

Тетяна Бовсунівська

РОЛЬ ЕКФРАЗИСУ В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ

У статті йдеться про розмежування аналітичного апарату інтермедіальності та екфразистичної теорії. Аналізується теорія екфразису, викладена в працях В.Т. Мітчелла ще у 1991–1994 рр., яка сформувалась під сильним впливом іконології Е. Панофського та теорії когнітивної загальності мови всіх мистецтв Н. Гудмена. Раптовий інтерес до екфразису сьогодні викликаний розвитком когнітології в аспекті візуалізації, синестезії, аутопоези.

Ключові слова: екфразис, інтермедіальність, іконологія, інтерпретація, екземпліфікація, когнітологія.

На сучасному літературному процесі відбилась насамперед зміщення меж різних видів мистецтва, тенденція до синестезії, утворення романних форм на засадах змішаного типу радикальної презентації. Цю видозміну можна вважати провідною в останні 25 років існування роману як жанру. Звичайно, у минулому також траплялись романи-екфразиси та романи з екфразисами як зі специфічною інтертекстуальністю.

Для усвідомлення особливостей екфразису в сучасному літературному процесі найкраще пригадати «радикальну презентацію» Нортропа Фрая, яка важко приживалась у вітчизняному літературознавстві. Нагадаю, Н. Фрай вважав, що для повноти окреслення літературного твору треба зважати на «радикальну презентацію», яка є характерною для нього. Так, одні твори розраховані на камерне прочитання, інші — на декларування вголос, драматичні твори потребують видовищності, сцени, пісня — музичного супроводу тощо. Відмінність сучасного стану літературного процесу полягає у цілковитій та послідовній спрямованості на *змішаний тип радикальної презентації*, синкретизацію мистецьких засобів незалежно від джерела їхнього походження, що підтримується технологічними досягненнями нашої доби. У тих випадках, коли радикальна презентація утворюється за змішаним типом на основі синкретизації двох чи більше видів мистецтва, ми маємо справу з екфразисом.

Раптове посилення інтересу до екфразису зумовлене, зокрема, розвитком когнітології, а саме тим, що в межах когнітивного підходу виявляється мотивація прийомів візуалізації з наступною їх градацією в залежності від актуальності самого словесного зображення. На відміну від прийомів інтермедіальності, які переважно є описовими, застосування законів когнітології, тобто законів людського мислення, в тому числі й візуалізації, до екстраполяції та експозиції екфразису в тексті, як і до систематизації його втіленої епаногеї, дає можливість більш точного аналізу. Теорія екфразису — це певним чином когнітивне

перетворення інтермедіальності, конкретизація її аналітичної методики.

Сучасна наука постала перед фактом зародження та активного розвитку нової теорії спільної дії літератури з іншими видами мистецтва — теорії екфразистичного перекладу. Метою цієї статті є увиразнення аналітичного апарату екфразистичної теорії на основі сучасних досягнень когнітології. Для цього звернемося до концепції, викладеної в працях В.Т. Мітчелла ще у 1991–1994 рр. [15–18]. Відтоді його концепція ширилась та розгалужувалась, віддзеркалюючись у численних міркуваннях послідовників. У сучасних західних дослідженнях позиція В.Т. Мітчелла впродовж майже 20 років пройшла певні інтелектуальні випробування, внаслідок чого уклалась її аналітична спроможність. У нашому регіоні теорію екфразистичного перекладу часто вважають логічним подовженням теорії інтермедіальності, проте в західній науці існують виразні неспівпадіння цих методів вивчення взаємодії літератури з іншими видами мистецтв.

Інтермедіальність і теорія екфразису різняться за етимологією, витоками, персоналіями засновників, прийомами аналітики, хронологією розвитку, тяжіють до різних суміжних методик та окремих дисциплін, мають окремі термінологічні апарати та стилістику висловлювання, хоча й поєднані спільним тяжінням до міждисциплінарності та освоєння найрізноманітніших практик візуалізації. Оскільки сучасна теорія часто формує базові художні моделі літературного процесу, то звернення до особливостей аналітики екфразису безперечно допоможе усвідомити й особливості творів-екфразисів, якими так раптово розквітла сучасна література.

Слід зазначити, що визнаним авторитетом у галузі теорії екфразису на Заході став В.Т. Мітчелл, теорія екфразису якого сформувалась під сильним впливом Е. Панофського та Н. Гудмена. Від Е. Панофського вчений успадкував теорію іконології, від Н. Гудмена — теорію когнітивної наскрізності універсальності мови всіх мистецтв.

Окремий акцент в теорії екфразису В.Т. Мітчелла має діалог із Е. Панофським, іконологія якого містила концепцію вирізнення символічних, алегоричних та концептуальних значень образу. Ще у 1912 р. Пол Моріц Варбург запропонував метод інтерпретації образу, заснований на «переході меж», тобто використанні для прочитання мистецького образу всієї історії культури, релігії та психології задля встановлення повноти значень. В. Дажина писала: «Іконологічний аналіз передбачає знання традиційної типології тем і мотивів, історичні умови їх виникнення, знайомство з літературними джерелами (наприклад, змістом стародавніх міфів, євангельськими текстами), специфічними темами та поняттями. Нарешті, останній рівень інтерпретації — іконологічний — вимагає від інтерпретатора вищого професійного пілотажу і володіння «синтезуючою інтуїцією», знайомства з основними тенденціями розвитку людської думки, які проявляються в особистій психології творця і в загальному світогляді епохи. Іконологічний метод починається там, де завершується початкове вивчення форми і змісту твору мистецтва, там, де виникає наукова потреба зрозуміти і пояснити його внутрішній, часто прихований сенс» [3, 27–28]. Спираючись на ці досягнення Варбурга, на його «іконологічний метод», Е. Панофський представив поглиблену концепцію іконології образу. Посприяло її синтезу й знайомство з Ернстом Кассісером, автором теорії «символічних форм». Однією із перших праць, виконаних ним у цьому ключі, стала «Перспектива як “символічна форма”». У книзі «Етюди з іконології» (1939) Е. Панофський докладно розповідає про «іконологічний метод»: «Іконографічний аналіз, який має справу з образами, сюжетами та алегоріями, а не з мотивами, передбачає, звичайно, щось більше, ніж те знайомство з предметами та подіями, яке ми набуваємо через практичний досвід. Воно передбачає знайомство з темами і поняттями, яке здійснюється через літературні джерела способом цілеспрямованого прочитання...» [8, 37]. Він запропонував здійснювати іконографічний аналіз поетапно, зважаючи на об'єкти та засоби інтерпретації [8, 42]. Об'єкти інтерпретації розкривають зміст послідовно: 1) первісний, або природний зміст: а) фактичний, б) експресивний; 2) вторинний, або умовний зміст: галузь образів, сюжетів та алегорій; 3) внутрішнє значення, або власне зміст: символічний зміст. Дії інтерпретації: 1) пре-іконографічний опис, 2) іконографічний аналіз, 3) іконографічний синтез. Засоби інтерпретації: 1) практичний досвід; 2) обізнаність із літературними джерелами; 3) синтетична інтуїція. Коригуючі принципи інтерпретації: 1) історія стилю, 2) історія типів, 3) історія культурних проявів, розвитку людського мислення.

Теорія іконології знадобилась В.Т. Мітчеллу при осмисленні різниці між текстом й зображенням, візуальним та вербальним значенням. Синтезуючи власну концепцію екфрастичного перекладу, він спирався на досягнення не тільки Е. Панофського, а й дослідників дискурсу, діалогізму та теорії Іншого у постмодерністському тлумаченні. Цікаво те, що поруч із сучасними теоріями він актуалізує «старі», випробувані часом та часто критиковані теорії Н. Гудмена, Е. Панофського, Е. Гомбріха, Лессінга та ін. Нельсон Гудмен раптово став цікавим для дослідників. Зокрема, у В.Т. Мітчелла він зіставляється з Ноамом Хомським, Ернстом Гомбріхом, Ервіном Панофським поруч із Лессінгом, Леонардо да Вінчі та ін. Це стало можливим завдяки тому, що саме у спадку Н. Гудмена зустрічаємо як нове уявлення про структуру мистецтв, так і нове уявлення про природу образу.

Н. Гудмен у книзі «Мови мистецтва: Підхід до теорії символів» (Нью-Йорк, 1968) подав нову теорію естетики, яка суттєво вплинула на формування оновленої теорії екфразису. Він розглянув мистецтво як когнітивну сферу, вважаючи, що будь-яке зіставлення можливе, якщо існує відповідність (принципова перекладальність) мови одного мистецтва мовою іншого. Н. Гудмен зробив акцент на трьох ідеях: 1) символізація і реферування (посилання) — синоніми; 2) існування відмінностей між модусами реферування (посилання); 3) коли щось є символом, воно є символом певного виду. В основі теорії Гудмена лежить реферування (посилання), тобто уявлення про те, що одна річ може стояти за іншою. Посилання виражається у різних модусах, позначеннях та екземпліфікаціях. Точний сенс складається із взаємовідношення між позначенням та об'єктом позначення. У термінах мистецтва Гудмен використовує екземпліфікацію для вираження артистичної експресії так само конкретно, як стилю чи форми. Художня експресія розглядається ним як метафорична екземпліфікація, як буквений стиль. Ідентифікуючи мистецтва, Гудмен вирізняв *автографічні* та *алографічні*. Автографічні мистецтва надають перевагу живопису та скульптурі. До алографічних він відніс музику, танці, театр, літературу, архітектуру. Гудмен поділяв мистецтва на *одиничні* та *численні* (single and multiple arts), і це ніяк не залежало від приналежності мистецтва до автографічного чи алографічного. Така перехресна класифікація мистецтв, за Н. Гудменом, ґрунтувалась не на специфіці того чи іншого виду, як це було традиційно прийнято впродовж століть, а на їхній когнітивній спорідненості.

Підхід Н. Гудмена дав змогу створити важелі взаємопроникнення/накладання мов різних мистецтв, адже людина різними засобами — у живописі, скульптурі, графіці, літературі, театрі

тощо — прагне висловити одне й те саме. Якщо сприймати всю сферу людської художньої креативності як певну цілісність, спільний простір, то варто припустити існування наскрізних знаків там, де йдеться про однакові смислоструктури. Н. Дмитрієва суголосно зауважувала, що «мовлення не еквівалентне чуттєво сприйнятним речам, але еквівалентне їх переробці у свідомості» [5, 26]. Знаючи цей закон людського мислення, можна передбачити, що різняться тільки способи емблематизації чи алегоризації, а не їхня смислова структура. Тому будь-яка емблематизація (алегоризація, символізація...) дорівнює реферуванню як розумова операція образотворення. Концепція взаємодії мистецтв Н. Гудмена зацікавила російських вчених І. Фрідлянд, В. Черникову, Е. Трегубову, Б. Бернштейна, Е. Рубцову та ін. Для Гудмена символізація була основою теорії пізнання як домінуюча функція свідомості. Ж. Женетт та Ж.-М. Шеффер стали його французькими послідовниками у тому сенсі, що прийняли таке когнітивне тлумачення символу та поклали його в основу власних міркувань. Ж. Женетт здійснив глибокий аналіз концепції символів та знаків мистецтва: «Гудмен вважає символами всю імперію знаків. Але в цій імперії є свої провінції. Є клас, який більш-менш відповідає пірсівському класу символів: це клас денотації, яка визначається як «просте наклеювання ярлика (словесного або будь-якого іншого) на одну або кілька речей». Але денотація — не єдина модальність референції. Є щонайменше ще одна, яка виступає в деяких відносинах як зворотний бік першої та називається у Гудмена *екземпліфікацією*. По суті, ця категорія виконує у нього ту ж функцію, якою Пірс або Морріс наділяли іконічні знаки, проте вона отримує визначення не в поняттях аналогії, але за приналежністю до певного класу...» [7, 421]. Для Ж. Женетта Гудмен став втіленням альтернативного бачення символу і приводом до певної модернізації семіотики. Так когнітивна революція в галузі вербальної візуалізації дедалі більше поширювалась.

Центральним поняттям теорії Н. Гудмена є референція [9, 57–67]. У широкому сенсі референція — це взаємовідношення між мовою та реальністю, а оскільки форми таких взаємовідношень численні та багаторівневі, то поняття це набуває багатозначності. Теорія референції Н. Гудмена вибудовувалась за екзистенційним принципом та є частиною його оновленої теорії символу. У статті «Способи референції» [14] він подає уявлення про референцію як про загальне і просте поняття будь-якого типу та ступеня символізації, як частину когнітивного процесу взагалі. Коментуючи концепт «референції» Н. Гудмена, Д.Дж. Демпстер писав: «Референція — це загальне поняття, яке поділене

та спеціалізоване у гудменівській загальній теорії символу. Воно зустрічається у найрізноманітніших видах: описи, репрезентації, експресивні символи, зображення, екземпліфікація, алюзії, цитати, нотатки — такими є форми референції в його системі. Але всі ці форми референції редукуються до двох — екземпліфікації (тобто референції засобами «зразків») та денотації (референції засобами «ярликів»), і Гудмен розглядає ці дві форми як елементарні види референції» [14, 396]. Мова у нього стає медіумом, а не простим буквеним відображенням думки. І як медіум вона всезагальна для всієї сфери мистецтва і культури. Оскільки естетичний досвід так само когнітивний, як і науковий, Н. Гудмен урівняв їх в правах. Його теорія символу — єдина для всього простору людського мислення. Цей когнітивний універсалізм у концепції Н. Гудмена був прочитаний не відразу, а лише наприкінці ХХ ст.

Теорія Н. Гудмена вплинула на формування концепції екфразису В.Дж.Т. Мітчелла. У його книзі «Іконологія: образ, текст, ідеологія» [15] співвідношення знаку й образу становить стрижневу проблему. На думку В. Арсланова [2, 510–548], Гудмен став для В.Т. Мітчелла знаковою постаттю, з якою він співвідносить власні міркування. Він [12] осмислює концепцію Н. Гудмена та акцентує в ній когнітивний аспект. Звідси екфразис у його інтерпретації — це не простий «знаковий перехід», не інтертекстовий повтор чи інтеракціоністське втручання на основі певних соціальних символів, а зумовлене послідовними розумово-емоційними конверсіями відображення суті естетичного явища одного виду мистецтва в іншому. І тут йому знадобилось гудменівське розуміння екземпліфікації як послідовної форми відтворення за зразком так само, як і референції — співвідношення значень і форм у довільному спрямуванні, без будь-якого зразка чи прикладу. Це дає підстави для розрізнення типів та фаз екфразису. Віднині екфразис, маючи таку ускладнену градацію, змішаний тип радикальної презентації та технологічні спроби цивілізації, як специфічний контекст відкриває нові можливості жанротворення.

Подвійний характер радикальної презентації, властивий екфразису, забезпечує багатоплановість відтворення образу. Спираючись на принципи мислення та конструювання образу в системі кількох радикальних презентацій, екфразис активно розвивається, утворюючи когнітивну інтроекцію спільно для всіх форм презентації. Екфразис як художня *інтроекція* не знеособлює образну інформацію, а доносить її у синкретичному вигляді, де психологічні механізми накладаються на важелі пам'яті та синтезують не просто візуальний феномен, але й епістемологічне середовище його існування. Утворювана екфразисом інтроекція смислообразів має наскрізний,

міжвидовий характер, стимулює утворення цілісності образу у його неповторності.

Свідоме виділення екфразистичних жанрів як особливої групи відбулося у ХХ–ХХІ ст., адже саме в цей час твори-екфразиси з'явилися в усіх родах літератури: в драматургії, епіці та ліриці. Наприклад, на основі накладання музичної та словесної радикальної презентації був створений роман-екфразис «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта. До роману додається диск із музикою Бетховена, рекомендовано прослуховувати конкретні твори композитора, що записані на диску, водночас читаючи сам роман. Прочитання роману з розрахунку на усередненого читача відповідає часу звучання музики. При такому накладанні тексту і музики смислова структура роману розвивається у двоєдиному ключі й представляє неподільну спільність музики та тексту. Шмітт відразу нагадує, що «музика є щось більше, ніж просто звук», «музика втручається в наше духовне життя». З цієї первісної установки виходить вся подальша дія, розстановка персонажів, колізії і навіть фігури образної мови. Є багато романів, написаних під впливом або з використанням музики, але музичний роман-екфразис не просто використовує музику і долю великого музиканта, в ньому воедино злиті дисонанси та лейтмотиви музики і людської долі, і при вилученні мистецького комплексу ідей втрачається вся структура. Музика Бетховена, яку зобов'язує слухати письменник, стає компонентом тексту.

Сенс, народжений музикою і текстом, протистоїть всім втраченим центрам Дерріда, всім містифікаціям та маскам, за якими сучасна людина ховає свою порожнечу. Роман-екфразис «Кікі ван Бетховен» Е.-Е. Шмітта цікавий тим, що відродження людської справжності та цілісності

в ньому сполучено з адаптацією нової схеми смислородження. Адже когнітивне не завжди виражається словом, часто воно навіюється музикою, мовчанням, танцем; є ще можливість породження смислів на основі суто розумових співвідношень, аналогій, апорій. У даному разі смислородження пов'язане зі словом, музикою і мовчанням, для яких характерні три різні форми радикальної репрезентації — за Н. Фраєм, це *melos*, *lexis*, *silentio*. *Поєднання різних радикальних репрезентацій і є провідною особливістю екфразистичного жанру*. Якщо в романних формах попередніх періодів завжди було складно поєднати різні форми радикальної презентації, то в літературі ХХІ ст. завдяки віртуалізації свідомості та залученню технологій це зробити вже не настільки важко, що й продемонстрував Е.-Е. Шмітт у «Кікі ван Бетховен».

Можливість паралельного синхронізованого відтворення музики при прочитанні роману — нова характеристика жанру, зумовлена розвитком технологій. У цьому разі симбіоз музики й тексту віртуозний та наскрізний, мовна музичність не є умовою збереження зв'язку з Бетховеном, текст доповнює та розширює уявлення про музику, але не імітує її. Залучення різних типів когнітивного заглиблення в об'єкт дослідження чи насолоди — характерна властивість будь-якого екфразистичного жанру. Утворення єдиної семантичної мови опису вербальних та невербальних знаків стає органічним для такого типу текстів. І ця тенденція у літературному процесі сучасності буде наростати доти, допоки будуть збільшуватись та ширитись технологічні можливості людства на користь утворення універсальної мови текстової візуалізації.

ДЖЕРЕЛА

1. Андреев А.Л. Сайентистская эстетика Нельсона Гудмена / А.Л. Андреев // Современная буржуазная эстетика (Критические очерки) / под общ. ред. М.Ф. Овсянникова и В.Н. Самохина. — М. : Мысль, 1978. — 302 с.
2. Арсланов В.Г. Иконология Т. Митчелла (Критика Н. Гудмена и З. Гомбриха) / В.Г. Арсланов // История западного искусства XX века : учеб. пособ. для вузов. — М. : Академический проект, 2003. — С. 510–548.
3. Дажина В.Д. Эрвин Панофский и его книга «Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада» / В.Д. Дажина // Эрвин Панофский. Ренессанс и ренессансы в искусстве Запада. — СПб. : Азбука-Классика, 2006. — 632 с.
4. Дмитриев Т.А. Нельсон Гудмен / Т.А. Дмитриев // Философы двадцатого века. — М. : Искусство XXI век, 2004. — Кн. 2. — С. 103–122.
5. Дмитриева Н.А. Слово и изображение / Н.А. Дмитриева // Взаимодействие и синтез искусств. — Л. : Наука, 1978. — 268 с.
6. Лебедев М.В. Микротехнологии Гудмена / М.В. Лебедев // Нельсон Гудмен. Способы создания миров. — М. : Идея-Пресс, Логос, Праксис, 2001. — С. 363–375.
7. Женетт Ж. Фигуры III / Жерар Женетт. — М. : Изд-во Сабашниковых, 1998. — Т. 2. — 472 с.
8. Панофский Э. Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве возрождения / Эрвин Панофский. — СПб. : Азбука-Классика, 2009. — 521 с.

9. Чайка Е.П. Создание миров: предъявление путей референции / Е.П. Чайка // Известия Уральского гос. ун-та. Эстетика и культурология. — 2009. — № 4 (70). — С. 57–67.
10. Трегубова Е.А. Методологические основы эстетики Нельсона Гудмена. (Критический анализ) / Е.А. Трегубова // Природа искусства и теория эстетического воспитания. — М., 1980. — С. 68–77.
11. Черникова В.Е. Идеи Н. Гудмена в свете современных философских теорий / В.Е. Черникова // Автореферат (Деп. ГНТБ Украины). — Х., 1997. — 20 с.
12. Экфразис: Вербальні образи мистецтва / за ред. Т.В. Бовсунівської. — К. : КНУ, 2013. — 237 с.
13. Dempster D.J. Exemplification and the Cognitive Value of Art / D. Dempster // Philosophy and Phenomenological Research. — 1989. — Mart. Vol. 49, 13. — P. 393–412.
14. Goodman N. Routes of Reference / N. Goodman // Critical Inquiry. — 1981. — Autumn. Vol. 8, 11. — P. 121–132.
15. Mitchell W.J.T. Iconology. Image, Text, Ideology / W.J.T. Mitchell. — Chicago : The University of Chicago Press, 1987. — 226 p.
16. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other / W.J.T. Mitchell // Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation. — Chicago, 1994. — P. 151–182.
17. Mitchell W.J.T. Ekphrasis and the Other / W.J.T. Mitchell // South Atlantic Quarterly. — 1992. — № 19:3 (Summer). — P. 695–720.
18. Mitchell W.J.T. Almeida E. De, Reynolds R. Ekphrasis [Электронный ресурс] / W.J.T. Mitchell // Theories of media. — Режим доступа : <http://humanities.uchicago.edu/faculty/Mitchell/glossary2004/ekphrasis.html>

В статье говорится о разграничении аналитического аппарата интермедиальности и экфразической теории. Анализируется теория экфрасиса, изложенная в работах В.Т. Митчелла еще в 1991–1994 гг., которая сформировалась под сильным влиянием иконологии Э. Панофского и теории когнитивной всеобщности языка всех искусств Н. Гудмена. Внезапный интерес к экфрасису сегодня вызван развитием когнитологии в аспекте визуализации, синестезии, аутопоэзы.

Ключевые слова: экфрасис, интермедиальность, иконология, интерпретация, экземплификация, когнитология.

The article refers to the demarcation of the analytical apparatus of intermediality and ekphrastic theory. It analyzes theory of ekphrasis described in the works by William Mitchell in 1991–1994, which was formed under the strong influence of Erwin Panofsky's iconology and theories of cognitive universality of the language of all arts by Nelson Goodman. The sudden interest in ekphrasis is taken to the development of cognitive science in aspects of visualization, synesthesia, autopoiesis.

Key words: ekphrasis, intermediality, iconology, interpretation, exemplification, cognitology.