

УДК 811.133.1

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ ЭКФРАСИСА В РОМАНЕ О. ХАКСЛИ "POINT COUNTER POINT" («КОНТРАПУНКТ»)

Тамара П. Карпухина¹.@

¹ Педагогический институт Тихоокеанского государственного университета, 680000, Россия, г. Хабаровск, ул. Карла Маркса, 68

@tkarpukhina1@mail.ru

Поступила в редакцию 22.09.2017. Принята к печати 02.03.2018.

Ключевые слова: экфрасис, монологический экфрасис, диалогический экфрасис, архетипическая схема экфрасиса, центр и периферия экфрасистического текста, составляющие экфрасиса, функции экфрасиса.

Аннотация: Объектом изучения статьи является живописный экфрасис в романе Олдоса Хаксли "Point Counter Point". Выделены центральная и периферийная части экфрасистического текста. Исследованы составляющие экфрасистического описания, представленного в романе О. Хаксли. Эстетическая составляющая проявляется в высокой оценке картины как эстетического объекта. Семиотическая составляющая проявляется в переводе с одной системы знаков (живописи) на другую (литературы): экфрасистический вербальный текст в качестве означающего указывает на свое означаемое – живописное полотно, созданное главным героем романа – художником. Архетипическая составляющая проявляется в функционировании экфрасиса (монологического и диалогического), специфические черты которого вписываются в архетипическую схему античного древнегреческого экфрасиса. Лингвистическая составляющая проявляется в наличии в экфрасистическом описании перцептивной лексики, относящейся к визуальной модальности, направленной на побуждение читателя-зрителя к созерцанию изображения и на пробуждение в нем чувства прекрасного при созерцании предмета искусства. Герменевтическая составляющая проявляется не столько в интерпретации картины, сколько в истолковании посредством этой картины сути творчества в целом, представляющего собой вечное, неподвластное времени явление, противопоставленное бренности жизни. В статье изучены функции экфрасиса в романе: эстетически-оценочная, дескриптивная, эмоционально-воздействующая, характеризующая, истолковывающая.

Для цитирования: Карпухина Т. П. Функционирование экфрасиса в романе О. Хаксли "Point Counter Point" («Контрапункт») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2018. № 1. С. 184–192. DOI:10.21603/2078-8975-2018-1-184-192.

В последнее время все большее внимание специалистов в области литературоведения и лингвистики привлекает такое явление, как экфрасис. Опубликованы работы, проанализировавшие экфрасис на материале прозаических [1–10] и поэтических [11–17] произведений. Большая заслуга в извлечении термина «экфрасис» из античной риторики и введении его в отечественный научный оборот принадлежит Н. В. Брагинской, проанализировавшей генезис и эволюцию термина, а также выделившей такие разновидности экфрасиса, как монологический / диалогический, одиночный / серийный, поэтический / прозаический [18–19].

Экфрасис (экфраза) (от греч. ек-φραση – высказывать, выражать) представляет собой словесное описание в литературном произведении рукотворного предмета – артефакта, являющегося предметом искусства, реального или вымышленного (картины, статуи, чаши, щита, храма, дворца и т. п.). Описание преследует цель создания особого «видения», «постижения» произведения [20], соотносимого с его содержанием.

Несмотря на заметное продвижение в исследовании экфрасиса в последнее десятилетие, следует все же отметить недостаточную изученность данного явления,

что делает обращение к его проблематике весьма актуальным. Представляется необходимым расширить круг авторов, идиостиль которых рассматривался бы через призму экфрасистического видения, что позволит очертить сферу реализации изобразительно-выразительных возможностей экфрасиса, заложенных самой природой взаимодействия, взаимопроникновения разных искусств, составляющих суть экфрасиса как литературного приема. Актуальность работы определяется также тем, что исследуемый в настоящей статье роман Олдоса Хаксли «Контрапункт» [21] не подвергался ранее изучению с точки зрения функционирования в нем экфрасистических описаний. Восполнение этого пробела тем более важно, так как данный роман относится к жанру "Kunstlerroman" [22], в центре внимания которого находится творческая судьба художника, вследствие чего в произведении заметную роль играют описания живописных картин. Главным героем романа является художник Джон Бидлейк, которого мы застаем все еще в зените славы, но уже на закате жизненного пути.

Особая роль в романе отведена картине художника «Купальщики» ("Bathers"), написанной в период рас-

цвета его творческих сил. Это живописное полотно, служащее референтом экфрасического описания, входящее в художественно-образный мир романа, носит атрибутированный характер [23], релевантный только для данного романа, являющегося художественным вымыслом.

Указанное экфрасическое описание и является объектом изучения настоящей статьи. Цель исследования заключается в выявлении особенностей функционирования экфрасиса в романе О. Хаксли «Контрапункт». В задачи работы входит:

- рассмотреть разновидности эфрасиса, диалогического и монологического, представленных в романе;
- дать оценку описываемому изображению как эстетическому объекту;
- рассмотреть описание живописного полотна с точки зрения семиотического подхода;
- выявить архетипические корни экфрасического описания;
- изучить языковые средства, использованные автором в экфрасическом описании;
- рассмотреть описываемое изображение с точки зрения герменевтического подхода;
- охарактеризовать функции экфрасиса в исследуемом романе.

Прежде чем перейти к объекту рассмотрения данной статьи, осветим вкратце содержание четвертой главы, представляющей картину Джона Бидлейка «Купальщики». В главе описывается светский вечер, организованный леди Эдвард Тантамаунт, давней приятельницей художника.

После концерта классической музыки гости проследовали в обеденный зал, где на самом видном месте, над камином, вывешена картина Бидлейка «Купальщики». С этого момента повествования начинаются границы экфрасиса, текстуально обозначенные предложением, которое вводит живописное произведение в поле зрения: *The third and the finest of John Bidlake's 'Bathers' hung over the mantelpiece in the dining-room of Tantamount House* [21, с. 57].

Границы экфрасиса заканчиваются в той части текста, где картина упоминается в последний раз, когда художник рассуждает о том, что женщин вообще следует изображать так же, как и моделей «Купальщиков», то есть прекрасными в их телесной нагоде (*their charming bodies*), а не как воплощение духовного начала (*and not deceptive symbols of a non-existent spirituality*) [21, с. 61].

Будучи отграниченным от остального текста, экфрасическое описание приобретает семиотический статус «текста в тексте», обладающего определенными рамками. Введение экфрасиса в рамки отражает фенестрационный (от латинского *fenestra* – окно) тип восприятия, как «вид через окно», обеспечивающий целостный характер воспринимаемого [24, с. 225, 231, 233; 25, с. 78–85; 26, с. 8].

Заданный определенными рамками, которые служат в качестве его границ, анализируемый экфрасис, однако, не представляет собой монолитного, однородного по качественному составу, текста. В рома-

не отчетливо выделяются два текстовых фрагмента, следующих друг за другом, представляющих картину с разных позиций: с точки зрения повествователя, с одной стороны, и самого художника – с другой.

Если первый фрагмент представляет собой образец монологического экфрасиса, то второй фрагмент, содержащий беседу художника с гостями аристократического салона, относится к диалогическому экфрасису. Важнейшими признаками диалогического экфрасиса, который строится по античной архетипической схеме, являются: скрытый смысл изображения, получающий истолкование в ходе созерцания предмета искусства и беседы между посвященным (знатоком, экзегетом, храмовником) и непосвященным (наивным, любознательным зрителем, профаном, паломником). Описание включает в себя «оптическую лексику», световые образы (блеск, сияние и т. п.), отсылки к сверхъестественному (чудесам, призракам), мотив оживающего изображения [19, с. 287].

В обоих текстовых фрагментах дается высокая оценка картине. В монологическом экфрасисе живописное полотно характеризуется повествователем как прекраснейшее (*the finest*) из творений художника [21, с. 57]. В диалогическом экфрасисе сам художник скромно называет свою картину хорошей работой: *'It's good,' he said, 'it's enormously good.'* [21, с. 58].

Рассмотрим подробнее выделенные типы экфрасиса.

Монологическое экфрасическое описание, сосредоточенное на собственно изображении, представляющем купальщиков, апеллирует, в первую очередь, к зрению (см., например, слова *eye, contemplation*). Только зрению доступно восприятие света, цвета и их оттенков, от блеклых до сияющих, а также окружающего пейзажа, с облаками на небе и проч. (*the colouring very pure and brilliant; pearly; nacreous; pale bright landscape; clouds* и проч.) [27, с. 13–14].

Сказанное свидетельствует об осуществлении экфрасисом дескриптивной функции, опирающейся на словесно-визуальные образы. При этом описание передает не только то, что изображено на картине, но и то, какие чувства порождает изображение, осуществляя эмоционально-воздействующую функцию. Об этом говорят эпитеты *gay, joyous, light*, которыми характеризуется живописное полотно Бидлейка: *It was a gay and joyous picture, very light in tone* [21, с. 58].

Эмоциональное воздействие картины проявляется в том, что зрителям передаются радость, веселье, ощущение легкой беззаботности, исходящие от молодых людей, изображенных на картине. Общий круг, образуемый телами на воде, метафорически соотносимый с венком (*garland*), как бы поддерживается природой, которая листвою своих деревьев охватывает их, образуя еще один живой венок наверху: *Eight plump and pearly bathers grouped themselves in the water <...> so as to form <...> a kind of garland (completed above by the foliage of a tree) round the central point of the canvas* [21, с. 58]. В анализируемом экфрасическом описании явственно проступает акцент на телесности изображаемого, достигаемой отбором соматических

наименований (*moving bodies and limbs; smiling flesh; lovely forms*).

То, что изображено на полотне, и как это сделано, опосредованным образом характеризует самого Бидлейка в молодости, его жизнелюбие, гедонизм, упоение естеством природы. Сказанное позволяет утверждать об осуществлении экфрасисом в данном случае, наряду с дескриптивной и эмоционально-воздействующей, также и характеризующей функции.

Если взглянуть на экфрасиический текст с другой стороны, а именно с точки зрения его интермедиаальной, интерсемиотической природы, то важно отметить следующее. Перевод с языка одной семиотической системы – живописи – на язык другой – литературы – оказывается возможным вследствие реализации языковым знаком своей индексальной сущности по отношению к знаку изобразительного искусства. Экфрасиический вербальный текст становится означающим, указывающим на свое означаемое – живописное полотно. В рассматриваемом случае он указывает на реалистическое произведение, которое является означающим, но уже на другом уровне – по отношению к означаемой им реальной действительности. Между картиной и действительностью складываются иные отношения – отношения подобия, то есть иконичности.

В изображении, представленном в монологическом экфрасиическом тексте, наличествуют легко прочитываемые отношения между знаками: семантические, синтаксические, прагматические. В описании заложены и семантика (то, что обозначено, изображено), и синтактика (то, как соотносены друг с другом изображаемые фигуры), и прагматика (то, как изображение может восприниматься зрителем).

Такая семиотическая насыщенность, выраженная в экфрасиическом тексте, несет некий герменевтический посыл, задает определенный вектор читательского понимания, воспринимающего картину как гимн жизни, воспетый молодым художником.

До сих пор речь шла о монологическом экфрасисе, выразителем которого выступает всезнающий повествователь [21, с. 57–58].

Практически сразу за ним следует диалогический экфрасис, ведущей фигурой которого является Джон Бидлейк, размышляющий о своей картине (*contemplating his own work*) с собеседниками, остановившимися перед изображением.

Диалогический экфрасис в романе «Контрапункт» носит ярко выраженный дискретный характер, проявляющийся в том, что описание картины рассредоточено на довольно протяженном текстовом пространстве. В диалогическом экфрасисе явственно выделяются части, которые можно обозначить как принадлежащие центру или периферии экфрасиического текста. Центр, непосредственно связанный с описанием художественного изображения, содержит наибольшее число компонентов, соотносящихся с эстетическим артефактом.

Периферия, связанная с изображением опосредованно, начинается там, где речь отклоняется от изображения, повествуя о неких событиях, связанных

с картиной; характеризуя причастных к ней персонажей; обращаясь к реминисценциям, возвращающих художника к времени написания произведения, и проч.

Обратимся к рассмотрению диалогического экфрасиса. Напомним, что диалог начался с фразы художника, давшего высокую оценку картине. Эта фраза, впоследствии повторенная им в ходе беседы (*'It's good,' he said again <...>*), выражает мнение профессионала, что соответствует предписанной ему роли знатока, наставника, осуществляющего дидактическую и просветительскую функции, присущие диалогическому экфрасису [19]. Адресуясь к слушателям, Бидлейк обращает их внимание на совершенную композицию картины, используя при этом лексику, которая, как и в монологическом экфрасисе, принадлежит к визуальной модальности, относящейся к категории перцептивности [28]. Ее маркерами служат зрительные императивы (глаголы *look* и *see*), выполняющие апеллятивную функцию. Нетрудно заметить в этом реализации архетипических формул, подмеченных в древнегреческих памятниках словесного искусства, используемых храмовниками в обращении к паломникам, посетителям храмов и других сакральных мест, чтобы побудить их стать не только слушателями, но и зрителями [19]. Приведем обращения Бидлейка к слушательницам: *'Look at the way it's composed'; 'Look at the figure on the right with the arms up.'; 'See how it compensates for the big stooping one there on the left.'* [21, с. 58]. Таким образом, и субъект, и объект восприятия оказываются вовлечены в перцептивную деятельность [29, с. 179].

В этой части текста экфрасис-диалог выполняет, так же как и экфрасис-монолог, дескриптивную функцию. Разъясняя слушателям азы и тонкости мастерства, выступая в качестве знатока, Бидлейк одновременно и описывает картину, используя терминологию, входящую в сферу изобразительного искусства (*composed; balance; arrangement; the figure on the right* и проч.).

Другим участникам беседы (Люси Тантамаунт, миссис Беттертон) отведена роль слушателей, созерцающих картину и внимающих речи художника. И здесь мы наблюдаем некоторое отступление от архетипической схемы экфрасиса-диалога. С одной стороны, согласно архетипу такой беседы, слушательницы лишь изредка подают реплики или задают вопросы, с другой стороны, они подвергают сомнению правомерность изображения женщин без всякого намека на душу (*not a trace of spirit*), как это видится Бидлейку.

Возможно, роль почтительных учениц не была бы так очевидно отброшена, если бы обе героини не чувствовали, что слава великого мастера давно в прошлом. Недаром Люси, на словах соглашаясь с оценкой Бидлейка его творчества (*'Of course it's good', said Lucy*), во внутренней речи не щадит художника, называя последнюю выставку отвратительной, жалкой (*This last exhibition – it was deplorable*) [21, с. 59].

Из сказанного явствует, что архетипическая схема диалогического экфрасиса, предписывающая строгую иерархию ролей, начинает разрушаться, поскольку поколеблен авторитет самого учителя. Отступление

от традиционной схемы на этом этапе диалога приводит к тому, что беседа переходит в другое русло. Параллельно со светской беседой в тексте постоянно идет внутренний монолог художника, в котором Бидлейк с раздражением вспоминает других женщин, с их притязаниями на интеллект (*intellectual pretensions*) и душу (*tremendously keen on the soul*). Он же видит только красивые ноги и стройную фигуру (*a pair of legs and a figure*) [21, с. 61].

Обращает на себя внимание языковая форма выражения презрения художника к женщинам. Перечислены зоонимы – наименования животных и насекомых, с кем сравниваются женщины (*bloodhounds; oxen; mantis*). Используется модус кажимости (*have the air of; seem to be; as though*), ставящий под сомнение способности женщин судить со знанием дела (*learn; judge*), глубоко мыслить (*meditate; metaphysics*), молиться (*pray*).

Экфрастическое описание, включающее в данном случае как центр (то, что относится к картине «Купальщики»), так и периферию (выражение отношения Бидлейка к женщинам), осуществляет не только дескриптивную, но и характеризующую функцию. Экфрасис служит цели создания образа художника, плененного красотой женского тела, но не допускающего мысли о присутствии в женской сущности духовного начала.

Обратимся к семиотической составляющей экфрасиса. В отличие от экфрасиса-монолога, диалогический экфрасис предстает заметно усеченным в семиотическом плане. Если в описании «Купальщиков» повествователем были представлены в равной мере семантика, синтактика и прагматика, то в речи художника, сосредоточившегося на соотношении частей картины, заметно превалирует синтактика. Он говорит о том, как построена композиция картины (*the way it's composed*), как естественно распределены на ней фигуры (*there's no trace of<...> artificial arrangement*), о том, что одна фигура уравновешивает другую, подобно рычагу (*Like a long lever lifting a heavy weight*) [21, с. 58]. В некоторой степени затронут прагматический аспект, поскольку предполагается, что, увидев такую гармоничную, совершенную композицию, зритель испытает изумление и восхищение.

Профессиональная гордость художника тем, как безупречно выстроена картина, увела его в сторону от других аспектов, в частности, от ее содержания, от того, что изображено живописным полотном как целым, что обозначено описываемыми фигурами. Иными словами, за пределами экфрасиса-диалога остался такой семиотический аспект изображения, как семантика. Это, в свою очередь, повлияло в определенной степени и на такую составляющую экфрасиса, как герменевтическая перспектива. Смысл собственно самой картины в описании ее создателя остался нераскрытым и непонятым. Это означает, что художник не осуществил в полной мере роли экзегета, толкователя.

Обратимся к такой важной части экфрастического текста, как реминисценции. Особая роль в романе отве-

дена воспоминаниям художника, связанным с периодом создания картины «Купальщики», которые составляют периферию диалогического экфрасиса, в центральной части которого, как уже отмечалось, приводится собственно описание картины Джоном Бидлейком и содержатся реплики-вопросы его слушателей.

Реминисценции связаны с Дженни Смит, моделью, послужившей прообразом центральной фигуры его картины.

Юная девушка, по его саркастическому выражению, была настолько уникальна, что в ней уживались, казалось бы, несочетаемые качества: красота, глупость и вульгарность: *But the figure with the arms up was Jenny Smith, the loveliest model he had ever had. Incarnation of beauty, incarnation of stupidity and vulgarity* [21, с. 58]. Сарказм заключался в том, что она была воплощением этих качеств, взятых в их одновременности и единстве, на что указывает повтор лексический (*incarnation*), синтаксический (параллелизм структур *N+ of*) и морфемный (*-ty / -ty*) (о взаимодействии разных видов повтора см. [30; 31]).

Короткая жизнь Дженни Смит закончилась плачевно: она окончательно спилась, допивая алкоголь из чужих бокалов: *Afterwards she took to drink and decayed, came round begging and drank up the charity* [21, с. 59]. Художник не видит своей вины в том, что, любясь прекрасным телом модели, он унижал ее достоинство как человека, обладающего душой, которой, как он считал, у женщины быть не может.

Реминисценциям неслучайно отводится такое заметное место в романе. Звучащие во внутренней речи героя, они характеризуют не столько девушку, сколько самого художника, который мог создать прекрасную картину и погубить при этом человека, вдохновившего его на это творение.

Единственная ценность в жизни, которую он признавал, – это было искусство. И оно же для него было истинной реальностью. Для него реальной была та Дженни, которая оставалась прекрасной на его картине: *But the real Jenny remained here in the picture with her arms up and the pectoral muscles lifting her little breasts* [21, с. 59].

На картине представлен и сам художник: *What remained of John Bidlake <...> was there in the picture, too*. Однако этот образ он не считает реальным, в отличие от образа той же Дженни. Для него это только призрак реальности, наблюдаемый им с позиции сегодняшнего дня: *Another John Bidlake still existed to contemplate his own ghost* [21, с. 59].

Эти мысли приводят нас к постоянному мотиву греческой экфразы о пустой кажимости, видимости, призрачности, подделке, когда, представляясь подлинным (например, неживое – живым), ложное впоследствии все же разоблачается в результате некоего откровения [19].

Старый художник задается вопросом: где, в каком измерении существует реальный Бидлейк, насколько реален он как человек и как образ, созданный на картине: *And in any case, was he the real Bidlake, any more*

than the sodden and bloated woman who died had been the real Jenny? [21, с. 59].

Этот вопрос можно считать – в рамках энигматического кода архаического диалога – загадкой, тайной, требующей раскрытия и толкования, присутствующей обычно в диалогическом экфрасисе. И старый мастер дает ответ, который может открыться только посвященному – художнику, творцу, знатоку своего дела, достигшему мудрости в понимании предназначения своего творчества. Это эпифаническое откровение раскрывает тайну: художник существует только в своих творениях: *Real Jenny lived among the pearly bathers. And real Bidlake, their creator, existed by implication in his creatures* [21, с. 59].

Отметим интересную языковую форму, в которой выражена приведенная выше сентенция. По сути, мысль художника оформлена в виде классической антитезы с двумя противоположными утверждениями, встроенными в синтаксически параллельные структуры. Анафорический повтор ключевого слова *real* и соединительный союз *and* объединяют Дженни и Бидлейка в одном отношении – в реальности их осуществившейся жизни. Финальная же часть предложений разводит их в другом отношении – реальная Дженни находится в кругу купальщиков, тогда как реальный Бидлейк присутствует в каждом из своих творений. И в то же время жизнь обоих причастна особому миру, который создается произведением искусства.

Приведенная антитеза, вскрывающая суть творчества, разрешающая его загадку, означает, что экфрасический текст, содержащий реминисценции главного героя, выполняет герменевтическую функцию. Истолковывается при этом не столько картина, сколько – через ее посредство – творчество как особого рода деятельность, сакрализирующая, освящающая жизнь. Сакральной жизнь становится только будучи преобразованной искусством, и в таком эстетически преобразованном виде – в своем инобытии – жизнь приобретает вечное существование. Как создатель картины, ее демиург и одновременно ее интерпретатор Бидлейк осознает, с одной стороны, бренность, ирреальность преходящей жизни отдельного человека, с другой стороны, вечность, а значит непреходящую во времени реальность произведения искусства.

Выводы

Референтом экфрасического описания в романе О. Хаксли «Контрапункт» является картина «Купальщики», представляющая собой вымышленное произведение изобразительного искусства, входящее в художественно-образный мир романа. Эстетическая составляющая экфрасиса проявляется в высокой оценке картины как эстетического объекта.

Рассмотренный через призму семиотических воззрений экфрасис трактуется как перевод с одной системы знаков – иконических знаков языка живописи – в другую – в собственно языковые знаки, являющиеся материалом литературы. Экфрасический вербальный текст в качестве означающего указывает на свое означае-

мое – живописное полотно, созданное главным героем романа – художником Джоном Бидлейком.

Обращение к архетипической составляющей экфрасиса выявляет наличие в романе О. Хаксли двух типов экфрасического текста: монологического и диалогического. В первом случае описание картины «Купальщики» дается от лица всезнающего повествователя, во втором – читатель получает представление о ней из беседы художника со своими слушателями. И монолог, и диалог вписываются в архетипическую схему древнегреческого античного экфрасиса.

Лингвистическая составляющая рассматриваемого явления находит выражение в языковых средствах, маркирующих экфрасический текст как эстетический объект в целом и как предмет изобразительного искусства в частности. Изображение описывается с помощью специальной терминологии, принадлежащей сфере искусства, характеризующей композицию, распределение света, цвета, форм, общую тональность.

Особенно важно отметить направленность экфрасического текста на побуждение читателя-слушателя к созерцанию изображения, что выражается в использовании перцептивной лексики, относящейся к визуальной модальности, входящей в семантическое поле зрения. Именно эта лексика занимает значительное место в архетипической схеме экфрасиса, разработанной в древнегреческой классической литературе.

Экфрасис, задействованный в романе, осуществляет следующие функции:

- эстетической оценки (определяет ценность картины как произведения искусства);
- дескрипции изображения (описывает то, что изображено на картине);
- эмоционального воздействия (вводит в описание языковые средства, которые передают создаваемое изображением общее настроение, вызывающее эмоциональный отклик у адресата, воспринимающего картину);
- характеристики персонажей, так или иначе связанных с картиной (непосредственно или опосредованно характеризует самого художника и его моделей, послуживших прообразами для изображенных фигур; характеризует слушателей как участников диалога);
- функции истолкования (раскрывает герменевтический посыл изображения как некоего энигматического кода, ключи к которому содержатся в экфрасическом описании).

Важнейшей представляется герменевтическая функция экфрасиса в романе, которая заключается в истолковании сути творчества. Размышляя о своем творении, художник приходит к выводу о бренности, иллюзорности человеческой жизни, исчезающей во времени, и о вечности искусства, неподвластного времени.

Литература

1. Хайнади З. Живописание словом. О поэтической функции визуального изображения в творчестве Л. Толстого // Вопросы литературы. 2010. № 6. С. 359–377.
2. Грякалова Н. Ю. Визуальный образ и смысл: Заметки о чеховских экфрасисах (к юбилею А. П. Чехова) // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
3. Франк С. Заражение страстями как текстовая наглядность: pathos и ekphrasis у Гоголя // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 32–42.
4. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4-2. С. 975–977.
5. Кривонос В. Ш. Мертвые души Гоголя: изображенный человек // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2012. Т. 71. № 1. С. 24–31.
6. Нике М. Типология экфрасиса в «Жизни Климса Самгина» М. Горького // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 123–135.
7. Ханинова Р. М. Сон-экфраза и «оживший» экфрасис в прозе А. К. Толстого 1910–1920-х годов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Филологические науки». 2008. № 10. С. 150–156.
8. Поддубцев Р. А. Экфрасис у Андрея Платонова: Поэтика визуальности // Вопросы литературы. 2011. № 5. С. 173–196.
9. Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск: НГПУ, 2006. 210 с.
10. Карпухина Т. П. Экфрасис и его функционирование в романе Сомерсета Моэма «The Moon and Sixpence» («Луна и грош») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 2. С. 200–205. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-200-205.
11. Васильев С. А. Пушкинская «Мадона» // Русская речь. 2013. № 5. С. 3–7.
12. Рубенс М. Экфрасис в раннем творчестве Георгия Иванова // Русская литература. 2003. № 3. С. 68–85.
13. Хадынская А. А. Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004. 22 с.
14. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 71–87.
15. Мних Р. Сакральная символика в ситуации экфрасиса (стихотворение Анны Ахматовой «Царскосельская статуя») // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 87–97.
16. Rubins M. Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. N.-Y.: Palgrave, 2000. 302 p.
17. Карпухина Т. П. Экфрастическое прочтение стихотворения Теда Хьюза «Portraits» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 10. С. 16–23.
18. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста: (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
19. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории 1994. Картина мира в народном и ученом сознании. М.: Наука, 1994. С. 274–313.
20. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–23.
21. Huxley A. Point Counter Point. Lnd.: Vintage Books, 2004. 569 p.
22. Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х годов: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь: ТГУ, 2009. 18 с.
23. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
24. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
25. Карпухина Т. П. Морфемный повтор в художественном тексте в свете общеэстетической теории игры. Хабаровск: ДВГУ, 2006. 392 с.
26. Третьяков Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.
27. Вишнякова Е. П. Категория перцептивности как основа языкового моделирования возможных миров в новелле Г. Уэллса «The Country of the Blind»: автореф. дис.... канд. филол. наук. Хабаровск: ТОГУ, 2015. 24 с.
28. Вишнякова Е. П., Карпухина Т. П. Функционирование категории перцептивности в новелле Г. Уэллса «Страна слепых» // Вестник Тихоокеанского государственного университета. 2013. № 2. С. 241–250.
29. Варламенко И. Г. Субъектно-объектные отношения в английских фразеологизмах с перцептивным компонентом вкуса // Вестник Кемеровского государственного университета. 2017. № 2. С. 179–183. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-179-183.

30. Карпухина Т. П. Эстетический аспект взаимодействия морфемного повтора и синтаксического параллелизма в английской художественной прозе // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2013. № 2. С. 216–222.

31. Карпухина Т. П. Взаимодействие морфемного повтора и синтаксического параллелизма в англоязычной художественной прозе // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2013. № 2. С. 36–41.

EKPHRASIS AND ITS FUNCTIONING IN THE NOVEL "POINT COUNTER POINT" BY ALDOUS HUXLEY

Tamara P. Karpukhina¹.@

¹ Pacific National State University, Pedagogical Institute, 68, Karl Marx St., Khabarovsk, Russia, 680000

@tkarpukhina1@mail.ru

Received 22.09.2017. Accepted 02.03.2018.

Keywords: ekphrasis, ephrasis, ekphrastic monologue, ekphrastic dialogue, the archetypal scheme of ekphrasis, the centre and periphery of an ekphrastic text, components of ekphrasis, functions of ekphrasis.

Abstract: The current article features the phenomenon of ekphrasis in the novel "Point Counter Point" by Aldous Huxley. The ekphrastic text consists of two conspicuous parts, the central and the peripheral ones. Various aspects of ekphrasis are subjected to analysis. The aesthetic component of the ekphrastic text reveals itself in the description of the picture painted by the main hero as a genuine work of art with great aesthetic value. The semiotic component manifests itself in the phenomenon of semiotic transference: the iconic signs of painting are translated into the verbal signs of a work of literature. The ekphrastic text, the signifier, points at the signified, i.e. the painting, described in the novel. The archetypal component reveals itself in the specific features of the description of the painting, as represented both in an ekphrastic dialogue and a monologue. These invariable features refer the reader to the archetypal scheme of such a description, elaborated in the ancient Greek classic literature. The linguistic component reveals itself in the perceptive vocabulary of the ekphrastic description that encourages the reader-beholder to marvel at the image and evokes a sense of beauty. The hermeneutic aspect reveals itself not only in the interpretation of the painting but also in the interpretation of the meaning of art itself, which is timeless and opposite to the mundane. The article also considers the following functions of ekphrasis: an aesthetically-appreciative, a semiotic, an archetypal, an emotionally-expressive, a character-drawing, and a hermeneutic function.

For citation: Karpukhina T. P. Funkcionirovanie ekfrasisa v romane O. Khakslia "Point Counter Point" («Kontrapunkt») [Ekphrasis and its Functioning in the Novel "Point Counter Point" by Aldous Huxley]. *Bulletin of Kemerovo State University*, no. 1 (2018): 184–192. DOI:10.21603/2078-8975-2018-1-184-192.

References

1. Hajnády Z. Zhivopisanie slovom. O poeticheskoj funktsii vizual'nogo izobrazheniia v tvorchestve L. Tolstogo [Depiction with the Word. About the Poetic Function of a Visual Representation in the Creations of L. Tolstoy]. *Voprosy Literaturny = Questions of literature*, no. 6 (2010): 359–377.
2. Griakalova N. Yu. Vizual'nyi obraz i smysl: Zametki o chekhovskikh ekfrasisakh (k iubileiu A. P. Chekhova) [Visual Image and Meaning: Notes on Chekhov's Ekphrases (for A. P. Chekhov's Anniversary)]. *Russkaia Literatura = Russian literature*, no. 6 (2010): 3–14.
3. Frank S. Zarazhenie strastiami kak tekstovaia nagliadnost': pathos i ekphrasis u Gogolia [Passion Contamination as Textual Ostensiveness: Pathos and Ekphrasis from Gogol]. *Ekfrasis v russkoi literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: papers of the Lozansk symposium]. Ed. Geller L. Moscow: MIK, 2002, 32–42.
4. Urtmintseva M. G. Ekfrasis: nauchnaia problema i metodika ee issledovaniia [Ekphrasis: the scientific problem and the methodology of its investigation]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo = Bulletin of the Nizhny Novgorod University named after N. I. Lobachevsky*, no. 4 (2010): 975–977.
5. Krivonos V. Sh. Mertvye dushi Gogolia: izobrazhennyi chelovek [Dead Souls by Gogol: the Man Depicted]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriiia literaturny i iazyka = Izvestiya of the Russian Academy of Sciences. Series of literature and language*, no. 1 (2012): 24–31.

6. Nike M. Tipologiya ekfrasisa v «Zhizni Klima Samgina» M. Gor'kogo [Typology of Ekphrasis in "The Life of Klim Samgin" by M. Gorki]. *Ekfrasis v russkoi literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: papers of the Lozansk symposium]. Ed. Geller L. Moscow: MIK, 2002, 123–135.
7. Khaninova R. M. Son-ekfrazia i «ozhivshii» ekfrasis v proze A. K. Tolstogo 1910–1920-kh godov [Dream-Ekphrase and "Resurgent" Ekphrasis in the Prose by A. K. Tolstoy of 1910–1920]. *Izvestiia Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya «Filologicheskie nauki» = Izvestiia of Volgograd State Pedagogical University. The series "Philological Science"*, no. 10 (2008): 150–156.
8. Poddubtsev R. A. Ekfrasis u Andreia Platonova: Poetika vizual'nosti [Ekphrasis in Andrey Platonov's oeuvre: Poetics of the Visual]. *Voprosy Literatury = Questions of literature*, no. 5 (2011): 173–196.
9. Morozova N. G. *Ekfrasis v proze russkogo romantizma*. Diss. kand. filol. nauk [Ekphrasis in the Prose of Russian Romanticism. Cand. philol. Sci. Diss.]. Novosibirsk: NGPU, 2006, 210.
10. Karpukhina T. P. Ekfrasis i ego funktsionirovanie v romane Somerseta Moema «The Moon and Sixpence» («Luna i grosh») [Ekphrasis and its functioning in the novel «The Moon and Sixpence» by Somerset Maugham]. *Bulletin of the Kemerovo State University*, no. 2 (2017): 200–205. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-200-205.
11. Vasiliev S. A. Pushkinskaia «Madona» [Pushkin's «Madonna»]. *Russkaia Rech = Russian speech*, no. 5 (2013): 3–7.
12. Rubens M. Ekfrasis v rannem tvorchestve Georgiia Ivanova [Ekphrasis in the Early Works by Georgiy Ivanov]. *Russkaia Literatura = Russian literature*, no. 3 (2003): 68–85.
13. Khadynskaia A. A. *Ekfrasis kak sposob voploshcheniia pastoral'nosti v rannei lirike Georgiia Ivanova*. Avtoref. Diss. kand. filol. nauk [Ekphrasis as a Technique of the Embodiment of the Pastoral in the Early Poetry by Georgiy Ivanov. Cand. philol. Sci. Diss. Abstr.]. Tyumen, 2004, 22.
14. Lann J.-K. O raznykh aspektakh ekfrasisa u Velimira Khlebnikova [About the Different Aspects of Ekphrasis from Velimir Khlebnikov]. *Ekfrasis v russkoi literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: papers of the Lozansk symposium]. Ed. Geller L. Moscow: MIK, 2002, 71–87.
15. Mnikh R. Sakral'naiia simvolika v situatsii ekfrasisa (stikhotvorenie Anny Akhmatovoi «Tsarskosel'skaia statuia») [Sacral Notation in the Situation of Ekphrasis (the Poem by Anna Akhmatova "Tzarist-Countrified Statue")]. *Ekfrasis v russkoi literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: papers of the Lozansk symposium]. Ed. Geller L. Moscow: MIK, 2002, 87–97.
16. Rubins M. *Crossroad of Arts, Crossroad of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry*. N.-Y.: Palgrave, 2000, 302.
17. Karpukhina T. P. Ekfrasticheskoe prochtenie stikhotvoreniia Teda Kh'iuzza «Portraits» [The ekphatic reading of Ted Hughes' poem Portraits]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University*, no. 10 (2014): 16–23.
18. Braginskaia N. V. Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoi klassifikatsii) [Ekphrasis as a type of text (to the problem of structural classification)]. *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavijskie paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan linguistics. Carpathian-East Slavic parallels. Structure of the Balkan text]. Moscow: Nauka, 1977, 259–283.
19. Braginskaia N. V. «Kartiny» Filostrata Starshego: genesis i struktura dialoga pered izobrazheniem [«Pictures» of Philostratus the Elder: the genesis and structure of the dialogue before the image]. *Odissei. Chelovek v istorii 1994. Kartina mira v narodnom i uchenom soznanii* [Odysseus. Man in the history of 1994. The picture of the world in the popular and scientific consciousness]. Moscow: Nauka, 1994, 274–313.
20. Geller L. Voskreshenie poniatii, ili Slovo ob ekfrasisie [Evocation of the Notion or the Message of Ekphrasis]. *Ekfrasis v russkoi literature. Trudy Lozannskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature: papers of the Lozansk symposium]. Ed. Geller L. Moscow: MIK, 2002, 5–23.
21. Huxley A. *Point Counter Point*. Leningrad: Vintage Books, 2004, 569.
22. Krivoruchko A. Yu. *Funktsii ekfrasisa v russkoi proze 1920-kh godov*. Avtoref. Diss. kand. filol. nauk [The Functions of Ekphrasis in Russian Prose of the 1920-s. Cand. philol. Sci. Diss. Abstr.]. Tver': TGU, 2009, 18.
23. Iatsenko E. V. «Liubite zhivopis', poety...». Ekfrasis kak khudozhestvenno-mirovozzrencheskaia model' [«Love painting, poets...». Ekphrasis as an artistic-ideological model]. *Voprosy filosofii = Questions of philosophy*, no. 11 (2011): 47–57.
24. Uspenskiy B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of Composition]. Saint-Petersburg: Azbuka, 2000, 352.
25. Karpukhina T. P. *Morfemnyi povtor v khudozhestvennom tekste v svete obshcheesteticheskoi teorii igry* [Morphemic Recurrence in the Literary Text in the View of the General Esthetic Game Theory]. Khabarovsk: DVGGU, 2006, 392.
26. Tret'iakov E. N. *Ekfrasis kak matrichnaia reprezentatsiia obraznykh znakov*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Ekphrasis as a matrix representation of figurative signs. Cand. philol. Sci. Diss. Abstr.]. Tver', 2009, 19.
27. Vishnyakova E. P. *Kategoriia pertseptivnosti kak osnova iazykovogo modelirovaniia vozmozhnykh mirov v novelle G. Uellsa «The Country of the Blind»*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [The category of perceptivity as the basis for the language modeling of possible worlds in the novel by H. Wells "The Country of the Blind". Cand. philol. Sci. Diss. Abstr.]. Khabarovsk: TGU, 2015, 24.

28. Vishniakova E. P., Karpukhina T. P. Funktsionirovanie kategorii pertseptivnosti v novelle G. Uellsa «Strana slepykh» [The functioning of the category of perceptivity in the novel by Wells «The Country of the Blind»]. *Vestnik Tikhookeanskogo gosudarstvennogo universiteta = Bulletin of the Pacific State University*, no. 2 (2013): 241–250.

29. Varlamenko I. G. Sub"ektno-ob"ektnye otnosheniia v angliiskikh frazeologizmakh s pertseptivnym komponentom vkusa [Subject-object relations in English phraseological units with a perceptual taste component]. *Bulletin of the Kemerovo State University*, no. 2 (2017): 179–183. DOI: 10.21603 / 2078-8975-2017-2-179-183.

30. Karpukhina T. P. Esteticheskii aspekt vzaimodeistviia morfemnogo povtora i sintaksicheskogo parallelizma v angliiskoi khudozhestvennoi proze [The Aesthetic Aspect of Interplay of Morphemic Recurrence and Syntactic Parallelism in English Narrative Literature]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University*, no. 2 (2013): 216–222.

31. Karpukhina T. P. Vzaimodeistvie morfemnogo povtora i sintaksicheskogo parallelizma v angliiazichnoi khudozhestvennoi proze [Interplay of Morphemic Recurrence and Syntactic Parallelism in English Narrative Literature]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Lingvistika i mezhkul'turnaia kommunikatsiia = Proceedings of Voronezh State University. Series: Linguistics and intercultural communication*, no. 2 (2013): 36–41.