

УДК 811.133.1

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ЭКФРАСИСА В НОВЕЛЛЕ ГИ ДЕ МОПАССАНА
«UN PORTRAIT» («ПОРТРЕТ»)****Тамара П. Карпухина^{1, @}**

¹ Педагогический институт Тихоокеанского государственного университета, 680000, Россия,
г. Хабаровск, ул. Карла Маркса, 68
[@] tkarpukhina1@mail.ru

Поступила в редакцию 21.11.2017. Принята к печати 29.12.2017.

Ключевые слова:

экфрасис, архетипическая схема экфрасиса, портрет, эстетическое видение, эстетический объект, мотив тайны, «оживающее» изображение, мотив двойничества, лингвистические средства выражения экфрасиса.

Аннотация: Объектом изучения статьи является экфрасис – словесное описание предмета искусства в литературном произведении, рассмотренное на материале исследования новеллы Ги де Мопассана «Un portrait». В статье анализируются эстетические аспекты экфрасиса, функционирующего в новелле, и лингвистические средства его выражения. Ведущим мотивом произведения является энигматический мотив тайны, секрет которой раскрывается в конце новеллы. Повествование начинается с описания некоего удивительно обаятельного господина. Приглашенный в гости рассказчик видит на стене портрет невыразимо привлекательной юной женщины, которая оказывается матерью хозяина дома, рано ушедшей из жизни. Так происходит разгадка тайны притягательности главного героя. Портрет является своеобразным двойником героя, и так реализуется мотив оживающего изображения, свойственный экфрасису. Главный герой как живой человек и портретное изображение на холсте предстают в качестве равнозначных эстетических объектов, которых объединяет одно качество – очарование и магия красоты, которая кроется не в обходительных манерах сына или в обольстительном взгляде матери, а в присущей им абсолютной естественности, способности быть самим собой, в гармонии внешнего и внутреннего. Эстетические аспекты экфрасистического портретного описания находят свое выражение в разнообразных лингвистических средствах (эпитетах, метафоре, персонификации, сравнении, синтаксическом параллелизме и проч.). Особое место в новелле занимает лексика, характеризующая портрет с точки зрения его визуального восприятия и акцентирующая исключительное жизнеподобие изображения.

Для цитирования: Карпухина Т. П. Эстетические аспекты экфрасиса в новелле Ги де Мопассана «Un portrait» («Портрет») // Вестник Кемеровского государственного университета. 2018. № 1. С. 193–200. DOI:10.21603/2078-8975-2018-1-193-200.

В последние десятилетия заметно усилился интерес к такому важному понятию риторики, как экфрасис. Тема экфрасиса неоднократно становилась предметом обсуждения и объектом исследования ученых различных отраслей науки – теории искусств, литературоведения, культурологии, лингвистики. Опубликовано значительное число работ, посвященных изучению вербальной репрезентации в художественной литературе произведения искусства – реально-го или вымышленного – как визуального артефакта (живописного изображения, иконы, скульптуры, архитектурного сооружения).

В литературоведении экфрасис заявлен как научная проблема, которая требует специфической методики исследования [1]. Экфрасис определяется как тип текста [2], интерсемиотический перевод (трансформации) [3], художественно-мировоззренческая модель [4], литературный прием [5] или жанр [6]. Многообразие подходов к экфрасису свидетельствует о разночтениях в его трактовке и терминологической неопределенности. С науковедческой точки зрения представляется

интересным то обстоятельство, что обращение к понятию риторики, расширившее круг литературоведческих объектов, не привело, как правило, к включению термина «экфрасис» в энциклопедии, авторитетные словари и справочники [7–9].

Термин «экфрасис» («экфразис») был заимствован литературоведением из античной риторики, трактовавшей экфрасис как описательную речь, нацеленную на пробуждение в слушателе зрителя, способного визуально представить то, о чем говорится в речи. Риторы Древней Греции, включавшие в этот термин широкое содержание, первоначально называли экфрасисом описания, не связанные с основной сюжетной линией, к которым относились описания неба, кораблекрушения, храма, картины, статуи, чаши, щита и т. п.

Сужение объема понятия привело к закреплению за термином «экфрасис», в его канонической трактовке, обозначения литературного приема словесного описания произведения искусства [10, с. 513]. Объект изобразительного или пластического искусства, вначале мысленно представленный автором, а затем

описанный им в литературном произведении, рассматривается как своеобразная «копия копии», как иконическое символическое сообщение, которое управляет процессами интерпретации изображения. Прочтение одного и того же изображения индивидуально варьируется [11, с. 298–313].

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 [2; 12]. Описание изображения включает в себя лексику, связанную со зрительным восприятием, с отсылками к сверхъестественному, таинственному, магическому и с мотивом оживающего изображения [12, с. 287].

Следуя художественной традиции, заложенной еще в античности, многие авторы – писатели и поэты – обращаются в своем творчестве к экфрасису. Особое место в литературном произведении занимает словесное описание такого произведения изобразительного искусства, как портрет. В истории живописи жанр портрета приобрел особую значимость в силу того, что «главным предметом изображения здесь является человек, его облик, внутренний мир, индивидуальный характер» [13, с. 187]. По лицу, по выражению глаз можно узнать об эмоциональном состоянии человека, движениях его души, постичь его внутреннюю сущность. Именно поэтому художники слова прибегают к портретному экфрасису, чтобы ярче запечатлеть и наполнить жизнью своих персонажей. Заметим, что речь при этом идет не о портрете персонажа – не об описании его наружности, черт лица и фигуры, цвета волос, поз, жестов и мимики, выражения лица и глаз [14, с. 197], то есть всего того, что участвует в создании художественного образа, а об описании его живописного портрета, написанного неким условным художником.

Объектом рассмотрения настоящей работы является описание живописного портрета, представленного в малоизвестной новелле Ги де Мопассана «*Un portrait*» («Портрет») [15]. Отмечая сильное влияние на Мопассана импрессионизма, расцвет которого совпал с творческим взлетом писателя, следует все же сказать, что описанный в новелле женский портрет в качестве референта экфрастического описания представляет собой художественный вымысел.

Повествование в новелле ведется от первого лица. Повествовательная перспектива задана постоянной, фиксированной точкой зрения воспринимающего субъекта, каковым является рассказчик, который, находясь «целиком внутри изображенной реальности» и осуществляя функцию «посредничества», помогает «войти внутрь изображенного мира и взглянуть на события глазами персонажей» [16, с. 286, 287]. Сюжет новеллы, включающий последовательную цепь событий, запечатленных в произведении, таков.

Рассказчик просит приятеля познакомить его с одним человеком, личность которого давно занимает его внимание. Казалось, это был ничем не примечатель-

ный человек, не отличавшийся ни красотой (*il n'était pas beau* – «он не был красив» (прим. автора: перевод здесь и далее автора, см. также: [17]), ни остроумием или особым складом ума (*On ne m'avait jamais cité ses mots ni même célébré son intelligence* – «Мне никогда не приводили его словечек, никто не восхвалял его ума»). Тем не менее господин Мильяль необычайно привлекал к себе всех людей, которые говорили о нем как о человеке чрезвычайно обаятельном, «почти неотразимом» (*presque irrésistible*). Женщины «безумно любили его, теряя от страсти голову» (*Il avait été aimé follement, plusieurs fois*).

Рассказчик все время «задавался вопросом, чем же этот человек так пленял людей» (*Je me demandais, avec intérêt, où était cachée sa séduction*). В ответ на его вопрос женщины, после некоторых раздумий, говорили, что, возможно, «это шло от какого-то обаяния» (*Je ne sais pas... c'est du charme*).

И здесь, на этих страницах новеллы, где завязывается сюжетная канва и еще нет речи об экфрастическом описании – оно появится позже, – в этой части новеллы мы уже сталкиваемся с одной из важнейших характеристик экфрасиса, а именно: с тайной, загадкой, разрешение которой достигается в результате напряженной работы мысли и поиска ответов на вопросы (в монологическом экфрасисе) или в ходе беседы, когда на вопросы отвечает знаток, посвященный в эту тайну (диалогический экфрасис).

Эта сокрытая тайна обладает магической, сверхъестественной силой, неподвластной обычной человеческой воле и обыденному знанию. В новелле это подчеркивается специфическими лексическими единицами и фразами: *cachée* («скрытая»), *cette puissance* («эта сила»), *irrésistible* («неотразимая, непреодолимая»), *je ne sais pas* («я не знаю»). Позднее в тексте появится и слово «тайна», когда рассказчик и сам подпадет под очарование господина Мильяля в совместной беседе (*Certes, il y avait là un mystère* – «Несомненно, здесь была какая-то тайна»).

После получасового разговора собеседники расстались как старые добрые знакомые, и господин Мильяль пригласил рассказчика к себе на следующий день на завтрак. Поскольку тот пришел раньше условленного часа, слуга препроводил его в гостиную, где он стал дожидаться прихода хозяина. Именно в этой комнате он увидел поразивший его женский портрет.

С этого момента начинаются границы экфрасиса. Текстуально они обозначены абзацем, вводящим в поле зрения (*Puis je regardais* – «Затем я увидел») живописное изображение (*en face de moi, un portrait de femme* – «прямо напротив меня – женский портрет»). Последняя строка новеллы, восклицание рассказчика, знаменующее разгадку тайны обаяния господина Мильяля (*Et je compris alors d'où venait l'explicable séduction de cet homme!* – «И я понял, откуда у этого человека такое необъяснимое обаяние!»), заключает экфрасис в рамку, устанавливая его последнюю ограничительную линию. Отграничение экфрасиса от остального текста, введение его в рамки придает ему семиотический статус «текста в тексте»,

задающий фенестрационный (от латинского *fenestra* – «окно») тип восприятия, как «вид через окно», обеспечивающий целостный характер воспринимаемого [18, с. 232; 19, с. 78–85; 20, с. 8].

Новелла Ги де Мопассана отнюдь не представляет собой образчик механического воспроизведения архетипической схемы экфрасиса. Ранее мы уже отмечали, что рассказчик, заинтригованный тайной необычайной притягательности господина Мильяля, задает себе целый ряд вопросов, на которые не может найти ответа. Здесь четко просматривается позиция непосвященного зрителя, созерцающего прекрасное творение, истолкование которого ему недоступно. Но ведь стоит он в изумлении не перед артефактом – картиной, скульптурой, архитектурным памятником, как заложено в экфрасисе, а перед живым человеком. Это означает одно: персонаж, описываемый в новелле, представлен как эстетический объект, предполагающий иное, необычное, отличное от обыденного восприятие, отрывающее «от обывательщины», погружающее «в мир красоты» [21, с. 253]. Эстетическое видение предполагает восприятие объекта в модусе очарования, наделяющего его ореолом уникальности, неповторимости, вызывающего чувство эстетической привязанности и благоговения [22, с. 121–122]. Именно таким видится господин Мильяль, перед обаянием которого никто не может устоять.

Вернемся к тексту новеллы, чтобы проследить дальнейшее развитие сюжета. Итак, рассказчик, подобно античному паломнику, посещает дом господина Мильяля, убранство которого весьма необычно: оно скорее напоминает музей (*Louvre*) или восточный гарем (*harem*).

Описание портрета занимает практически половину текста новеллы. Напомним в этой связи, что экфрасис ставит своей целью не столько представить произведение искусства, сколько описать производимый им эффект.

Эстетическое восприятие, всегда сопровождаемое эстетической эмоцией удовольствия, включает в себя четыре этапа: эстетическую установку; первичную эмоцию радостного ожидания от встречи с предметом искусства; активное переживание иной жизни, связанной с изображаемым; герменевтическое осмысление воспринимаемого; и, наконец, последний, не всегда, впрочем, достигаемый, этап эстетического катарсиса, приводящий к неопишуемому наслаждению [23, с. 108–116].

Портрет, который рассказчик видит в гостиной, изображает молодую женщину без шляпки, с простой прической (*Elle était jeune, nu-tête, coiffée de bandeaux plats* – «Она была молода, без шляпы, причесана на прямой пробор») и книгой в руках (*les mains qui tenaient un livre* – «ее руки держали книгу»). Она улыбается, но в ее улыбке чувствуется легкая грусть (*souriant un peu tristement* – «улыбаясь немного грустно»). Ее поза совершенно естественна, как это бывает, когда человек находится у себя дома, когда он полностью предоставлен самому себе, своим мыслям и чувствам. И эта свобода, внутренняя гармония молодой женщи-

ны с самой собой настолько изумляет наблюдателя, что он не раз повторит: "*Elle était chez elle, et seule. Oui, elle était seule <...>: Elle était tellement seule, et chez elle...*" («Она была дома и одна. Да, она была одна. Она была до такой степени одна и настолько дома, что...»). С эстетической точки зрения здесь можно говорить о «принципе самодовления», предполагающем самодостаточность, независимость от всего прочего, что Платон называл «высшим благом», то есть таким совершенством, к чему стремится все существующее на белом свете [21, с. 289]. Перед нами предстает идеализирующий портрет, в котором гиперболически запечатлено одно человеческое качество, а именно: телесно-душевное совершенство [14, с. 198].

Ни один портрет ранее не производил на рассказчика такого впечатления. Естественность изображенной на картине женщины создает эффект ее присутствия в реальном временном и пространственном плане, и так преодолевается граница, эстетическая дистанция между условностью, «потусторонностью» изображения и реальностью, «посюсторонностью» восприятия: "*<...> pas l'impression de son allure si naturelle, mais jamais portrait de femme ne me parut être chez lui autant que celui-là, dans ce logis*" («ее поза производила впечатление полной естественности, и никогда портрет женщины не казался мне так на месте, так у себя дома, как этот портрет в этой комнате»). Данное экфрасическое описание вызывает в памяти женские портреты О. Ренуара, писавшего свои модели в обычной обстановке, которые держали себя свободно, будто бы вовсе не позируя [24, с. 72].

Непринужденная поза молодой женщины, простота в причёске и одежде, присущие интимному, камерному поясному портрету, подчеркиваются контрастным сопоставлением изображения с другими, парадными портретами, виденными прежде рассказчиком, которые отталкивают своей искусственностью поз (*qui n'est point tout à fait naturel* – «в которых совсем не было естественности»), нацеленностью на то, чтобы произвести эффект (*pour l'effet* – «ради эффекта»). Здесь явно просматривается аллюзия на манеру академического портрета XVIII века, когда «промежуточным кодом» между «жизненным объектом и живописным полотном» был театр; театральная зрелищность портрета, достигаемая костюмной стилизацией, продуманным выбором позы, была нацелена на зрителя, который «конструировался как «чужой» [25, с. 81–91].

Неестественность, манерность, нарочитость свидетельствует о дисгармонии внешнего и внутреннего, что «нарушает сам принцип эстетики» [21, с. 248] и превращает подобные изображения в ремесленные поделки. Только гармония между внешним и внутренним в человеке создает подлинную красоту, как подчеркивал Платон: «Красота в телах – красота в душах» [21, с. 263, 265].

Женщина на портрете была как живая, своим присутствием, одной своей улыбкой и взглядом она, казалось, придавала жизнь всему: "*Elle l'habitait, l'emplissait, l'animait seule <...>*" («Она здесь жила, все заполняла собой, одна оживляла все вокруг»); *<...>*

avec un sourire solitaire, et seule, elle le rendrait vivant de son regard de portrait" («своей одинокой улыбкой и своим взглядом она одна оживляла все»). Сказанное означает не что иное, как реализацию в данном описании архаического мотива оживающего изображения, присущего экфрасису как таковому [26–28]. Жизненность изображения – неперенный атрибут подлинного произведения искусства как эстетического объекта.

Выразительно и живо изображение молодой женщины, представшее перед наблюдателем. Как реципиента эстетического объекта его изумляет и привлекает необычный, неповторимый взгляд ее глаз: *"Il était unique aussi, son regard"* («Он был тоже совершенно уникален, этот взгляд»). Этот взгляд персонифицируется, синекдохически отделяется от портрета, становится самостоятельным, останавливается на зрителе, лаская и в то же время не видя его: *"Il tombait sur moi tout droit, caressant et fixe, sans me voir"* («Он останавливался на мне, ласкающий и неподвижный, не видя меня»). Эта мысль повторяется далее, и эффект значительно усиливается благодаря повтору слов (*voir* – «видеть»; *regard* – «взгляд»), словосочетаний (*tout droit* – «прямо перед собой»), синонимов-метафор (*tombait* – «падал»; *planté* – «покоился»), синтаксической конструкции с параллельной структурой (*ne me voyait pas, ne voyait rien* – «не видя меня, не видя никого»).

Примечательно обилие повторяющейся «оптической», относящейся к зрению, лексики, что является неотъемлемой характеристикой экфрасиса. Достаточно привести ряд примеров слов и словосочетаний, относящейся к визуальной перцептивной модальности [29], чтобы в этом убедиться: *son regard* («ее взгляд»), *ce regard* («этот взгляд»), *un regard* («взгляд»), *des yeux* («теми глазами»), *ses yeux* («те глаза»); *voir* («видеть»), *voient* («видят»), *voyait* («видел»).

Рассказчик цитирует строчку из стихотворения Бодлера: *"Et tes yeux attirants comme ceux d'un portrait"* («Влекущий твой, как у портрета, взор»). Любопытно, что, характеризуя притягательность взгляда, он обращается к фигуре сравнения, выдвигающей на первый план сходство опять же с портретным, то есть экфрасическим описанием, но уже в поэтическом тексте. Таким образом, подчеркивается особое – магическое, суггестивное – воздействие на человека эстетического объекта, в данном случае, предмета изобразительного искусства.

Последующее описание, приближающее нас к развязке сюжета и разрешению загадки новеллы, уложившееся всего в семь строк, создает ярчайший и эмоционально насыщенный образ глаз, созданных художником. Они неудержимо влекут к себе наблюдателя и смутно тревожат его (*m'attiraient* – «влекли меня»; *d'une façon irrésistible* – «неотразимым образом»; *j'étais en moi un trouble étrange* – «вызывали во мне странную тревогу»), их «очарование» (*charme*) «бесконечное», «нежное», «пленительное»; «немного печальное» (*infini, amolissant, séduisant, un peu mélancolique*). Они «непроницаемы» (*impénétrables*), «скрывают некую тайну» (*cachaient en eux le mystère*),

причем парадоксальную «тайну того, что кажется одновременно существующим и в то же время несуществующим» (*le mystère de ce qui semble être et n'existe pas*), тайну «того, что зарождает в нас любовь» (*de ce qui fait germer l'amour en nous*).

Глаза сравниваются с «легким, мимолетным ветерком» (*comme une brise qui passe*), с «небесами» (*comme un ciel*), с «ночью» (*comme la nuit*). Конвергенция разных изобразительно-выразительных средств – тропов и фигур речи (эпитетов, метафор, сравнений, парадоксальных утверждений) – служит одной цели – передать невыразимое словами удивительное очарование и таинственность изображенных на портрете глаз.

И здесь мы вновь видим присущие экфрасистическому описанию характеристики. Вполне укладывающиеся в архетипическую схему экфрасиса, они находят свое объяснение в упоминавшемся ранее особом эстетическом видении, проникающем в суть предмета искусства как прекрасного творения, созданного человеком. В давней традиции греческой античной эстетики утверждался тезис о том, что подлинная красота является чем-то таинственным, невыразимым, о чем говорили еще софисты [21, с. 35].

Заканчивается новелла так. В ее финальном сюжетном эпизоде описывается, как опоздавший хозяин входит в гостиную, рассказчик спрашивает его о том, кто изображен на портрете и узнает, что это рано умершая мать господина Мильяля. И к гостю внезапно приходит озарение – ему открывается, наконец, от кого получил его визави свой дар обаяния: *"Et je compris alors d'où venait l'inexplicable séduction de cet homme!"* («И я понял, откуда у этого человека такое необъяснимое обаяние!»).

Заключительная фраза отнюдь неслучайно выражена в форме восклицания. Разрешение загадки, так долго занимавшей рассказчика, вызвало в нем целый комплекс эмоций, не последнюю роль в которых сыграла эмоция эстетическая. Это, прежде всего, изумление при созерцании удивительного, притягательного живописного портрета; удовольствие от общения с прекрасным творением в отрешении от всего обыденного и прозаического; любование прекрасным изображением в целом и отдельными поразительными деталями, выписанными художником; восхищение жизненностью, одухотворенностью изображения; вдруг возникшая тревога и эмоциональное напряжение в поисках ответа на вопрос, почему же так властно влекут к себе глаза незнакомки; радость от того, что рассказчик, кажется, понял суть и смысл картины и, наконец, он испытал высшую степень эмоционального высвобождения, катарсис от того, что разгадал загадку, раскрыл тайну обаяния знакомого ему господина. Передать это обаяние, не выразимое обычными словами, «несколькими мазками кисти» (*par quelques coups de pinceau*) смог художник, овладевший магическим языком живописного, изобразительного искусства.

Однако рассказчик, так живо передавший свое впечатление от картины и свой восторг от разгадки волновавшей его тайны, не дает нам прямого ответа на вопрос о том, в чем же все-таки кроется обаяние господина

Мильтяля, который так похож на свою юную мать, рано ушедшую из жизни. Эта недосказанность побуждает читателя вновь обратиться к центральным фрагментам текста: к описанию героя, данному в первой части новеллы, и к описанию портрета его матери, представленному во второй, заключительной части.

Повторное, ретроспективно-перспективное прочтение новеллы выявляет подобие, а не тождественность указанных фрагментов в рассматриваемом отношении. И главный персонаж, и портрет его матери предстают в возвышенно-идеальном видении рассказчика как два эстетических объекта. Явная симметричность обнаруживается в неоднократном, лейтмотивном повторении слов, относящихся к модусу очарования, характеризующих господина Мильтяля (*d'un homme très séduisant* – «чрезвычайно пленительный человек»; *c'est du charme* – «это какое-то обаяние») и портретное изображение его матери (*séduisant comme un ciel* – «пленительные, как небеса»; *quel charme infini* – «какое бесконечное обаяние»).

Вместе с тем в описаниях явственно просматривается и несходство, асимметричность характеристик, которыми наделены персонажи, бытующие в квазиреальных художественных мирах разной степени условности, один (сын) – включен в цепь происходящих в новелле событий, другая (мать) – существует лишь на живописном портрете. В господине Мильтяле рассказчика поражают его манеры, легкость в общении, умение близко сходить с людьми (*après quelques instants de causerie, il me paraissait installé dans mon intimité* – «после нескольких минут разговора я почувствовал, что между нами установилась какая-то близость»; *Il était d'ailleurs aussi facile de lui donner la réplique que de l'écouter* – «В беседе с ним было так же легко отвечать, как и слушать»). В даме с портретного изображения прежде всего привлекают глаза, необычный взгляд, который невозможно было прочесть (*Il était unique aussi, ce regard* «Он был тоже совершенно уникален, этот взгляд»; *ses yeux impenetrables* – «эти непроницаемые глаза»).

Сказанное означает, что тайну «необъяснимой притягательности» (*l'inexplicable séduction*), объединяющую сына и мать, следует искать в чем-то ином. Экфрастическое описание, соответствующее архетипическим канонам (наличие «оптической» лексики, отсылки к некой сверхъестественной силе, магии притягательности и проч.), казалось, лишь уводит читателя от разгадки, предлагая подробное описание дамы с портрета, ее внешности, затаенной улыбки и, особенно, глаз. Однако это не так.

Экфрасис как особый литературный прием в данном конкретном случае и скрывает, и одновременно вскрывает заложенную в фабуле центральную, основную интригу. Как уже отмечалось, от внимательного читателя не ускользнет описание безыскусственной, естественной позы дамы с портрета (*de son allure si naturelle* – «манеры, настолько естественной»). Это же качество подметит рассказчик и в господине Мильтяле, характеризуя его речевое поведение (*les phrases allaient vers lui comme si ce qu'il avait dit les faisait*

sortir de la bouche naturellement – «фразы слагались им с такой легкостью, словно они сами, естественно, слетали с его уст»).

Именно безыскусственность, простота, естественность, гармония внешнего и внутреннего, присущая обоим персонажам новеллы, – господину Мильтялю, с которым наяву встретился рассказчик, и даме с портрета, изображение которой он созерцал, – и были их глубинным свойством, которое так пленяло окружающих. Оно сближало людей, устраняло все барьеры между ними (*Ces barrières fermées entre tous les autres <...> semblaient ne pas exister* – «Преграды между тобой и другими, казалось, более не существуют»).

Окончание новеллы – это место встречи двух эстетических объектов разной степени условности, бытующих в параллельных, никогда не смыкающихся мирах: прекрасного изображения на холсте (женского портрета) и такого же прекрасного его отражения (главного героя). Но чтобы эта встреча – в условно реальной жизни, описываемой в новелле, – осуществилась, Ги де Мопассан удивительным образом преломляет архетипическую схему экфрасиса. Композиционно он выстраивает повествование так, что задолго до экфрасического описания картины читателю представлен человек, который окажется впоследствии ее своеобразной копией, зеркально отразившей не собственно изображение, но его содержательную, идеальную сущность.

Так непредсказуемо реализуется присущий античному экфрасису мотив двойничества, оживающего изображения, которое «выходит из рамы», из мира условного, «там и тогда», в мир реальный, «здесь и сейчас», еще до того, как рассказчик будет созерцать портрет. Портретное изображение становится заместителем героя, равным ему в его «высшей сущности», воплощая инобытие его «Я» в «его лучших и основных проявлениях» [30, с. 168].

Говоря словами О. М. Фрейденберг, здесь – в образе матери и ее повторного воплощения в сыне – мы найдем, как и во всяком архаическом сюжете, «фигуру раздвоения», «фигуру симметрично-обратного повторения», которая означает воссоздание архаического «принципа семейственности» с отщеплением «двойников в виде подобий и анти-подобий, с гармонией прямых и обратных симметрий»; в «усеченной формуле мы имеем одно лицо, в себе самом переживающее обе фазы с двумя возрастaми»; с этой точки зрения существует лишь круговое повторение [31, с. 219–220, 229, 79].

Непредсказуемо реализуется и мотив тайны, загадки, разрешение которой лежит не в области магического, сверхъестественного, что, казалось бы, более соответствовало толковательным канонам античного экфрасиса, а в очаровании естественного начала в человеке, единящего его с природой. Главный персонаж как копия фамильного портрета не точно воспроизводит изображение, но наследует, воплощает его главенствующую черту – неотразимо влекущее к себе обаяние, которое заключается в родовой сущности человека – быть самим собой, а, значит, абсолютно естественным во всех своих проявлениях. Так воплощается духовная, человеческая преемственность

матери и сына. Парадокс состоит в том, что выявить и, преломив через многогранную эстетическую призму, показать это подлинное, природное естество че-

ловека быть в гармонии с самим собой смогло только подлинное, но внеприродное искусство, о чем и поведал нам экфрасис в новелле Ги де Мопассана.

Литература

1. Уртминцева М. Г. Экфрасис: научная проблема и методика ее исследования // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2010. № 4–2. С. 975–977.
2. 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.
3. Третьяков Е. Н. Экфрасис как система интерсемиотических трансформаций по матричному методу // Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета. 2012. № 4. С. 153–159.
4. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
5. Никола М. И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. 2010. Т. 1. № 2. С. 8–12.
6. Луков В. А. Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 141–148.
7. Литературный энциклопедический словарь / общ. ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. 752 с.
8. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
9. Современный словарь-справочник по литературе / сост. и науч. ред. С. И. Кормилов. М.: Олимп: АСТ, 2000. 704 с.
10. Москвин В. П. Стилистика русского языка: теоретический курс. Ростов-на-Дону: Феникс, 2006. 630 с.
11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1994. 616 с.
12. 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.
13. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве: основы композиции. Козельск: Свято-Введенская Оптиная Пустынь, 2001. 262 с.
14. Хализев В. А. Теория литературы. 5-е изд. М.: Академия, 2009. 432 с.
15. Un portrait // Guy de Maupassant. L'inutile beauté. Paris: Flammarion, 1938. P. 171–178.
16. Тамарченко Н. Д. Повествование // Введение в литературоведение. Литературное произведение. Основные понятия и термины / под. ред. Л. В. Чернец. М.: Высшая школа; Академия, 1999. С. 279–295.
17. Мопассан Ги де. Портрет // Полное собрание сочинений. / пер. с франц. и примеч. Ю. Данилина. В 10 т. М.: Терра, 1996. Т. 9. 397 с.
18. Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 347 с.
19. Карпухина Т. П. Лингвоэстетическая игра морфемного повтора: теоретическая модель анализа феномена частичной итерации в художественном тексте (на материале англоязычной художественной прозы): дис. ... д-ра филол. наук; Иркутский гос. лингвистический ун-т. Иркутск, 2007. 458 с.
20. Третьяков Е. Н. Экфрасис как матричная репрезентация образных знаков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009. 19 с.
21. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Софисты. Сократ. Платон. В 8 т. М.: АСТ; Фолио, 2000. Т. 2. 846 с.
22. Никитина И. П. Философия искусства: учебное пособие для вузов. М.: Омега-Л, 2008. 559 с.
23. Бычков В. В. Эстетика: учебник. М.: КноРус, 2012. 528 с.
24. Барская Б. Я. Ги де Мопассан и французские художники его времени // Типологические соответствия литературы и изобразительного искусства / отв. ред. Б. А. Шайкевич. Киев: Одесса: Вища школа, 1975. С. 60–84.
25. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М.: Языки русской культуры, 1996. 464 с.
26. Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфрасис и диегезис // Критика и семиотика. 2004. № 7. С. 217–226.
27. Карпухина Т. П. Экфрастическое прочтение стихотворения Теда Хьюза «Portraits» // Вестник Томского государственного педагогического университета. 2014. № 10. С. 16–23.
28. 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.
29. Вишнякова Е. П., Карпухина Т. П. Функционирование категории перцептивности в новелле Г. Уэллса «Страна слепых» // Вестник Тихоокеанского государственного университета. 2013. № 2. С. 241–250 с.
30. Анализ поэтического текста // Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии. СПб.: Искусство-СПб, 1996. С. 18–252.
31. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / подг. текста и общ. ред. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.

AESTHETIC ASPECTS OF EKPHRASIS IN GUY DE MAUPASSANT'S SHORT STORY «UN PORTRAIT» («A PORTRAIT»)

Tamara P. Karpukhina^{1, @}

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

@tkarpukhina1@mail.ru

Received 21.11.2017. Accepted 29.12.2017.

Keywords: ekphrasis, a portrait, the archetypal scheme of ekphrasis, aesthetic vision, aesthetic object, the message of mystery, the motif of an image coming to life, the motif of a doppelganger, linguistic means of expressing ekphrasis.

Abstract: The current article features the phenomenon of ekphrasis, i.e. a verbal representation of a work of fine arts in fiction, as presented in Guy de Maupassant's short story "Un portrait". Aesthetic aspects of ekphrasis alongside the linguistic means of its expression are subjected to analysis. The leitmotif of the short story is the thematic motive of an enigmatic, inexplicable mystery that is unraveled at the end of the story. The first-person narration begins with the description of a gentleman whose indescribable charm fascinates everyone he meets. Being invited to his house, the narrator notices a portrait of an extremely charming lady that happens to be the host's mother, who died very young. That is how the mystery of the irresistible and captivating charm of the gentleman is solved. The portrait turns out to be a doppelganger of the host, and thus the archetypal ekphrastic motif of an image coming to life is realized. Both the main character of the story as a human being in the flesh and the image in the picture as a still, non-living work of art, manifest themselves as equally significant aesthetic objects, united by one common inherent quality, i.e. the magic and charm of beauty. The beauty does not ensue from the well-bred manners of the son or from a spell-binding expression of the mother's eyes; the beauty lies in their capability of being absolutely natural, in harmony with their own selves. Aesthetic aspects of the ekphrastic description find their expression in a variety of linguistic means (epithets, metaphor, personification, simile, syntactic parallelism, etc.). Particular significance belongs to a big number of lexical units pertaining to visual perception, which is a specific feature of the archetypal scheme of ekphrasis. Equally important are the words and phrases characterizing the vitality of the image portrayed.

For citation: Karpukhina T. P. Esteticheskie aspekty ekfrasisa v novelle Gi de Mopassana «Un portrait» («Portret») [Aesthetic Aspects of Ekphrasis in Guy de Maupassant's Short Story «Un portrait» («A Portrait»)]. *Bulletin of Kemerovo State University*, no. 1 (2018): 193–200. DOI:10.21603/2078-8975-2018-1-193-200.

References

1. 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.
2. 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-vostochnoslavianskie paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [Slavic and Balkan linguistics. Carpathian-East Slavic parallels. Structure of the Balkan text]. Moscow: Nauka, 1977, 259–283.
3. Tret'iakov E. N. Ekfrasis kak sistema intersemioticheskikh transformatsii po matrichnomu metodu [Ekphrasis as a system of intersemiological transformations using the matrix method]. *Vestnik Piatigorskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta = Bulletin of Pyatigorsk State Linguistic University*, no. 4 (2012): 153–159.
4. 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.
5. Nikola M. I. Ekfrasis: aktualizatsiia priema i poniatiia [Ekphrasis: actualization of reception and concepts]. *Vestnik Viatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta = Bulletin of Vyatka State Humanitarian University*, 1, no. 2 (2010): 8–12.
6. Lukov V. A. Zhanry i zhanrovye generalizatsii [Genres and genre generalizations]. *Znanie. Ponimanie. Umenie = Knowledge. Understanding. Skill*, no. 1 (2006): 141–148.
7. *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [Literary Encyclopedic Dictionary]. Ed. Kozhevnikov V. M., Nikolaev P. A. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia, 1987, 752.
8. *Literaturnaia entsiklopediia terminov i poniatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts]. Ed. Nikoliukin A. N. Moscow: Intelvak, 2001, 1600.

9. *Sovremennyyi slovar'-spravochnik po literature* [Modern Dictionary of Literature]. Ed. Kormilov S. I. Moscow: Olimp: AST, 2000, 704.
10. Moskvina V. P. *Stilistika russkogo iazyka: teoreticheskii kurs* [Stylistics of the Russian language: theoretical course]. Rostov-on-Don: Feniks, 2006, 630.
11. Bart R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress, 1994, 616.
12. Bragina N. V. «Kartiny» Filostrata Starshego: genezis 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.
13. Tret'yakov N. N. *Obraz v iskusstve: osnovy kompozitsii* [The image in art: the fundamentals of composition]. Kozel'sk: Sviato-Vvedenskaia Optina Pustyn', 2001, 262.
14. Khalizev V. A. *Teoriia literatury* [Theory of Literature]. Moscow: Akademiia, 2009, 432.
15. Un portrait. Maupassant Guy de. *L'inutile beauté*. Paris: Flammarion, 1938, 171–178.
16. Tamarchenko N. D. Povestvovanie [Narrative]. *Vvedenie v literaturovedenie. Literaturnoe proizvedenie. Osnovnye poniatii i terminy* [Introduction to literary criticism. Literary work. Basic concepts and terms]. Ed. Chernets L. V. Moscow: Vysshiaia shkola; Akademiia, 1999, 279–295.
17. Maupassant G. de. *Polnoe sobranie sochinenii* [Full composition of writings]. Transl. Danilin Iu. Moscow: Terra, vol. 9 (1996): 397.
18. Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii* [Poetics of composition]. Saint-Petersburg: Azbuka, 2000, 347.
19. Karpukhina T. P. *Lingvoesteticheskaia igra morfemnogo povtora: teoreticheskaiia model' analiza fenomena chastichnoi iteratsii v khudozhestvennom tekste (na materiale angloiazychnoi khudozhestvennoi prozy)*. Diss. doktora filol. nauk [Linguoesthetic game of morphemic repetition: a theoretical model of the analysis of the phenomenon of partial iteration in an artistic text (on the material of English-language artistic prose). Dr. philol. Sci. Diss.]. Irkutsk State Linguistic Univ., Irkutsk, 2007, 458.
20. Tret'yakov E. N. *Ekfrasis kak matrichnaia reprezentatsiia obraznykh znakov*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk [Ecphrasis as a matrix representation of figurative signs. Cand. philol. Sci. Diss. Abstr.]. Tver', 2009, 19.
21. Losev A. F. *Istoriia antichnoi estetiki. Sofisty. Sokrat. Platon* [The history of ancient aesthetics. The Sophists. Socrates. Plato]. Moscow: AST; Folio, vol. 2 (2000): 846.
22. Nikitina I. P. *Filosofiia iskusstva* [Philosophy of Art]. Moscow: Omega-L, 2008, 559.
23. Bychkov V. V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow: KnoRus, 2012, 528.
24. Barskaia B. Ia. Gi de Maupassan i frantsuzskie khudozhniki ego vremeni [Guy de Maupassant and the French painters of his time]. *Tipologicheskie sootvetstviia literatury i izobrazitel'nogo iskusstva* [Typological correspondence of literature and art]. Ed. Shaikovich B. A. Kiev: Odessa: Vishcha shkola, 1975, 60–84.
25. Lotman Iu. M. *Vnutri myslisheikh mirov. Chelovek – tekst – semiosfera – istoriia* [Inside the thinking worlds. Man – text – semiosphere – history]. Moscow: Iazyki russkoi kul'tury, 1996, 464.
26. Shatin Iu. V. *Ozhivshie kartiny: ekfrasis i diegezis* [Animated pictures: ekfrasis and diegesis]. *Kritika i semiotika = Criticism and Semiotics*, no. 7 (2004): 217–226.
27. Karpukhina T. P. *Ekfrasticheskoe prochenie stikhotvoreniia Teda Kh'iuza «Portraits»* [The ecphatic reading of Ted Hughes' poem Portraits]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta = Bulletin of the Tomsk State Pedagogical University*, no. 10(151) (2014): 16–23.
28. Karpukhina T. P. *Ekfrasis i ego funktsionirovanie v romane Somerseta Moema «The Moon and Sixpence» («Luna i grosh»)* [Ecphrasis and its functioning in the novel by Somerset Maugham «The Moon and Sixpence»]. *Bulletin of the Kemerovo State University*, no. 2 (2017): 200–205. DOI: 10.21603/2078-8975-2017-2-200-205.
29. 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.
30. *Analiz poeticheskogo teksta* [Analysis of the poetic text]. Lotman Iu. M. *O poetakh i poezii* [About poets and poetry]. Saint-Petersburg: Iskustvo-SPb, 2001, 18–252.
31. Freidenberg O. M. *Poetika siuzheta i zhanra* [Poetics of the plot and genre]. Ed. Bragina N. V. Moscow: Labirint, 1997, 448.