

УДК 811.111

ЭКФРАСИС И ЕГО ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ В РОМАНЕ СОМЕРСЕТА МОЭМА «THE MOON AND SIXPENCE» («ЛУНА И ГРОШ»)

Тамара П. Карпухина^{1, @}

¹ Тихоокеанский государственный университет, Россия, 680035, г. Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136

@ tkarpukhina1@mail.ru

Поступила в редакцию 27.12.2016.

Принята к печати 20.02.2017.

Ключевые слова: экфрасис, архетипическая схема, экфрастический диалог, экфрастический монолог, восприятие знатоком/профаном, устойчивые признаки, функции экфрасиса.

Аннотация: В статье рассматривается феномен экфрасиса – словесного описания предмета искусства в литературном произведении. Объектом анализа является экфрасис в романе С. Моэма «Луна и грош». Предметному изучению подвергаются специфические признаки экфрасиса, его функции и лингвистические средства выражения. В романе дается описание пяти картин, созданных главным героем-художником. Разные по жанру картины (портрет, пейзаж, настенная живопись, натюрморт, семейно-бытовая сценка) объединены общим подходом к их описанию, характерным для экфрасиса. Описание картин, представленное как в монологической, так и диалогической форме экфрасиса, опирается на инвариантные признаки, соответствующие канонической, архетипической схеме экфрастического описания. Эти признаки переданы с помощью лексики, связанной с выражением сильных эмоций, соотносящейся со зрительным восприятием, с красотой, чудом, тайной, уникальностью, жизненностью, одухотворенностью. Экфрастическое описание картин дается через призму восприятия их разными персонажами – знатоками и профанами. Экфрасис в романе С. Моэма осуществляет следующие функции: эстетически-оценочную, дескриптивную, эмоционально-воздействующую, характеризующую, герменевтическую.

Для цитирования: 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.

В ряду приемов художественной изобразительности заметное место занимает экфрасис, породивший феномен так называемой экфрастической литературы, в которой этому приему придается особая роль и значение. Художественный образ, создаваемый посредством экфрасиса, воплощен в словесном описании предмета искусства (живописного, пластического, музыкального), представленного в литературно-художественном произведении. При этом на первый план выдвигается не предмет искусства как таковой, а то, что и как им отображается и какое воздействие оказывает собственно само изображение. По форме выражения экфрасис является текстовым фрагментом, вплетенным в ткань художественного текста.

Этот термин античной риторики некогда обозначал описание предметов искусства, которые странствующие паломники видели в храмах, встречавшихся им на пути. Культовое изображение, носившее, как правило, местный, не общегреческий характер, требовало пояснений. Необходимые пояснения и ответы на вопросы паломников-чужеземцев давал храмовник, охранявший находившиеся в храме сокровища. Так возникла каноническая модель экфрасиса, имеющая драматизированную форму, в основе которой лежит беседа (диалог) между знатоком (художником, посвященным, жрецом) и собеседником (непосвященным, профаном) [1].

Экфрастическому диалогу присущи следующие специфические свойства: характеристика созерцаемого как прекрасного предмета искусства, вызывающего у зрите-

лей чувство потрясения; таящийся, скрытый смысл изображения; отсылки к странному, чудесному, сверхъестественному, магическому; мотив оживающего жизнеподобного изображения; «оптическая» лексика, относящаяся к зрительному восприятию; мотив подлинности изображения и разоблачения пустой кажимости. Указанные признаки входят на правах устойчивых компонентов в архетипическую схему экфрастического описания [1].

Объектом изучения настоящей статьи является живописный экфрасис, представленный в романе С. Моэма «Луна и грош» [2]. В работе ставится цель выявить особенности функционирования экфрасиса в данном произведении.

Главный герой романа «Луна и грош» – художник Чарльз Стрикленд, прототипом которого послужил великий французский художник Поль Гоген. Судьба главного героя необычна и трагична. Преуспевающего лондонского биржевого маклера вдруг охватывает неодолимая страсть писать картины, он оставляет семью, уезжает вначале в Париж – творческую столицу мира, а затем оказывается на Таити. Там, вдали от цивилизации, поселившись с женой-таитянкай по имени Ата в ветхом деревенском доме где-то на отшибе, он, будучи уже слепым, умирающим от проказы, создает свой последний шедевр, расписав стены дома. Стрикленд полностью отвечает сложившемуся в истории культуры образу художника как «отмеченного свыше», вдохновенного одинокого творца, бунтаря, эпатирующего общий вкус, противостоящего мертвящим началам современной цивилизации [3, с. 115, 141].

В романе дается описание пяти картин мастера. По мере развертывания сюжета читатель знакомится с каждой из картин, обозначающих этапы становления мастера, дающих представление о необычной, выходящей за общепринятые рамки творческой манере художника.

Это означает, что, будучи художественно-изобразительным приемом, экфрасис способен осуществлять целый ряд функций, содействуя выстраиванию художественно-образного мира произведения. Экфрасис участвует в формировании сюжета, реализуя таким образом нарративную функцию. В рассматриваемом романе живописный экфрасис организует повествование не столько как последовательность событий, сколько «как последовательность этапов смыслообразования, между которыми, как и в повествовательном сюжете, будет ощущаться некий скачок, переход, сдвиг» [4]. Этот скачок, сдвиг локализован в той точке текстового пространства, где расположен экфрасис.

Повествование в этой точке прерывается, останавливается, вводя в поле зрения живописное произведение. Переключение вербального кода в визуальный текстуально обозначено определенными рамками, которые служат в качестве границ экфрасиса. Будучи отграниченным от остального текста, экфрастическое описание приобретает семиотический статус «текста в тексте», отражающий тип восприятия как «вид через окно», обеспечивающий целостный характер воспринимаемого [5, с. 225, 231, 233].

Все произведения разнятся по замыслу и жанру, среди них находим портрет (гл. 39), пейзаж (гл. 48), настенную роспись (гл. 56 – 57), натюрморт (гл. 57), семейно-бытовую сценку (гл. 58). Различаются они и хронологически, как по времени создания, так и по месту их встречи с персонажами, а значит и читателями романа. Все работы явятся неожиданно: портрет предстанет в мастерской художника, пейзаж будет извлечен из чердачного хлама, настенная роспись будет скрываться в обветшалом доме, натюрморт с фруктами окажется в кабинете врача, семейный портрет – вывешен на стене богатого дома.

Экфрастические описания даны через призму их восприятия разными персонажами, по-разному оценивающими произведения художника. Повествование в романе ведется от первого лица, рассказчиком, который выступает в образе свидетеля, участника и комментатора происходящего [6, с. 156], находясь «целиком *внутри* изображенной реальности» [7, с. 322].

Первое портретное изображение лежащей обнаженной женщины высоко оценивается другим художником, персонажем романа, как эстетически значимый объект, как подлинное произведение искусства (It was a work of art; It was a great, wonderful picture). Антипод Стрикленда, посредственный художник Дирк Стрев, вместе с тем наделен особым даром – тонким художественным чутьем, чувством прекрасного, которое возвысило его над личной трагедией потому, что увиденная им картина изображала его жену Бланш, доведенную Стриклендом до самоубийства.

Нелишне напомнить в этой связи о традиционном восприятии художников, предстающих в антитетически противопоставленных образах «культурного героя» и «шута»/«трикстера» [8]. Если Стрикленд обрисован в романе как сильная, экстраординарная личность, как «культурный герой», то Дирка Стрева парижская арти-

стическая богема считает шутом, вообразившим себя художником.

Дескрипция портретного изображения, данная в двух предложениях, весьма лаконична. Она указывает лишь на классическую позу модели. Остальные две страницы описывают впечатление, произведенное картиной, и вызванные ею эмоции. Это означает, что экфрасис участвует в создании такой разновидности литературного портрета, как портрет-впечатление, который отличается тем, что «портретных черт и деталей здесь как таковых нет вообще, остается только впечатление», производимое «на стороннего наблюдателя или на кого-либо из персонажей произведения» [9, с. 79].

И здесь мы видим практически полное соответствие античной, архетипической схеме экфрасиса. Картина потрясла, ошеломила Дирка, его охватило *благоговение* (I was seized with awe), он испытал *странное* чувство (I was *strangely* impressed). В картине было нечто *чудесное* (*miraculous*). Дирк сравнивает себя с *чужеземцем*, оказавшимся в *новом*, совершенно изменившемся *мире* (*like a stranger in a land where the reactions of a man to familiar things are all different*).

В заключительном абзаце, завершающем первое экфрастическое описание, возникает и начинает звучать лейтмотивом идея красоты, прекрасного, выраженная трехкратным повтором корнеслова *beauty* и производным от него прилагательным *beautiful*, которые содержатся в речи Дирка Стрева.

Картина требует вдумчивого, спокойного созерцания, отрешенного от обыденной жизни, «обывательщины» [10, с. 253], что и пытается сделать Дирк, поставив холст на мольберт. Он еще не знает, что он увидит, но эстетическая установка – настроенность на восприятие художественного произведения, предполагающая радостное ожидание от встречи с предметом искусства, – уже создана [11, с. 108].

Другое дело, что эту радость от предвосхищения встречи с прекрасным в одно мгновение сметут другие эмоции – ярость, ревность, бешенство, – когда на картине он увидит Бланш (Grief and jealousy and rage seized him; He was beside himself; he was frantic). В нем возникает желание искромсать картину ножом (he wanted to hack the picture to pieces).

И здесь мы, казалось бы, видим отступление от экфрастического описания, не предполагающего стремление разрушить произведение искусства. Однако это не совсем так. Описанные эмоции, ярко представленные с помощью градации, полисиндетона, метафоры, свидетельствуют о том, что Дирк Стрев, увидевший в своем ослепленном воображении образ создавшего картину врага (an invisible enemy), на какой-то момент забыл об условности изображения, приняв его за действительность, преодолев эстетическую дистанцию [12, с. 49]. Это означает только одно: изображение было столь живым, что практически для зрителя, каковым был Дирк Стрев, оно «вышло из рамы», а значит, оно полностью отвечает экфрастическому принципу «оживающего» изображения [13; 14].

И то, что Дирк Стрев, бросившись к картине с намерением изрезать ее, вдруг в шаге от нее остановился, тоже соответствует экфрасису: он, как уже говорилось, осознал, что это прекрасное творение мастера. Напомним,

что: «Экфраза изображает мертвое «как бы» живое; ее реальность кажущаяся. И она не больше чем «диво», то есть призрак» [15, с. 324]. Граница между действительностью и условностью была восстановлена. То, что зрителем в иступлении виделось как живой объект, художником с его эстетическим зрением воспринимается как произведение искусства.

Все вышесказанное со всей очевидностью демонстрирует роль и место экфрасиса не только в создании образа живописного произведения, но и, прежде всего, в характеристике двух персонажей-художников: Дирка Стрева, сумевшего оценить истинное произведение искусства, и Стрикленда как автора картины, перешагнувшего через общепринятые каноны и вложившего в классическую форму новое содержание.

Лингвистический анализ экфрастического текста показывает, что тематически значительное место в нем занимает лексика, связанная с изобразительным искусством (the studio, a picture, a canvas, the face of a canvas, the drawing, the easel, a scraper, the painting things, the pose, a nude, a work of art).

Еще большую роль играют слова и словосочетания, выражающие эмоциональное состояние героя (shuddered, gave a gasp, head swam, his heart beat quickly, the emotion that had caught him, strangely impressed, at a loss, grief, rage, frantic и проч.).

Заметное место отведено лексике, традиционно включаемой в архетипическую модель экфрасиса, соотносящейся, как уже говорилось, с тайной (mystic), чудом (miraculous, wonderful), странностью, необычностью (strangely, stranger, singular, extraordinarily), жизненностью, одухотворенностью (soul, spiritual), трепетом, поклонением, страхом (awe, fearful, afraid), зрительным восприятием (see, dim, lit, stars).

Перейдем к рассмотрению других экфрастических текстов. Весьма близки по характеру и лингвистическим средствам выражения экфрастические описания настенной росписи и натюрморта, которые в беседе с рассказчиком дает доктор, лечивший Стрикленда на Таити (гл. 56, 57). Используемая лексика называет уже упоминавшиеся характеристики, входящие в качестве компонентов в архетипическую схему экфрасиса. Так, живопись, покрывавшая стены от пола до потолка, созданная уже практически слепым художником, характеризуется доктором как *странная* по композиции (a strange and elaborate composition), *странная* и *фантастическая* (strange and fantastic).

Она была прекрасной (beautiful), неописуемо чудесной и таинственно-загадочной (indescribably wonderful and mysterious). В ней вскрывались глубоко *сокрытые тайны* природы (the hidden depths of nature). Изображение создавало *новый мир* (a new world), новый Эдем (the Garden of Eden), но такой, который был подобен *колдовскому миру* (a magic world), преодолевающему естественные *пределы человеческого* (It was not human).

У доктора *захватило дух* от увиденного (It took his breath away), оно чрезвычайно *поразило* его (extraordinarily affected him). Он чувствовал одновременно и *восторг* (delight), и *тпепет* (awe), и даже *страх* (which made him afraid; an unseen horror; the terror).

У потрясенного зрелищем доктора вырывается возглас: «Mon Dieu, this is genius». Не будучи знатоком жи-

вописи (He knew nothing of pictures), то есть, по сути дела, выступая в экфрастической роли наивного, некомпетентного зрителя-профана, доктор смог оценить высочайшую эстетическую значимость, гениальность настенной росписи, понять глубинный замысел художника, расшифровать заложенный в ней смысл. Это означает совершившуюся в процессе созерцания трансформацию – зритель, наблюдатель перешел в ранг истолкователя, экзегета, интерпретатора. Назвав росписи стен *шедевром* (strange masterpieces; a work of a genius), доктор увидел в изображении *перевоссоздание мира* (It was a vision of the beginnings of the world), преодолевающее бесконечность времени и пространства (It gave you an awful sense of the infinity of space and of the endlessness of time).

Отсюда следует, что анализируемый экфрасис, помимо характеризующей функции, добавляющей новые штрихи к образу художника, исполняет и герменевтическую, толковательную функцию, направленную на «выявление глубинного, образно-символического содержания произведения» [16].

Третий по счету экфрасис содержит размышления рассказчика о натюрморте (гл. 57), который был показан ему доктором. Описание изображения фруктов (a fruit-pie), оформленное по типу монологического экфрасиса, включает в себя ведущие компоненты архетипической модели репрезентации предмета искусства, которые были отмечены в приведенных ранее экфрасисах.

Рассказчик видит *странные*, необычные краски (The colours were so strange). В их дрожащем *блеске* ощущалось биение *таинственной* жизни (A quivering lustre that suggested the palpitation of mysterious life). Они были *необычайно живы* (strangely alive), красками передавая аромат тропиков (fragrant, tropical odours). Из плодов, казалось, вырывалась на волю их собственная, мрачная *страсть* (a sombre passion of their own).

Описание натюрморта, направленное не столько на создание вещественного, конкретизированного образа, сколько на выражение – из деталей можно выделить лишь перечисленные фрукты (mangoes, bananas, oranges) и их цвета (red, yellow, green), – показывает ошеломляющее эмоциональное воздействие натюрморта на зрителя, в котором пробуждается воображение, самостоятельно дописывающее и дополняющее картину. Этому содействует обилие эпитетов, метафор, персонификация и другие лингвистические средства.

Рассказчик, размышляющий об увиденном натюрморте, выделяет именно те признаки, которыми наделен экфрасис. Он расшифровал, декодировал послание художника, заложенное в изображении, представ уже в роли посвященного, истолкователя.

Особняком стоит экфрасис (в 42-й главе), дающий представление о творчестве Стрикленда в целом. Однажды рассказчик получает от художника неожиданное приглашение посмотреть его картины, среди которых были натюрморты, пейзажи, портреты (pictures of still-life, landscapes, portraits).

Рассказчик признается, что тогда он не увидел в картинах художника ни красоты (their beauty), ни своеобразия (their great originality). Они глубоко разочаровали его (I was bitterly disappointed), не испытал он и катарсиса, потрясения, сопровождающего знакомство с произведе-

нием искусства (I felt nothing of the peculiar thrill which is the property of art to give).

Лингвистический анализ указанного экфрастического текста, представляющего собой в основном внутренний монолог-рефлексию рассказчика, показывает, что подавляющее число наименований относится к сфере выражения эмоций, которые испытывал рассказчик при созерцании картин Стрикленда (taken aback, bothered, bewildered, puzzled, disconcerted, perplexed, confused, at sea, interested, excited, not unimpressed, astonishment).

Главенствующим чувством, как следует из приведенных обозначений, была озадаченность, что свидетельствует о некоем энигматическом коде, заложенном в картинах художника. Это означает, что всей глубины творчества Стрикленда рассказчик тогда еще не постиг. К этому значительно позже подведет его доктор, первым осознавший гениальность мастера и уникальность его шедевров.

С четвертым по счету экфрасисом мы знакомимся в беседе рассказчика с плантатором Коэном и его супругой. Торговец получил картину с изображением своей плантации в счет оплаты Стриклендом его долга. Перед читателем предстает диалог двух наивных, некомпетентных зрителей – торговца и его жены, которые крайне негативно оценивают оригинальность, своеобразие картины. Коэн, сказавший, что никогда не видел ничего подобного (I never saw such a thing in my life), считает недостатком картины ее непонятность. Его жена отмечает несоответствие изображения реальности, а именно кокосовые пальмы с голубыми листьями (I have never seen coconuts with blue leaves).

Это доказывает отсутствие у супругов необходимого воображения, которое лежит в основе восприятия любого искусства как феномена. Картина не была освоена данными персонажами эстетически, поскольку не была воспринята семиотически, как знак, внешняя сторона которого (изображение) указывает на его внутреннее содержание (смысл). Не включив свое воображение, персонажи остались вне пределов семиотических процессов, которые происходят «на границе слова и изображения, совершаются именно в промежуточной сфере воображения, которая несет в себе потенциал удвоения» [17, с. 59]. Персонажи не смогли увидеть в изображении «единство художественной правды и условности», «представить наблюдаемое в новых, неожиданных связях и сочетаниях, создать картины несуществующего в действительности, но возможного» [12, с. 46 – 47].

Супруги забросили картину на чердак, где она и лежала в куче всякого хлама (with all sorts of rubbish), до тех пор пока пейзаж не был отправлен родственнику в Париж, который выгодно его продал на волне поднявшегося интереса к вновь открытому гению ушедшему из жизни.

В завершающей 58-й главе книги, где говорится о визите рассказчика к миссис Стрикленд, приводится последний живописный экфрасис. Собственно, речь идет не об оригинальных работах, а о цветных репродукциях картин художника, предоставленных его вдове издателем из Берлина.

Это значимое обстоятельство возвращает нас к архетипической схеме экфрастического диалога, участники которого часто задаются вопросом о подлинности, истинности или кажимости, ложности изображения. Репро-

дукция как вторичное, дублирующее, воспроизводящее оригинал изображение, никак не может считаться подлинным предметом искусства.

Существенно важно то, что ни хозяйка дома, ни американский гость, представленный ею как выдающийся (the distinguished) специалист в области искусства, ни ее взрослые дети не понимают сути искусства вообще и творчества Стрикленда в частности. И экфрастический диалог со всей явственностью это демонстрирует, осуществляя функцию характеристики персонажей.

Критик, назвать которого выдающимся можно только с огромной долей иронии, говорит вдове, что ей, должно быть, приятно жить среди этих картин (They must be very pleasant to live with), с чем она охотно соглашается, поскольку, по ее мнению, они весьма декоративны (Yes, they're so essentially decorative). Это означает, что репродукции выполняют роль интерьерной экфрастической детали. Американский критик с энтузиазмом подхватывает идею о декоративном характере искусства, заявляя, что великое искусство всегда декоративно («That is one of my profoundest convictions», said Mr Van Busche Taylor. «Great art is always decorative»).

Сарказм как высшая степень иронии пронизывает всю ситуацию. По сути в экфрастическом диалоге солируют два самоуверенных профана, один из которых является невежественным, неискушенным, наивным зрителем, другой – предстает своего рода псевдо-знатоком, симулятивным, ложным истолкователем, суживающим искусство до производства декоративно-прикладных, украшающих быт приятных вещей.

В этом последнем пятом экфрасисе дается описание репродукции одной из картин, представленное через призму восприятия ее рассказчиком. На ней изображена семейно-бытовая сценка: Ата, таитянская жена художника, кормит грудью своего первенца, рядом с ней молодая девушка, стоя на коленях, протягивает цветок младенцу, а на них смотрит морщинистая старуха.

Рассказчик увидел в картине образ святого семейства (It was Strickland's version of the Holy Family). В терминах литературоведения [9, с. 78 – 79] мы имеем дело здесь с литературным портретом-сравнением (уподоблением персонажей святому семейству), в отличие от портрета-впечатления – изображения Бланш в первом экфрасисе.

Следует отметить, что если приведенные ранее экфрасисы были нацелены не столько на дескрипцию изображения, сколько на описание создаваемого впечатления, то заключительный экфрасис в дескриптивном отношении достаточно конкретизирован, представляя композицию картины и входящие в нее фигуры, выделяя детали, характеризующие жесты, позы, мимику.

Лаконичные и вместе с тем точные, выверенные изобразительные языковые средства, относящиеся в основном к нейтральной лексике (a nude woman, suckling a baby, the indifferent child, a girl, kneeling by their side, looking over, holding out a flower, wrinkled), создают отчетливый визуальный образ, предстающий перед глазами читателя-зрителя. В последнем экфрасисе нет свойственного другим экфрастическим текстам обилия эмоционально-оценочной и экспрессивной лексики, осуществляющей в романе не столько изобразительную, сколько эмоционально-воздействующую, усилительно-выделительную функции.

Последнее описание, как и предыдущие экфрасисы, в основных своих чертах согласуется с архетипическими принципами экфрастического текста: вначале перед нами развертывается диалог о предмете искусства, в котором принимают участие рассказчик, осуществляющий роль посвященного знатока, и вдова с ее взрослыми детьми, которые исполняют роль наивных слушателей, не сведущих в искусстве. Некоторое отступление от античной экфрастической модели, придающее ей индивидуально-авторское своеобразие, наблюдается во введении в диалог псевдо-толкователя, каковым предстает знаменитый критик.

Наличествуя в последнем экфрасисе и тайна, скрытая от профанов, но известная рассказчику-знатоку. Его роль посвященного не сводится только к знанию жизненного пути Стрикленда. Главным является понимание сути творчества великого живописца, обретенное в результате знакомства с его работами, а также в процессе общения с самим художником и знавшими его людьми.

Присутствует в последнем экфрасисе и толкование картины, интерпретируемой рассказчиком как изображение святого семейства. Но этот сакральный смысл, открывающийся только посвященному, представлен не в диалоге с наивными слушателями, как того требует архетипическая схема экфрасиса, а во внутренней речи рассказчика. И таким образом этот смысл оказывается скрытым от собеседников.

Экфрастический монолог не преобразуется в диалогическую форму, поскольку в полном согласии с логикой рассматриваемого романа, в раскрытии тайны творчества Стрикленда не заинтересованы сами участники диалога. Художник так и остался не понятым своей бывшей семьей.

Подводя итоги, следует отметить, что задействованный в романе С. Моэма экфрасис осуществляет целый ряд функций:

– эстетически-оценочную (определяющую картину как произведение искусства, ценность которого по-разному воспринимается персонажами);

– дескриптивную (описывающую то, что и как изображено на картине);

– эмоционально-воздействующую (описывающую эмоции, вызванные картиной у того, кто ее созерцает, направленные на возбуждение соответствующего эмоционального отклика у читателя произведения);

– характеризующую (дающую характеристику самому художнику и другим персонажам, так или иначе связанным с картиной);

– герменевтическую (истолковывающую смысл изображения как некоего скрытого, энигматического кода, ключи к которому содержатся в экфрастическом описании).

Важнейшую роль в осуществлении указанных функций играют реализованные в романе инвариантные признаки экфрасиса, соответствующие канонической, архетипической модели экфрастического описания. Реализации этих устойчивых признаков, определяющих функционирование экфрасиса, содействуют разнообразные лингвистические средства. Сплавляя форму и содержание в единое, объемное художественное целое, они обеспечивают глубину и всеохватность образного восприятия, позволяющего постичь художественное произведение во всей его полноте.

Литература

1. Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259 – 283.
2. Maugham S. The Moon and Sixpence. Moscow: Progress Publishers, 1972. 240 p.
3. Дубова О. Б. Мимесис и пойнсис: Античная концепция «подражания» и зарождение европейской теории художественного творчества. М.: Памятники исторической мысли, 2001. 271 с.
4. Миловидов В. А. Нарратология экфрасиса // Narratorium. 2011. № 1-2. Режим доступа: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения: 25.05.2016).
5. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 352 с.
6. Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник (науч. ред. и сост.: И. П. Ильин, Е. А. Цурганова). М.: Интрада-ИНИОН, 1996. 317 с.
7. Тамарченко Н. Д. Субъект изображения. Акт рассказывания: повествователь, рассказчик, образ автора // Введение в литературоведение. 3-е изд. / под ред. Л. В. Чернец. М.: Академия, 2010. С. 314 – 324.
8. Kris E., Kurz O. Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. An Historical Experiment. New Haven, 1970.
9. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. 10-е изд. М.: Флинта: Наука, 2010. 248 с.
10. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. М.: АСТ, 2000. 846 с.
11. Бычков В. В. Эстетика. М.: КНОРУС, 2012. 528 с.
12. Эстетика. Словарь / под ред. А. А. Беляева. М.: Политиздат, 1989. 447 с.
13. Шатин Ю. В. Ожившие картины: Экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. 2004. С. 217 – 226.
14. Карпухина Т. П. Экфрастическое прочтение стихотворения Теда Хьюза “Portraits” // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 10. С. 16 – 23.
15. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. 2-е изд. М.: Вост. лит. РАН, 1998. 800 с.
16. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47 – 57.
17. Меднис Н. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. 2006. Вып. 10. С. 58 – 67.

EKPHRASIS AND ITS FUNCTIONING IN SOMERSET MAUGHAM'S NOVEL "THE MOON AND SIXPENCE"

Tamara P. Karpukhina¹.@¹ Pacific National University, 136, Tikhookeanskaya St., Khabarovsk, Russia, 680035
@tkarpukhina1@mail.ru

Received 27.12.2016.

Accepted 20.02.2017.

Keywords: ekphrasis, the archetypal scheme, ekphrastic dialogue, ekphrastic monologue, art connoisseur/ignoramus, invariable features, functions of ekphrasis.

Abstract: The article investigates the phenomenon of verbal representation of a work of fine arts in literature known under the term of ekphrasis. The object of investigation is ekphrasis as presented in the novel by S. Maugham "The Moon and Sixpence". Specific features of ekphrasis, its functions and linguistic means of expression are subjected to analysis. The novel contains five ekphrastic inclusions – descriptions of the pictures painted by the main character: a full-length portrait, a landscape, a wall-painting, a fruit-piece, a family portrait. Being different in genre, these pictures share some common features typical of ekphrasis. The description, given in the form of a dialogue or a monologue, includes the invariable features characteristic of an archetypal scheme of ekphrasis. Linguistic manifestation of these archetypal features is connected with visual perception, with strong emotions, with the notions of beauty, miracle, mystery, singularity, spirituality, looking life-like. Ekphrastic descriptions reflect the impression the pictures have made on a certain character, his/her being either an art connoisseur or an ignoramus. Ekphrasis fulfils various functions: an aesthetically-appreciative, a descriptive, an emotionally-expressive, a character-drawing and a hermeneutic function.

For citation: Karpukhina T. P. Ekfrasis i ego funkcionirovanie v romane Somerseta Moema «The moon and sixpence» («Luna i Grosh») [Ekphrasis and its Functioning in Somerset Maugham's Novel "The Moon and Sixpence"]. *Bulletin of Kemerovo State University*, 2017; (2): 200 – 205. (In Russ.) DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-200-205.

References

1. Braginskaia N. V. Ekfrasis kak tip teksta (k probleme strukturnoi klassifikatsii) [Ekphrasis as a type of the text (structural classification)]. *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavijskie paralleli* [Slavonic and Balkan Linguistics. Karpato-Eastern Slavonic Parallels]. Moscow: Nauka, 1977, 259 – 283.
2. Maugham S. *The Moon and Sixpence*. Moscow: Progress Publishers, 1972, 240.
3. Dubova O. B. *Mimesis i poiesis: Antichnaia kontseptsiiia «podrazhaniia» i zarozhdenie evropeiskoi teorii khudozhestvennogo tvorcestva* [Mimesis and poiesis: Ancient-Greek tradition of imitation and the emergence of the European theory of art]. Moscow: Pamiatniki istoricheskoi mysli, 2001, 271.
4. Milovidov V. A. Narratologiya ekfrasisa [Narratology of ekphrasis]. *Narratorium*, no. 1-2 (2011). Available at: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (accessed 25.05.2016).
5. Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of literary composition]. Saint-Petersburg: Azbuka, 2000, 352.
6. *Sovremennoe zarubezhnoe literaturovedenie* [Foreign contemporary study of literature. Encyclopedic reference book]. Ed. and comp. Ill'in I. P. and Tsurganova E. A. Moscow: Intrada-INION, 1996, 317.
7. Tamarchenko N. D. Sub'ekt izobrazheniia. Akt rasskazyvaniia: povestvovatel', rasskazchik, obraz avtora [The subject of portrayal. An act of storytelling: the narrator, the storyteller, the author's image]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to the study of literature]. 3rd ed. Ed. Chernets L. V. Moscow: Akademiia, 2010, 314 – 324.
8. Kris E., Kurz O. *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. An Historical Experiment*. New Haven, 1970.
9. Esin A. B. *Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniia* [Principles and methods of analysis of a work of literature]. 10-th ed. Moscow: Flinta: Nauka, 2010, 248.
10. Losev A. F. *Istoriia antichnoi estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon* [History of Ancient-Greek aesthetics. Sophists. Socrates. Plato]. Moscow: AST, 2000, 846.
11. Bychkov V. V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: KNORUS, 2012, 528.
12. *Estetika* [Aesthetics]. Ed. Bel'aev A. A. Moscow: Politizdat, 1989, 447.
13. Shtatin Iu. V. Ozhivshie kartiny: Ekfrasis i diegezis [Enlivened pictures: ekphrasis and diagesis]. *Kritika i semiotika = Criticism and semiotics*, no. 7 (2004): 217 – 226.
14. Karpukhina T. P. Ekfrasticheskoe prochtenie stikhotvoreniia Teda Kh'iuza "Portraits" [Ekphrasis and its interpretation in Ted Hughes's poem "Portraits"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Tomsk State Pedagogical University Bulletin*, no. 10 (2014): 16 – 23.
15. Freidenberg O. M. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and ancient literature]. 2nd ed. Moscow: Vost. lit. RAN, 1998, 800.
16. Iatsenko E. V. «Liubite zhivopis', poetry...». Ekfrasis kak khudozhestvenno- mirovozzrencheskaia model' ["Do love pictures, poets..."]. Ekphrasis as an artistic and a Weltanschauung model]. *Voprosy filosofii = Issues of philosophy*, no. 11 (2011): 47 – 57.
17. Mednis N. «Religiozni ekfrasis» v russkoi literature ["Religious ekphrasis" in Russian literature]. *Kritika i semiotika = Criticism and semiotics*, no. 10 (2006): 58 – 67.