К.].

Как пример сужения понятия можно привести труды французских литературоведов Ш. Лабре и П. Солера, которые рассматривают экфразис как «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление». А согласно Шатину, экфразис можно определить как метаязыковую рефлексию по поводу метафорического содержания картины [Шатин 2004].

В настоящее время экфразис является официальным термином поэтики. Однако сегодня это понятие раскрывает также свой глубинный смысл и соотносится с когнитивными ментальными структурами, отражающими человеческий опыт окружающего мира, память, образы, знание жанра, удовольствие от узнавания формы, ритма; воплощённый внутри опыт движения, восприятие пространства, выдвижение при визуальном (а также других чувственных) восприятии [Verdonk 2005; Перевод наш, Е.К.].

Возможности репрезентации понятия экфразис практически неограниченные: «любое искусство может описывать любое другое искусство»: стихотворение может описать картину, рисунок – представить скульптуру, скульптура – героиню романа и т.д. К возможностям экфразиса относится также вербальная передача ментальных процессов: мечтаний, мыслей, фантазий, воображения. Всё это подтверждает и объясняет сложности дать строгую дефиницию рассматриваемому понятию [Андреева, Белобородько 2016].

Однако, некоторые исследователи сомневаются в способности экфразиса полноценно передавать визуальный образ. Так, например, Нельсон Гудман считает, что ни одна вербальная репрезентация не способна передать какой-либо образ так, как визуальная репрезентация [Goodman 1976; Перевод

наш, Е.К.]. По мнению Мюррея Кригера, экфрасическая поэзия переводит всё содержание образных миров, которые не подчиняются художественным понятиям, в разряд рационального, по основным доктринам риторики [Krieger 1967; Перевод наш, Е.К.]. Но в то же время Митчелл, рассматривая экфразис как понятие поэтики, считает его своего рода «голосом» произведения искусства, который с помощью всевозможных риторических приёмов помогает воссоздать ментальный образ, который максимально точно выражает впечатление от изначального художественного образа [Mitchell 1995; Перевод наш, Е.К.]. По мнению Джэймса Хэффернана, экфразис – репрезентативная функция искусства и поэзии, повествовательный отклик к произведениям изобразительного искусства; он описывает экфразис как искусство перевода изобразительной формы в вербальную [Heffernan 2004; Перевод наш, Е.К.]. Такой подход близок к определению термина в классическом олицетворении, где экфразис – техника самовыражения «безмолвных» объектов без участия их автора. Более широкий подход к данному понятию у Питера Вагнера: он называет экфразис «визуальной поэтикой», своеобразным повествованием искусства. [Doru Pop 2008; Перевод наш, Е.К.]

В нашем исследовании экфразис рассматривается не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но как модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов. Нам представляется несомненным, что использование данных методики и технологий анализа целого ряда современных «зонтичных» наук (особенно возможности синергии структурной и когнитивной поэтики) в свете общего когнитивного направления могут вести к углублению и обогащению, к новой жизни традиционного термина экфразис. Само понятие «поэтика» может также получить расширение и быть отнесено не только к художественным текстам, но и к произведениям искусства, т.к. все они передают не только денотатно-фактуальную, но и, в большей степени, модально-оценочную, этико-

эстетическую, образно-ассоциативную информацию, способствуя творческому воссозданию не одного, а многих миров автора и бесчисленной армии реципиентов, приносящих своё идиоспецифическое восприятие артефактов искусства [Андреева, 2016].

Данная тема, безусловно, не обойдённая вниманием специалистов, всё же ещё находится в начале своего пути и нуждается в более глубоком теоретическом и практическом исследовании. Приведём несколько аргументов, связанных с целесообразностью учёта и применения структурной и когнитивной поэтики, подтверждающих плодотворные возможности союза художественного текста и произведений искусства. Прежде всего, уже данные психологии обосновывают общую специфику целостного восприятия сопоставляемых объектов через образы (image making). Для художественных поэтических текстов в лингвистике это ведёт к приоритету текстцентрического подхода при рецепции и дальнейшем декодировании, например, восприятия картины – первоначально зрительному охвату целостности образа, лишь затем сопровождающегося рассмотрением деталей и специфики их передачи. Особенности интерпретации и в том и в другом случае, в значительной степени определяются спецификой общей и специальной культуры (знанием литературы, искусства, живописи, художников, места и времени, изображённых на картине и т.д.). Интерпретация всегда будет носить элементы особого восприятия реципиентом [Андреева, 2016].

П. Вердонк описывает такой литературный экфразис как акт двойной репрезентации. К. Хамилтон описывал экфразис как вербальную передачу зрительного образа, а, согласно Р. Джекендофу, это еще и направленная передача некоего образа, адресованная кому-то [Verdonk 2005; Перевод наш, Е.К.]. Таким образом, можно сказать, что экфрастическое стихотворение включает в себя коммуникационный треугольник между художником, литературным героем и читателем. Другими словами, это разновидность

дискурса, который Питер Вердонк определяет как «межличностный, определенный контекстом акт общения, выраженный словами в тексте и подразумевающий необходимость его интерпретации». При этом под контекстом подразумеваются не столько физические обстоятельства, сколько идеи, ценности, убеждения и эмоции человека. В этом, согласно П. Вердонку, заключается главное отличие художественного дискурса, проблема которого раскрыта в следующем разделе нашей работы [Verdonk 2005; Перевод наш, Е.К.].

1.4 Художественный текст как особый вид дискурса

Как мы упоминали выше, в основе нашего исследования лежит текстцентрический подход, при котором текст представляется как результат и продукт творческой деятельности. Учитывая специфику исследования, нам необходимо выделить особенные черты художественного текста, на которые нужно обратить внимание при анализе художественных произведений в практической части работы.

Информационно-художественный текст так или иначе воспроизводит в языке отражение наших представлений и знаний об окружающей действительности. Изучение образа мира, запечатленного в языке, связано с анализом национальной специфики понятий, особое место среди которых занимает их художественное преломление в текстах. При этом исследуется порождение, семантика, восприятие художественного текста. Художественный текст преимущественно отождествляется с действительностью на уровне концептуальных структур. Так как если воспринимающий не знает значения того или иного слова и не владеет соответствующим понятием, слово не возбудит в его сознании «предметного» образа. Воспринимая текст словесного искусства, реципиент, чаще всего, вырабатывает, в дополнение к общепринятым социокультурным кодам, специальный «эстетический код», соответствующий реальности произведения. Художественный текст может достаточно объективно

воссоздавать жизненные реалии. Это объясняется его многоуровневостью и тем, что восприятие произведения в значительной степени определяется литературным вкусом, опытом, мировоззрением, характером, возрастом читателя. Языковая форма соотносит содержание текста с «затекстовой реальностью», так как между действительностью и художественным текстом лежит процесс отражения который включает в себя логическую и эмоциональную интерпретацию действительности [Левина, 2009].

Следует также заметить, что особенность творческого образного обобщения заключается в том, что в нем, как и в восприятии, действительность отражена более богато и конкретно, чем в логическом понятии. А это значит, что в нем всегда есть нечто, что не осознается человеком в словах, понятийно, что непосредственно переживается, ощущается [Никифорова, 1972].

Синтагматическая развертка содержания художественного текста сопровождается, прежде всего, особым отбором лексических единиц, а индивидуальный стиль писателя придает уникальность такой картине мира. В художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, проявляющаяся в том, что автор как творческая личность наряду с общепринятыми знаниями привносит в представления о мире свои частные индивидуальные знания. Аспекты концептуализации определяются следующими положениями: объективными законами мироустройства, оценочной позицией автора факторов действительности [Левина, 2009].

Под концептуализацией, вслед за Болдыревым, мы понимаем осмысление поступающей информации, мысленное конструирование предметов и явлений, которое приводит к образованию определенных представлений о мире в виде концептов, основная часть которых закрепляется в языке значениями конкретных слов, что обеспечивает хранение и передачу полученных знаний [Болдырев 2001].

Семантический объем текста формируется в нескольких направлениях, прежде всего, на основе совокупного объема его лексической выраженности. А. Шарандин определяет лексическое значение слова как минимальную семантическую структуру слова, выраженную определенным звуковым составом, которая определяет знаковое содержание слова и, в единстве с грамматикой, приносит определенный объем знаний. Включаясь в текстовые отношения, значения слов получают свое дальнейшее развитие и могут тем самым увеличить содержание текста [Шарандин 2001].

Таким образом, кроме семантики текстовых знаков, необходимо учитывать эстетическую составляющую художественного текста. Поэтому В. Тюпа предлагает называть литературный анализ, «подвергающий научному описанию семиотическую данность текста, чтобы идентифицировать его как манифестацию смысловой архитектоники эстетического объекта», семиоэстетическим. По его мнению, с точки зрения такого анализа литературное произведение является «единым высказыванием специфической природы, или дискурсом»: «Эстетическая ситуация, традиционно именуемая литературным произведением, также является социальной ситуацией общения, хотя и глубоко своеобразной». Проблема дискурса в литературоведческом аспекте также рассматривается в трудах таких отечественных и зарубежных ученых как М. Бахтин, Ю. Лотман, Ю. Руднев, Ю. Кристева, Р. Барт и др. Вслед за ними мы будем воспринимать поэтические произведения, подлежащие анализу в практической части нашей работы, как особый вид дискурса.

1.5 Базовые понятия когнитивной поэтики

Так как наша работа посвящена исследованию авторских поэтических произведений, мы должны уделить особое внимание когнитивному подходу, который привнес неопределимый вклад в исследование художественного текста.

Направление когнитивной лингвистики зародилось в конце 70х годов как ответ на преобладающий в то время формалистский подход к языку и когниции [Leila Sadeghi Esfehani 2012; Перевод наш, Е.К.]. Традиционная стилистика неполноценна: её объектом является главным образом текст и его структурные особенности, но она не уделяет должного внимания творческой фантазии (creativity) автора и рассматривает её лишь как продуктивную силу, которая помогает создать текст. И, хотя известно, что текст оказывает непосредственное влияние на читателя, его творческая фантазия также традиционно не является предметом анализа. Питер Стоквелл утверждает, что мы способны лучше понять человеческий разум и его связь с языком посредством когнитивной науки [Stockwell 2015; Перевод наш, Е.К.]. Когнитивный анализ художественных произведений выводит нас на новую тропу, к объединению знаний когнитивных наук, к пониманию человеческого творчества. Одним из новейших подходов когнитивной лингвистики является когнитивная поэтика [Leila Sadeghi Esfehani 2012; Перевод наш, Е.К.].

Когнитивная стилистика (поэтика) – новый раздел литературной стилистики, органично соединяющий достижения отечественной и мировой науки в описании моделирования когнитивных процессов создания текста, методов их возможного эксплицирования и последующего декодирования читателями [Андреева, 2009].

Основоположником данного направления считается Роберт Цур, который начал свои исследования в 1970х. Питер Стоквелл также относит к первым значимым работам данного подхода когнитивные исследования Дж. Лакоффа и М. Джонсона в области метафоры, датируемые 1970 годом. П. Стоквелл говорит о том, что их исследования доказали схематичность и образность человеческого мышления, которое, следовательно, может быть структурировано, что дало толчок к дальнейшим исследованиям. Таким образом, в центре внимания ученых-стилистов оказался не только сам текст, но и мыслительные процессы писателя и читателя. Существовали различные

подходы к их изучению, но в основе всех лежала идея о том, что литература – это результат естественной человеческой деятельности, а чтение – активность, которая может быть структурирована и объяснена [Stockwell 2015; Перевод наш, Е.К.].

П. Стоквелл утверждает, что когнитивная поэтика - это междисциплинарная наука о том, «что происходит, когда читатель читает художественный текст». По словам самого Р. Цура, когнитивная поэтика предлагает теорию, которая систематически объясняет отношения между структурой художественного текста и эффектом его восприятия и концептуализации [Leila Sadeghi Esfehani 2012; Перевод наш, Е.К.].

Отличительная особенность данного подхода в том, что он не рассматривает язык как отдельную независимую когнитивную область, как это делали многие лингвисты вслед за Н. Хомским. Напротив, когнитивные лингвисты уверены, что существует прочная связь между языковыми способностями человека и его когнитивными способностями: мышлением, воображением, изучением, памятью, восприятием, эмоциями и так далее. Такой междисциплинарный подход породил совершенно новые концепции, теории и идеи, которые позволяют студентам стилистики и поэтики анализировать, описывать и рационализировать «воздействие художественного текста на разум читателя» [Verdonk 2005; Перевод наш, Е.К.].

К. Андреева подчеркивает из работ П. Стоквелла, что парадигма направлений исследования в рамках когнитивной поэтики довольно широка: это исследования как чисто психологической направленности, так и почти полностью текстовой [Андреева, 2009].

Как указывают ученые, стоящие у истоков этой дисциплины, Елена Семино и Джонатан Калпепер, «Когнитивная стилистика сочетает ясный, точный и детальный лингвистический анализ литературных текстов,

характерный для стилистики, с системным, основанным на теоретическом знании учетом когнитивных структур и процессов, которые определяют производство и восприятие языка» [Андреева, 2009].

1.5.1 Категория точки зрения

Структурная поэтика сумела выделить базовые, синтезируемые в особых категориях свойства литературного текста. Это так называемые «Актанты», Персонажи и их Роли (функции), «Голос», «Перспектива» и Точка зрения. Некоторые из этих категорий носят специфичный характер и присущи исключительно литературным текстам, однако другие носят более универсальный характер и являются базовыми для произведений живописи в том числе.

Денотатно-фактологическая информация, характеризующая «реальный» образ описания, относится к изоморфной общекатегориальной характеристике, обязательной и универсальной для двух сфер художественно-медийного представления. Обычно это информация, определяющая номинацию денотатов: «Кто» (актанты, персонажи); «Где» (место), «Время» (определяемое с большей или меньшей спецификацией: время дня, года, исторического периода и т.д.). Средства передачи этой информации, естественно, специфичны как для литературного текста, так и для картины.

Особое же значение для двух медийных форм являет категория Точки Зрения в связи с её связью с особыми функциями художественных (в широком представлении значения) текстов и форм: эстетической, этической, эмоционально-образной, ассоциативной. Реализация этой категории более избирательна как со стороны автора произведения, так и с точки зрения успешности её передачи в самом артефакте. И, дополнительно, в возрастающей прогрессии во множественных рецепциях воспринимающих. Следовательно, данная категория скорее относится к виду алломорфных

реализаций, что и объясняет значительное количество отличающихся интерпретаций.

Категория точки зрения получила значительное развитие в трудах как отечественных, так и зарубежных ученых, однако её применение чаще относится все же к анализу лингвистического материала. В ограниченный список лишь некоторых специалистов в этой области входят: М. Бахтин, Ю. Лотман, Б. Успенский, Баль, Брукс и Ворен, Ж. Женетт, Луббок, Дж. Принс, Фридман и др. [Андреева 2004]. Дж. Принс в своём «Словаре нарратологии» даёт следующее определение: «Точка зрения – перцептуальная или же концептуальная позиция, с которой представляются повествуемые ситуации и события» [Prince 1982; Перевод наш, К.А.]. Различные авторы пользуются разными терминами, называя это понятие «перспективой», «фокализацией», «ориентацией» и даже «мульти-modalностью». Как в России, так и за рубежом хорошо известна классификация точек зрения, данная в монографии Б. Успенского «Поэтика композиции». Он выделяет в их составе следующие её типы: идеологическую, фразеологическую, места и времени и психологическую [Успенский 1970]. Успенский выделяет точку зрения в плане оценки, пространственно-временной характеристики, психологии, фразеологии. Так, оценочная точка зрения представляет собой изображение событий с позиции автора и действующих лиц [Андреева 2009]. Наиболее интересны и значимы с точки зрения нашей работы позиции учёных, сближающих точку зрения в лингвистике и в других медийных формах. Так, Баль ставит точку зрения в зависимость от особого способа восприятия денотата: от его положения к рассматриваемому объекту, расстояния, направления света, психологической позиции и др. Ю. М. Лотман прямо пишет о несомненной связи точки зрения с ракурсом в живописи и в кино, обращаясь также и к возможностям исторических изменений, динамике подхода к точке зрения [Андреева 2004].

Данные последних лет, связанные с развитием этого подхода, приведены в словаре-гlossарии, составленном ещё ранее. Как указывают его авторы, в 1996 году в работе «Reading Images. The Grammar of Visual Design» Кресс и ван Леевен на материале анализа рисунков и фотографий показали как три типа значений (по М.А. Хэллидею) могут быть представлены в визуальной познавательной грамматике. Так, идиоспециальное значение передается визуальными образами через репрезентацию участников, процессов и обстоятельств, интерперсональное значение – через расположение рассматривающего, его направленный взгляд (gaze); размер рамки, социальную дистанцию, визуальную модальность, перспективу. Композиционное значение передаётся через информационную структуру (технику): соединение, фреймы. Через двенадцать лет после выхода этой работы Д. МакИнтайр (2008), интегрируя эти данные, с более традиционным стилистическим анализом диалогов, на материале киноверсии В. Шекспира «Ричард III», доказал, что визуальное может быть описано столь же системно, как и вербальное с помощью мультимодального подхода. Использование когнитивного подхода Форсвиллом ранее также показало, что с помощью использования мультимодального ракурса становится ясно, что в лингвистических формах в романах, как и в киноадаптациях реализуются те же самые ментальные конструкторы. Это имеет особое значение для доказательства современности нового динамического подхода к сопоставлению разных медийных форм искусства и, в нашем случае в определении нового статуса экфразиса. [Андреева, 2016]

1.5.2 Категория пространства и времени

Проблема существования текста во времени и пространстве поднимается в трудах таких отечественных лингвистов, как М. Бахтин, З. Тураева, А. Мостепаненко и др. В их работах говорится о том, любой текст существует реальном времени-пространстве как обычный материальный объект (книга, рукопись), однако его духовная сущность реализуется в иной пространственно-временной форме: в концептуальном пространстве-

времени. То есть, идеальная сторона художественного текста реализуется в особом, пространстве-времени – художественном. Таким образом, художественное время и пространство есть форма бытия идеального мира эстетической действительности, форма существования сюжета, пространственно-временной континуум изображаемых явлений, отличный от реального пространственно-временного континуума. Эта пространственно-временная форма присуща только художественному тексту, как образной модели действительности, создаваемой в произведении. Это особая форма познания мира, характеризующаяся присущими только ей особенностями, своеобразным переплетением свойств реального, перцептуального и индивидуального времени. Прямым отражением реального времени являются наши представления и понятия о реальном времени, которые воплощаются в таких типах текстов как деловые бумаги, письма, газетные статьи. Время, моделируемое в этих текстах, называется концептуальным временем. Перцептуальное же время относится к сфере восприятия реальной действительности индивидуумом (его называют также эмотивным временем, так как в его основе наряду с явлениями природы лежат эмоции). Перцептуальное время необходимо для реализации духовной стороны любого текста, так как коммуникативная функция языка, которая находит воплощение в тексте, не может реализоваться без наличия воспринимающего его человека. Таким образом, между миром художественной действительности и миром реалий существуют сложные взаимоотношения, так как здесь переплетаются два основных принципа: отражение предметного мира (сложное, иерархическое, не прямое) и возможность отлета фантазии от жизни. Специфика искусства заложена в своеобразном сочетании вымысла и верности жизненной правде. Художественный текст моделирует и частный, и универсальный объект и сочетает в себе временную конечность и бесконечность [Мостапенко 1969, Тураева 1986].

1.6 Семиотика пейзажа в литературе и искусстве

1.6.1 Определение понятия «пейзаж»

Существует множество определений пейзажа, акцентирующих на различных сторонах данного явления и его проявлениях в разных сферах. Согласно Художественной Энциклопедии, пейзаж (франц. *paysage*, от *pays* - страна, местность) это жанр изобразительного искусства (или отдельные произведения этого жанра), в котором основным предметом изображения является дикая или в той или иной степени преобразённая человеком природа [Художественная энциклопедия URL]. В историческом словаре галлицизмов русского языка пейзаж определяется многогранно. Это: 1. Общий вид какой-либо местности, 2. Картина или рисунок, изображающие виды природы. 3. только ед. Род, жанр произведений в области живописи, темой которых являются виды природы; пейзажная живопись. 4. Описание, изображение природы в литературном (реже музыкальном) произведении. 5. Ситуация, положение, вид [Исторический словарь галлицизмов русского языка URL]. Самое лаконичное определение представлено в Словаре иностранных слов русского языка, где пейзаж (фр., от *pays* - край, страна) определен как то же, что ландшафт, картина местности [Зенович 1998]. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению предлагает одно из самых узкоспециализированных определений и рассматривает пейзаж только как изображение картин природы. При этом уточняется, что функции пейзажа в художественном произведении определяются методом его представления, жанрово-родовой принадлежностью и стилем [Руссова 2004]. Подобное определение предлагается в Большом энциклопедическом словаре, где пейзаж (франц. *paysage* - от *pays* местность) – это вид, изображение какой-либо местности; в живописи и графике жанр (и отдельное произведение), в котором основной предмет изображения – природа [Большой Энциклопедический словарь URL].

Учитывая специфику нашего исследования, которое синтезирует содержание и впечатление литературных произведений с произведениями изобразительного искусства, мы будем рассматривать понятие пейзажа согласно Большой Советской Энциклопедии, где пейзаж (франц. *pausage*, от *paus* — страна, местность), как явление реальности это реальный вид какой-либо местности; в изобразительных искусствах — жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является естественная или в той или иной степени преображенная человеком природа. Так же в данной статье энциклопедии упоминается, что искусство пейзажа несёт в себе большой мировоззренческий смысл, отражая различные ступени и стороны духовного (а отчасти и практического) освоения человеком окружающего мира [Большая советская энциклопедия URL].

Мы согласны с данным дополнением, ведь национальная когнитивная картина мира, к которой следует отнести и пейзажную картину мира, представляет собой общее устойчивое, повторяющееся представление народа о пейзаже. «В связи с этим национальная картина мира, с одной стороны – некоторая абстракция, а с другой – когнитивно-психологическая реальность, обнаруживающаяся в мыслительной, познавательной деятельности народа, в его поведении – физическом и вербальном» [Попова, Стернин 2002].

1.6.2 Концептуализация пейзажа в художественном тексте

В исследованиях, посвященных изучению пейзажа в художественном тексте, была выявлена следующая закономерность: пейзаж часто используется как актуальный компонент при описании чувств литературного героя, который находится либо в гармонии с окружающим миром, либо противопоставлен ему. По мнению Р.С. Луценко, в лингвистической интерпретации это означает «раскрытие одного из законов художественного текстопостроения, при котором на содержательном уровне текста происходит совмещение двух тематических пластов, развиваемых в тексте на первый

взгляд параллельно, но фактически объединенных глубинной и еще не раскрытой связью» [Луценко 2007].

Таким образом, текст с пейзажными единицами в своем составе в большей степени актуализирует понятие кода. Это происходит потому, что в пейзаже заключено непосредственное отражение увиденного текста. А это уже новая знаковая система, образуемая визуальным кодом. Пейзажная единица приобретает статус особой единицы текста, которая обладает определенными нормами в образовании семантики и формы [Рябова, 2002]. При этом лексическое наполнение пейзажной единицы в большей степени отражает индивидуально-авторское восприятие природы, опираясь в то же время на традиционное представление о пейзаже, закрепленное в виде литературной нормы в толковых словарях.

1.6.3 Пейзажное изображение в живописи

Говоря о пейзажном изображении в живописи, мы будем рассматривать каждое произведение искусства, подлежащее анализу в практической части работы, как художественный текст. Условность всех без исключения живописных приемов, обнаруживающаяся в любую эпоху в искусстве всех народов, а также их объединённость в различные системы позволяет говорить о разных языках живописи, с помощью которых создается и прочитывается тот или иной текст – конкретное живописное произведение [Левина 2009]. Здесь важно отметить, что понимание живописного произведения, как и литературного художественного текста, возможно только посредством той языковой системы, которой пользовался автор (художник) для его создания.

Таким образом, художественную ценность конкретного пейзажа необходимо рассматривать в целостном контексте творчества и мировоззрения художника-пейзажиста, его эпохи, уделяя особое внимание содержательной стороне его искусства. Поэтому нам необходимо понять, какую роль играло пейзажное изображение в нидерландской живописи XVI

века – именно к этому периоду относится творчество Питера Брейгеля Старшего, чьи работы легли в основу нашего исследования.

Интерес представляет, прежде всего, сам термин. «Пейзаж» в русском языке, как мы упоминали в разделе 1.6.2, происходит от французского «paysage» - «pays» - «страна», «местность». А в английский язык термин «landscape» пришел как раз из голландского, где «landschap» первоначально означало «область», «участок земли», но приобрело значение как «картина с изображением природного ландшафта» в начале 1500-х гг. Как отмечают некоторые авторы, развитие этого термина в Нидерландах было логично, потому что эта страна стала одним из первых мест, где пейзаж стал популярным жанром для живописцев [Пейзаж. Жанр в изобразительном искусстве URL].

В западноевропейском искусстве пейзажная живопись осмысливается как принципиально важная составляющая произведения искусства в XII—XV веке, когда появляются тенденции к чувственно убедительной трактовке мира. Тогда символический фон картин сменяется пейзажным пространством и превращается в широкую панораму мира. В XVI веке, который нас интересует больше всего, в мире еще преобладает историческая живопись на классические, религиозные, мифологические и аллегорические темы, а пейзаж используется в основном в качестве второстепенного объекта для библейских, мифологических или исторических сцен. Однако пейзаж часто приобретает эмоциональное и идейное содержание: изображение природы в качестве фона часто помогает глубже раскрыть идею, смысл, характер живописного образа [Муртазина, Савинов URL]. Образы природы занимают важное место в творчестве многих художников голландской школы, в том числе и Питера Брейгеля Старшего [Wikipedia URL].

При этом, «визитной карточкой» мастера были горные пейзажи. Биограф Брейгеля Карел ванн Мандер восхищался точностью воспроизведения альпийских гор в работах художника: «Говорили про него,

что, когда он был в Альпах, он проглотил все горы и ущелья и, приехав домой, выплюнул их обратно на свои полотна...».

Кроме того, в работах Брейгеля именно пейзаж занимает главенствующую позицию, а сюжеты разворачиваются лишь на заднем плане, что нетипично для живописи того времени. Более подробно об этом мы расскажем в следующем разделе нашей работы, который посвящен особенностям творчества художника.

1.7 Особенности творчества Питера Брейгеля Старшего

Доподлинно известных данных о личности художника очень мало. Большинство ценной информации дошло до наших дней благодаря Карелу ванн Мандеру, биографу Брейгеля Старшего, который, однако, начал работу над трудами, посвященными жизни художника лишь через сорок лет после смерти живописца.

Творческий период Питера Брейгеля Старшего пришелся на середину 16го века, это период так называемого Северного Возрождения. В это время Нидерланды были своеобразным очагом искусства Возрождения. Процесс формирования ренессансной культуры протекал в Нидерландах медленнее, чем в Италии и отличался сильным влиянием готического искусства. Мастера вдохновлялись работами итальянских живописцев, красотой и просвещением Римской империи, но при этом сохраняли в своих произведениях этнический колорит. Они шли от национальной готической традиции, которую, с одной стороны преодолевали, а с другой переосмысливали и развивали. Так на территории Нидерландов сформировалась чётко узнаваемая самостоятельная живописная школа. Для нидерландского искусства Возрождения характерны реалистическое видение мира и выражение органической связи человека и окружающей его среды: как и в средние века, человек представлялся неотъемлемой частью мироздания, а не венцом творения и центром вселенной. Художники данной эпохи изображали богатства природы и многообразие человеческой индивидуальности, причем именно

нидерландским мастерам удалось добиться изображения целостной картины мироздания. Их живопись отличается детальностью, конкретностью изображения, повествовательностью. Нидерландские художники также преуспели в воспроизведении фактуры и оптических эффектов [Эпоха искусства Возрождения в Нидерландах, URL и Северный Ренессанс, URL].

Необходимо также учитывать политическую обстановку в период жизни Питера Брейгеля Старшего. Одним из определяющих факторов творчества Нидерландских художников этого времени является Протестантская Реформа: творцам того времени приходилось делать выбор между государством и религией, а потому выражать свою точку зрения было довольно опасно. Поэтому сложно наверняка судить о взглядах Брейгеля лишь по его работам. Изучив данные, приведенные К. Мандером и работы самого художника, исследователи пришли к выводу, что Брейгель разделял протестантские взгляды, однако на своих полотнах предпочитал изображать мирскую жизнь низшего сословия, размещая религиозные сюжеты и символы на заднем плане [Stanner 2016; Перевод наш, Е.К.].

Действительно, крестьяне – основные персонажи работ Брейгеля Старшего, что совершенно нетипично для нидерландского ренессанса. Современники художника, как правило, изображали библейские сцены, не обращаясь к жизни простолюдин, либо рассматривая их как часть заднего плана. Мы можем сказать, что Брейгель «перевернул» основы северного ренессанса, отодвинув на задний план библейские мотивы и помещая в центр своих работ мирскую жизнь крестьян.

О необычном отношении художника к крестьянам рассуждает в своих трудах М. Мидоу. Упомянув низкое происхождение мастера, он называет его одновременно «изображающим» и «изображенным». Он также приводит цитату Мандера, который описывал Брейгеля как «избранного Природой из крестьян, чтобы изобразить крестьян» [Meadow URL; Перевод наш, Е.К.].

Между тем, исследователи упоминают высокий статус художника в узком кругу Гильдии Святого Луки (союз художников) в Антверпе и отмечают, что работы и талант мастера высоко ценились в кругах знати того времени [Meadow URL; Перевод наш, Е.К.]. Брейгель даже некоторое время учился в Италии, что дает нам повод говорить о том, что на него в большей степени мог повлиять итальянский ренессанс. Однако персональный стиль художника в высшей степени оригинален и узнаваем.

1.8 Семиотика цвета и базовых приемов живописи

Отображая пейзажный мотив средствами живописи, художник сознательно или интуитивно пользуется определенным творческим методом, то есть всей системой художественных средств. С одной стороны, он осмысливает выбранный для изображения мотив в категориях художественного сознания, и на этой основе у него складывается идея будущего пейзажа. С другой стороны, в процессе работы над пейзажным мотивом перед художником встают задачи технического характера: ему необходимо выбрать выразительные средства, структуру композиции, найти такое колористическое, цветовое, пластическое и вообще стилевое решение пейзажа, которое наилучшим образом воплотило бы его замысел, идеи и чувства. В этом случае мышление художника направлено непосредственно на будущий пейзаж, на его чувственный облик.

При этом он хочет пересказать своим языком искусства то, что увидел и понял в природе. Как говорил Ван-Гог, «...я замечаю в своей работе отражение того, что меня захватило, я вижу, что природа со мной говорила и кое-что мне рассказала, и я это передал своею скорописью...» [Дмитриева 1962].

Главным фактором передачи настроения и эмоций в живописи является цветовая гамма картины. Этой проблеме посвящены работы таких теоретиков изобразительного искусства, как Г. Цойгнер, Н. В. Серов, В. Кандинский и др.

Многочисленные исследования в данной области позволили ученым определить влияние различных цветов на психологически-эмоциональное состояние человека. Характеристика основных цветов представлена в таблице 1. (см. Приложение 1, Таблица 1, стр. 94) Некоторое действие цвета нельзя объяснить ассоциациями. Оно вызвано синестезией, т.е. возбуждением одного органа чувств при раздражении другого. В таблице 2 (см. Приложение 2, Таблица 2, стр. 94) приводятся основные характеристики кажущегося воздействия цветов [Платонова URL].

Нужно заметить, что для большинства голландских пейзажей, в том числе и для картин Брейгеля Старшего, характерен приглушенный колорит, состоящий из светло-серебристых, оливково-охристых, коричневатых оттенков, близких к естественным краскам природы [Wikipedia URL].

Эти данные помогут нам произвести анализ живописных произведений, необходимый для дальнейшего анализа экфразических литературных произведений, которые являются вербальными репрезентациями данных картин.

Выводы по главе 1

1. Между литературой и изобразительным искусством существует неоспоримая связь, которая заключается в традиционном сходстве образов, создаваемых писателями и художниками в произведениях. Кроме того, текстовый подход к семиотике искусства позволяет нам рассматривать и литературные, и живописные произведения как художественный текст, написанный на определенном языке. Однако необходимо учитывать особенности знаковых систем изобразительного искусства и литературы и различия в их духовном содержании.
2. Мы считаем, что парадигма таких поэтических понятий как интермедиальность и экфразис может быть расширена, если мы не будем игнорировать мыслительную, идейную составляющую данных

понятий. Поэтому мы рассматриваем интермедиальность в более широком смысле, как создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного «метаязыка» культуры).

3. Вслед за В. Карпом мы полагаем, что искусство не обладает автономным языком, но вовлекает в свою сферу самые разные языки культуры и природные коды. При этом по отношению к художественной культуре непродуктивен подход, при котором рассматривается лишь внутренняя логика системы знаков; необходим еще и учет наполняющих эти знаки реальных значений, потому как художественный текст возникает путем перехода с уровня знаков на уровень предметно-смыслового содержания.
4. Существует прочная связь между языковыми способностями человека и его когнитивными способностями. При этом доказанная возможность структурирования мыслительных образов и процессов позволяет нам использовать когнитивный и тексцентрический подходы для более глубокого анализа художественных текстов.
5. Когнитивная парадигма значительно расширяет понятие экфразиса. В нашем исследовании экфразис рассматривается не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но как модель соединения живописи и литературы, которая является источником порождения новых смыслов. В отличие от прочих типов текста, экфразис, как конструкция гетерогенная, на уровне ментальном отличается удвоенной структурой и семиотические процессы, происходящие на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения.

6. Художественные тексты и примеры экфразиса, подлежащие анализу в практической части работы, рассматриваются нами как разновидности дискурса, где под контекстом подразумеваются идеи, ценности, убеждения и эмоции человека.
7. Художественная картина мира вторична и опосредована языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира.
8. Исследования художественного текста, основанные на мультимодальном подходе, доказывают, что такие категории текста как точка зрения и категория времени и пространства присущи не только литературным произведениям, но художественным текстам в широком значении этого слова.
9. Мы рассматриваем основополагающее для нас понятие пейзажа согласно Большой советской энциклопедии, где он определен как реальный вид какой-либо местности; а в изобразительных искусствах как жанр или отдельное произведение, в котором основным предметом изображения является естественная или в той или иной степени преобразенная человеком природа. При этом мы опираемся на утверждение о том, что искусство пейзажа несёт в себе большой мировоззренческий смысл, отражая различные ступени и стороны духовного освоения человеком окружающего мира. Произведения живописи, подлежащие анализу в практической части нашей работы, рассмотрены нами как художественные тексты, принадлежащие одному автору, а значит написанные на одном художественном языке. Мы берем за основу исследования утверждение о том, что понимание живописного произведения, как и литературного художественного текста, возможно только посредством той языковой системы, которой пользовался автор (художник) для его создания.

10. Художественная ценность пейзажей, подлежащих анализу, будет рассмотрена нами в целостном контексте творчества и мировоззрения Питера Брейгеля Старшего, его эпохи, особое внимание будет уделено содержательной стороне искусства художника-пейзажиста.
11. Творчество Питера Брейгеля Старшего оригинально и отлично от работ его современников.

ГЛАВА 2. ИССЛЕДОВАНИЕ ПОЭТИЧЕСКИХ РЕПРЕЗЕНТАЦИЙ РАБОТ БРЕЙГЕЛЯ СТАРШЕГО КАК ЭКФРАСТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

2.1 Краткий обзор исследования

Настоящая глава посвящается проблеме соотношения экфрастического описания живописного пейзажа в поэтических англоязычных произведениях.

Материалом нашего эмпирического исследования послужили две известные картины Питера Брейгеля Старшего «The Harvesters» и «Hunters in the Snow», а также их лингво-ассоциативные репрезентации: стихотворения «Brueghel's Harvesters» Р. Форстера, «The Corn Harvest» и «Hunters in the Snow» Вильяма Карлоса Вильямса, «Winter Landscape» Джона Берримена и «Brueghel's Winter» Уолтера де ла Мэра. Как отмечалось во введении, в качестве материала для исследования были выбраны именно эти произведения искусства, так как данные картины являются замечательными примерами пейзажной живописи, принадлежат к оригинальному направлению нидерландского Ренессанса и отличаются детальностью, композиционной целостностью и глубокой эмоциональностью, а потому интересны для анализа и интерпретации. Экфрастическая поэзия – оригинальный жанр литературы, представленный довольно ограниченным количеством произведений, однако стихотворения, написанные на основе вышеупомянутых картин, принадлежат перу известных поэтов, являются полноценными произведениями и интересны для лингвистического анализа ввиду красоты языка и оригинальности изложения содержания.

Целью работы является описание феномена поэтического экфрасиса как случая художественного дискурса, реализуемого в синергии поэтического текста и объекта пейзажной живописи, являющимся основой данного стихотворения.

Наша гипотеза заключается в предположении о том, что произведение живописи и его вербальные репрезентации могут быть рассмотрены как тексты искусства, а потому подлежать сравнительному анализу с учетом

специфики кода, использованного автором при создании каждой конкретной работы. Кроме того, в процессе анализа могут быть выявлены некоторые закономерности, касающиеся общих и частных когнитивных процессов, имеющих место быть при восприятии различными реципиентами одних и тех же художественных текстов, при условии, что эти процессы находят отражение при передаче информации последующим реципиентам посредством экфразиса.

В нашей работе мы используем методы структурной поэтики (комплексный лингвистический анализ произведений), когнитивной поэтики (методика включает определение места персонажей, времени действия в произведениях, а также определение точки зрения), методы психолингвистики (анализ сенсорного кода), а также общенаучные методы, такие как анализ и синтез, обобщение и конкретизация.

Особенности репрезентации визуального художественного текста в сфере вербального искусства находились в центре внимания работы. Так как цель нашей работы не ограничена исследованием конкретных особенностей текстов, а направлена на их выявление, было необходимо провести комплексный анализ художественных текстов, который состоял из нескольких этапов.

Необходимо сразу уточнить, что мы не сравниваем между собой все 3 произведения. Это бы не имело смысла, так как картина – это изначальный артефакт, она является изображением некоего пейзажа, не обязательно реально существующего, который видел художник. А стихотворения – лишь вторичные репрезентации, они основаны уже на картине, а не на оригинальном пейзаже. Поэтому мы сначала рассматриваем картину в сравнении с каждым отдельным стихотворением, в центре нашего внимания процесс передачи визуальной информации. А затем мы производим сравнительный анализ двух стихотворений для того, чтобы увидеть разницу в восприятии двумя поэтами одной и той же картины.

Структура эмпирического исследования включала следующие этапы.

Этап 1. Визуализация содержания картины в текстах

На первом этапе мы произвели визуализацию текстов. Мы также выделили пропозициональные и схематические лингвокогнитивные модели, и это позволило нам увидеть процесс переноса картины в вербальную форму. Пропозициональными моделями в нашем случае являются все объекты, выполняющие какие-либо действия на картине, которые автор стихотворения увидел, переосмыслил и выразил в своём тексте. Схематические модели помогают отразить перспективу картины.

Этап 2. Лингвистический анализ художественных текстов

На втором этапе мы произвели лингвистический анализ текстов, выделив языковые средства всех уровней. В нашем исследовании использовался текстовый подход, согласно которому произведение живописи может быть рассмотрено как художественный текст и потенциально может подлежать сравнительному анализу с вербальными художественными текстами. Однако на данный момент развития лингвистической науки это лишь теория, и исследователями пока не было предложено конкретного плана анализа визуального образа как художественного текста. Поэтому мы разработали свой собственный план, для чего определили функции различных языковых средств и затем выделили живописные средства со схожими свойствами. В Таблице 3 (стр. 42) выделены уровни текста, на которых был произведён анализ и отмечены категории, подлежащие анализу. На этом этапе мы также определили типы экфразиса в текстах стихотворений.

Таблица 3. План анализа художественных текстов поэтического и живописного искусства.

Уровень текста	Элементы текста, подлежащие анализу	Функции текстовых элементов	Элементы текста визуального искусства со схожими функциями
Лексический уровень текста.	стилистически окрашенная лексика	выражает экспрессивность	эмоции персонажей, общая цветовая гамма, резкость мазков/штриховки
	употребление синонимов, антонимов	дают более точное описание	детальность изображения
	Тропы	отражают авторское видение деталей	можно найти предпосылки в изображении: текстура, цветовая гамма, символы и пр.
Морфологический уровень текста	соотношение частей речи	указывают на принадлежность текста к тому или другому функциональному типу	«статичность» сюжета
Синтаксический уровень текста	стилистические фигуры	источник дополнительных смыслов	не имеет аналогичных структур
	композиционно-структурные особенности текста	выделение главных и второстепенных героев, построение сюжетной линии, акцент на тех или иных деталях	композиционно-структурные особенности изображения
Сверхфразовое единство	Совокупность языковых средств	создание атмосферы произведения	Совокупность художественных средств

Необходимо отметить, что в таблице перечислены только характеристики текста, которые актуальны в контексте нашего исследования. Например, фонетический уровень не представлял особенной ценности для анализа, так как в интересующих нас произведениях мы не обнаружили звуковых эффектов.

Этап 3. Анализ «сенсорного» кода произведений

Однако очевидно, что структурного анализа произведений недостаточно. Если художественное произведение это текст, то ему должны быть присущи соответствующие свойства: сообщение, общение и

воздействие. Что касается первых двух свойств, то мы можем с уверенностью сказать, что они присущи тексту визуального искусства, так как картина – это полноценное произведение, оно рассказывает зрителю какую-то историю, как и рассказ или стихотворение. Что касается функции воздействия, то нам стало интересно провести сравнительный анализ стихотворений и картин на предмет воздействия текстов данных произведений на органы чувств реципиентов: зрение, слух, обоняние, осязание, вкус. Во время исследования мы выяснили, что зачастую авторы указывают на какие-то моменты с различной интенсивностью, поэтому мы ввели следующие термины: контекстное воздействие (упоминание) и намеренное воздействие (акцент с помощью различных языковых и художественных средств).

Этап 4. Текстовые категории

Произведённый анализ подвёл нас к идее о том, что авторы произведений передают одно содержание с помощью различных средств, они вводят читателя/зрителя в мир своего произведения с помощью перечисленных выше особенностей воздействия. При этом, ввиду авторского, индивидуального восприятия изображённой ситуации, каждая репрезентация имеет отличительные особенности: варьируется степень детализации, степень точности, выбрана разная перспектива. Это стало предпосылкой к четвертому этапу анализа, на котором мы обратились к текстовым категориям. В контексте нашего исследования наибольший интерес для нас представляют такие категории, как время, пространство и точка зрения, так как они могут быть выделены не только в тексте стихотворений, но и в тексте визуального искусства.

Таким образом, исследовательский материал был разделён в соответствии с визуальным артефактом и проанализирован согласно представленному выше плану. Мы рассмотрели картины, которые легли в основу исследования как произведения живописи, выполнили визуализацию содержания картин в текстах, провели полный лингвистический анализ

стихотворений, представили анализ текстов визуального искусства как художественных текстов, рассмотрели сенсорный код всех произведений и выделили в них текстовые категории Времени, Пространства и Точки зрения. При этом, на каждом этапе мы рассматривали в сравнении тексты картин с текстами репрезентаций, а также тексты репрезентаций между собой.

2.2 Исследование экфразиса в поэтических англоязычных репрезентациях картины Питера Брейгеля Старшего «The Harvesters»

2.2.1 Анализ картины «The Harvesters» как произведения изобразительного искусства

Изображение картины Питера Брейгеля Старшего «Жатва» представлено в Приложении 3 (см. Приложение 3, Рисунок 1, стр. 95).

Картина «Жатва» была создана автором в 1565 году. Данное живописное произведение является частью цикла картин, изображавших времена года. Точное количество картин, входящих в данный цикл доподлинно неизвестно. Считается, что она соответствует позднему лету (августу) или двум месяцам (июлю — августу или августу — сентябрю).

Действие происходит в жаркий летний день. На картине изображено пшеничное поле на холме. У края поля часть скошенной пшеницы уже сложена в копны и скирды. С холма открывается идиллический вид на дальние поля, деревья и дома. На переднем плане мы видим отдыхающих в тени дерева крестьян. Они едят кашу, хлеб, фрукты. Кто-то спит. Один несет в кувшинах воду (или, возможно, вино). Чуть поодаль другие крестьяне продолжают косить хлеб. Женщины уносят стопы колосьев. Дети собирают яблоки, которые падают на землю благодаря другому человеку - он специально залез на яблоню и изо всех сил трясет её. Справа видны за деревьями дома деревни и церковь. Брейгель, как всегда, уделяет внимание мельчайшим деталям. Если присмотреться, можно даже разглядеть васильки в поле. Задний план также прорисован очень детально. На горизонте можно

различить корабли в бухте. В поле виден небольшой домик, дорога, по которой идут люди и катится повозка. Небольшой хутор, где хозяйка загоняет скотину домой. Замок. Около замка раскинулся сад, из которого сторож гонит воришек, в то время как рабочий собирает плоды, стоя на лестнице у дерева. В пруду купаются монахи. Несколько крестьян играют в «Игру с гусем» - кто убивает животное, тот и забирает его. Немного поодаль крестьянин испражняется прямо напротив дома. Таково денотатное содержание картины [Записки несостоявшегося этнографа URL].

Несмотря на простой, на первый взгляд, мотив картины, в ней скрыт глубинный смысл, идея художника. Друг живописца Абрахам Ортелиус отмечал: «Во всех работах нашего Брейгеля таится больше, чем изображено» [Овчинникова URL]. Как было сказано выше, данная картина отличается детальным изображением. И каждая деталь может таить в себе скрытый посыл автора. Предполагается, что дерево в центре картины – это символ изобилия природы, а крестьяне находятся у его корней. Интересно, что Брейгель выдвигает на передний план жизнь простого народа, а священники, элита и власть изображаются лишь на заднем плане. Такая смена фокуса, как мы упоминали во второй главе работы, отличительный признак всех работ Брейгеля. Более того, на данной картине можно заметить, что лишь крестьяне выполняют свою работу. Монахи же вместо того, чтобы проводить богослужения, купаются в пруду, власть не защищает свой народ (ее представителей вовсе не видно, а замок выглядит заброшенным). Испражняющийся на виду у всех крестьянин (сюжет, который изображен не на одной картине Брейгеля) может символизировать протест окружающему миру и власти. Корабли на горизонте, вероятно, отсылка к морской торговле, которая быстро развивалась в 16м веке, это символ будущего страны.

Что касается техники изображения, то цветовая палитра мягкая, приглушенная, близкая к естественным краскам природы, что характерно для большинства голландских пейзажей того времени. Основной цвет –

горчичный. Дополнительные: серо-зеленый, серо-голубой, коричневый, темно-зеленый, светло-сиреневый. Цветовые акценты: белый, красный, синий (одежда крестьян). Взгляд фокусируется на отдыхающих крестьянах. Такой эффект достигается комплексом приёмов. Во-первых, цвета переднего плана более насыщенные и контрастные. Во-вторых, отдыхающие расположены на пересечении основных диагоналей картины. Взгляд скользит по стволу дерева вниз, а от центра расходятся 2 диагонали: вверх влево по направлению к замку (вдоль тропинок и рядов деревьев) и вправо по направлению к домам (вдоль рядов зерна). Средний и задний планы картины прорисованы очень детально (как мы упоминали в теоретической части работы, детальность и реалистичность – отличительные черты голландской живописи периода Северного возрождения). А тёмно-зеленые области визуально углубляют пейзаж [Crit. Pieter Bruegel the Elder, *The Harvesters*; Перевод наш: Е.К].

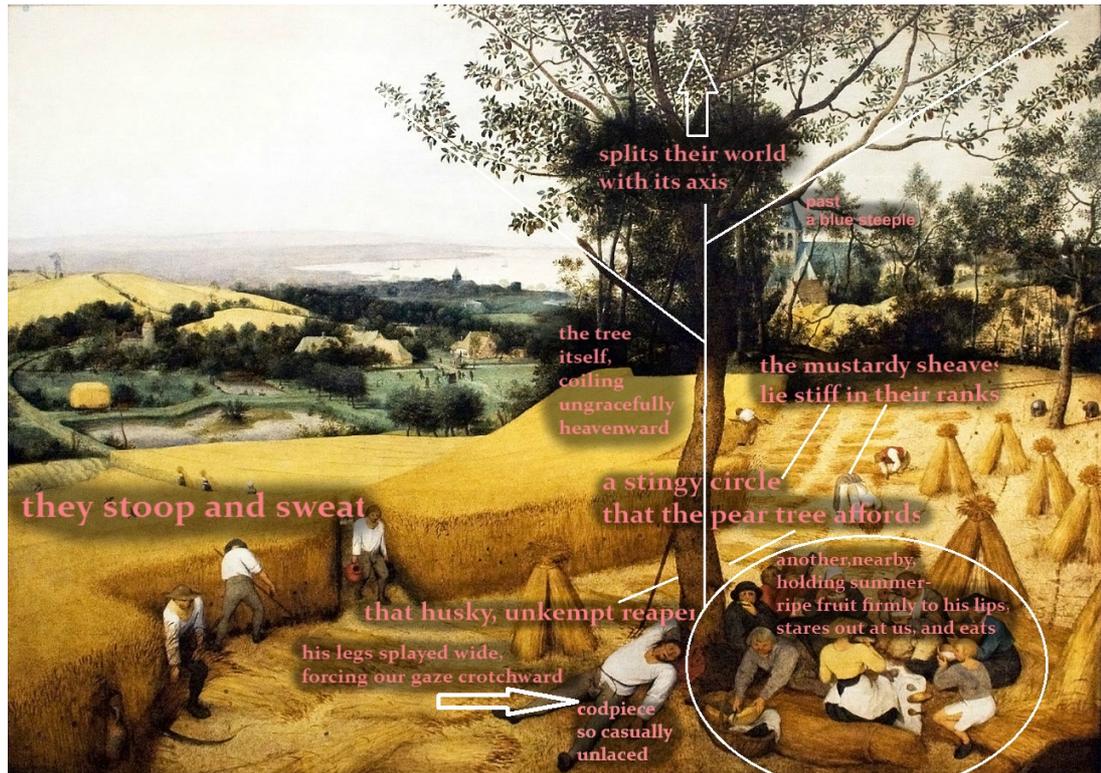
2.2.2 Анализ стихотворений «Brueghel's Harvesters» Р. Форстера и «The Corn Harvest» В. К. Вильямса и сопоставительный анализ живописного изображения и вербальных репрезентаций

Полный текст стихотворения Ричарда Форстера «Сборщики урожая Брейгеля» в оригинале представлен в Приложении 4, стр. 95. Текст стихотворения Вильяма Карлоса Вильямса «Урожай зерна» представлен в Приложении 5, стр. 96.

2.2.2.1 Этап 1. Визуализация содержания картины в текстах

Для визуализации процесса переноса информации из сферы визуального искусства в сферу вербального, а также для наглядности соотношения непосредственного оригинального художественного изображения и вербальной авторской репрезентации, нами был выполнен перенос цитат стихотворений на конкретные детали картины. Результаты представлены в виде рисунков. (см. Рисунок 2, стр. 47 и Рисунок 3, стр. 48)

Рисунок 2. Визуализация стихотворения Р. Форстера «Сборщики Урожая Брейгеля»



Как мы упоминали в описании исследования, данный этап анализа также включает в себя выделение пропозициональных и схематических лингвокогнитивных моделей в текстах стихотворений. В стихотворении Р. Форстера «Сборщики Урожая Брейгеля» мы выделили следующие модели. Пропозициональные лингвокогнитивные модели: *they stoop and sweat*; *the mustardy sheaves lie stiff*; *another .. stares out at us and eats*, etc. Схематические лингвокогнитивные модели: *lie stiff in their ranks*, *splits the world with its axis*, *a stingy circle that the pear tree afford*.

Рисунок 3. Визуализация стихотворения В.К. Вильямса «Урожай зерна»



Пропозициональные лингвокогнитивные модели: *a young reaper ... sleeping unbuttoned, the women have brought him his lunch, etc.* Схематические лингвокогнитивные модели: *the painting is organized about a young reaper, shade .. the resting center of their workaday world.*

2.2.2.2 Этап 2. Лингвистический анализ художественных текстов

Ричард Форстер написал стихотворение «Сборщики Урожая Брейгеля» по мотивам одноименной картины Питера Брейгеля. Мы видим прямую отсылку к картине в названии и в тексте стихотворения. Главной темой произведения является описание пейзажа, изображенного на картине. В центре внимания – крестьяне, весь остальной мир описывается через то или иное взаимодействие с героями. Причем, в стихотворении они не называются напрямую, а обозначены в самом начале личным местоимением «they». Остальные детали пейзажа «вплетаются» в текст с помощью притяжательного местоимения «their». Во второй части стихотворения внимание обращено к одному герою, «that husky, unkempt reaper», и здесь мы

уже видим многократное использование притяжательного местоимения «his». При этом, крестьяне позиционируются именно как герои картины.

Автор стихотворения берет на себя роль зрителя и «взаимодействует» с художником: «*the artist makes us contemplate*», «*forcing our gaze*», «*stares out at us*». Повествование ведется от 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, поставить себя на место зрителя, рядом с поэтом.

Атмосфера стихотворения удручающая, что передается с помощью употребления разговорной лексики и эпитетов, описывающих обстановку в поле, тяжелые условия труда и неухоженную внешность крестьян: «*they stoop*», «*they sweat*», «*stingy circle*», «*stiff sheaves*», «*coiling ungracefully*», «*unkempt reaper*», «*legs splayed wide*», «*casually unlaced*». При этом многие слова, которые можно отнести к лексической группе «неопрятности» образованы с помощью словообразовательного префикса *un-* («*ungracefully*», «*unkempt*», «*unlaced*»), что, может подчеркивать «неправильность», неопрятность. Вероятно, с этой же целью автор не использует рифму в своем стихотворении: это белый стих, лишенный упорядоченности, а в данном случае и благозвучия: мы можем наблюдать множество шипящих и межзубных звуков.

Произведение можно условно разделить на 2 части: в первой половине мы имеем дело с практически чистым и четким описанием визуального образа. Во второй половине описание также представлено довольно подробно и четко, однако меняется настроение: если в первой части мы видим просто усталых крестьян за работой в знойный день, то далее представлено размышление о том, что данный пейзаж все же несет позитивный настрой: «*though... though...(1st part), here is Eden after all...(2nd part)*»). Стоит отметить, что Р. Форстер делает такой вывод, основываясь на деталях, указанных художником: «*...here is Eden after all, which the artist makes us contemplate by...*». И если в начале стихотворения преобладает

«тяжелая» лексика («*they stoop*», «*they sweat*», «*stingy circle*», «*stiff sheaves*»), то далее, наоборот, «расслабленная» («*unkempt reaper*», «*legs splayed wide*», «*casually unlaced*»). Интересен также способ передачи автором взаимодействия героев на оригинальном изображении. Для полноты образа и структурирования пейзажа он использует слова, которые можно определить как лексическую группу «направления»: «*heavenward*», «*crotchward*», «*circle*», «*ranks*», «*axis*», «*nearby*».

Глаголы в тексте употреблены в основном в форме настоящего простого времени Present Simple (*stoop, affords, lie, splits, is, stares out, eats*). Вероятно, таким образом автор указывает на то, что его произведение – описание картины, а потому все, что на ней происходит – статично. Также в тексте встречается множество причастий, описывающих детали: Participle I (*coiling, forcing, holding*) и Participle II (*unkempt, splayed, unlaced*).

Стихотворение состоит из 1 предложения: вероятно, этим автор подчеркивает, что он описывает одно цельное произведение искусства, единственный момент, который запечатлён на холсте.

Данное произведение является примером полного классического экфрасиса, который содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта. При этом, в данном случае экфрасис прямой: автор упоминает название описанного произведения искусства и автора, т.е. объект описания идентифицирован. Кроме того, мы знаем, что картина, лежащая в основе произведения, является реальным референтом, существует в реальности, следовательно, экфрасис миметический (атрибутированный, т.к. содержит открытое указание на автора и название). Кроме того, экфрасис монологический (раскрывается от лица 1 автора). С точки зрения способа подачи в тексте представленный экфрасис является цельным, описание является непрерывной ограниченной частью текста. По количеству, широте транслируемой визуальной информации данный экфрасис является простым, так как содержит описание лишь одного визуального произведения. По

времени появления в тексте экфрасис первичный, описываемый визуальный объект встречается впервые в тексте. Кроме того, представленный экфрасис является толковательным: он объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей и всего произведения в целом [Энциклопедия Британника URL].

Стоит отметить, что детально описан передний план оригинальной картины, средний план представлен в общих чертах. Заднему плану внимание не уделяется. Данные анализа стихотворения также представлены в таблице 4, стр. 51-52.

Таблица 4. Результаты анализа стихотворения «Сборщики урожая Брейгеля»

Brueghel's Harvesters by Richard Foerster	
Центральная тема произведения	Детальное описание картины через взаимодействие с крестьянами
Центр повествования	Пейзаж, крестьяне
Особенности лексики	Лексическая группа «неопрятности»: <i>stoop, sweat, stiff, ungracefully, unkempt, splayed, casually, unlaced</i> Лексическая группа «направления»: <i>heavenward, crotchward, circle, ranks, axis</i> . Взаимодействие с читателем (зрителем): <i>the artist makes us contemplate, forcing our gaze, stares out at us</i> Множественное употребление притяжательных местоимений: « <i>their</i> » в первой части стихотворения, « <i>his</i> » во второй.
Нарративность	Present Simple: <i>stoop, affords, lie, splits, is, stares out, eats</i> Participle I: <i>coiling, forcing, holding</i> Participle II: <i>unkempt, splayed, unlaced</i>
Грамматические особенности	Стихотворение состоит из 1 предложения.
Авторство	От 3го лица: описывая картину, лирический герой берет на себя роль зрителя.
Рифма	Нет: белый стих
Смысловые части произведения	1. Описание некомфортной обстановки, тяжелых условий труда. 2. Упомянуто, что, несмотря на все, на картине изображен «Рай». (Не возвышенный, а приземленный, далекий от идеала).
Эмфатия	Тяжелая атмосфера жаркого рабочего дня в поле Акцент на неопрятности
Тип экфрасиса	Прямой Полный Миметический Аттрибутированный Монологический Цельный Простой

	Толковательный
Другие особенности	Стихотворение позиционируется как описание картины. Детально описан передний план, в общих чертах средний план. Заднему плану внимание не уделяется.

Вильям Карлос Вильямс написал «Урожай зерна» по мотивам картины Питера Брейгеля «The harvesters». Центральной темой произведения является непосредственно описание картины. Центром повествования является главный герой, молодой крестьянин, на обеденном отдыхе от уборки зерна, который при этом позиционируется как герой оригинальной картины: «*the painting is organized about a young reaper*».

Стихотворение передает атмосферу покоя и комфорта. Этому способствует особая лексика, использованная автором: существительные (*Summer, rest, lunch, wine*), прилагательные (*young*), причастия (*enjoying, relaxed, sprawled, sleeping, unbuttoned, gossiping*), наречия (*carelessly*). Кроме того, во всем стихотворении, как и в репрезентации Форстера, прослеживается некая небрежность обстановки (*relaxed, sprawled, unbuttoned, carelessly*).

Преобладающая часть речи в данном произведении – причастия: Participle I (*enjoying, sleeping, gossiping*), Participle II (*relaxed, sprawled, unbuttoned*). Глаголы в тексте употреблены в основном в форме настоящего простого времени Present Simple (непосредственное описание пейзажа: «*painting is*», «*they gather*», «*does not share*»), Present Perfect («*the women have brought*»).

Стихотворение не разделено на предложения, это скорее поток сознания: возможно, этим автор подчеркивает, что он описывает целостное завершённое произведение искусства. Так как знаки препинания в стихотворении отсутствуют, внимание читателя акцентируется на деталях и их взаимодействии на полотне. Единственный пунктуационно оформленный отрывок – вводное восклицательное неполное предложение «*Summer!*».

Более того, произведение является белым стихом, т.е. не подчиняется рифмовке, что также усиливает эффект «расслабленности», «небрежности».

Повествование ведется от 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина. Лирический герой выступает в роли зрителя.

Стоит отметить, что детально описан передний план оригинальной картины. Среднему и заднему плану внимание не уделяется.

Данное произведение является примером полного классического экфрасиса, который содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта. При этом, в данном случае, экфрасис косвенный: описание элементов художественного мира литературного произведения создается с привлечением мотивов визуального произведения, но автор не упоминает ни название описанного произведения искусства, ни автора, т.е. объект описания не идентифицирован для читателя. Однако мы знаем, что картина, лежащая в основе произведения, является реальным референтом, существует в реальности, следовательно, экфрасис миметический (неатрибутированный, т.к не содержит открытого указания на автора или название произведения). Кроме того, экфрасис монологический, цельный, простой, первичный. Кроме того, представленный экфрасис является толковательным: объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей и всего произведения в целом. Данные анализа стихотворения представлены в Таблице 5, стр. 54.

Таблица 5. Результаты анализа стихотворения «Урожай зерна»

The Corn Harvest by William Carlos Williams	
Центральная тема произведения	Детальное описание картины через взаимодействие с крестьянином
Центр повествования	Молодой крестьянин
Особенности лексики	Лексическая группа «отдыха»: <i>relaxed, sprawled, unbuttoned, carelessly</i> Лексика, передающая атмосферу покоя и комфорта: существительные: <i>Summer, rest, lunch, wine</i> прилагательные: <i>young</i> причастия: <i>enjoying, relaxed, sprawled, sleeping, unbuttoned,</i> наречия: <i>carelessly</i>
Нарративность	Participle I: <i>enjoying, sleeping, gossiping</i> Participle II: <i>relaxed, sprawled, unbuttoned</i> Present Simple: <i>is, gather, does not share</i> . Present Perfect: <i>the women have brought</i>
Грамматические особенности	Пунктуационно не оформленный поток сознания. Стихотворение начинается с единственного неполного восклицательного предложения.
Авторство	От 3го лица: описывая картину, лирический герой берет на себя роль зрителя.
Рифма	Нет: белый стих
Смысловые части произведения	1 часть: описание крестьянина и его окружения
Эмпатия	Атмосфера спокойствия Акцент на небрежности
Тип экфрасиса	Косвенный Полный Миметический Неатрибутированный Монологический Цельный Простой Толковательный
Другие особенности	Стихотворение позиционируется как описание картины. Детально описан передний план, среднему и заднему плану внимание не уделяется.

Картина «Сборщики Урожая» так же была рассмотрена как художественный текст согласно плану, приведённому в разделе 2.1. Для удобства проведения сравнительного анализа текстов картины и репрезентаций мы составили сводную таблицу, где представлены результаты текстового анализа всех трёх произведений: см. Таблица 6, стр. 55-56.

Таблица 6. Сравнительный лингвистический анализ текстов группы «Жатва»

	Элементы текста, подлежащие анализу	Bruegel's Harvesters by Richard Foerster	Corn Harvest by William Carlos Williams	Элементы текста визуального искусства со схожими функциями	The Harvesters by Pieter Bruegel the Elder
Лексический уровень текста.	стилистически окрашенная лексика	Лексика, характерная для поэзии.	Нейтральная лексика	эмоции персонажей, общая цветовая гамма, резкость мазков/штриховки	Тёплая насыщенная цветовая гамма
	употребление синонимов, антонимов	Синонимы: <i>husky, unkempt reaper</i>	Не представлены	детальность изображения (синонимы), контрастные цвета (антонимы)	Детальное изображение героев и фона, контрастные цвета: коричневые/бирюзовые оттенки
	Тропы	Эпитеты семой неопрятности: <i>stoop, sweat, stiff, ungracefully, unkempt, splayed, casually, unlaced</i>	Не представлены Лексика, передающая атмосферу покоя и комфорта: существительные: (<i>Summer, rest, lunch, wine</i>), прилагательные (<i>young</i>), причастия: <i>enjoying, relaxed, sprawled, sleeping, unbuttoned, gossiping</i> , наречия (<i>carelessly</i>)	можно найти предпосылки в изображении: текстура, цветовая гамма, символы и пр.	Тёплая цветовая гамма способствует созданию атмосферы комфорта, выраженной в стихотворениях соответствующими группами лексики.
Морфологический уровень текста	соотношение частей речи	Основной объем текста - перечисление деталей картины (существительные) и их описание (прилагательные, PI, PII). Глаголы употреблены в форме Present Simple.	Основной объем текста - перечисление деталей картины (существительные) и их описание (прилагательные, PI, PII). Глаголы употреблены в форме Present Simple.	«статичность» сюжета	Довольно статичный сюжет: на переднем плане отдыхают крестьяне, из движущихся элементов только птица, повозка, несколько человек (не активные действия). Фон – статичный пейзаж.

Синтаксический уровень текста	стилистические фигуры	Анафора: <i>Though they stoop and sweat.. though the mustardy sheaves of their morning's labor... though the tree itself...</i>	Не представлены	Не имеет аналогичных структур	-
	композиционно-структурные особенности текста	Стихотворение состоит из 1 предложения. Смысловая составляющая полноценна, легко прослеживается сюжет.	Пунктуационно не оформленный поток сознания. Стихотворение начинается с единственного неполного восклицательного предложения.	композиционно-структурные особенности изображения	Цельное изображение, чёткая композиция, легко прослеживается сюжет.
Сверхфразовое единство	Атмосфера произведения (передаётся средствами языка)	Довольно тяжёлая атмосфера жаркого рабочего дня в поле, но акцент на создании «рая на земле» в тени дерева. Подчёркнута неопрятность.	Атмосфера спокойствия. Акцент на небрежности.	Атмосфера произведения (передаётся средствами живописи)	Центральную композицию составляет группа отдыхающих крестьян, передаётся атмосфера покоя, этому способствует и цветовая гамма, состоящая из насыщенных тёплых оттенков, приближенных к естественным цветам природы.

2.2.2.3 Этап 3. Анализ «сенсорного» кода произведений

На данном этапе анализа мы показали, как картина и репрезентации воздействуют на органы чувств реципиента: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус. Данные представлены в виде сводной таблицы для наглядности данных и удобства проведения сравнительного анализа: см. Таблица 7, стр. 57.

Таблица 7. Сравнение воздействия на органы чувств картины «Сборщики урожая» и ее репрезентаций

Органы чувств	Картина «Сборщики урожая» Питера Брейгеля Старшего	Стихотворение Ричарда Форстера «Сборщики урожая Брейгеля»	Стихотворение Вильяма Карлоса Вильямса «Урожай пшеницы»
Зрение	Намеренное воздействие: акценты. Детальное изображение как переднего, так и заднего планов. Теплая цветовая гамма, основные цвета: оттенки желтого и коричневого, зеленый цвет, белые акценты.	Намеренное воздействие (акцент на описании, плюс построение предложения): <i>they stoop and sweat; a stingy circle that the pear tree affords; the tree itself; the mustardy sheaves; a blue steeple; husky, unkempt reaper; his codpiece; another, nearby</i>	Намеренное воздействие (главная тема произведение – описание; плюс отсутствие знаков препинания) (<i>a young reaper; the women; they gather gossiping; a tree; shade</i>)
Слух	Контекстное воздействие: шелест колосьев; звук падающих яблок; птицы выпархивающие из колосьев.	Контекстное воздействие: жующий крестьянин (<i>stares out at us, and eats</i>)	Контекстное воздействие: разговор крестьян (<i>they gather gossiping under a tree</i>)
Осязание	Контекстное воздействие: зной + прохлады тени дерева	Намеренное воздействие: контраст зноя и прохлады тени дерева, (<i>they sweat... outside a stingy circle that the pear tree affords</i>); жесткость соломы (<i>lie stiff in their ranks</i>)	Намеренное воздействие: жара летнего дня (<i>Summer!</i>) Контекстное воздействие: прохлады тени дерева (<i>whose shade carelessly he does not share the resting center of their workaday world</i>)
Обоняние	Контекстное воздействие: запах полевых трав, пшеницы, особенно яркий в жаркий день	Контекстное воздействие: запах соломы в знойный день	
Вкус	Обед	Спелый фрукт (<i>Holding summer-ripe fruit firmly to his lips... eats</i>)	Обед (<i>a spot of wine; lunch</i>)

Мы можем заметить, что как картина, так и стихотворения довольно сильно воздействуют на реципиента (читателя, зрителя), но с учётом специфики сферы. Картина оказывает большее воздействие на органы зрения,

что очевидно. В стихотворениях же акценты расставлены не равномерно, каждый поэт выделяет то, что ему кажется наиболее важным для передачи того или иного смысла. Думаю, мы можем сказать, что текст вербального искусства всё же обладает большими способностями для воздействия на различные органы чувств, но что для нас важнее, это то что текст визуального искусства также поддаётся текстовому анализу на данном уровне, а значит, теория снова подтверждается.

2.2.2.4 Этап 4. Текстовые категории

В стихотворении Вильяма Карлоса Вильямса «Урожай зерна» действие происходит в летний день: «Summer!». Все глаголы употреблены в настоящем времени, преимущественно в форме Present Simple: *is, gather, does not share*; единичное употребление формы Present Perfect так же содержит отсылку к настоящему времени: «*the women have brought him his lunch*». Нарратив классический: изменения хронотопа (ретроспекция, проспекция) отсутствуют. Пространством повествования обозначена картина, которая легла в основу стихотворения: «*the painting is organized about...*». То есть герои стихотворения – герои картины, а значит употребление времени Present Simple неслучайно: это описание «застывшего» изображения, все упомянутые действия происходят постоянно. В стихотворении представлена одна точка зрения, внешняя: действия описываются со стороны, автор в данном случае – зритель, рассматривающий картину.

Стихотворение Роберта Форстера «Сборщики урожая Брейгеля» во многом схоже со стихотворением Вильямса в отношении Перспективы и Точки зрения. Все глаголы употреблены в форме Present Simple: *stoop, affords, lie, splits, is, stares out, eats*; какие-либо изменения хронотопа отсутствуют. Пространством также обозначена картина Питера Брейгеля Старшего, что не только упоминается в тексте («*the artist makes us contemplate...*»), но и напрямую обозначено в названии «The Bruegel's Harvesters». В стихотворении представлена одна точка зрения, внешняя:

действия описываются со стороны, автор – зритель, рассматривающий картину.

Что касается изначального артефакта, картины «Сборщики Урожая», то действие происходит в жаркий день в конце лета, в период сбора урожая, что и изображено на картине, а также обозначено в названии. Пространством повествования является пшеничное поле возле небольшой деревеньки, скорее всего в Нидерландах: об этом свидетельствуют изображённые элементы одежды и быта. Однако мы не можем утверждать, что художественное пространство картины соответствует какой-то реально существующей местности. Текстовая категория точки зрения соответствует понятию ракурса в живописи; эту идею впервые высказал в своих трудах Ю.М. Лотман, и мы придерживаемся данного мнения [Андреева, 2003]. Мастера нидерландской школы уделяли большое внимание законам перспективы, потому картинам Брейгеля Старшего свойственна реальность изображения: зритель смотрит на пейзаж своими глазами, но не находится среди крестьян, а будто стоит на возвышении, что увеличивает обзор, позволяя увидеть поля и море на горизонте.

2.3 Исследование экфразиса в поэтических англоязычных репрезентациях картины Питера Брейгеля Старшего «*Hunters in the snow*»

2.3.1 Анализ картины «*Hunters in the snow*» как произведения изобразительного искусства

Изображение картины Питера Брейгеля Старшего «Охотники в снегу» представлено в Приложении 6 (см. Приложение 6, Рисунок 4, стр. 96).

Данное живописное произведение является частью цикла из шести картин, изображавших времена года. Она соответствует началу зимы, декабрю-январю. Доказательством этого служит костер, изображенный на картине: крестьяне разожгли его, чтобы опалить на огне свиную тушу, а заготовка мяса традиционно производилась в декабре.

На картине изображен зимний день в деревне. Все детали картины тщательно прописаны. Художник пишет картину, как бы глядя на пейзаж собственными глазами. Подразумевается, что он стоит на пригорке у куста, где и стоит подпись Брейгеля (BRVEGEL. M.D.LXV), поэтому долина видна как на ладони. На переднем плане изображены три понурых охотника, возвращающиеся с неудачной охоты: они явно рассчитывали на крупную дичь, отправляясь в лес с собаками и пиками, однако мы видим только тушку лисы на спине одного из охотников.

Слева видна гостиница, с вывеской "Dit is inden Hert" («У оленя») с изображением святого, стоящего на коленях перед оленем. Существует предположение, что это великомученик Евстафий, покровитель охотников.

Лежащая внизу долина заполнена замёрзшей рекой, вдали видны деревеньки и горные вершины. Горный ландшафт написан по мотивам Альпийских гор, которые художник посетил в 1550х годах и делал зарисовки. При этом изображённые деревни, такие дома и церкви с колокольнями, характерны для селений ренессансных Нидерландов. Поэтому местность, с которой Брейгель писал виды, не установлена и скорее всего является плодом фантазии художника.

Несмотря на хмурый зимний день, долина заполнена людьми. Кто-то занимается хозяйственными делами, например, носит хворост. У моста мы видим пожар, к которому люди спешат на помощь. Много людей развлекается на пруду: они катаются на коньках и санках, играют в кольв и айшток (картины Брейгеля на зимнюю тему считаются первыми известными изображениями этой похожей на керлинг игры). Таково денотатное содержание этой известной картины.

Что касается используемой техники изображения, отметим следующее: художник создает на холсте ощущение простора с помощью контраста ближнего и дальнего планов. Связующим звеном между близким и далеким являются охотники,двигающиеся из одной части картины в другую.

Картина построена по диагоналям, по которым взгляд зрителя как бы скользит вглубь картины, что создаёт объём. Направление движения охотников и собак, линии деревьев и дороги задают одну диагональ картины – из левого нижнего угла в верхний правый угол, где вдалеке видны утёсы. Другая диагональ задана краем пригорка и подчёркнута параллельными линиями скатов крыш и дороги вдоль утёсов, по ней же направлены копья охотников и параллельно этой диагонали летит одна из сорок.

Также, эффект глубины достигается постепенным переходом от тёмных тонов на переднем плане к светлым на заднем.

В целом цветовая гамма на картине представлена, в основном, тёмными тонами, которыми написаны охотники и голые деревья, холодными зелёными и голубыми оттенками льда и неба и белизной снега. Также мы видим тёплые цветовые акценты: желтовато-коричневые деревья и дома, золотой снег на солнце и оранжевое пламя костра. Такой контраст тонов создают общую гармонию красок и в какой-то мере колорит картины передаёт ощущение умиротворения и спокойствия.

На данный момент нет единой точки зрения по поводу авторской концепции картины. Некоторые считают главным мотивом картины единение человека с природой. Наталья Овчинникова видит в произведении своеобразную синекдоху: описание портрета мира через описание маленькой деревеньки [Овчинникова 2016]. С. Андропова считает главной мыслью репрезентацию счастья в мирном труде на просторах земли. В энциклопедии художественного образования смысл картины трактуется религиозными мотивами. В статье говорится, что он заключается в том, что только вера в Творца божественный порядок придает человеческому существованию смысл и комфорт [Андропова URL]. Искусствовед Отто Бенеш так же придерживается идеи религиозного концепта, но считает, что на полотне находят отражение идеи ренессансных философов о том, что Бог не смотрит на землю с далеких небес, а пребывает в каждой частице единого вселенского

механизма [Benesch 1945]. Джонс Джонатан вовсе находит в картине в страх художника перед наступлением нового ледникового периода (в год написания картины, 1565, была аномально суровая зима, и в целом в том веке климат становился более холодным). Он считает, что с помощью изображения Альпийских гор (которые запомнились художнику своим холодом во время путешествия) автор хочет предупредить о том, что весь мир становится «Альпами». Упоминается также двойное отношение людей к зиме: они опасаются её, но в то же время им приносят радость зимние забавы [Jonathan 2006].

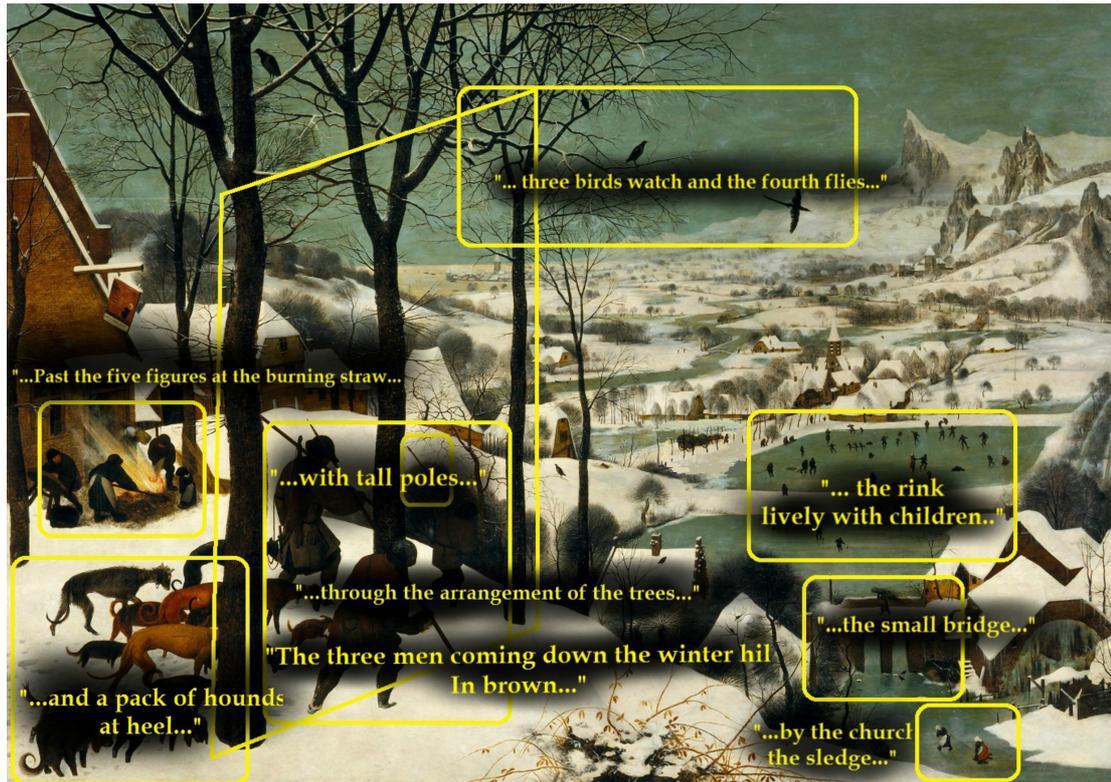
2.3.2 Анализ стихотворений «Зимний пейзаж» Дж. Берримена, «Охотники в снегу» В. К. Вильямса и «Зима Брейгеля» У. Де Ла Мэра и сопоставительный анализ живописного изображения и вербальных репрезентаций

Полные тексты стихотворений Джона Берримана «Зимний пейзаж» и Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу» представлены в оригинале и переводе в Приложении 7, стр. 97 и Приложении 8, стр. 98. Текст стихотворения Уолтера Де Ла Мэра «Зима Брейгеля» представлен в Приложении 9, стр. 99.

2.3.2.1 Этап 1. Визуализация содержания картины в текстах

Для визуализации процесса переноса информации из сферы визуального искусства в сферу вербального, а также для наглядности соотношения непосредственного оригинального художественного изображения и вербальной авторской репрезентации, нами был выполнен перенос цитат стихотворений на конкретные детали картины. Результаты представлены в виде рисунков. (см. Рисунок 5, стр. 63, Рисунок 6, стр. 64, Рисунок 7, стр. 64)

Рисунок 5. Визуализация стихотворения Джона Берримана «Зимний пейзаж»



Пропозициональные лингвокогнитивные модели: *the three men coming down the winter hill; three birds watch and the fourth flies*, etc. Схематические лингвокогнитивные модели: *through the arrangement of the trees; past the five figures*.

В стихотворении Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу» мы выделили следующие лингвокогнитивные модели. Пропозициональные лингвокогнитивные модели: *sturdy hunters lead in; the cold inn yard is deserted*, etc. Схематические лингвокогнитивные модели: *from the left sturdy hunters lead in; to the right beyond the hill; has chosen a winter-struck bush for his foreground*.

Рисунок 6. Визуализация стихотворения Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу»

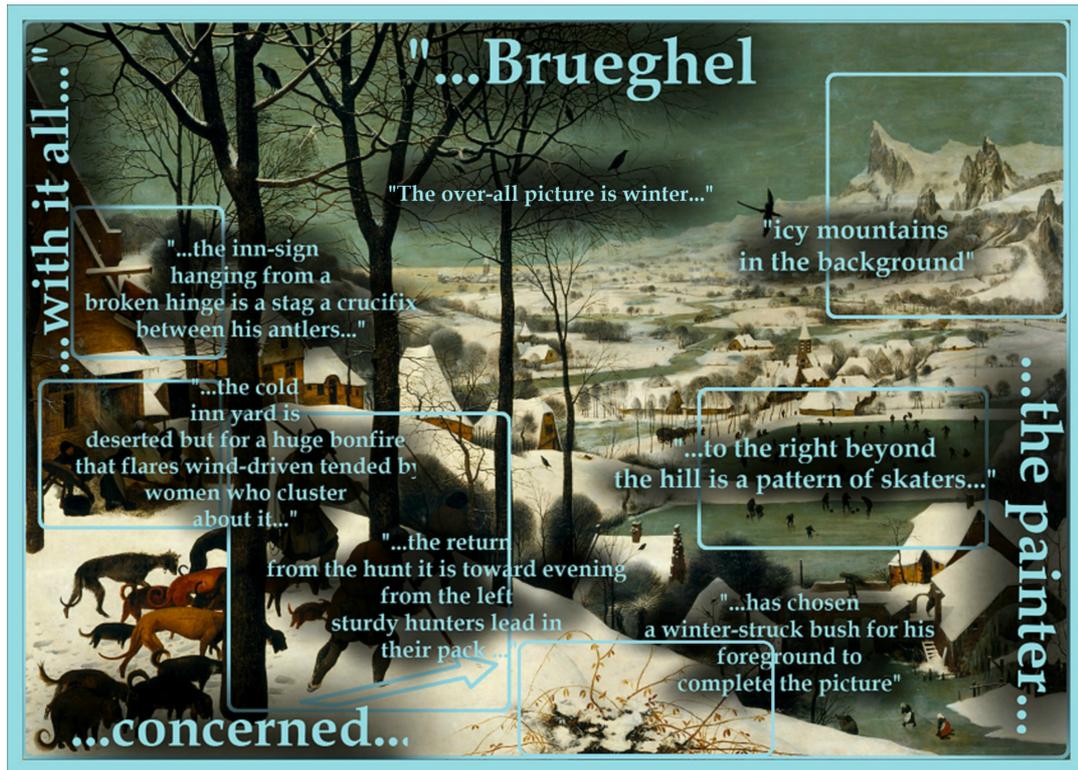
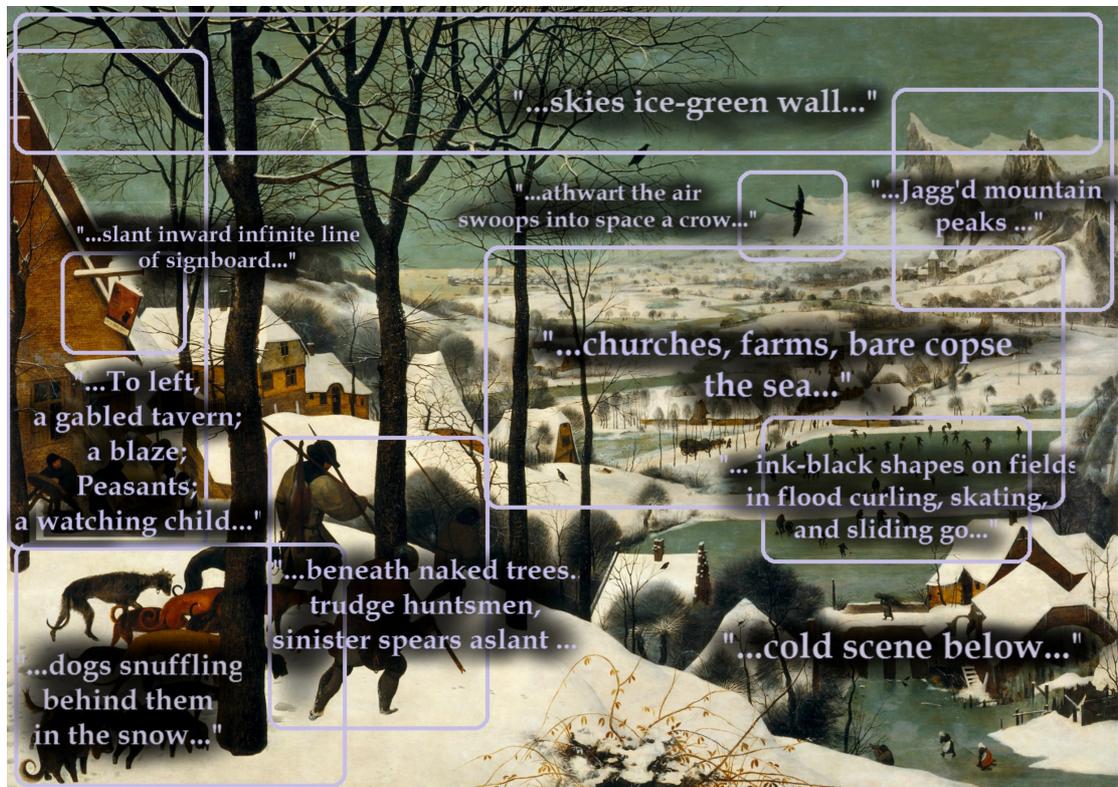


Рисунок 7. Визуализация стихотворения Уолтера де ла Мэра «Зима Брейгеля»



Пропозициональные лингвокогнитивные модели: *trudge huntsmen; dogs snuffling behind them; ink-black shapes.. curling, sliding and skating go, etc.*

Схематические лингвокогнитивные модели: *cold scene below; beneath naked trees.*

2.3.2.2 Этап 2. Лингвистический анализ художественных текстов

Джон Бэрриман написал «Зимний пейзаж» по мотивам картины Питера Брейгеля «Охотники в снегу», хотя мы не видим прямой отсылки к картине ни в названии, ни в тексте стихотворения. Центральной темой произведения является описание детального пейзажа, изображенного на картине. Центром повествования являются охотники и описание остального пейзажа происходит именно через то или иное взаимодействие охотников с окружающей обстановкой «Returning to the drifted snow, the rink Lively with children, to the older men...», «a pack of hounds At heel and the tall poles upon their shoulders», «Witnessed by birds». При этом, охотники позиционируются именно как герои картины: «..Are not aware that in the sandy time to come, the evil waste of history outstretched, they will be seen upon the brow of that same hill: when all their company will have been irrecoverably lost», «as now we see them», «These men, this particular three in brown witnessed by birds will keep the scene» (вечно им свою охоту проклинать на гребне холма, охотники, все трое в темных куртках, и птицы-очевидцы в этих позах застынут в расстановке среди дубов).

Атмосфера стихотворения удручающая, что передаётся с помощью эпитетов, описывающих состояние охотников: «Returning cold and silent». Они как бы противопоставлены остальному миру, где кипит жизнь и веселье, в который они возвращаются из леса и чьи надежды они не оправдали. «burning straw - Returning cold», «silent - the rink Lively with children». Их поражение видят птицы, «witnessed by birds». Причастие подобрано так, что создаётся впечатление, будто мир осуждает охотников. Атмосферу утяжеляет обстановка безысходности. Речь идёт о том, что, будучи запечатлёнными на картине, поражение охотников будет длиться вечно. Они никогда не дойдут

до деревни, все будут стоять, «cold and silent», на холме: «The long companions they can never reach». При этом автор подчёркивает, что это все те же самые охотники: «These men, this particular three in brown Witnessed by birds will keep the scene».

Глаголы в тексте употреблены в основном в форме Present continuous (описывают возвращение охотников), Participle II (описывают состояние охотников и влияние мира на них) и будущего времени (употребляются в той части, когда речь идёт о картине, о судьбе охотников). Стихотворение состоит из 1 предложения: этим автор подчёркивает, что он описывает один единственный момент, который будет длиться вечно. Повествование ведётся от 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина. При этом произведение можно условно разделить на 2 части: в первых 2х четверостишьях мы имеем дело с практически чистым и чётким описанием визуального образа, а во второй половине оно переплетено с размышлениями автора.

Данное произведение является примером полного классического экфрасиса, который содержит развёрнутую репрезентацию визуального артефакта. При этом, в данном случае экфрасис косвенный: описание элементов художественного мира литературного произведения создаётся с привлечением мотивов визуального произведения, но, как сказано выше, автор не упоминает ни название описанного произведения искусства, ни автора, т.е. объект описания не идентифицирован для читателя. Однако мы знаем, что картина, лежащая в основе произведения, является реальным референтом, существует в реальности, следовательно, экфрасис миметический (неатрибутированный, т.к не содержит открытого указания на автора или название произведения). Кроме того, экфрасис монологический (раскрывается от лица 1 автора). С точки зрения способа подачи в тексте представленный экфрасис является цельным: описание является непрерывной ограниченной частью текста. По количеству, широте

транслируемой визуальной информации данный экфрасис является простым, так как содержит описание лишь одного визуального произведения. По времени появления в тексте экфрасис первичный, описываемый визуального объекта встречается впервые в тексте. Кроме того, представленный экфрасис является толковательным и объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей и всего произведения в целом [Бычков 1991].

Данные анализа стихотворения также представлены в таблице 8, стр.72.

Таблица 8. Результаты анализа стихотворения «Зимний пейзаж»

Winter Landscape by John Berryman	
Центральная тема произведения	Непосредственное описание картины
Центр повествования	Охотники (описание остального пейзажа происходит через то или иное взаимодействие охотников с окружающей обстановкой)
Особенности лексики	Противопоставление состояния охотников остальному «burning straw - Returning cold», «silent - the rink Lively with children».
Нарративность	1. Present continuous (описывают возвращение охотников) 2. Participle II (описывают состояние охотников и влияние мира на них) 3. Future Simple (употребляются в той части, когда речь идет о картине, о судьбе охотников).
Грамматические особенности	Стихотворение состоит из 1 предложения (этим автор подчеркивает, что он описывает один единственный момент, который будет длиться вечность).
Авторство	От 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина.
Рифма	Нет: белый стих
Смысловые части произведения	2 части: 1) практически чистое и четкое описание визуального образа 2) переплетение описания с размышлениями автора.
Эмфатия	Атмосфера стихотворения удручающая
Тип экфрасиса	полный (классический) косвенный миметический неатрибутированный монологический цельный простой первичный толковательный
Другие особенности	Стихотворение позиционируется как описание картины. Детальное описание всего изображения: как переднего, так и заднего плана

Вильям Карлос Вильямс написал «**Охотники в снегу**» по мотивам одноименной картины Питера Брейгеля. Центральной темой произведения

является непосредственно описание картины, а также само написание картины художником, его взаимодействие с пейзажем и преобразование его в полотно:

«Brueghel the painter
concerned with it all has chosen
a winter-struck bush for his
foreground to
complete the picture»

Центром повествования является описание главных деталей пейзажа, изображенного на картине. При этом акцент делается на схематизации, разделении картины на компоненты: описание центральной части, переднего и заднего плана, левой и правой части представлено по отдельности. «The over-all picture is winter», «from the left sturdy hunters lead in», «to the right beyond the hill is a pattern of skaters», «Brueghel the painter concerned with it all has chosen a winter-struck bush for his foreground».

Стихотворение не имеет ярко выраженной атмосферы, этому способствует нейтральная лексика, использованная автором.

Глаголы в тексте употреблены в основном в форме Present Simple (непосредственное описание пейзажа: «picture is winter», «hunters lead in their pack», «women who cluster») и Participle II и Passive Voice (описание некоторых деталей: «yard is deserted», «that flares wind-driven tended by women»). Также мы видим единичное употребление времени Present Perfect (в той части, где речь идет о взаимодействии художника с пейзажем, пассивное время как бы подводит итог, передает обобщение деталей автором: «Brueghel the painter concerned with it all has chosen a winter-struck bush for his foreground to complete the picture»). Для этой же цели использована такая лексика как «pack» и «complete».

Стихотворение состоит из 1 предложения: этим автор снова подчеркивает, что он описывает целостное завершенное произведение

искусства. При этом знаки препинания в стихотворении отсутствуют, что акцентирует внимание читателя на деталях и их взаимодействии на полотне.

Повествование ведется от 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина. При этом произведение можно условно разделить на 2 части: в первых 5ти строфах автор перечисляет детали пейзажа, а в последних 2х показывает роль художника, который пропускает их через себя и собирает их воедино в картину.

Данное произведение является примером полного классического экфрасиса, который содержит развернутую репрезентацию визуального артефакта. При этом, в данном случае экфрасис прямой: описание элементов художественного мира литературного произведения непосредственное, автор упоминает название описанного произведения искусства (идентичный заголовок) и автора (в тексте стихотворения). Также мы знаем, что картина, лежащая в основе произведения, является реальным референтом, существует в реальности, следовательно, экфрасис миметический (атрибутированный, т.к. содержит открытое указание на автора или название произведения). Кроме того, экфрасис монологический (раскрывается от лица 1 автора). С точки зрения способа подачи в тексте представленный экфрасис является цельным, описание является непрерывной ограниченной частью текста. По количеству, широте транслируемой визуальной информации данный экфрасис является простым, так как содержит описание лишь одного визуального произведения. По времени появления в тексте экфрасис первичный. Кроме того, представленный экфрасис является синтезом статического экфрасиса (описывает внешний вид произведения искусства, дает словесный аналог того, что видит зритель) и динамического (затрагивает процесс создания картины).

Данные анализа стихотворения также представлены в Таблице 9, стр.70.

Таблица 9. Результаты анализа стихотворения «Охотники в снегу»

The Hunters in the Snow by William Carlos Williams	
Центральная тема произведения	1. непосредственное описание картины 2. само написание картины художником, его взаимодействие с пейзажем и преобразование его в полотно
Центр повествования	Описание главных деталей пейзажа, изображенного на картине (на схематизации)
Особенности лексики	Нейтральная лексика
Нарративность	1. Present Simple (непосредственное описание пейзажа) 2. Participle II, Passive Voice (описание некоторых деталей) 3. Present Perfect (передает обобщение деталей автором)
Грамматические особенности	Стихотворение состоит из 1 предложения (подчеркивается целостность и завершенность картины)
Авторство	От 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина.
Смысловые части стихотворения	2 части: 1) автор перечисляет детали пейзажа 2) автор показывает роль художника, который пропускает их через себя и собирает их воедино в картину.
Эмфатия	Стихотворение не имеет ярко выраженной атмосферы
Тип экфрасиса	полный (классический) прямой миметический атрибутированный монологический цельным простой первичный синтез статического и динамического
Другие особенности	Отсутствие знаков препинания (акцент на деталях и их взаимодействии на полотне) Стихотворение позиционируется как описание картины. Обозначение композиционного построения картины

Уолтер де ла Мэр написал стихотворение «**Зима Брейгеля**» по мотивам картины Питера Брейгеля «Охотники в снегу». Центральной темой произведения является описание детального пейзажа, изображенного на картине.

В стихотворении передана удручающая атмосфера запустения пейзажа. Автор создает ее с помощью нескольких групп лексики:

1. эпитеты холода (ice-green wall, cold scene, freezing quiet, frozen sea)
2. эпитеты запустения + лексика, обозначающая большие пространства (bare corps, freezing quiet, naked trees, skies, sea, space)

3. «острые» эпитеты (jagged mountain peaks, ink-black shapes, gabled tavern, sharp perspective, sinister spears, arrowlike, piercing rock)

4. «зловещие» эпитеты ink-black shapes sinister spears

Глаголы в тексте употреблены в основном в форме Present Simple (непосредственное описание пейзажа: «go», «trudge», «watch») и Participle I (описание некоторых деталей: «freezing quiet», «watching child», «dogs snuffling»). Также мы видим единичное употребление времени Past Simple (как бы отсылка к точке во времени, когда началось это запустение «Who squandered here life's mystery»).

Повествование ведется от 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина. При этом произведение можно условно разделить на 2 части: в первой представлено непосредственное описание пейзажа, а во второй мы видим отсылку к некоему виновнику пустоты и холода: «But flame, nor ice, nor ... tree, give more than subtle hint of him who squandered here life's mystery». Данное произведение является примером полного классического прямого экфрасиса, который при этом миметический (атрибутированный), монологический, первичный. Кроме того, представленный экфрасис является толковательным и объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей и всего произведения в целом.

Данные анализа стихотворения также представлены в таблице 10, стр.71.

Таблица 10. Результаты анализа стихотворения «Зима Брейгеля»

Brueghel's Winter by Walter de la Mare	
Центральная тема произведения	непосредственное описание картины
Центр повествования	описание детального пейзажа, изображенного на картине
Особенности лексики	1. эпитеты холода 2. эпитеты запустения + лексика, обозначающая большие пространства 3. «острые» эпитеты 4. «зловещие» эпитеты

Нарративность	1. Present Simple (непосредственное описание пейзажа) 2. Participle I (описание некоторых деталей) 3. Past Simple (как бы отсылка к точке во времени, когда началось это запустение «Who squandered here life's mystery»)
Грамматические особенности	-
Тип повествования	От 3го лица, что позволяет читателю смотреть на стихотворение со стороны, будто это и есть картина.
Смысловые части стихотворения	2 части: 1) непосредственное описание пейзажа 2) отсылка к некоему виновнику пустоты и холода
Эмфатия	Удручающая атмосфера запустения
Тип экфрасиса	полный (классический) прямой миметический атрибутированный монологический цельным простой первичный толковательный
Другие особенности	Детальное описание всего изображения, особое внимание уделено пейзажу (задний план)

Картина «Охотники в снегу» так же была рассмотрена как художественный текст согласно плану, приведённому в разделе 3.1. Для удобства проведения сравнительного анализа текстов картины и репрезентаций мы составили сводную таблицу, где представлены результаты текстового анализа всех трёх произведений. См. Таблица 11, стр. 73-75.

Таблица 11. Сравнительный лингвистический анализ текстов группы «Охотники в снегу»

	Элементы текста, подлежащие анализу	Brueghel's Winter by Walter de la Mare	Winter Landscape by John Berryman	The Hunters in the Snow by William Carlos Williams	Элементы текста визуального искусства со схожими функциями	Hunters in the Snow by Pieter Bruegel the Elder
Лексический уровень текста	стилистически окрашенная лексика	Лексика, характерная для поэзии.	Лексика, характерная для поэзии.	Нейтральная лексика	эмоции персонажей, общая цветовая гамма, резкость мазков/штриховки	Преимущественно холодная и тёмная цветовая гамма (имеет особенную семантику)
	употребление синонимов, антонимов	Синонимы: <i>wild, cold scene muffled, mute huntsmen arrowlike, lean crow</i>	Антонимы: <i>burning straw - returning cold, silent - the rink lively with children.</i> (Противопоставление состояния охотников остальному миру)	Не встречается	детальность изображения (синонимы), контрастные цвета (антонимы)	Детальное изображение героев и фона, контрастные цвета: синие/оранжевые оттенки
	Тропы	Эпитеты с семой холода: <i>cold scene, freezing quiet, frozen sea.</i> Эпитеты с семой запустения: <i>bare corps, freezing quiet, naked trees.</i> Эпитеты с семой «колкости»: <i>jagged peaks, gabled tavern, sharp perspective, sinister spears, piercing rock.</i> Сравнения: <i>skies ice-green wall, arrowlike crow.</i> Метонимия: <i>ink-black shapes ... curling, skating, and sliding go.</i>	Метонимия: <i>in brown,</i> экспрессивный повтор: <i>What place, what time, what morning occasion.</i>	Не встречается	можно найти предпосылки в изображении: текстура, цветовая гамма, символы и пр.	Преимущественно холодная и тёмная цветовая гамма дают предпосылку для эпитетов с семой холода, изображение открытых пространств является основой для эпитетов с семой запустения, контрастные острые предметы аналогичны эпитетам с семой «колкости».

Морфологический уровень текста	соотношение частей речи	Основной объем текста - перечисление деталей картины (существительные) и их описание (прилагательные, РI, указательные местоимения). При непосредственном описании картины глаголы употреблены в форме Present Simple, при отсылке к предыдущим событиям в Past Simple.	Основной объем текста - перечисление деталей картины (существительные) и их описание (прилагательные, РI, РII, указательные местоимения). При описании картины глаголы употреблены в форме Present Simple, при отсылке к последующей судьбе героев в Future Simple.	Основной объем текста - перечисление деталей картины (существительные) и их описание (прилагательные, РI, РII). Глаголы употреблены преимущественно в форме Present Simple	«статичность» сюжета	Передний план довольно статичен: уставшие охотники медленно подходят к обрыву и останавливаются, люди разводят костёр. Средний план более подвижен: люди катаются на катке, пролетает птица. Задний план статичен: пейзажное изображение цепи гор, уходящей вдаль.
Синтаксический уровень текста	стилистические фигуры	Многосоюзиe: <i>But flame, nor ice, nor piercing rock, Nor silence, as of a frozen sea, Nor that slant inward infinite line</i>	Анафора: <i>Returning cold and silent to their town, Returning to the drifted snow, the rink...; The long companions they can never reach, The blue light, men with ladders, by the church The sledge and shadow in the twilit street...</i> В последнем абзаце встречается инверсивный повтор первой строки (не дословный).	Отсутствуют	Не имеет аналогичных структур	-

	композиционно-структурные особенности текста	<p>Множество однородных членов предложений. Практически полное отсутствие сказуемых. Смысловая составляющая полноценна, легко прослеживается сюжет</p>	<p>Стихотворение состоит из 1 предложения (этим автор подчеркивает, что он описывает один единственный момент, который будет длиться вечно). Однако смысловая составляющая полноценна, легко прослеживается сюжет. Множество однородных членов предложений.</p>	<p>Текст стихотворения представляет собой поток сознания, разделённый на смысловые синтагмы без использования знаков препинания (подчеркивается целостность и завершенность картины). Однако смысловая составляющая полноценна, легко прослеживается сюжет.</p>	композиционно-структурные особенности изображения	<p>Цельное изображение, легко прослеживается сюжет.</p>
Сверхфразовое единство	атмосфера произведения (передается средствами языка)	Удручающая атмосфера	Удручающая атмосфера	Нет особой атмосферы	Атмосфера произведения (передается средствами живописи)	Удручающая атмосфера.

2.3.2.3 Этап 3. Анализ «сенсорного» кода произведений

На данном этапе анализа мы показали, как картина и репрезентации воздействуют на органы чувств реципиента: зрение, слух, осязание, обоняние, вкус. Данные представлены в виде сводной таблицы (см. Таблица 12, стр. 81-82 для наглядности данных и удобства проведения сравнительного анализа.

Таблица 12. Сравнение воздействия на органы чувств картины «Охотники в снегу» и её репрезентаций

Органы чувств	Картина «Охотники на снегу» Питера Брейгеля Старшего	Стихотворение Уолтера де ла Мэра «Зима Брейгеля»	Стихотворение Джона Берримана «Зимний пейзаж»	Стихотворение Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу»
Зрение	Намеренное воздействие: акценты. Детальное изображение как переднего, так и заднего планов. Холодная и тёмная цветовая гамма, контрастные цвета (холодные синие и тёплые оранжевые оттенки, черные и белые акценты).	Намеренное воздействие: <i>lo, ... beneath naked trees</i> <i>In sharp perspective set a row</i> <i>Trudge huntsmen, sinister spears aslant</i> <i>Dogs snuffling behind them in the snow;</i> <i>arrowlike, lean, ... crow).</i> Цвета: <i>ice-green wall, ink-black shapes.</i> Контекстное воздействие: Изображение пейзажа (<i>Jagg'd mountain peaks and skies ice-green Wall in the wild, cold scene below. Churches, farms, bare copse, the sea...</i>); Многие детали (<i>ink-black shapes; a gabled tavern; a blaze; Peasants; a watching child; signboard.</i>) Цвета: <i>белый (snow), оранжевый (a flame).</i>	Намеренное воздействие: <i>These men, this particular three in brown</i> <i>Witnessed by birds; the trees, The small bridge, the red houses and the fire; the tall poles, a pack of hounds)</i> Цвета: <i>In brown; blue light; shadow in the twilit street; red houses.</i> Контекстное воздействие: (<i>The three men the winter hill; tall poles; a pack of hounds; the trees; the five figures at the burning straw; the drifted snow, the rink</i> <i>Lively with children, the older men; The blue light, men with ladders; the church; The sledge; Shadow; birds; The small bridge the red house, the fire)</i> Цвета: <i>белый (snow), оранжевый (a fire).</i>	Намеренное воздействие (главная тема произведения – описание; плюс отсутствие знаков препинания): (<i>mountains; hunters; their pack; inn-sign; a broken hinge; a stag; a crucifix; the cold inn yard; a huge bonfire; women; a pattern of skaters; a winter-struck bush</i>)
Слух	Контекстное воздействие: Скрип снега, шелест коньков и людские голоса	Намеренное воздействие: передача «тишины» зимнего пейзажа. (<i>freezing quiet; silence, as of a frozen sea; muffled; mute.</i>) Контекстное	Намеренное воздействие: безмолвие охотников (<i>Returning cold and silent.</i>) Контекстное воздействие: Скрип снега (<i>Ankle-deep in snow down the winter hill</i> <i>Descend</i>), шелест коньков и	Контекстное воздействие: звук коньков (<i>a pattern of skaters</i>); звуки собак (<i>their pack</i>); треск

	вдалеке, треск костра, хлопанье крыльев птиц. Возможно: выкрики птиц, скуление собак.	воздействие: звук коньков (... <i>curling, skating, and sliding go.</i>); скрип снега, звуки собак (<i>Trudge huntsmen, ... Dogs snuffling behind them in the snow</i>); треск костра (<i>a blaze</i>).	людские голоса вдалеке (<i>the rink Lively with children, to the older men; men with ladders</i>), треск костра (<i>the fire; the burning straw</i>), хлопанье крыльев (<i>three birds watch and the fourth flies</i>), звуки, производимые собаками (<i>a pack of hounds at heel</i>).	костра (<i>a huge bonfire</i>)
Осязание	Контекстное воздействие: холод	Намеренное воздействие: холод. (<i>cold scene</i>)	Намеренное воздействие: холод. (<i>Returning cold</i>)	Намеренное воздействие: холод. (<i>icy mountains; the cold inn yard</i>)
Обоняние	Контекстное воздействие: Запах дыма, запах опалённой свиной шкуры.	Контекстное воздействие: запах костра (<i>a blaze</i>).	Контекстное воздействие: запах горячей соломы (<i>the fire; the burning straw</i>),	Контекстное воздействие: запах горячей соломы (<i>a huge bonfire</i>)
Вкус	Нет	Нет	Нет	Нет

2.3.2.4 Этап 4. Текстовые категории

В стихотворении Джона Берримана «Зимний пейзаж» действие происходит зимой: «*The three men coming down the winter hill*». Первая часть произведения посвящена описанию возвращения охотников и насыщена причастиями РІ, повествование идёт в настоящем времени: «*can*», «*are*». Во второй части мы видим перспекцию: автор размышляет о судьбе охотников как героев картины («*they will be seen*», «*when all their company will have been irrecoverably lost*», «*will keep the scene*»). В конце произведения также встречается ретроспекция: «*What place, what time, what morning occasion sent them into the wood*». Пространством повествования обозначена картина, так как, охотники, как мы только что упоминали, позиционируются именно как герои картины: «*...Are not aware that in the sandy time to come, the evil waste of history outstretched, they will be seen upon the brow of that same hill: when all their company will have been irrecoverably lost*», «*as now we see them*», «*These men, this particular three in brown witnessed by birds will keep the scene*». В стихотворении представлена одна точка зрения, внешняя: действия описываются со стороны, автор – зритель, рассматривающий картину.

В стихотворении Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу» действие происходит в зимний день, после полудня: «*The over-all picture is winter*», «*it is toward evening*». Текст насыщен причастиями, но повествование идёт в настоящем времени, о чем свидетельствует настоящая форма глагола «быть» «*is*», встречающаяся несколько раз; автор также делает отсылку к моменту написания картины, используя для этого форму Present Perfect: «*Brueghel the painter concerned with it all has chosen a winter-struck bush for his foreground to complete the picture*». Однако назвать это ретроспекцией было бы неверно, так как акцент всё же на результате, на описании завершённой картины. Поэтому мы можем сказать, что в данном случае изменения хронотопа отсутствуют. Пространством повествования обозначена картина, которая легла в основу стихотворения: «*The over-all picture is winter*». В стихотворении представлена одна точка зрения, внешняя: действия описываются со стороны, автор в данном случае – зритель, рассматривающий картину.

Стихотворение Уолтера де ла Мэра «Зима Брейгеля» во многом схоже со стихотворением Вильямса в отношении Перспективы и Точки зрения. Повествование происходит в настоящем времени, глаголы преимущественно употреблены в форме Present Simple: «*go*», «*trudge*», «*watch*». Однако, мы видим единичное употребление времени Past Simple: автор делает отсылку к точке во времени, когда началось запустение («*Who squandered here life's mystery*»), что является ретроспекцией. Пространством также обозначена картина Питера Брейгеля Старшего, что обозначено в названии «*Bruegel's Winter*». В стихотворении представлена одна точка зрения, внешняя: действия описываются со стороны, автор – зритель, рассматривающий картину.

Что касается изначального артефакта, картины «Охотники в Снегу», то на ней изображён зимний день в деревне. Изображение соответствует началу зимы, декабрю-январю.

Пространством повествования является маленькая деревня, скорее всего в Нидерландах: об этом свидетельствуют изображённые элементы одежды и быта. Однако художественное пространство картины скорее всего не соответствует никакой реально существующей местности: на заднем фоне мы можем видеть изображение гор, такие пейзажи не свойственны Нидерландам, но Брейгель Старший восхищался Альпами и часто изображал их в своих работах.

Художник писал картину, как бы глядя на пейзаж собственными глазами. Существует мнение, будто подразумевается, что он располагался на пригорке у куста, где стоит его подпись. И действительно, когда смотришь на картину, создаётся впечатление, что ты находишься на этом же пригорке, но чуть выше относительно крестьян.

Выводы по главе 2

1. Все представленные экфрастические репрезентации картины представляют собой полноценные самостоятельные произведения, имеют повествовательно-описательный характер и имеют оригинальное логическое завершение.
2. Статичность пейзажа отражается на морфологической структуре стихотворений: все являются описаниями, глаголы встречаются редко, употреблены преимущественно в форме Present Simple. Больше отглагольных форм: P1,2.
3. На синтаксическом уровне экфрастические описания отличаются от нормы: предложения часто неполные, текст стихотворения разделён на смысловые синтагмы, но не всегда разделён на предложения и не всегда оформлен пунктуационно.
4. Как правило, по типу экфразиса все репрезентации схожи и являются примером полного классического, прямого либо косвенного, миметического (атрибутированного либо неатрибутированного)

экфразиса, который при этом монологический, цельный, простой, первичный, и преимущественно толковательный (то есть, автор не просто описывает произведение, но истолковывает его по-своему).

5. Что касается композиционных особенностей, центральная композиция картины становится главной темой стихотворения, основной сюжетной линией. Описываются герои картины и предметы, с которыми они взаимодействуют. При этом, как правило, авторы подчёркивают, что их стихотворения являются описанием конкретной картины и упоминают детали, составляющие композицию: передний план, композиционные линии и пр. Детали заднего плана не находят отражения в экфрастическом описании, если не несут большой смысловой нагрузки. Но основные элементы пейзажа сохранены.
6. Можно проследить условное разделение практически каждого экфрастического поэтического произведения на 2 смысловые части: в одной представлено чистое описание визуального образа, во второй части оно переплетается с размышлениями автора.
7. Во всех экфрастических поэтических репрезентациях лирический герой берет на себя роль зрителя.
8. Одно и то же произведение пейзажное живописное произведение искусства, описанное с помощью экфрасиса, интерпретировано и вербализовано по-разному. Это подтверждает уникальность авторской репрезентации на всех уровнях.

Что касается теории о том, что произведения визуального искусства могут быть рассмотрены как художественный текст, то наш взгляд, теория подтвердилась: картину можно рассматривать в сравнении со стихотворениями практически на всех уровнях текстового анализа, можно выделить живописные приёмы, которые соответствовали бы по функциям литературным. В том числе, понятие сверхфразового единства присуще как

вербальному произведению, так и визуальному, так как лишь целостное произведение в максимальной степени передаёт идею автора и оказывает должное воздействие на реципиента. Кроме того, тексту визуального искусства присущи такие текстовые категории как Время, Пространство и Точка зрения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашем исследовании мы рассмотрели взаимодействие поэтического художественного текста и пейзажного изображения, с опорой на идеи Ю.В. Шатина о способности произведения живописи превращаться в символический знак и вступать в логические отношения с художественной литературой посредством межсемиотического перевода. Таким образом, в центре нашего внимания был экфрастический текст.

В процессе работы с теоретическим материалом по данной теме феномен поэтического экфрасиса был исследован как случай художественного дискурса, где под контекстом подразумеваются идеи, ценности, убеждения и эмоции человека. Кроме того, мы рассмотрели текст визуального искусства как разновидность художественного текста, которому присущи определённые функции и характеристики. Для достижения данной цели был исследован обширный теоретический материал по интермедиальности текста, экфразису, когнитивной поэтике. Отдельное внимание мы уделили лингвистическим характеристикам художественного текста и текстовым категориям Перспективы и Точки зрения. Ознакомившись с трудами таких советских и зарубежных ученых, как Ю.В. Шатин, Н.В. Брагинская, Н. Дмитриева, Л. Геллер, Ч. Пирс, П. Стоквелл, П. Вердонк, Р. Витекер, Р. Цур и др., мы пришли к выводу, что в рамках текстового подхода к семиотике искусства и литературные, и живописные произведения могут быть рассмотрены как художественный текст, написанный на определённом языке. Кроме того, исследования художественного текста, основанные на мультимодальном подходе, доказывают, что такие категории текста как точка зрения и категория времени и пространства присущи не только литературным произведениям, но художественным текстам в широком значении этого слова. Что касается феномена экфразиса, то мы пришли к выводу, что в отличие от прочих типов текста, экфрасис, как конструкция гетерогенная, отличается удвоенной структурой на ментальном уровне, а потому обладает высокой

образностью, что означает, что всегда можно найти предпосылки к возникновению новых смыслов. Мы основывались на утверждении, что существует прочная связь между языковыми способностями человека и его когнитивными способностями, а когнитивная парадигма значительно расширяет понятие экфразиса. Кроме того, мы убедились, что как при текстовом, так и при искусствоведческом подходе к семиотике пейзажа художественная картина мира вторична и опосредована языком и индивидуально-авторской концептуальной картиной мира, а художественную ценность конкретного пейзажа необходимо рассматривать в целостном контексте творчества и мировоззрения художника.

В ходе нашего исследования стихотворения, посвящённые картинам, были изучены с языковой стороны как поэтические произведения. Так как цель нашей работы не ограничена исследованием конкретных особенностей текста, а направлена на выявление таковых, нам необходимо было провести комплексный анализ художественных текстов, который состоял из нескольких этапов. На первом этапе мы произвели визуализацию стихотворений и выделили пропозициональные и схематические лингвокогнитивные модели, что позволило нам увидеть процесс переноса картины в вербальную форму. На втором этапе мы произвели лингвистический анализ текстов, выделив языковые средства всех уровней. Третьим этапом было исследование «сенсорного» кода каждого произведения, а на четвёртом этапе мы обратились к текстовым категориям. Картины Питера Брейгеля Старшего «Жатва» и «Охотники в снегу» были детально рассмотрены и проанализированы как пейзажные произведения живописного искусства и как авторские работы, несущие определённую идею. Кроме того, в рамках текстового подхода мы рассмотрели живописные тексты как примеры художественных текстов в широком смысле этого слова и подвергли их тем же этапам анализа, что и стихотворения.

Весь исследовательский материал был разделён в соответствии с визуальным артефактом и проанализирован согласно представленному выше плану. Кроме того, мы выполнили комплексный сравнительный анализ: текст картины был рассмотрен в сравнении с каждым отдельным стихотворением, основой которого она являлась, на данном этапе в центре нашего внимания был процесс передачи визуальной информации. Затем мы провели сравнительный анализ стихотворений, основанных на одном и том же артефакте, для того, чтобы увидеть разницу в восприятии поэтами одной и той же картины.

Нами было выявлено, что одно и то же живописное произведение искусства интерпретировано поэтами по-разному. Это подтверждает уникальность авторской репрезентации на всех уровнях. Смысловые акценты на тех или иных деталях пейзажа отличаются во всех произведениях между собой и по отношению к визуальным акцентам на оригинальном произведении живописного искусства, что снова подтверждает уникальность авторской репрезентации. В зависимости от смысловых акцентов варьируется выбор поэтами лексики, временных форм глаголов, грамматических конструкций и типа экфрасиса. Именно комплекс средств языка, употребленных поэтом, организует авторскую идею и изменение одного любого компонента неизбежно влечет за собой изменение в ментальном восприятии произведения искусства. Тем не менее, во всех стихотворениях были обнаружены сходства практически на всех этапах анализа: выбор детального описания визуальных компонентов пейзажа в качестве главной темы всего произведения, схожее лексическое оформление для передачи атмосферы картины (хотя авторская атмосфера приобретает новые нюансы при вербальной репрезентации). Во всех экфрасических поэтических репрезентациях лирический герой берёт на себя роль зрителя. Кроме того, можно проследить условное разделение практически каждого экфрасического поэтического произведения на 2 смысловые части: в одной представлено чистое описание визуального образа, во второй части оно

переплетается с размышлениями автора. Экфразистические репрезентации максимально детально передают содержание оригинального артефакта, при этом особое внимание уделяется переднему плану картины и пейзажной составляющей. Синтаксически многие репрезентации представлены 1 распространённым сложным предложением, либо вовсе не оформлены пунктуационно, а представляют собой поток сознания. По типу экфразиса, как правило, все репрезентации схожи, и что важно, практически все они имеют толковательный характер.

Что касается теории о том, что произведения визуального искусства могут быть рассмотрены как художественный текст, то наш взгляд, она подтвердилась: картину можно рассматривать в сравнении со стихотворениями практически на всех уровнях текстового анализа, можно выделить живописные приёмы, которые соответствовали бы по функциям литературным. Кроме того, тексту визуального искусства присуще понятие сверхфразового единства, все текстовые функции и такие текстовые категории как Время, Пространство и Точка зрения.

Данная работа представляет реальную практическую значимость и имеет основание для использования полученных наблюдений, а также инновационного подхода в других будущих исследованиях.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

Список источников материалов для анализа

1. Изображение картины Питера Брейгеля Старшего «Hunters in the snow». Web Gallery of Art. [Электронный ресурс]. - URL: www.wga.hu
2. Изображение картины Питера Брейгеля Старшего «The Corn Harvest». Web Gallery of Art. [Электронный ресурс]. - URL: www.wga.hu
3. Стихотворение Р. Форстера «Brueghel's Harvesters». Emory College of Art and Science. English Department. [Электронный ресурс]. - URL: english.emory.edu/classes/paintings&poems/foerster.html
4. Стихотворение В. К. Вильямса «The Corn Harvest». Emory College of Art and Science. English Department. [Электронный ресурс]. - URL: english.emory.edu/classes/paintings&poems/harvest.html
5. Стихотворение Дж. Берримена «Winter Landscape». Emory College of Art and Science. English Department. [Электронный ресурс]. - URL: <http://english.emory.edu/classes/paintings&poems/berryman.html>
6. Стихотворение Вильяма Карлоса Вильямса «Hunters in the snow». Зарубежный электронный каталог поэзии. [Электронный ресурс]. - URL: www.poemhunter.com
7. Стихотворение Уолтера де ла Мэра «Brueghel's Winter». Зарубежный электронный каталог поэзии. [Электронный ресурс]. - URL: www.poemhunter.com
8. Переводы с английского языка. Российский литературный глоссарий. [Электронный ресурс]. - URL: www.bukinistu.ru

Список энциклопедий:

9. Britannica, Encyclopedia [Электронный ресурс]. - URL: global.britannica.com
10. Wikipedia, Free Encyclopedia [Электронный ресурс]. - URL: www.wikipedia.com

11. Большая советская энциклопедия. [Электронный ресурс]. - URL: dic.academic.ru
12. Литературная энциклопедия. [Электронный ресурс]. - URL: enc-dic.co
13. Художественная энциклопедия. [Электронный ресурс]. - URL: dic.academic.ru

Список словарей:

14. Аверинцев С.С. София-Логос. Словарь. 2-е изд. - К.: Дух і Літера, 2001.
15. Зенович Е. С. Словарь иностранных слов и выражений. М.: Олимп: АСТ, 1998.
16. Русова Н.Ю. От аллегории до ямба: Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М.: Наука, 2004.
17. Исторический словарь галлицизмов русского языка. [Электронный ресурс]. - URL: dic.academic.ru
18. Большой Энциклопедический словарь. [Электронный ресурс]. - URL: dic.academic.ru

Список научной литературы:

19. Benesch O. The Art of the Renaissance in Northern Europe: Its Relation to the Contemporary Spiritual and Intellectual Movements. - Cambridge Press, 1945.
20. Jonathan J. Jones Jonathan on Artists and Winter Art and Design Into the White, 2006. [Электронный ресурс]. - URL: www.theguardian.com.
21. Crit. Pieter Bruegel the Elder, The Harvesters. [Электронный ресурс]. - URL: http://www.harding.edu/gclayton/2ddesign/crits/crit014_bruegelharvest.html
22. Lehman D. The Oxford Book of American Poetry. - Oxford University Press, 2006.

23. Meadow, M. Putting Bruegel in His Place: Contextual Studies of Pieter Bruegel the Elder. [Электронный ресурс]. - URL: <https://ucsb.academia.edu/MarkMeadow>
24. Mitchell, W.J.T.. Introduction: The Language of Images//*The Language of Images*. W.J.T. Mitchell (ed). University of Chicago, 1980.
25. Neich R. The Semiotics of Visual Arts: A Bibliography. University of Waikato, 1984.
26. Nemerov, H. On Poetry and Painting, With a Thought of Music//*The Language of Images*, W.J.T. Mitchell (ed). University of Chicago, 1980.
27. Norgaard N., Busse B., Montoro R. Key Terms in Stylistics. London – New York, 2010.
28. Sadeghi Esfehiani, L. Cognitive Poetics as a literary theory for analyzing Khayyam's poetry // *Procedia, Social and Behavioral Sciences No. 32*, 2012.
29. Pop, D. For an Ekphrastic Poetics of Visual Arts and Representations, 2008. [Электронный ресурс]. - URL: ubbcluj.academia.edu/DoruPop
30. Prince G. A Dictionary of Narratology: Narratology: The Form and Function of Narrative. The Hague, 1982.
31. Stanner, K. Bruegel's Hunters in the Snow and Netherlandish Proverbs, 2016. [Электронный ресурс] - URL: fordham.academia.edu/KellanStanner
32. Stockwell, P. Cognitive Poetics. London, UK: Routledge, 2002.
33. Stockwell, P. Cognitive Stylistics, 2015
34. Verdonk, P. Painting, Poetry, Parallelism – Ekphrasis, Stylistics and Cognitive Poetics// *Language and Literature*, UK: Sage Publications, 2005. [Электронный ресурс]. - URL: sagepublications.com
35. Whitaker, R. J. The Poetics of Ekphrasis. Vivid Description and Rhetoric in the Apocalypse// *Poetik und Intertextualität der Johannesapokalypse*. S. Alkier, T. Hieke und T. Nicklas (eds), 2015.
36. Андреева К.А. Грамматика и поэтика нарратива. - Т.: Изд-во ТюмГУ, 1996.

37. Андреева К.А. Функционально-семантические типы текста. Т.: Изд-во ТюмГУ, 1989.
38. Андреева К.А. Точка зрения// Когнитивные аспекты литературного нарратива. Тюмень: Изд-во ТюмГУ, 2004.
39. Андреева К.А., Белобородько Е.К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «экфразис»: в диалоге лингвистики и искусства // *Universum: Филология и искусствоведение*. № 11(33), 2016.
40. Андронова С. Брейгель. Охотники на снегу. [Электронный ресурс]. – URL: www.ikleiner.ru
41. Базанов В.Г, Иезуитов А.Н. Литература и живопись. Институт русской литературы. Пушкинский дом. - Л.: Наука, 1982.
42. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Можайск, 1989
43. Берар Е. Экфразис в русской литературе XX века. Россия малёванная, Россия каменная. // Труды Лозаннского симпозиума. М.: Изд-во «МИК», 2002
44. Болдырев Н.Н. Курс лекций по английской филологии. Тамбов, 2001.
45. Борисова В. Холсты и «до холстов». М.: Художественная литература, 1977.
46. Бочкарева Н., Табункина И., Загороднева К. Экфрастическая поэзия. Пермь: Изд-во ПГНИУ, 2012
47. Брагинская Н.В. Экфразис как тип текста. Славянское и балканское языкознание: Карпато-восточно-славянские параллели. М.: Наука, 1977.
48. Бычков В.В. Становление византийской эстетики IV—VII века. Малая история византийской эстетики. Киев, 1991.
49. Вершинина Н. Л., Волкова Е. В., Илюшин А. А. и др. Введение в литературоведение: учебное пособие/ Под общ. ред. Л. М. Крупчанова. М.: Издательство Оникс, 2005

50. Выготский Л.С. Психология искусства./Под общ. ред. В. В. Иванова, коммент. Л. С. Выготского и В. В. Иванова, вступит. ст. А. Н. Леонтьева. 3-е изд. М.: Искусство, 1986.
51. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе. Экфрасис в русской литературе // Труды Лозаннского симпозиума. Под общ. ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.
52. Данилова И.Е. Слово и зримый образ в европейской живописи от средних веков до XX века: монография. М.: РГГУ, 2002
53. Дмитриева Н. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.
54. Ильин И.П. Ролан Барт - от «текстового анализа» к «наслаждению текстом» // [Российский литературоведческий журнал](#), № 7. М., 1995.
55. Исагулов Н.В. Поэтика интермедальности в английском романе начала XX века на материале Э.М.Форстер «Куда боятся ступить ангелы» и С.Моэм «Луна и грош»: магистерская диссертация. Донецк, 2011.
56. Карп В. Основы режиссуры. Введение в теорию режиссуры, 2011 [Электронный ресурс]. - URL: www.vkarp.com
57. Левина В.Н. Концептуализация пейзажа в художественном тексте // Когнитивные исследования языка. Выпуск IV. Концептуализация мира в языке. Тамбов, 2009.
58. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры // Серия «Мир искусств». СПб.: Академический проект, 2002.
59. Лотман Ю.М. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996.
60. Лотман. Ю.М. Текст в тексте: избранные статьи в 3 т. М., 1992.
61. Луценко Р.С. Концепт пейзаж в структуре англоязычного прозаического текста: автореф. дис. Саранск, 2007.
62. Меднис Н.Е. Религиозный экфрасис в русской литературе // Критика и семиотика. Вып. 10. Новосибирск, 2006.
63. Моррис Ч. Основания теории знаков. Семиотика. М., 1983.

64. Мостепаненко А.М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Л., 1969.
65. Муртазина Л.Р., Савинов А.М. История развития пейзажа как жанра изобразительного искусства // Научное сообщество студентов XXI столетия. Гуманитарные науки: сб. ст. по мат. XXXIV междунар. студ. науч.-практ. конф. № 7(34). [Электронный ресурс]. – URL: [http://sibac.info/archive/guman/7\(34\).pdf](http://sibac.info/archive/guman/7(34).pdf)
66. Никифорова Л.П. Примечания в стиховых произведениях А.С. Пушкина. Пржевальск, 1972.
67. Овчинникова Н. Охотники на снегу Брейгеля: 9 интересных фактов. Журнал Вокруг Света, 2016 [Электронный ресурс]. - URL: www.vokrugsveta.ru.
68. Платонова М. Воздействие цвета на человека и его психику. [Электронный ресурс]. - URL: www.566.org.
69. Попова З.Д., Стернин И.А. Язык и национальная картина мира. Воронеж, 2002.
70. Рябова Вера Николаевна. Пейзажная единица текста: семантика, грамматическая форма, функция; на материале произведений А. П. Чехова: автореф. дис. Тамбов, 2002.
71. Степанов Ю.С. Структура современной семиотики и её основные понятия. Язык как знаковая система особого рода. Материалы к конференции. М., 1967.
72. Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Серия Symposium. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Выпуск 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2001.
73. Тишунина Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения. // Филологические науки, № 1. Тамбов, 2003.

74. Тураева З.Я. Лингвистика текста: учебное пособие для студентов пед. институтов по специальности № 2103 «Иностр. яз.». М.: Просвещение, 1986.
75. Уржа А.В. Применение «Theory of grounding» в изучении синтаксиса и стиля русских переводов прозаического текста// Вестник московского университета /сер. 9. Филология, №6. Москва, 2012.
76. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970.
77. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Школа «Языки русской культуры», 1995.
78. Холшевников. В.Е. Анализ композиции лирического стихотворения. Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1985.
79. Шарандин А.Л. Среди нехоженых путей... // Вестник ВГУ / Серия лингвистика и межкультурная коммуникация, № 2. Тамбов, 2001.
80. Шатин Ю.В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис. // Критика и семиотика. Выпуск 7. Новосибирск, 2004.
81. Яценко Е.В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. // Вопросы философии, 2011. [Электронный ресурс]. - URL: www.vphil.ru

Дополнительные источники информации

82. Эпоха искусства Возрождения в Нидерландах// Художественно-исторический музей «Арт Планета Small Bay». [Электронный ресурс]. - URL: http://smallbay.ru/article/later_renaiss_niderland.html
83. Северный Ренессанс. Живописцы Германии, Нидерландов// Художественно-исторический музей «Арт Планета Small Bay». [Электронный ресурс]. - URL: <http://smallbay.ru/renessnord.html>
84. Обучающее видео. Canal Educatif à la Demande. ArtSleuth 10: Bruegel - The Harvesters, 2012. [Электронный ресурс]. - URL: www.youtube.com/watch?v=iyjkybt88qc

85. Записки несостоявшегося этнографа. Рассматриваем Брейгеля: Жатва. [Электронный ресурс]. - URL: <http://cheger.livejournal.com/511735.html>
86. Пейзаж. Жанр в изобразительном искусстве. [Электронный ресурс]. - URL: <http://art-assorty.ru/9107-peyzazh-zhanr-v-izobrazitelnom-iskusstve.html>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение 1. Таблица 1. Характеристика основных цветов

Цвета	Возбуждающие	Угнетающие	Успокаивающие
Красный	+		
Оранжевый	+		
Жёлтый	+		
Зелёный			+
Голубой			+
Фиолетовый		+	
Тёмно-серый		+	
Чёрный		+	

Приложение 2. Таблица 2. Основные характеристики кажущегося воздействия цветов

Белый	легкий			
Желтый	легкий	теплый	сухой	
Оранжевый		теплый	сухой	кричащий, громкий
Красный	тяжелый	теплый	сухой	кричащий, громкий
Фиолетовый	тяжелый			
Синий	тяжелый	холодный	влажный	тихий, спокойный
Зеленый		прохладный	влажный	спокойный
Голубой	легкий		влажный	тихий, спокойный
Коричневый	тяжелый	теплый	влажный	
Черный	тяжелый		сухой	

Приложение 3. Рисунок 1. Картина Питера Брейгеля Старшего «Сборщики урожая»



Приложение 4. Текст стихотворения Ричарда Форстера «Сборщики Урожая Брейгеля».

**Brueghel's Harvesters by Richard Foerster
1998**

Though they stoop and sweat
outside a stingy circle
that the pear tree affords ...

though the mustardy sheaves
of their morning's labor
lie stiff in their ranks as battle-

tallied dead . . . and though
the tree itself, coiling
ungracefully heavenward, past

a blue steeple, splits
their world with its axis,
here is Eden after all

which the artist makes
us contemplate
by planting in the foreground

that husky, unkempt reaper
with his legs splayed wide,
forcing our gaze crotchward,

to the solid drowse
of his codpiece so casually
unlaced, while another,

nearby, holding summer-
ripe fruit firmly to his lips,
stares out at us, and eats.

Приложение 5. Текст стихотворения Вильяма Карлоса Вильямса «Урожай зерна»

The Corn Harvest by William Carlos Williams
1962

Summer !
the painting is organized
about a young
reaper enjoying his
noonday rest
completely
relaxed
from his morning labors
sprawled
in fact sleeping
unbuttoned
on his back

the women
have brought him his lunch
perhaps
a spot of wine
they gather gossiping
under a tree
whose shade
carelessly
he does not share the
resting
center of
their workaday world

Приложение 6. Рисунок 4. Картина Питера Брейгеля Старшего «Охотники в снегу»



Приложение 7. Текст стихотворения Джона Берримана «Зимний пейзаж» в оригинале и переводе.

Winter Landscape
by John Berryman

The three men coming down the winter hill
In brown, with tall poles and a pack of hounds
At heel, through the arrangement of the trees,
Past the five figures at the burning straw,
Returning cold and silent to their town,

Returning to the drifted snow, the rink
Lively with children, to the older men,
The long companions they can never reach,
The blue light, men with ladders, by the church
The sledge and shadow in the twilit street,

Are not aware that in the sandy time
To come, the evil waste of history
Outstretched, they will be seen upon the brow
Of that same hill: when all their company
Will have been irrecoverably lost,

These men, this particular three in brown
Witnessed by birds will keep the scene and say
By their configuration with the trees,
The small bridge, the red houses and the fire,
What place, what time, what morning occasion

Sent them into the wood, a pack of hounds
At heel and the tall poles upon their shoulders,
Thence to return as now we see them and
Ankle-deep in snow down the winter hill
Descend, while three birds watch and the fourth
flies.

Джон Берриман
«Зимний пейзаж»

Те трое, что спускаются с холма
Зимою, в темных куртках, и у ног
Псы гончие, пройдут деревьев ряд,
Мимо пяти, что там солому жгут,
Продрогнув, молча в город свой бредут

Домой, к сугробам снега, где каток
С веселыми детьми, где старики,
С кем им уж не сдружиться никогда,
Где синь, на лестнице – друзья, и мчат
Без них у церкви сани в улиц тень,

Им не понять, что времени пески
Бегут, и дух истории пустыню
От ног их растянул, и - ведь их провал
неисправим.

Охотники, все трое в темных куртках,
И птицы-очевидцы в этих позах
Застынут в расстановке среди дубов,
Домов кирпичных, мостика, огня,
В том месте, времени, случайным утром

Нужда погнала в лес троих, у ног
Псы гончие, с шестью на плечах,
Но вот идут назад, без дичи, снег
По щиколотку, с зимнего холма скользят,
Три птицы на посту, одна – летит.

Наталья Волошина.

Приложение 8. Текст стихотворения Вильяма Карлоса Вильямса «Охотники в снегу»

The Hunters in the Snow
by William Carlos Williams (1962)

The over-all picture is winter
icy mountains
in the background the return

from the hunt it is toward evening
from the left
sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign
hanging from a
broken hinge is a stag a crucifix

between his antlers the cold
inn yard is
deserted but for a huge bonfire

that flares wind-driven tended by
women who cluster
about it to the right beyond

the hill is a pattern of skaters
Brueghel the painter
concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his
foreground to
complete the picture

Вильям Карлос Вильямс
«Охотники в снегу»

Зима всюду зима
задним планом холмы
снег на склонах возвращаясь

вечером после охоты
из левого края
в пространство холста входят

охотники следом псы вывеска
косо висит
на трактире олень и распятие

холодает
на дворе
и только костер

языками отзывается ветру
кидаясь на хворост
что суют ему женщины справа

холм конькобежцы под ним
Брейгель-художник
все это впускает в себя

выбирая для фона
голый кустарник
картина готова

Антон Нестеров

Приложение 9. Текст стихотворения Уолтера де ла Мэра «Зима Брейгеля»

**Brueghel's Winter
by Walter de la Mare**

Jagg'd mountain peaks and skies ice-green
 Wall in the wild, cold scene below.
 Churches, farms, bare copse, the sea
 In freezing quiet of winter show;
 Where ink-black shapes on fields in flood
 Curling, skating, and sliding go.
 To left, a gabled tavern; a blaze;
 Peasants; a watching child; and lo,
 Muffled, mute--beneath naked trees
 In sharp perspective set a-row--
 Trudge huntsmen, sinister spears aslant,
 Dogs snuffling behind them in the snow;
 And arrowlike, lean, athwart the air
 Swoops into space a crow.

But flame, nor ice, nor piercing rock,
 Nor silence, as of a frozen sea,
 Nor that slant inward infinite line
 Of signboard, bird, and hill, and tree,
 Give more than subtle hint of him
 Who squandered here life's mystery

