

Полина Ивановна ГЭВИН<sup>1</sup>  
Ольга Борисовна ПОНОМАРЁВА<sup>2</sup>

УДК 81'42:821.161.1+821.111

**ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ  
ЭКФРАСТИЧЕСКИХ РЕФЕРЕНЦИЙ  
В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ  
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Д. РУБИНОЙ И М. ЭТВУД)**

<sup>1</sup> аспирант, Тюменский государственный университет  
polinagavin@gmail.com

<sup>2</sup> доктор филологических наук, профессор  
кафедры английского языка,  
Тюменский государственный университет  
obronomareva@list.ru

**Аннотация**

В данной статье рассматривается реализация экфрасиса как литературного приема в контексте русско- и англоязычных художественных произведений. В настоящее время феномен экфрасиса является относительно исследованной областью литературоведения. Однако большинство существующих работ фокусируется на анализе репрезентаций визуального в вербальном медиуме, тем самым оставляя неизученным аспект возможной читательской интерпретации экфрастического описания и его стилистическое выражение в художественном произведении. Таким образом, цель настоящей работы — выявление специфики языкового выражения экфрастических референций в русско- и англоязычных художественных произведениях на основе сопоставительного лингвокогнитивного анализа экфрастических интертекстуальных референций текстов произведений Д. И. Рубиной (2006) «На солнечной стороне улицы» и М. Этвуд (1988) «Cat's Eye» («Кошачий глаз»).

---

**Цитирование:** Гэвин П. И. Лингвокогнитивный аспект экфрастических референций в художественном тексте (на материале произведений Д. Рубиной и М. Этвуд) / П. И. Гэвин, О. Б. Пономарёва // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2021. Том 7. № 1 (25). С. 62-79.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-62-79

---

В качестве основного метода исследования выступает сопоставительный лингвокогнитивный анализ, сочетающий в себе приемы когнитивной поэтики: дихотомия отношений «фигура — фон», модель литературного резонанса, теория нарративного взаимодействия. Анализ экфрастического описания с позиции фигуру-фоновых отношений показал, что персонаж, изображенный на картине, занимает роль фигуры и ярко выраженного аттрактора, тем самым воздействуя на читательское восприятие. Использование модели литературного резонанса подтверждает данное перцептивное воздействие наличием типичных семантических, синтаксических и стилистических черт (аттракторов) в анализируемых экфрастических отрывках. Сопоставление экфрастического описания произведения искусства с сюжетом, который стал причиной создания работы, выявило характерный параллелизм конструкций их текстовой организации. Отчасти параллельные конструкции содержат частные интертекстуальные референции, которые отсылают к объекту искусства, тем самым актуализируя репрезентацию картины в восприятии читателя.

Сопоставительный лингвокогнитивный анализ экфрастических референций в текстах русско- и англоязычных художественных произведений показал возможную интратекстуальность экфрастических референций, посредством которой устанавливается взаимосвязь между сюжетами внутри нарратива. Помимо этого, в русско- и англоязычном материале экфрастические референции имитируют визуальное построение объекта искусства на семантическом, синтаксическом и текстовом уровнях и как результат акцентируют метафорическую реализацию представленного произведения искусства.

#### **Ключевые слова**

Когнитивная поэтика, фигуру-фоновые отношения, интертекстуальная референция, нарративное взаимодействие, экфрасис, аттрактор, параллелизм.

**DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-62-79**

#### **Введение**

##### *Экфрасис как литературный прием*

История экфрасиса берет свое начало в Древней Греции, где изначально экфрасис использовался как риторический прием для обучения студентов искусству словесного выражения, которое бы позволило «вообразить объект разговора, как будто бы увидев его своими глазами» [30, с. 11]. В современном понимании экфрасис может включать в себя «способы, с помощью которых пространство и время участвуют в различных формах взаимодействия действительности, текста и изображения» [15, с. 5]. В данном исследовании мы воспользуемся более узким определением экфрасиса как «описания какого-либо предмета визуальных искусств (живописи, архитектуры, скульптуры) в художественном произведении» [4, с. 293].

Экфрасис интердисциплинарен: находясь на пересечении литературоведения, изобразительного искусства и лингвистики, данный феномен долгое время привлекал внимание ученых. В зарубежной науке проблемой кросс-референции визуальной и вербальной репрезентации занимались М. Кригер [17], У. Дж. Митчелл [22],

Р. Уэбб [30], Дж. Холландер [15, 16], Дж. Хэффернан [14], С. Чик [12]; в отечественном языкознании в сфере экфрастических референций работали Н. В. Брагинская [1], Л. Геллер [2], М. Рубинс [7], а также многие современные ученые, чьи проекты отражены в сборниках материалов международных конференций, посвященных междисциплинарному изучению экфрасиса: «Экфрасис в русской литературе» [10], «Невыразимо выразимое» [5], «Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения» [8].

Несмотря на значительный вклад данных работ в развитие теории экфрасиса, большинство исследований основываются на интерсемиотическом подходе к передаче значения, тем самым оставляя без внимания потенциал лингвистического выражения экфрасиса и его возможное воздействие на читательскую интерпретацию. Подобное видение в корне противоречит когнитивной трактовке текста, где первостепенная роль уделяется антропоцентрическому восприятию читателем языковых явлений.

В отличие от других литературоведческих теорий, когнитивная поэтика берет за основу анализа текст, интерпретацию которого дисциплина объясняет путем отсылок к имеющимся когнитивным механизмам. Сам термин был изначально введен Р. Цуром для обозначения когнитивного подхода к исследованию читательского восприятия поэзии ввиду отсутствия должного внимания в литературной критике к взаимосвязи структуры текста и создаваемых им эффектов на читателя [28]. В настоящее время теория когнитивной поэтики широко используется для анализа любого литературного текста с применением методологической базы, заимствованной и адаптированной из когнитивной науки [24, с. 6].

Таким образом, целью настоящей работы является выявление специфики языкового выражения экфрастических референций в русско- и англоязычных художественных произведениях посредством выполнения следующих задач: проведение лингвокогнитивного анализа экфрастических отрывков с использованием приемов когнитивной поэтики и сопоставление полученных результатов.

### **Методологическая основа когнитивной поэтики**

Лингвокогнитивный анализ экфрастических отрывков основывается на принципе когнитивной поэтики, который отрицает рассмотрение литературного текста как статичного объекта с определенной «фиксированной» интерпретацией. Вместо этого с позиции когнитивной поэтики литературный текст представляет собой динамический процесс создания смысла читателем.

Данный подход подробно изложен во втором обновленном издании фундаментальной работы П. Стоквелла «Введение в когнитивную поэтику», где автор утверждает: «Литературный текст в буквальном смысле не существует до того момента, как будет прочитан. Таким образом, литературный текст — это не отдельный объект, а объект, который неизбежно вызывает активацию сознания» [24, с. 2]. Когнитивная поэтика репероформирует чтение в важнейший процесс, отражающий взаимодействие индивида с текстом («literary encounter», по Стоквеллу), в связи с чем на первый план выходит рассмотрение контекстуального

окружения, охватывающего знания, убеждения, эмоциональное состояние, социальный и личный опыт читателя [24, с. 6].

Когнитивная поэтика подчеркивает важность текстоцентрического подхода к анализу текста, поскольку любой литературный текст в первую очередь представляет собой выражение системы языка, отражающей индивидуальные особенности как автора, так и реципиента [24, с. 2]. Основываясь на ряде методологических подходов, когнитивная поэтика позволяет рассмотреть различные уровни взаимодействия структурных характеристик текста и его воздействия на читателя. Для нашего анализа мы воспользуемся тремя из них:

- дихотомия отношений «фигура — фон» [13, 29];
- модель литературного резонанса [25, 26];
- теория нарративного взаимодействия [19, 20, 21].

#### *Дихотомия отношений «фигура — фон»*

Категории «фигура» и «фон» зародились в гештальтпсихологии в конце XIX в. благодаря работам таких ученых, как М. Вертхаймер, В. Кёлер и К. Коффка, которые интересовались принципами, позволяющими бессознательным механизмам восприятия выстраивать целое («гештальт») из неполных полученных данных. Так, например, смотря на объект, частично закрытый меньшим по размеру предметом спереди, мы визуальное воспринимаем его выступающие части как одно целое несмотря на то, что они скрыты из виду [13, с. 65].

В когнитивной поэтике применение дихотомии «фигура — фон» связано с явлениями актуализации («foregrounding») или остранения — «вывода вещи из автоматизма восприятия» [9, с. 13]. П. Стоквелл говорит об остранении читателя от мира действительности как функции литературы в целом, а применительно к тексту определяет его как «эффект, заставляющий читателя заметить объект или средство описания таким способом, который попросту отличается каким-либо искусным образом от его предыдущего опыта» [24, с. 33]. Таким образом, актуализация определенного события, персонажа или объекта в читательском восприятии подразумевает его выделение посредством грамматических, синтаксических, пунктуационных, семантических или стилистических средств как «фигуры» по сравнению с остальным «фоном» текста. Базовые различия между фигурой и фоном были схематизированы Л. Талми [27, с. 315-316].

Релевантность дихотомии «фигура — фон» для данного исследования объясняется композиционной организацией объекта визуальных искусств, которая неизбежно включает в себя элементы фигуро-фоновых отношений. Лингвокогнитивный анализ экфрастических отрывков рассматривает языковые средства, выражающие фигуро-фоновые отношения внутри произведения искусства. Данные языковые элементы акцентируют внимание читателя на определенном персонаже или объекте и выстраивают ментальную репрезентацию экфрастического отрывка. Подобные языковые средства П. Стоквелл обозначает как аттракторы в своей модели литературного резонанса («attention-resonance model»).

*Модель литературного резонанса*

Модель литературного резонанса адаптирует механический процесс резонанса и когнитивную теорию селективного внимания к процессу чтения текста. Под резонансом П. Стоквелл подразумевает «читательский эффект, который производят некоторые впечатляющие литературные тексты, оставляя после себя долгое и непередаваемое ощущение личной важности» [26, с. 27]. Проводя параллель между резонансом в музыке и литературе, ученый утверждает, что внимание читателя «откликается» на определенный элемент в тексте (аттрактор), актуализируя его концептуализацию и таким образом превращая в «фигуру». Аттрактор привлекает внимание читателя при первом прочтении, однако нуждается в постоянном поддержании фокуса путем референции или обновления стилистических средств, в противном случае резонансный эффект затухает, и объект возвращается в сферу автоматизма восприятия, становится «фоном» [24, с. 77].

П. Стоквелл выделяет специфические характеристики, благодаря которым аттракторы «захватывают» внимание читателя [26, с. 31]. Представленный список частично берет свое идейное начало из когнитивной грамматики Р. Лангакера, где разработанная ученым шкала эмпатии распределяет степень выраженности аттрактора [18, с. 306-307]. Благодаря естественной эгоцентристской предрасположенности индивида сопереживать в первую очередь такому же человеку, как он сам, наиболее выраженным аттрактором считается «говорящий активный человек» [24, с. 78]. Далее шкала эмпатии перечисляет типы аттракторов по степени их потенциала привлечения внимания читателя: говорящий активный человек → пассивный слушающий человек → неопределенный индивид → группа людей → животное → растение → механизм → объекты человеческого масштаба → недвижимые объекты → панорамные объекты → абстракции [24, с. 78].

Таким образом, очевидна важность аспектов одушевленности, определенности и движения для выраженности аттракторов в тексте. Объединив когнитивные, стилистические, семантические и грамматические факторы, влияющие на выраженность аттракторов в литературном тексте, П. Стоквелл сформировал список их типичных характеристик:

- новизна (аттракторы в настоящий момент чтения);
- агентность (именная группа в активном залоге);
- топикальность (позиция подлежащего);
- эмпатия (в соответствии с приведенной выше шкалой);
- определенность (детерминация);
- активность (глаголы движения);
- проксимальность (близость восприятия объекта);
- яркость;
- целостность;
- крупность;

- высота;
- громкость;
- опасность (концептуальная характеристика, складывающаяся из нескольких факторов, указанных выше);
- отклонение от эстетической нормы (эстетический диссонанс, обценная лексика);
- отрицание [24, с. 79].

Лингвокогнитивный анализ экфрастических отрывков использует перечисленные текстовые характеристики аттракторов для определения возможных наиболее выразительных языковых средств, акцентирующих внимание читателя на отдельных элементах описываемого произведения искусства.

#### *Теория нарративного взаимодействия*

Экфрастическое описание объекта искусства прежде всего актуализируется на уровне всего художественного произведения, в связи с чем необходимо рассмотреть текстовый уровень функционирования экфрастических референций при проведении лингвокогнитивного анализа.

Отражая современный взгляд на феномен интертекстуальности, теория нарративного взаимодействия Дж. Мэйсон разграничивает языковое выражение интертекстуальной референции и когнитивный процесс ее восприятия читателем, предлагая следующую терминологию:

- нарративное взаимодействие — когнитивный акт установления связи между нарративами, может быть вызван интертекстуальной референцией;
- интертекстуальная референция — любой выраженный, доступный исследованию продукт нарративного взаимодействия [19, с. 21].

Новаторский подход к рассмотрению интертекстуальности с позиции когнитивной поэтики не признает «надлежащего» прочтения текста, а вместо этого стремится определить, на чем основывается диапазон индивидуальных интерпретаций интертекстуальных отсылок. Согласно Мэйсон, интертекстуальная референция не может существовать без контекстуализации — когнитивного процесса активации определенной нарративной схемы, представляющей собой индивидуальное понимание упомянутого текста в «ментальном архиве» читателя [20, с. 165; 21, с. 71-72].

Интертекстуальные референции различаются по степени детальности формируемых ими отсылок к нарративу и маркированности в тексте:

- *универсальные немаркированные референции* ссылаются на очень широкий диапазон нарративов, не устанавливая группу или жанр произведения, в результате чего читатель воссоздает нарративные схемы, ассоциирующиеся с заданной референцией, однако определить их более конкретно не представляется возможным;
- *универсальные маркированные референции* не указывают на конкретный нарратив, однако определяют группу, жанр или категорию произведений;

- *частные маркированные референции* ссылаются на определенный нарратив, используя его заголовок;
- *частные немаркированные референции* ссылаются на определенный нарратив, отмечая его какую-либо узнаваемую характеристику [19, с. 80-84].

Используя классификацию Дж. Мэйсон, мы выделим интратекстуальные экфрастические референции, ссылающиеся на объект искусства, и проанализируем их возможное воздействие на читателя с помощью комбинированных методов лингвокогнитивного подхода. Финальной стадией анализа станет сравнение полученных результатов, базирующихся на материале отрывков из русско- и англоязычных художественных произведений — «На солнечной стороне улицы» Д. Рубиной и «Cat's Eye» («Кошачий глаз») М. Этвуд.

### Результаты исследования

#### *Лингвокогнитивный анализ экфрастических референций в романе Д. Рубиной «На солнечной стороне улицы»*

Роман «На солнечной стороне улицы» Дина Рубина посвятила советскому Ташкенту как городу своего детства, рассказав о становлении художницы Веры Щегловой. Героиня романа погружается в искусство как возможность бегства от воспоминаний травматичных событий детства и суровости повседневной реальности, в связи с чем постепенно в жизни Веры ее работы становятся каналом передачи детских переживаний и эмоций. В восприятии художницы искусство конструирует отдельное онтологическое измерение, заменяющее мир, в котором она живет, и становящееся ее единственной «настоящей жизнью» [6, с. 151]. Таким образом, формирование персонажа как художника разворачивает мегаметафору ART IS LIFE [31, 32], где героиня на протяжении всего повествования воплощает свои воспоминания в реальности картин. На уровне текста данная символическая полифония [23] выражается с помощью экфрасиса как преобладающего литературного приема.

Рассмотрим экфрастическую репрезентацию одной из картин главной героини:

*«Справа, на фоне пылающей оранжевыми дынями бахчи, сидела Маруся в шальварах из хан-атласа, в своей косынке, повязанной на пиратский манер, — с четырьмя грудями, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков...» [6, с. 467].*

Очевидно, что для читателей статьи или посетителей картинной галереи в романе отсутствие необходимого контекста не позволяет проникнуться метафорическим и личностным смыслом, заложенным в описании данного изображения. Однако читатель, знакомый со стилем художницы, проецирующей свой жизненный опыт на измерение картин, сможет идентифицировать сочетание интратекстуальных частных маркированных и немаркированных референций в экфрастическом отрывке. Так, имя главного персонажа картины — «Маруся» — создает маркированную отсылку к пересекающимся сюжетным линиям детства художницы и нарратора.

*Репрезентация персонажа Маруси с позиции нарратора*

В роли нарратора в романе выступает сам автор произведения, вплетающий в повествование автобиографические отрывки из своего детства. Согласно О. Гусевой, образ «лирической героини» запрограммирован на «несовпадение» с главным персонажем романа, несмотря на то что они неоднократно пересекаются в пространственно-временном измерении произведения [3]. Так, например, обе героини в разное время встречаются в своей жизни мужеподобную узбечку Марусю. Для лирической героини детское воспоминание о столкновении с Марусей мимолетно, но необыкновенно драматично. Укрыв на бахче дыню, девочки ели ее, расположившись на развалинах саманного дома неподалеку:

*«И однажды, когда мы со Светкой сидели вот так, доглатывая самые вкусные, прозрачно-розовые на просвет ломти дыни, истекающие приторным соком, со стороны дороги показалась толстая тетка, в шароварах из хан-атласа и в пестром платке, повязанном на голове на пиратский манер» [6, с. 254].*

Обратившись к девочкам, Маруся назвала свое имя и позвала их:

*«Мы обернулись. В руке, чуть ниже толстого живота, в прорехе шаровар она держала какой-то розовый, неровного мясного цвета, сверток. Несколько долгих секунд... — одна... две... три... — ушло на осознание — что это за сверток... Мы сверзились с камня и понеслись ветром над землей по направлению к дому. И вслед нам неся яростный узбекский мат...» [6, с. 255].*

Частные немаркированные референции устанавливают взаимосвязь произошедшего с предметом живописи, концентрируясь на описании внешности персонажа: «шаровары из хан-атласа», «пестрый платок, повязанный на голове на пиратский манер» в восприятии лирической героини и «шальвары из хан-атласа», «косынка, повязанная на пиратский манер» в экфрастическом отрывке. Образ Маруси, несомненно, занимает положение фигуры в организации картины, что эксплицитно выражается через определение «пылающей оранжевыми дынями бахчи» как фона, который, согласно дихотомии Талми, синтаксически представлен читателю раньше фигуры, более перманентно локализован и, как следствие, представляет меньший интерес для читателя.

Однако информация, предоставленная «визуальной» перцепцией, далека от характеристики самого персонажа. В сцене встречи с девочками образ Маруси выполняет роль главного аттрактора, поскольку «захватывает» внимание читателя сразу по нескольким критериям: агентность и топикальность выраженная на синтаксическом уровне («показалась толстая тетка», «она держала»); высокий уровень когнитивной эмпатии (персонаж Маруси выступает как «говорящий активный человек»); целостность образа героя, создающаяся за счет детальности описания и включающая в себя семантические параметры яркости («хан-атлас», «пестрый платок», «розовый, неровного мясного цвета, сверток»), и крупности («толстая тетка», «ниже толстого живота»).



Комбинация данных элементов подчеркивает ощущение опасности, которое передается читателю от героев сюжета. Неприятие Маруси лишь усиливается за счет семантики ассоциации платка, повязанного «*на пиратский манер*», и «*неровного мясного*» цвета, выбранного для описания свертка неназванного содержания. Обозначение цвета акцентирует семантику неживого и играет ключевую роль для понимания того, что произошло с Марусей.

*Репрезентация персонажа Маруси с позиции главной героини*

Читательская репрезентация персонажа Маруси дополняется трагическим случаем из детства главной героини романа, произошедшим в школе:

*«Маруся (если ее принять за женщину, а все принимали ее за кого угодно, но официально считали женщиной) была тем драконом, который не давал опоздавшим ученикам после звонка войти в класс. Маруся была узбечкой, и считалось, что она женщина, но если призадуматься, то женского у нее было только имя, да и то не узбекское» [6, с. 273].*

Опоздывая на урок, Вера неизбежно столкнулась с Марусей:

*«„Куда пирёшься?!“ — На этот раз Маруся возникла не из своего угла, что было неожиданностью, а откуда-то сзади... Девочка обернулась и уперлась взглядом в большое нечистое лицо... Никогда еще она не видела Марусю так близко... Она стояла и молча изучала лохматые брови, крупный, сально блестящий нос с тремя спускающимися по хребту бородавками... редкие жесткие усы над морщинистой губой...» [6, с. 275].*

Разглядывая «лва в пиратской косыночке», Вера не ответила на заданный вопрос, что заставило Марусю предположить, что девочка немая, а значит, не сможет свидетельствовать против нее:

*«Тогда Маруся сгрэбла ее в охапку и куда-то понесла, сопя и рыча себе под нос. <...> Марусины железные лапы беспрестанно елозили по ее телу. Втолкнув Веру в туалет, она прижала ее к холодному кафелю стены, сорвала с девочки куртку и вдруг стала, ужасно сопя и матерясь по-узбекски, ощупывать, обшаривать и мять ее тело. Казалось, что этот дикий и странный обыск доставлял ей яростное наслаждение. Несколько секунд Вера не могла понять — что Марусе нужно; запах, исходивший от той, — запах кислого молока от волос, чеснока и застарелой табачной вони был ужасен. Это и привело девочку в чувство: брезгливое бешенство обдало ее волной какой-то пружинной силы. Она вывинтилась из жестких рук, нырнула под Марусино брюхо, так, что та, потеряв равновесие, упала на колени, и, схватив жестяное ведро с надписью „школа №...“, с силой опустила его на Марусину спину. И тогда испугалась и дико заорала, продолжая бить и бить ведром об эту жирную спину и голову» [6, с. 275-276].*

Несомненно, само прочтение описания Марусиной попытки изнасилования ребенка порождает целый спектр эмоций от ярости до отвращения к персонажу,

что только усиливается стилистическими приемами и лингвокогнитивными элементами выраженности аттрактора.

На протяжении всей сюжетной линии гендерная принадлежность Маруси неоднократно вызывает сомнения окружающих ее людей, что находит отражение в иронических рассуждениях нарратора, где частое упоминание слов «женщина/женское» интенсифицирует противоположный эффект маскулинности персонажа: «если принять ее за женщину», «принимали за кого угодно, но официально считали женщиной», «считалось, что она женщина», «женского было у нее только имя». Причиной этому становятся ярко выраженные мужские черты поведения, характера и внешности Маруси, что отражается не только в детальном описании ее лица, но также в метафорических репрезентациях героини: «дракон», «лев в пиратской косыночке», «прирожденный и вдохновенный вышибала». На грамматическом уровне все существительные принадлежат к мужскому роду, а в плане семантики они передают разнообразные ассоциативные характеристики жестокости, разбойничества, борьбы, ярости и противозаконности.

Метафорическая репрезентация Маруси как «льва» разворачивается дальше: в восприятии девочки она «рычит себе под нос», ее руки — «железные лапы», вместо живота — «брюхо». Сам фрагмент описания попытки изнасилования девочки изобилует оценочной лексикой: «ужасно соя», «дикий и странный обыск», «яростное наслаждение», «запах застарелой табачной вони», «брезгливое бешенство», что вызывает резонанс в восприятии читателя, выделяя Марусю как фигуру с ярко выраженными характеристиками аттрактора и тем самым повторяя организацию фигуно-фоновых отношений в картине художницы.

На уровне межнарративных связей случай из детства Веры вносит значительный вклад в процесс контекстуализации читателем картины с изображением Маруси. Помимо привнесенных концептуальных характеристик персонажа, элементы описания внешности Маруси внезапно приобретают смысл благодаря нарративному взаимоотношению, строящемуся на основе частных немаркированных референций: «четыре груди, к каждой из которых был привязан колокольчик для школьных звонков». Отсылка к школьной среде непосредственно обращается к детскому воспоминанию Веры, усиливаясь посредством акцентного описания женской груди, не соответствующей типичной анатомии человека. Почему художница изобразила Марусю именно так? Единого ответа на данный вопрос не существует, ассоциативная интерпретация каждого читателя будет уникальной. К примеру, мое личное прочтение экфрастического отрывка подсказывает взаимосвязь с метафорической репрезентацией Маруси как дракона, который, согласно мифологической традиции, имеет несколько голов.

Таким образом, интратекстуальные нарративные связи имитируют визуальную организацию картины художницы и выдвигают на первый план персонаж Маруси. С помощью различных семантических, синтаксических и грамматических средств экфрастические отрывки, рассказанные от лица художницы Веры и лирической героини (нарратора), обогащают репрезентацию персонажа

Маруси в сознании читателя дополнительными концептуальными смыслами. Интересно также отметить, что несмотря на отсутствие пересечения нарративных линий лирической героини и художницы, Маруся изображена на картине «на фоне пылающей оранжевыми дынями бахчи», отсылающей читателя к сюжетной линии девочек, окликнутых Марусей во время поедания украденной дыни. Если следовать повествованию, об этом случае никак не могла знать сама художница.

*Образ Девы Марии в романе Маргарет Этвуд «Кошачий глаз»*

Роман М. Этвуд «Кошачий глаз» («Cat's Eye») рассказывает историю формирования личности Элейн, в детстве страдавшей от травли своей школьной подруги Корделии. Не в силах противостоять издевательствам, Элейн покорно выполняет все требования Корделии и других девочек, которые постоянно экспериментируют, до какого предела они смогут пойти. Психологическое унижение доводит Элейн до состояния депрессии и лишает как воли, так и желания жить. Зная, что родители не смогут ее понять, Элейн обращается к Деве Марии, прося в своих молитвах помочь ей.

Переломным моментом во взаимоотношениях Элейн и Корделии становится эпизод на мосту, едва не стоивший Элейн жизни. Корделия выбросила шапочку Элейн на ненадежный лед мартовской реки и приказала спуститься в долину за ней. Элейн повиновалась и по пояс зашла в ледяную реку, но уже не чувствовала в себе сил вернуться. И в тот момент, когда девочка уже почти полностью оледенела и была на грани потери сознания, ей видится Дева Мария:

*«There's someone on the bridge, I can see the dark outline. At first I think it's Cordelia, come back for me. Then I see that it's not a child, it's too tall for a child. I can't see the face, there's just a shape. One of the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head. (...)*

*I hear someone talking to me. It's like a voice calling, only very soft, as if muffled. I'm not sure I've heard it at all. I open my eyes with an effort. The person who was standing on the bridge is moving through the railing, or melting into it. It's a woman, I can see the long skirt now, or is it a long cloak? She isn't falling, she's coming down toward me as if walking, but there's nothing for her to walk on. (...)*

*Now she's quite close. I can see the white glimmer of her face, the dark scarf or hood around her head, or is it hair?» [11, с. 224].*

Собравшись с силами, Элейн следует за фигурой, выбирается из реки и находит путь домой. Изначально читатель, как и Элейн, лишь смутно представляет себе приближающуюся фигуру: универсальные референции «*the dark outline*», «*too tall for a child*», «*the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head*» представляются слишком общими для идентификации персонажа. Девочка называет фигуру «*someone*», подчеркивая неопределенность персонажа, но по мере ее приближения Элейн угадывает более конкретные черты: «*it is a woman, I can see the long skirt now, or is it a long cloak?*» и описывает манеру движения: «*melting*», «*isn't falling*», «*as if walking, but there's nothing for her*

to walk on». Таким образом, через восприятие главного героя создается аллюзия к сверхъестественности персонажа. Знание о том, что Элейн в своих молитвах обращалась к Деве Марии, а также более точное описание фигуры (женщина в длинной накидке или юбке) создает явную референцию к образу Богородицы в сознании читателя. Как результат, несмотря на то что главная героиня не называет Деву Марию по имени, восприятия персонажа ее глазами становится достаточно для того, чтобы читатель смог вполне конкретно определить образ.

Персонаж Девы Марии занимает центральное положение в организации экфрастического отрывка, что подтверждается с помощью грамматических, синтаксических и семантических средств выраженности фигуры. Согласно ранее приведенному списку П. Стоквелла, образ Девы Марии ярко текстуально выражен посредством принципов агентности и топикальности («*the person*», «*a woman*»), нарастающей определенности («*someone*» → «*the dark outline*» → «*a shape*» → «*the person*» → «*she*») и проксимальности («*The person who was standing on the bridge is moving through the railing, or melting into it*»; «*she's coming down toward me*»; «*Now she's quite close*»).

Видение Элейн не только спасло ей жизнь, но и сыграло решающую роль в ее взаимоотношениях с Корделией. Девочка ощутила, что Корделия не имеет над ней никакой реальной власти, и прекратила свое общение с ней. Несмотря на это, детская психологическая травма оставила глубокий отпечаток на всю последующую жизнь Элейн, заставляя ее нередко думать о Корделии. В одной из своих работ она изобразила случай, произошедший с ней на мосту:

«The last painting is Unified Field Theory. It's a vertical oblong, larger than the other paintings. Cutting across it a little over a third up is a wooden bridge. (...)

*Positioned above the top railing of the bridge, but so her feet are not quite touching it, is a woman dressed in black, with a black hood or veil covering her hair. Here and there on the black of her dress or cloak there are pinpoints of light. The sky behind her is the sky after sunset; at the top of it is the lower half of the moon. Her face is partly in shadow» [11, с. 481].*

Экфрастический отрывок содержит множество интратекстуальных референций к судьбоносному случаю из детства Элейн. Данные внутритекстовые референции создают дополнительный контекст, который читатель привносит для актуализации объекта искусства (к примеру, «*wooden bridge*», «*a woman dressed in black*», «*a black hood or veil covering her hair*», «*pinpoints of light*»).

Описание картины начинается с изображения моста как фона, определяя локацию сюжета. В качестве фигуры на картине выступает персонаж Девы Марии, однако отрывок не называет ее имени, а повторяет процесс «узнавания» читателем персонажа. Яркой характеристикой сверхъестественности образа становится тот факт, что она не стоит на мосту, а находится над ним: «*her feet are not quite touching it*». Данная частная немаркированная референция отсылает читателя к воспоминаниям Элейн, описывающей манеру движения фигуры: «*she's coming down toward me as if walking, but there's nothing for her to walk on*».

Далее экфрастический отрывок фокусируется на описании самого персонажа, одетого в черную одежду с вуалью или капюшоном, покрывающим волосы: «*a woman dressed in black, with a black hood or veil covering her hair*».

Экфрасис картины более статичен, он не передает динамики мыслей девочки, пытающейся разглядеть черты показавшейся вдали женщины: «*I can see the long skirt now, or is it a long cloak?*»; «*the dark scarf or hood around her head, or is it hair?*». Сомнения девочки в данном контексте выражены с помощью риторических вопросов, однако данное значение теряется в экфрастическом описании картины, где персонаж Девы Марии представлен более определенно. Параллелизм конструкций экфрасиса и воспоминаний художницы дополняется упоминанием о бликах света: «*here and there on the black of her dress or cloak there are pinpoints of light*». Подобно им, от образа Девы Марии также исходил свет: «*one of the yellowish-green lights is behind it, coming out in rays from around the head*».

Визуальная организация картины имитирует фигуру-фонное текстуальное построение сюжета, произошедшего с Элейн на мосту. Синтаксические и семантические аттракторы выделяют персонаж Девы Марии как центральный, что повторяется в картине, где ее образ занимает главенствующее положение. На уровне интратекстуальных нарративных взаимосвязей реализуется описание персонажа Девы Марии, что создает ярко выраженную отсылку к ее образу как внутри художественного произведения, так и вне его.

### Заключение

Экфрастические референции в рассмотренных отрывках романов Д. Рубиной и М. Этвуд связывают сюжетные линии внутри нарратива, актуализируя тем самым репрезентацию произведения искусства в сознании читателя. При рассмотрении описания картин и контекста их создания нами была выявлена закономерность в организации их фигуру-фоновых отношений. Центральный персонаж, функционирующий как ярко выраженная фигура в сцене, также занимает центральное положение в визуальной организации картины.

На уровне лингвистического анализа эта черта выражена параллелизмом конструкций, изображающих персонажей как в сюжете повествования, так и в экфрастических отрывках. Таким образом, интертекстуальные нарративные референции имитируют визуальную организацию картин, выдвигая на первый план персонажей, оказавших существенное влияние на жизнь главных героев произведений. Литературная фигура экфрасиса символически реализуется в художественном тексте с помощью различных семантических, синтаксических и грамматических языковых средств и дополняет концептуальное восприятие романа читателем.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) / Н. В. Брагинская // Славянское и балканское языкознание. 1977. С. 259-283.

2. Геллер Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин / Л. Геллер // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Спец. вып. 44. С. 151-171.
3. Гусева О. П. Поэт как центральная фигура романа Дины Рубиной «На солнечной стороне улицы» / О. П. Гусева // Вестник Вятского государственного университета. 2013. № 2 (2). С. 95-99.
4. Журбина А. В. Экфрасис / А. В. Журбина // Большая российская энциклопедия. М., 2017. Том 35. С. 293.
5. «Невыразимо выразимое». Экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте / под ред. Д. В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение, 2013. 572 с.
6. Рубина Д. И. На солнечной стороне улицы / Д. И. Рубина. М.: Эксмо, [2006] 2012. 512 с.
7. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. СПб.: Акад. проект, 2003. 354 с.
8. Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения: Коллективная монография / под ред. Т. Автухович. Седльце, 2018. 703 с.
9. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. М.: Ардис, 1929. 269 с.
10. Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под. ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. 216 с.
11. Atwood M. Cat's Eye / M. Atwood. London: Virago Press, [1988] 1990. 487 pp.
12. Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis / S. Cheeke. Manchester: Manchester University Press, 2010. 216 pp.
13. Evans V. Cognitive Linguistics: An Introduction / V. Evans, M. C. Green. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. 848 pp.
14. Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery / J. A. W. Heffernan. Chicago, IL: University of Chicago Press, [1993] 2004. 262 pp.
15. Hollander J. The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art / J. Hollander. Chicago, IL: University of Chicago Press, 1995. 392 pp.
16. Hollander J. The poetics of ekphrasis / J. Hollander // Word & Image. 1988. No. 4 (1). Pp. 209-219.
17. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign / M. Krieger. Baltimore: John Hopkins University Press, [1991] 2019. 293 pp.
18. Langacker R. W. Foundations of Cognitive Grammar, vol. 2: Descriptive application / R. W. Langacker. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991. 628 pp.
19. Mason J. Intertextuality in Practice / J. Mason. Amsterdam: John Benjamins, 2019. 216 pp.
20. Mason J. Narrative / J. Mason // The Cambridge Handbook of Stylistics // P. Stockwell & S. Whiteley (eds.). Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Pp. 179-195.
21. Mason J. Narrative interrelation, intertextuality and teachers' knowledge of students' reading / J. Mason // Knowing about Language: Linguistics and the Secondary English Classroom / D. Clayton & M. Giovanelli (eds.). London: Routledge, 2016. Pp. 162-172.
22. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the other / W. J. T. Mitchell // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. 1994. Pp. 151-181.
23. Ronell A. P. Some thoughts on Russian-language Israeli fiction: Introducing Dina Rubina / A. P. Ronell // Prooftexts. 2008. No. 28 (2). Pp. 197-231.

24. Stockwell P. *Cognitive Poetics: An Introduction* / P. Stockwell. 2<sup>nd</sup> edition. London: Routledge, 2019. 256 pp.
25. Stockwell P. *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading* / P. Stockwell. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009. 224 pp.
26. Stockwell P. The cognitive poetics of literary resonance / P. Stockwell // *Language and Cognition*. 2009. No. 1 (1). Pp. 25-44.
27. Talmy L. *Toward a Cognitive Semantics* / L. Talmy. Cambridge, MA: MIT Press, 2000. Vol. 1: Concept structuring systems. 573 pp.
28. Tsur R. *Toward a Theory of Cognitive Poetics* / R. Tsur. Amsterdam: North-Holland, 1992. 586 pp.
29. Ungeger F. *An Introduction to Cognitive linguistics* / F. Ungeger, H.-J. Schmid. 2<sup>nd</sup> edition. London: Longman, 2013. 384 pp.
30. Webb R. Ekphrasis ancient and modern: the invention of a genre / R. Webb // *Word & Image*. 1999. No. 15 (1). Pp. 7-18.
31. Werth P. Extended metaphor — a text-world account / P. Werth // *Language and Literature*. 1994. No. 3 (2). Pp. 79-103.
32. Werth P. *Text Worlds: Representing Conceptual Space in Discourse* / P. Werth. London: Routledge, 1999. 390 pp.

**Polina I. GAVIN<sup>1</sup>**  
**Olga B. PONOMAREVA<sup>2</sup>**

UDC 81'42:821.161.1+821.111

**THE LINGUO-COGNITIVE ASPECT  
OF EKPHRASTIC REFERENCES  
IN A LITERARY TEXT (BASED ON THE WORKS  
BY D. RUBINA AND M. ATWOOD)**

<sup>1</sup> Postgraduate Student, University of Tyumen  
polinagavin@gmail.com

<sup>2</sup> Dr. Sci. (Philol.), Professor,  
Department of the English Language,  
University of Tyumen  
obponomareva@list.ru

**Abstract**

The following article explores ekphrasis as a literary device in the context of the Russian and English language literary texts. The phenomenon of ekphrasis is regarded to be a relatively researched area in the literary criticism. However, the majority of the existing research focuses on the visual representations in the verbal medium, thereby neglecting the aspect of the reader's possible interpretation of an ekphrastic description and its stylistic expression in a literary text. Thus, the aim of this article is to identify the specific language patterns constructing ekphrastic references in the Russian and English language literary texts by conducting a comparative linguo-cognitive analysis of ekphrastic intertextual references in Dina Rubina's 'On the Sunny Side of the Street' (2006) and Margaret Atwood's 'Cat's Eye' (1988).

The research is based on the comparative linguo-cognitive analysis combining the following cognitive poetic techniques: the 'figure — ground' dichotomy, the model of literary resonance, and the narrative interrelation theory.

---

**Citation:** Gavin P. I., Ponomareva O. B. 2021. "The Linguo-Cognitive Aspect of Ekphrastic References in a Literary Text (Based on the Works by D. Rubina and M. Atwood)". Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 7, no. 1 (25), pp. 62-79.  
DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-62-79

---



The analysis of the figure-ground relations in ekphrastic descriptions has shown that the main character takes the figure position and becomes a pronounced attractor, thereby exerting an affective influence on the reader's perception. The application of the literary resonance model confirms this claim by identifying typical semantic, syntactic and stylistic features (attractors) of the character in the analysed ekphrastic passages. The comparison of an ekphrastic description to a passage which it is based on has revealed the characteristic parallelism of their syntactic and semantic patterns. In part, parallel constructions contain specific intertextual references that create links to an art object, thus actualising the representation of a picture in the reader's perception.

A comparative linguo-cognitive analysis of ekphrastic references in Russian and English literary texts has shown the possible intratextuality of ekphrastic references, which establish the relationships between plots within the narrative. Additionally, in both literary texts, ekphrastic references imitate the visual construction of an object of art at the semantic, syntactic and textual levels and, as a result, accentuate the metaphorical realisation of the presented artefact.

### **Keywords**

Cognitive poetics, figure-ground relations, intertextual reference, narrative interrelation, ekphrasis, attractor, parallelism.

**DOI: 10.21684/2411-197X-2021-7-1-62-79**

### **REFERENCES**

1. Braginskaya N. V. 1977. "Ekphrasis as a type of a text (to the issue of structural classification)". *Slavic and Balkan linguistics*. Pp. 259-283. [In Russian]
2. Geller L. 1997. "Approaching ekphrasis as a genre. Russian background for non-Russian paintings". *Wiener Slawistischer Almanach. Special Issue 44*, pp. 151-171. [In Russian]
3. Guseva O. P. 2013. "Poet as a central character in Dina Rubina's Novel 'On the sunny side of the street'". *Vyatka State University Herald*. Vol. 2 (2), pp. 95-99. [In Russian]
4. Zhurbina A. V. 2017. "Ekphrasis". *Big Russian Encyclopedia*. Vol. 35, p. 293. [In Russian]
5. Tokarev D. V. (ed.). 2013. 'Inexpressibly Expressive'. *Ekphrasis and problems of visual representation in fictional texts*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie. 572 pp. [In Russian]
6. Rubina D. I. [2006] 2012. *On the sunny side of the street*. Moscow: Eksmo. 512 pp. [In Russian]
7. Rubins M. 2003. *Figurative joy of beauty: Ekphrasis in art of acmeists and European tradition*. Saint-Petersburg: Akkad. proekt. 354 pp. [In Russian]
8. Avtukhovich T. (ed.). 2018. *Theory and history of ekphrasis: Conclusions and perspectives of its research: Collection of articles*. Sedl'tse. 703 pp. [In Russian]
9. Shklovskiy V. B. 1929. *On the theory of prose*. Moscow: Ardis. 269 pp. [In Russian]
10. Geller L. 2002. *Ekphrasis in Russian literature*. Works of the Lausanne symposium. Moscow: MIK. 216 pp. [In Russian]

11. Atwood M. [1988] 1990. *Cat's Eye*. London: Virago Press. 487 pp.
12. Cheeke S. 2010. *Writing for art: The aesthetics of ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press. 216 pp.
13. Evans V., Green M. C. 2006. *Cognitive linguistics: An introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 848 pp.
14. Heffernan J. A. W. [1993] 2004. *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago, IL: University of Chicago Press. 262 pp.
15. Hollander J. 1995. *The gazer's spirit: poems speaking to silent works of art*. Chicago, IL: University of Chicago Press. 392 pp.
16. Hollander J. 1988. The poetics of ekphrasis. *Word & Image*. No. 4 (1), pp. 209-219.
17. Krieger M. [1991] 2019. *Ekphrasis: the illusion of the natural sign*. Baltimore: John Hopkins University Press. 293 pp.
18. Langacker R. W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar, vol. 2: Descriptive application*. Stanford, CA: Stanford University Press. 628 pp.
19. Mason J. 2019. *Intertextuality in practice*. Amsterdam: John Benjamins. 216 pp.
20. Mason J. 2014. Narrative. In P. Stockwell, S. Whiteley (eds.) *The Cambridge handbook of stylistics*. Cambridge: Cambridge University Press. Pp. 179-195.
21. Mason J. 2016. Narrative interrelation, intertextuality and teachers' knowledge of students' reading. In D. Clayton, M. Giovanelli (eds.) *Knowing about language: Linguistics and the secondary English classroom*. London: Routledge. Pp. 162-172.
22. Mitchell W. J. T. 1994. *Ekphrasis and the other. Picture theory: Essays on verbal and visual representation*. Pp. 151-181.
23. Ronell A. P. 2008. Some thoughts on Russian-language Israeli fiction: Introducing Dina Rubina. *Prooftexts*. No. 28 (2), pp. 197-231.
24. Stockwell P. 2019. *Cognitive poetics: An introduction, 2<sup>nd</sup> edition*. London: Routledge. 256 pp.
25. Stockwell P. 2009. *Texture: A cognitive aesthetics of reading*. Edinburgh: Edinburgh University Press. 224 pp.
26. Stockwell P. 2009. The cognitive poetics of literary resonance. *Language and cognition*. No. 1(1), pp. 25-44.
27. Talmy L. 2000. *Toward a Cognitive Semantics, vol. 1: Concept structuring systems*. Cambridge, MA: MIT Press. 573 pp.
28. Tsur R. 1992. *Toward a theory of cognitive poetics*. Amsterdam: North-Holland. 586 pp.
29. Ungeger F., Schmid H.-J. 2013. *An introduction to cognitive linguistics, 2<sup>nd</sup> edition*. London: Longman. 384 pp.
30. Webb R. 1999. Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre. *Word & Image*. No. 15 (1), pp. 7-18.
31. Werth P. 1994. Extended metaphor — a text-world account. *Language and literature*. No. 3 (2), pp. 79-103.
32. Werth P. 1999. *Text worlds: Representing conceptual space in discourse*. London: Routledge. 390 pp.