



<https://doi.org/10.22363/2687-0088-30060>


Research article / Научная статья

Lingua-artistic technique of writing and its role in portraying an artist

Lyubov A. KOZLOVA¹   and Anna V. KREMNEVA² 

¹*Altai State Pedagogical University, Russia, Barnaul*

²*Polzunov Altai State Technical University, Russia, Barnaul*

 lyubovkozlova@list.ru

Abstract

The theory of intermediality which first emerged within the frame of intertextuality theory has nowadays become a vast field of interdisciplinary research embracing studies in literature, linguistics, art and culture. In spite of the great amount of works discussing various aspects of this complex phenomenon, numerous questions related to the interpretation of its essence, the typology of intermedial interactions and their functions still remain the subject matter of discussions. An important factor determining the topicality of the intermediality issue is a great number of new textual practices which employ various forms of intermediality inviting for description and theoretical interpretation. All these factors account for the necessity of continuing the research of intermedial interactions. The article is devoted to the study of lingua-artistic technique of writing as one of the means of ontological intermediality. The lingua-artistic technique of writing is understood as the use of lingual means and devices activating visual images in the reader's mind, due to which word and artistic image merge into one whole. The main objective of the article is to present the essence of the lingua-artistic technique of writing, to point out lingual means of its realization and to define their role in character drawing. The research is carried out from the cognitive-semiotic perspective, which is based on the assertion that art is synthetic in its very essence and the interpretation of all culture as Text presupposes the interaction of various semiotic codes participating in the expression of meaning. The empirical material of the study is represented by four novels written by I. Stone, J. Cary, J. Fowles and M. Porter about artists, real or fictional, representing different trends in art. The main methods of the study are the intermedial, inferential and comparative analyses. The research indicates that the lingua-artistic technique of writing is composed by the combination of lingual means and devices which include the nominations of colour and light, form, size, structure of objects, their location in space, composition, a wide use of similes, exfrasis, etc. All these means and their frequency are determined by the author's cognitive style as well as by the artist's specific manner of painting. The results of the study prove the considerable explanatory potential of the cognitive semiotic approach aimed at reconstructing the cognitive processes underlying various types of intermedial interactions.

Keywords: *intermediality, synthesis of arts, lingua-artistic technique of writing, cognitive semiotic approach, verbal and visual thinking*

© Lyubov Kozlova & Anna Kremneva, 2022




This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/legalcode>

For citation:


Kozlova, Lyubov & Anna Kremneva. 2022. Lingua-artistic technique of writing and its role in portraying an artist. *Russian Journal of Linguistics* 26 (3). 721–743. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-30060>

Лингвоживописная техника письма и ее роль в создании образа художника

Л.А. КОЗЛОВА¹  , А.В. КРЕМНЕВА² 

¹*Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия*

²*Алтайский государственный технический университет им. И.И. Ползунова,
Барнаул, Россия*

 lyubovkozlova@list.ru

Аннотация

Теория интермедиальности, возникшая в рамках теории интертекстуальности, сегодня представляет собой обширную область междисциплинарных гуманитарных исследований, в которой работают литературоведы, лингвисты, искусствоведы и культурологи. Несмотря на огромное количество работ, посвященных различным аспектам этого комплексного феномена, многие вопросы, касающиеся трактовки сущности данного явления, типологии интермедиальных взаимодействий и их функций, продолжают оставаться дискуссионными. Важным фактором, обуславливающим актуальность проблемы интермедиальности, являются многочисленные новые текстовые практики, в которых используются различные формы интермедиальности, требующие описания и теоретического осмысления. Статья посвящена лингвоживописной технике письма как одного из приемов онтологической интермедиальности. Под лингвоживописной техникой письма понимается использование в художественном тексте особых языковых средств и приемов, активирующих в сознании читателя живописные образы, в результате чего слово и живописный образ становятся единым целым. Цель работы – описать сущность лингвоживописной техники письма, выявить языковые приемы ее реализации и определить их роль в создании образа персонажа. Исследование выполнено с позиции когнитивно-семиотического подхода, в основе которого лежит тезис о том, что искусство синтетично в своей основе, и понимание всей культуры как Текста предполагает возможность взаимодействия различных семиотических кодов для выражения и интерпретации смысла. Материалом для исследования послужили четыре романа англоязычных писателей (И. Стоуна, Дж. Кэри, Дж. Фаулза и М. Портера), главные персонажи которых – реальные или вымышленные художники, представляющие разные направления в живописи. Основным методом исследования является интермедиальный анализ, также используется инференционный анализ и элементы сопоставительного анализа. Как показало исследование, лингвоживописная техника письма создается комплексом средств и приемов (номинации цвета, света, формы, размера, структуры объекта, его локализацию в пространстве, широкое использование образных сравнений, прием экфрасиса и др.), выбор и частотность которых обусловлены как когнитивным стилем автора художественного текста, так и особенностями живописной манеры художника. Полученные выводы подтверждают значительный экспланаторный потенциал когнитивно-семиотического подхода, использование которого позволяет реконструировать глубинные процессы, лежащие в основе интермедиальных взаимодействий.

Ключевые слова: *интермедиальность, синтез искусств, лингвоживописная техника письма, когнитивно-семиотический подход, вербальное и визуальное мышление*

Для цитирования:

Козлова Л.А., Кремнева А.В. Лингвоживописная техника письма как один из приемов интермедиальности. *Russian Journal of Linguistics*. 2022. Т. 26. № 3. С. 721–743. <https://doi.org/10.22363/2687-0088-30060>

1. Введение

Теория интермедиальности, в основе которой лежит мысль о возможности участия различных семиотических кодов в процессах выражения мысли, находится сегодня в центре внимания таких гуманитарных наук, как лингвистика, литературоведение, теория искусств и культурология. При этом, несмотря на огромное количество работ, посвященных различным аспектам интермедиальности, многие вопросы, касающиеся трактовки сущности данного явления, типологии интермедиальных взаимодействий и их функций, продолжают находиться в фокусе внимания исследователей. Не менее важным фактором, обуславливающим необходимость дальнейшего изучения проблемы интермедиальности, являются новые текстовые практики, в которых используются различные формы интермедиальности, требующие описания и теоретического осмысления. Сложность и многоаспектный характер феномена интермедиальности обуславливают необходимость междисциплинарного подхода, позволяющего интегрировать данные из различных областей гуманитарного знания для понимания сущности интермедиальных взаимодействий. Одним из таких подходов является когнитивно-семиотический, в основе которого лежит тезис о том, что человек может передать содержание своей мысли не только с помощью разных языковых средств, но и с помощью разных семиотических кодов, используя при этом их сочетания, что позволяет проследить полимодальность нашего мировосприятия, взаимодействие различных видов мышления в процессе выражения и восприятия смысла.

Основная цель работы заключается в описании сущности лингвоживописной техники письма, выявлении и анализе языковых приемов ее реализации и определении их роли в создании образа персонажа. В основе исследования лежит гипотеза о том, что лингвоживописная техника письма формируется на основе сочетания различных языковых средств и художественных приемов, выбор которых определяется доминантным смыслом произведения, особенностями живописного стиля художника, фокусом внимания автора художественного текста, а также особенностями когнитивного стиля автора и его эстетическим кредо. Материалом для исследования послужили четыре романа англоязычных писателей (И. Стоуна, Дж. Кэри, Дж. Фаулза и М. Портера), главные персонажи которых – реальные или вымышленные художники, представляющие разные направления в живописи. В данной статье делается попытка показать целесообразность исследования интермедиальных взаимодействий с позиций когнитивно-семиотического, позволяющего реконструировать глубинные ментальные процессы, лежащие в их основе.

2. Краткий экскурс в становление теории интермедиальности и постановка проблемы исследования

Говоря о развитии семиотического подхода к исследованию произведений искусства, Ю.С. Степанов отмечает, что все новое вначале создается за пределами теории, в словесной практике, творцами, но именно теоретики завершают процесс создания нового, в результате чего появляются новые теории (Степанов 2001: 39). Подтверждение этих слов можно найти, обратившись к становлению теории интермедиальности. Явление синтеза существовало в искусстве на протяжении всей его истории, начиная от Гомера, и принцип синкретизма как неотъемлемая характеристика искусства находил различные способы своего воплощения в разные эпохи. Слияние слова и музыки (пение), музыки и жеста (танец) в едином ритуальном тексте было отмечено А.Н. Веселовским как «первобытный синкретизм» (Веселовский 1989: 155–246). На эту же неразрывную связь танца, слова (поэзии) и музыки указывал Р. Вагнер, называя их основными, первоначальными формами искусства и отмечая при этом, что по своей природе они неразрывно переплетены, представляя собой единое целое (Wagner 1895). Впервые термин «интермедиальность» (*intermedium*), как отмечает А.В. Игнатенко, был использован С. Кольриджем в начале XIX века (Игнатенко 2022: 8), но не получил широкого использования в силу того, что в искусстве еще не был накоплен достаточный материал для теоретического осмысления практик интермедиальных взаимодействий.

В европейской музыкальной культуре XIX века наиболее ярким подвижником идеи синтеза искусств был Р. Вагнер, обозначивший ее термином *gesamtkunstwerk* (собирательное произведение искусства) и воплотивший ее в своем творчестве. В европейской литературе XIX века идея синтеза искусств находит свое художественное воплощение в творчестве Ш. Бодлера, П. Верлена, А. Рембо, В. Вулф, О. Уайльда, Р. Олдингтона.

В российской культуре начала XX века интермедиальные практики находят свое воплощение в музыкальных экспериментах А.Н. Скрябина, в музыкальности поэзии и прозы А. Белого, в особой архитектонике поэзии О. Мандельштама, в кинематографичности футуристических опытов раннего В. Маяковского, интермедиальных «переключках» между живописными работами К. Малевича и поэтическими экспериментами В. Хлебникова, а теоретическое осмысление новых текстовых практик представлено в работах В.Б. Шкловского, Б.М. Эйхенбаума, Ю.Н. Тынянова, В.Я. Брюсова, Р.О. Якобсона, о чем подробно пишет в своей работе О.А. Ханзен-Лёве (Ханзен-Лёве 2016: 188–340).

Во второй половине XX века мощным стимулом для теоретического осмысления гибридизации различных форм современного искусства послужило стремительное развитие массмедийных средств, в которых осуществляется синтез различных видов искусства: слова и изображения, слова и музыки, театра и кино,

изображения и представления, рисунка и самых разнообразных артефактов, что придает таким произведениям искусства характер коллажности.

Таким образом, становление теории интермедиальности как самостоятельной области исследования было подготовлено многолетними практиками синтеза различных видов искусства и их теоретическим осмыслением. Говоря о других важных источниках теории интермедиальности, исследователи называют прежде всего имена М.М. Бахтина и Ю.М. Лотмана, внесших весомый вклад в развитие теории интермедиальности. Заслуга М.М. Бахтина заключается в обосновании статуса диалогизма как основы всего гуманитарного мышления (Бахтин 1975, Бахтин 1979). Широкое понимание данного принципа позволяет рассматривать диалогизм не только как диалог сознаний автора и читателя, но и как взаимодействие различных средств, участвующих в процессе осуществления этого диалога и в процессах смыслопорождения.

Другим не менее важным источником становления теории интермедиальности в ее семиотическом аспекте является учение Ю.М. Лотмана о семиосфере, в рамках которого вся культура трактуется как ТЕКСТ, и в основе ее обогащения лежит взаимодействие различных форм и семиотических кодов. Лотман неоднократно подчеркивал мысль о том, что культура в принципе полиглотична, и ее тексты всегда реализуются в пространстве как минимум двух семиотических систем, что придает им характер «многоголосия», или «интерсемиотичности» (Лотман 1992: 143). И хотя М.М. Бахтин пишет о диалоге сознаний, а Ю.М. Лотман говорит о взаимодействии семиотических кодов, нетрудно заметить смысловую переключку между их взглядами. Близость этих подходов, один из которых является когнитивным в своей основе, поскольку речь идет о диалоге *сознаний*, а другой – семиотическим, привела к их интеграции, о чем пойдет речь ниже.

Становление теории интермедиальности как самостоятельной отрасли гуманитарных исследований принято датировать 1983 годом, когда немецкий исследователь О.А. Ханзен-Лёве впервые использовал этот термин и предложил рассматривать интермедиальность как самостоятельную область исследований, сформировавшуюся на основе теории интертекстуальности (Ханзен-Лёве 2016: 11). Примечательно, что первоначально интертекстуальность, понимаемая в широком смысле трактовки этого термина, включала в себя и интермедиальные отношения. Так понимала интертекстуальность Ю. Кристева, включая в нее все случаи транспозиции одной системы знаков в другую (Kristeva 1980). Тесная связь с теорией интертекстуальности нашла свое проявление как в именовании направления, так и в факте заимствования в сферу интермедиальных исследований многих понятий и терминов из мета-языка теории интертекстуальности.

Сегодня теория интермедиальности представляет собой широкое поле трансдисциплинарных исследований, в которых принимают участие искусствоведы и философы, литературоведы и лингвисты. Интенсивное развитие различных форм синтеза искусств привело к зарождению такого научного

направления, как *interart(s) studies* («межхудожественные исследования»), которое сегодня включается в широкую палитру интермедиальных исследований (Fischer-Lichte 2016). В работах, посвященных исследованию интермедиальности, рассматриваются общие вопросы теории (Хаминова, Зильберман 2014, Синельникова 2017, Тишунина 2001, Chapple 2008, Rajewsky 2005 и др.), описывается специфика реализации интермедиальных отношений в медиапространстве (Ljungberg 2010 и др.), в живописи, музыке и киноискусстве (Тимашков 2007, Micznik 2001, Pethő 2010 и др.), а также в художественном тексте на материале различных языков (Игнатенко 2022, Каркавина 2009, Рыбальченко 2014 и др.). Многоаспектность рассматриваемых проблем и разносторонность подходов к феномену интермедиальных взаимодействий находят свое отражение в разнообразии терминов, объединяемых общим «зонтиковым» термином «интермедиальность». Это такие термины, как *поликодовость, интерсемиотичность, мультимедиальность, кроссмедиальность, медиа интеграция, медиасмещение, гибридизация* и др.

3. Типология интермедиальных отношений. Сущность понятия «интермедиальность» в ее когнитивно-семиотическом осмыслении

Следствием широкого спектра интермедиальных взаимодействий является столь же широкая палитра мнений относительно объема данного понятия, выделения типов интермедиальности и отношений между ними. Так, И. Раевски (Rajewsky 2005) отмечает, что, подобно интертекстуальности, интермедиальность может пониматься в широком и узком смысле данного термина. В широком смысле интермедиальность представляет собой категорию, в основе которой лежит принцип диалогизма мышления и основанный на нем принцип взаимодействия между различными формами искусства, позволяющий рассматривать интермедиальность как фундаментальный процесс, который непрерывно происходит в семиотическом пространстве культуры и лежит в основе создания любого произведения искусства.

Исходя из этого широкого понимания интермедиальности и с учетом различных способов реализации интермедиальных отношений, исследователи выделяют различные типы интермедиальности. Анализ работ, посвященных типологии интермедиальных отношений (Тимашков 2007, Тишунина 2001, Ханзен-Лёве 2016, Rajewsky 2005 и др.), показывает, что, несмотря на терминологические различия, выделяются следующие типы интермедиальности: медиакомбинация, или синтез-медиа; медиатранспозиция, или трансмедиальная интермедиальность; трансформационная интермедиальность и онтологическая интермедиальность. Остановимся кратко на сущности перечисленных типов интермедиальных отношений.

Медиа комбинация, или синтез медиа представляет собой использование различных медиа в процессе создания продукта культуры. Этот вид интермедиальности имеет большое распространение в сегодняшней культуре, при этом комбинация этих средств может стать настолько органичной, что

в конечном счете приводит к созданию нового медиапродукта. С точки зрения исторической перспективы, как отмечает А. Ханзен-Лёве, этот вид интермедиальности подчеркивает динамический, эволюционный характер процессов интермедиальных отношений, приводящий к появлению новых, гибридных видов искусства (Hansen-Löwe 1983: 325).

Суть медиатранспозиции, или трансмедиальной интермедиальности, состоит в воплощении одной и той же темы, сюжета, концепта, символа или художественного направления в различных видах искусства. Классическим примером такого вида интермедиальности может служить воплощение библейских сюжетов в разных видах искусства. Эстетика импрессионизма также нашла свое воплощение в музыке, живописи и литературе. Ю.С. Степанов приводит в качестве примера воплощения одного и того же художественного концепта в разных видах искусства картину И.И. Левитана «Осенние сумерки», рассказ А.П. Чехова с таким же названием и «Октябрь. Осенняя песнь» из цикла «Времена года» П.И. Чайковского (Степанов 2001: 3–4).

Трансформационная интермедиальность находит свое выражение в перекодировании одной знаковой системы в другую, например, словесное описание картины или музыкального произведения. Этот вид интермедиальности имеет давнюю традицию и рассматривается в стилистике как риторический прием экфрасиса, суть которого заключается в словесном описании живописного или музыкального произведения искусства. В наше время, как отмечает У. Эко, данный риторический прием «стремится привлечь внимание не столько к себе самому как словесному построению, сколько к тому изображению, которое он намеревается вызвать в воображении читателя» (Эко 2015: 333).

Онтологическая интермедиальность проявляется в наличии общих черт и использовании общих художественных приемов в разных видах искусства. В проекции на художественный текст примером этого типа интермедиальности является т.н. музыкальная, живописная, кинематографическая техника письма, визуальная поэзия и т.п. Таковы, например, приемы лингвомузыкальной и лингвоживописной техники письма, которые использовал Дж. Джойс в романе «Улисс». Анализируя особенности идиостиля Дж. Джойса и используемые им приемы, Е.Ю. Гениева писала: «На самом деле технических приемов всего три – знаменитое «миметическое письмо», лейтмотив и монтаж. Все три приема имеют внутреннюю связь с различными типами искусства – литературой, музыкой и живописью. Это не те «искусства», которые символизируют каждый эпизод «Улисса», это архетипы трех главных искусств, которыми оперирует человеческая культура. Каждое из них имеет свой «материал» – слово, звук, изображение. В «Улиссе» Джойс ставит перед собой грандиозную задачу: описать средствами одного из них – словом – два других, создав, таким образом, современную синкретическую хорею – единое искусство, из которого все они когда-то вышли» (Гениева 2011: 189). В идиостиле В. Вулф, сочетающем в себе приемы лингвомузыкальной

и лингвоживописной техники письма, также находит свое выражение мультимодальность художественного мышления автора. Как писала В. Вулф, стимулом и первоосновой для ее книг всегда служили музыкальные образы. Описывая роль музыки в ее книгах, исследователи всегда цитируют ее слова: *I always think of my books as music before I write them* (Я всегда думаю о своих книгах как о музыке, прежде чем начинаю писать их.) (Varga 2014). Принципиальное отличие данного типа интермедиальности от синтеза медиа заключается в том, что в таком тексте используются не сами различные коды, а особые языковые средства и приемы, которые активируют в сознании реципиента музыкальные или визуальные образы, в результате чего подобный текст конституирует себя в тесной связи с тем искусством, приемы которого использованы в тексте. Отсылка к другому коду приводит к тому, что в сознании читателя слово и музыка, слово и живописный образ становятся единым целым (Hansen-Löwe 1983: 325).

Границы между типами интермедиальности оказываются диффузными, и в художественных практиках приемы различных типов интермедиальности могут сочетаться. Таков, например, экфрасис, который сегодня понимается очень широко и как прием, и как жанр, и как дискурс (Автухович 2015). В широкой трактовке данного термина экфрасис участвует в процессах трансформационной интермедиальности как жанр или дискурс, а в процессах онтологической интермедиальности он используется как один из приемов создания лингвоживописной техники письма.

Исходя из того, что основная миссия произведения искусства – это передача смысла при помощи различных кодов, задача интермедиальных исследований состоит в выявлении того, как использование различных семиотических кодов влияет на процессы порождения и восприятия текста. Поэтому представляется целесообразным проводить исследование интермедиальных взаимодействий в художественном тексте с позиций когнитивно-семиотического подхода. Как следует из самого термина, данный подход означает интеграцию когнитивного и семиотического подходов к анализу языковых фактов, что представляется вполне закономерным и естественным, поскольку предметом как семиотики, так и когнитивной лингвистики является проблема смысла и способов его выражения. Когнитивная семиотика представляет собой обширную междисциплинарную область исследований, в центре которой находится феномен смысла, для исследования которого интегрируются данные из таких областей знания, как лингвистика, семиотика, когнитивная наука, философия, психология, а также био- и нейролингвистика (Zlatev 2012: 9–22). Сегодня когнитивно-семиотический подход активно используется при изучении коммуникативных практик (Durst-Andersen 2011), языка жестов (Cienki, Müller 2008), метафоры (Fusaroli, Morgagni 2013, Самигуллина 2008, Козлова, Кремнева 2021 и др.), текста и интертекстуальности (Кремнева 2017). Можно полагать, что интеграция семиотического и когнитивного подходов призвана способствовать большей экспланаторности исследований

языковых фактов и проблем, в том числе проблемы интермедиальности, связанной как с изучением взаимодействия различных кодов, участвующих в выражении смысла, так и с проблемами взаимодействия модальностей восприятия при интерпретации поликодовых текстов, в которых эти коды не представлены эксплицитно, а носят имплицитный характер, требующий инференциальных усилий для их интерпретации.

Рассматриваемая с позиции семиотического подхода, **интермедиальность может быть определена как непрерывный процесс взаимодействия между различными формами искусства в семиотическом пространстве культуры, происходящий при помощи взаимодействия семиотических кодов, используемых для передачи смысла.** Онтологическая интермедиальность в ее проекции на текст представляет собой особый тип интермедиальных отношений, который заключается в использовании в тексте языковых средств и приемов, отсылающих к другому виду искусства. Подобные приемы активируют в сознании реципиента музыкальные или визуальные образы, т.е. служат своеобразными триггерами для перехода от словесного к визуальному или музыкальному мышлению.

4. Материал и методология исследования

В основе методологии нашего исследования лежит тезис когнитивной семиотики о том, что человек может передавать содержание своей мысли не только с помощью разных языковых средств, но и с помощью разных семиотических кодов, используя при этом их сочетания, что позволяет проследить полимодальность нашего мировосприятия, возможность и взаимодействие различных видов мышления в процессе выражения и восприятия смысла. Последовательное применение когнитивно-семиотического подхода к феномену интермедиальности позволяет показать, что образы сознания как ментальные сущности, сформировавшиеся на основе разных каналов восприятия, могут получать свою репрезентацию с помощью разных семиотических кодов, вступающих во взаимодействие. Как отмечает Е.Е. Бразговская, проблема взаимодействия вербальных и невербальных знаковых систем относится к числу нерешенных, а потому весьма актуальных проблем когнитивной семиотики (Бразговская 2020: 54).

Объект нашего исследования – лингвоживописная техника письма, а предмет – ее роль в создании образа художника и передаче специфики его мировосприятия. **Лингвоживописная техника письма, или способность «живописать словом»** понимается нами как такой прием текстопорождения, при котором используются языковые средства и приемы, создающие эффект визуализации текста. Результатом такой визуализации, основанной на сочетании словесного и визуального мышления, является формирование синкретического (словесно-визуального) образа сознания, способствующего более глубокому пониманию доминантного смысла текста.

Материалом для исследования послужили 4 романа: I. Stone “Lust for life. The Story of Vincent Van Gogh”, J. Cary “The Horse’s Mouth”, J. Fowles “The Ebony Tower”, M. Porter “The Death of Francis Bacon”. Основанием для их выбора послужил тот факт, что главные персонажи этих романов – художники, как реальные, так и вымышленные. Так, роман И. Стоуна повествует о жизни и творчестве Винсента Ван Гога, роман М. Портера рассказывает о последних днях современного британского художника Фрэнсиса Бэкона, а персонажи повести Дж. Фаулза и романа Дж. Кэри – вымышленные художники, представляющие разные стили живописи. Кроме того, авторы этих произведений значительно различаются как своим философско-эстетическим кредо, так и особенностями идиостиля, что нашло отражение в используемых ими приемах создания лингвоживописной техники письма и дает основания для сравнительного анализа. Эмпирический материал исследования составляют 258 фрагментов текстов, содержащих примеры использования лингвоживописной техники письма, полученные методом сплошной выборки из произведений перечисленных авторов общим объемом 1274 страницы.

Основным методом исследования служит интермедиаальный анализ, суть которого состоит в установлении и описании специфики взаимодействия между различными кодами (вербальными и невербальными, эксплицитными и имплицитными), участвующими в выражении смысла текста и создающими эффект визуализации текста. В работе также используется инференционный анализ, необходимый для экспликации следов иных семиотических кодов в тексте, и элементы сопоставительного анализа.

5. Результаты исследования

Как показал анализ, первым из таких средств и по значимости, и по частности их употребления выступает лингвоживописная лексика, использование которой позволяет создавать в сознании читателя словесно-живописные образы, которые представляют особую форму семиотического взаимодействия, заключающуюся в том, что вербальный знак активизирует в сознании читателя визуальный образ, а результатом взаимодействия вербального и невербального мышления синкретический словесно-живописный образ сознания, позволяющий читателю представить словесное описание «глазами сознания».

Ядро лингвоживописной лексики составляют номинации цвета и света, формы, размера, структуры объекта, его локализации в пространстве и композиции, а также номинации всех предметов, необходимых для живописца, людей и событий, о которых повествуют картины. Использование таких номинаций позволяет автору представить детальное словесное изображение внешности персонажей, интерьера, природного явления или пейзажа, иконически отражающих особенности описываемого объекта. Как показывает сравнительный анализ выбранных нами произведений, наиболее полное использование лингвоживописной лексики представлено в романе И. Стоуна, в котором автор рисует «в полный рост» портрет одного из крупнейших

художников XX века Винсента Ван Гога. При этом, хотя повествование ведется от третьего лица, автор демонстрирует такое чувство эмпатии, настолько проникает во внутренний мир своего персонажа, в особенности его художественного мышления, что это производит впечатление повествования от первого лица. Как отмечал Дж. Фаулз, такое скрытое повествование от 1-го лица (*a disguised I-narration*) широко используется в литературе XX века (Fowles 1998: 18). Приведем примеры таких словесных изображений.

- (1) *Kay had the hardy features of the Dutch women, but they had been filed down, chiselled away to delicate proportions. Her hair was neither the corn blond nor the raw red of her country-women, but a curious intermingling, in which the fire of one had caught up the light of the other in a glowing, subtle warmth. She had guarded her skin against the sun and wind; the whiteness of her chin crept into the flush of her cheek with all the artistry of a little Dutch master. Her eyes were a deep blue, dancing to the joy of life; her full-lipped mouth was slightly open, as though for its acceptance* (I. Stone. *Lust for Life*).
- (2) *He posed Christine naked on a low block of wood near the stove. He turned the block of wood into a tree stump, put in a little vegetation, and transposed the scene to the out-of-doors. Then he drew Christine, gnarled hands on her knees, the face buried in the scraggy arms, the thin hair covering the spine a short way down, the bulbous breasts drooping to meet the lean shanks. He called it Sorrow. It was the picture of a woman from whom had been squeezed all the juice of life* (I. Stone. *Lust for Life*).

Приведенные фрагменты текста содержат многочисленные лексемы, именующие цвета, света, их оттенки и сочетания: *corn blond, raw red, deep blue, the whiteness of her skin* (пшенично-желтые, красно-рыжие, темно-синие, белизна ее кожи, узловатые руки), особенности внешности и фигуры: *the hardy features...chiselled away to delicate proportioned, full-lipped mouth, gnarled hands, bulbous breasts drooping to meet the lean shanks* (крупные черты лица, отточенные до изящества; полные губы, узловатые руки, острые груди, свисающие к худым бедрам). Такие словесные портреты, которые содержатся в большом количестве на страницах романа, дают нам возможность увидеть, как опытный взгляд художника схватывает те детали, которые говорят ему о характере человека: *Her eyes were a deep blue, dancing to the joy of life; her full-lipped mouth was slightly open, as though for its acceptance* (Глаза у нее были темно-синие, радость так и искрилась в них, а полные губы были чуть-чуть открыты как для поцелуя), его прошлом и настоящим, его судьбе: *It was the picture of a woman from whom had been squeezed all the juice of life* (Это была женщина, из которой выжаты все соки жизни). Именно поэтому картину, описание которой представлено в примере (2), художник называет *Sorrow* (Скорбь).

Используя тот или иной художественный прием, Ван Гог всегда рассматривает его прежде всего как форму выражения смысла. Так, объясняя

матери, почему на его рисунках крестьяне и земля, на которой они стоят, образует единое целое, он говорит: *There should be no strict line between. They are really two kinds of earth, pouring into each other, belonging to each other; two forms of the same matter, indistinguishable in essence* (Не следует проводить четкой линии между ними. Земля и человек – это две формы одной материи, переходящие одна в другую, а потому они нераздельны) (I. Stone. *Lust for Life*).

Цвет часто приобретает у Ван Гога метафорический смысл, передавая настроение или атмосферу места, о котором идет речь. Например:

- (3) *The tall chimneys, which once had been of yellow brick, spread tangible, **black smoke** over the neighbourhood twenty-four hours a day. Around Marcasse were poor miners' huts with a few **dead trees, black** from the smoke, thorn hedges, dunghills, ash dumps, heaps of useless coal, and towering above it all, the **black mountain**. It was a **gloomy spot**; at first sight everything looked **dreary and desolate** to Vincent* (I. Stone. *Lust for Life*).

Троекратное упоминание черного цвета в примере (3) согласуется в смысловом плане с прилагательными *dead, gloomy, dreary, desolate* (мертвый, унылый, безотрадный, заброшенный), приобретая метафорический смысл и участвуя в изображении мрачной картины шахтерского поселка.

Портрет, написанный Ван Гогом, как показывает И. Стоун, – это всегда рассказ о жизни персонажа, переданный кистью художника. Автор романа выражает эстетическое кредо художника в следующих словах самого художника, в которых он утверждает, что для того, чтобы правдиво изображать жизнь, художнику необходимо знать не только анатомию человека, но и то, что люди чувствуют и что они думают о мире, в котором они живут, иначе он будет очень поверхностным художником:

- (4) “...can't draw a figure”, he said, “without knowing all about the bones and muscles and tendons that are inside it. And I can't draw a head without knowing what goes on in that person's brain and soul. In order to paint life, one must understand not only anatomy, but what people feel and think about the world they live in. The painter who knows his own craft and nothing else will turn out to be a very superficial artist” (I. Stone. *Lust for Life*).

Значительное место среди способов создания лингвоживописной техники письма и описания личности художника принадлежит приему экфрасиса. Отличие экфрасиса от описанных выше случаев мы видим лишь в том, что примеры 1–4 иллюстрируют специфику восприятия мира художником, а экфрасис представляет собой словесное описание самого произведения искусства. Именно этот прием позволяет подтвердить тезис о том, что содержание и смысл любого произведения искусства можно с достаточной степенью полноты выразить словами. Обратимся к примерам экфрасиса в тексте.

- (5) *He stood in silence before Mauve's painting, a large picture of a fishing smack being drawn up on the beach by horses. He knew that he was looking at a masterpiece. The horses were nags, poor, ill-treated old nags, **black, white and brown**; they were standing there, **patient and submissive, willing, resigned and quiet**. They still had to draw the heavy boat up the last bit of the way; the job was almost finished. They were panting, covered with sweat, but they did not complain. They had got over that long ago, years and years ago. They were **resigned** to live and work somewhat longer, but if tomorrow they had to go to the skinner, well, be it so, they were ready* (I. Stone. *Lust for Life*).

В данном коротком отрывке мы можем увидеть конвергенцию различных приемов. Использование номинаций цвета, а именно трех цветов: черного, белого и коричневого (*black, white and brown*), употребление цепочки однородных членов, описывающих вид изнуренных животных, которые, подобно человеку, способны проявлять терпение, покорность, готовность и дальше выполнять тяжелую работу (*patient and submissive, willing, resigned and quiet, resigned to live and world somewhat longer*), создают яркий образ в сознании. Особую роль выполняют видовременные формы глагола, сочетание которых придает картине свойство темпоральности и превращает ее в рассказ о жизни лошадей: форма *Past Indefinite* повествует об их ежедневной тяжелой работе, *Past Continuous* придает динамизм и эффект присутствия (здесь и сейчас) тому моменту, который изображен на картине; *Past Perfect* создает флэшбэк, прием ретроспекции, а завершающие строки (*if tomorrow...*) создают эффект проспекции, сообщающей о том, что может быть завтра.

При использовании лингвоживописной лексики как основы визуализации текста большое значение имеет специфика ее организации в предложении, которая во многом определяется как идиостилем автора, так и особенностями живописной манеры художника, о котором идет речь в тексте. Для подтверждения сказанного обратимся к роману Дж. Кэри *“The Horse’s Mouth”*. Хотя некоторые литературные критики считают Дж. Кэри «незначительным романистом с талантом значительного» (*a minor novelist with the gift of a great one*) (Nirmala 2001: 1), мы полагаем, что одного этого романа достаточно, чтобы имя Дж. Кэри вошло в историю английской литературы как одного из ярких представителей лингвоживописной техники письма. Примечателен тот факт, что Дж. Кэри начинал свою жизнь в искусстве как художник, а затем обратился к литературе, и синтез этих двух форм искусства лежит в основе его идиостиля, в котором два вида творческого мышления автора – вербальное и визуальное образуют единое целое. Герой романа, художник Галли Джимсон представлен автором как яркая и незаурядная личность, не желающая приспособливаться ко вкусам обывательской среды, бросающая вызов традиционным формам искусства. Весь стилистический строй романа, его ритм, образная система, язык описаний и диалогов подчинены личности главного героя, во взглядах которого находит отражение личность автора романа. В тексте романа насчитывается 148 единиц, которые включают номинации не

только монохроматических, но полихроматических цветов: *mother-of-pearl* (переливчатый, серебристо-розовый, напоминающий окраску перламутра), *carbuncle* (минерал-красный, ярко-красный), *green-blue* (зеленый с переливами голубого) и т.п.

Обращает на себя внимание не только широкая гамма цветономинаций, используемых автором, но и способ их синтаксической организации в тексте. Отличительной чертой синтаксиса Дж. Кэри является частотность употребления коротких номинативных предложений, которые иконически отражают восприятие художника, глаз которого выхватывает отдельные детали внешности людей или пейзажа, мысленно нанося их на бумагу или холст в виде набросков будущих картин. Приведем пример такого «словесного наброска».

- (6) *Half-past morning on an autumn day. Sun in a mist. Like an orange in a fried fish soup. All bright below. Low tide, dusty water and a crooked bar of straw, chicken boxes and oil from mud to mud. Like a viper swimming in skim milk. The old serpent, symbol of nature and love* (Позднее осеннее утро. Солнце в дымке. Как апельсин за стеклом закуской. Внизу сияние. Отлив. Грязная вода, солома, планки от ящиков, мусор и от одного берега до другого зигзагом — нефть. Как гадюка в снятом молоке. Древний змий, символ природы и любви) (J. Cary. *The Horse's Mouth*).

Еще одна особенность авторского идиостиля Дж. Кэри – широкое использование образных сравнений.

- (7) *And I saw all the deaf, blind, ugly, cross-eyed, limp-legged, bulge-headed, bald and crooked girls in the world, sitting on little white mountains and weeping tears like sleet. There was a great clock ticking, and every time it ticked the tears all fell together with a noise like broken glass tinkling in a plate. And the ground trembled like a sleeping dog in front of the parlor fire when the bell tolls for a funeral* (J. Cary. *The Horse's Mouth*).

В данном примере автор использует образные сравнения, при создании которых задействуется не только зрительный: *trembled like a sleeping dog in front of the parlor fire when the bell tolls for a funeral* (вздрагнул, словно собака, спящая у камина в гостиной при звуке колокола, зовущего к панихиде по усопшему), но и звуковой: *a noise like broken glass tinkling in a plate* (звук стекла, разбивающегося о тарелку), и кинестетический каналы восприятия: *tears like sleet* (слезы, словно мокрый снег). С помощью этих приемов показана полимодальность восприятия художника, который воспринимает мир во всем его многообразии всеми органами чувств и выражает это с помощью слова.

Номинативные предложения, хотя и с меньшей частотностью, использует Дж. Фаулз в повести “*The Ebony Tower*”. Их употребление также вызывает в сознании читателя ассоциацию с мазками кисти художника, воспринимающего детали изображаемой им сцены и наносящего их на полотно. Приведем пример:

- (8) *Another sniff of self-reproach. <...> Dusk. <...> A wave* (Презрительное фырканье. Сумерки. Взмах руки) (J. Fowles. *The Ebony Tower*).

Такую же ассоциацию с короткими, точными движениями кисти художника вызывает и речь главного персонажа – художника Брисли, который формулирует свое этическое и эстетическое кредо с помощью коротких эллиптических предложений:

- (9) *Don't hate, can't love. Can't love, can't paint* (Нет ненависти – нет любви. Не можешь любить, не можешь писать) (J. Fowles. *The Ebony Tower*).

Создавая образ художника Брисли сквозь призму его восприятия другим художником, которому предстоит написать книгу о Брисли, автор подчеркивает тот факт, что главным способом выражения смысла для Брисли служат его картины, в которых он с помощью кисти предельно ясно выражает свое отношение к происходящему в мире. Контрастом этому представлена автором речь Брисли – лаконичная, обрывистая, которой он не владеет так мастерски, как владеет кистью, что признает он сам: *Not good with words. Never my line* (Не умею выражаться словами. Не моя стезя). Его речь зачастую настолько невнятна, что его ученица выполняет интерсемиотический перевод, перекодируя смысл его искусства с языка живописи на язык слова.

- (10) *The Mouse prompted him. "Making is speaking. <...> Art is a form of speech* (Творить – значит высказываться. Искусство есть форма речи) (J. Fowles. *The Ebony Tower*).

Заметим, что по сравнению с романами И. Стоуна и Дж. Кэри, число цветных номинаций в повести Дж. Фаулза значительно меньше, что обусловлено тем, что в фокусе внимания автора находится не столько описание картин художника Брисли, сколько спор между двумя художниками о миссии искусства.

Развивая мысль об иконических отношениях как одном из основных принципов, лежащих в основе лингвоживописной техники письма, обратимся к роману современного английского писателя Макса Портера «*The Death of Francis Bacon*», вышедшему в 2021 г. и получившему противоречивые оценки. Основным объектом критики послужила авторская манера письма, постмодернистская в своей основе, при этом нередко доведенная до абсолюта. Приведем фрагмент из текста книги:

- (11) *Take a seat why don't you. I heard you before, piggy. Process. Grouse. A throwaway remark to a journalist. Twee my bloody tombstone. Quail, redcurrant jus. Oysters. The pheasant stew I tried to do after we had it at the claustrophobic place. When I bit down on shot* (M. Porter. *The Death of Francis Bacon*).

Данный фрагмент иллюстрирует авторскую манеру письма, представляющую собой поток отрывочных бессвязных воспоминаний, включающих фрагменты диалогов: *Take a seat why don't you. I heard you before, piggy.* (Почему не садишься? Это я уже слышал, поросенок.), детали происходивших когда-то событий: *Process. Grouse. A throwaway remark to a journalist.* (Процесс. Брюзжание. Ремарка, брошенная журналисту.), перечисление различных блюд и напитков: *Quail, redcurrant jus. Oysters. The pheasant stew...* (Перепел. Сок из красной смородины. Жаркое из фазана...), и потому с трудом поддающихся осмыслению. Особенность идиостиля автора, как отмечал сам автор, продиктована не столько влиянием идей постмодернизма, сколько особенностями художественной манеры художника Ф. Бэкона, о котором идет речь в книге. В одном из своих многочисленных интервью, последовавших за публикацией книги, отвечая на критику в чрезмерном увлечении техникой потока сознания, местами делающей текст практически нечитательным, Макс Портер говорит о том, что эта книга представляет собой попытку писать не о том, как пишется живопись, а писать так, как пишется картина, т.е. перевести визуальное в словесное (*an attempt to write as painting, not about it...to translate what you see into language*) (Max Porter on Myth, Hybridity and Voice 2021). При этом он указывает, что основными источниками влияния при написании данной книги послужили художественное творчество Ф. Бэкона, с одной стороны, и литературное творчество Г. Джеймса, с другой. Чтение книг Г. Джеймса он сравнивает с созерцанием произведения живописи: *Reading Henry James is like watching fine art* (Max Porter on Myth, Hybridity and Voice 2021).

Центральный персонаж книги М. Портера – английский художник-экспрессионист, мастер фигуративной живописи Фрэнсис Бэкон, стиль которого характеризуется смешением собственного восприятия и заимствованных образов. Его искусство вызывает множество споров: одни считают художника эпатажным, а другие – одним из крупных художников современности, картины которого несут глубокий смысл и поражают заключенным в них трагическим ощущением жизни. В книге М. Портера описываются последние дни жизни Фрэнсиса Бэкона, умирающего в монастырском госпитале Мадрида. В семи коротких главах, выполненных в технике *writing as painting* (живописного письма) и носящих одинаковые названия *Oil on canvas* (живопись на холсте), различающихся только указанием на размеры картины, представлены в вербальной форме фрагменты картин художника: *several hundred quid in a pewter pint mug* (несколько сот фунтов в оловянной кружке), его угасающих воспоминаний о прошлом: (*She can't hear me, I'm asleep. How long have I been asleep?* (Она не слышит меня, я сплю. Как долго я сплю?)), воображаемых диалогов с монахиней, сидящей у его постели: *Francis I can't breathe especially if truth be told* (Фрэнсис, сказать по правде, я не могу дышать), а также с гипотетическим автором будущей книги. Стиль Макса Портера иконически отражает, с одной стороны, спутанность сознания умирающего художника, а с

другой – особенности живописного стиля Фрэнсиса Бэкона, на многих картинах которого запечатлено хаотическое нагромождение предметов. Таким образом, мы имеем возможность наблюдать двойной иконизм, лежащий в основе авторского идиостиля.

Еще одним важным средством, используемым для создания личности художника, служит использование прецедентных имен художников, направлений искусства, названия работ или персонажей, изображенных на картинах. Строго говоря, прецедентные имена не могут рассматриваться в качестве эксплицитных средств создания лингвоживописной техники письма, но упоминание имени художника служит тем триггером, который активирует в сознании читателя ассоциации с самими картинами, и на этой основе – с образами сознания, в которых запечатлены эти картины. Уточним, что данные образы не есть точные копии этих картин, а лишь результаты нашего восприятия этих произведений. Наша визуальная память, как и словесная память, очень избирательна и хранит лишь то, что имеет для нас личностную значимость. Глядя на одно и то же полотно, мы можем хранить в своей памяти разные детали, а потому образы сознания могут значительно различаться. Использование в тексте прецедентных имен из области живописи выполняет различные функции. Так, Дж. Фаулз в своей повести показывает, как в сознании рассказчика – профессионального художника и искусствоведа, наблюдающего за жизнью обитателей затерянного в лесной чащобе поместья Котминэ, – постоянно возникают ассоциации с картинами известных мастеров. Приведем пример:

- (12) *Meanwhile the girls had come out of the water, dried themselves, and lay side by side in the sun on the spit. The ordeal had indeed been like a reef; and now David was through, after the buffeting, to the calm inner lagoon **Another echo, this time of Gaugin**; brown breasts and the garden of Eden <...> The girls began to unpack the baskets, kneeling in the sun, while David helped Breasley move nearer to the edge of the shade. **Gaugin disappeared; and Manet took his place** (J. Fowles. The Ebony Tower).*

Вид молодых загорелых женщин, лежащих на солнце, вызывает у художника ассоциацию с картинами Гогена, а при виде накрытого на траве завтрака Гоген уступает место Э. Мане. Подобные примеры дают нам возможность наблюдать, как работает сознание художника, в котором подобные сцены вызывают ассоциации с произведениями живописи.

В романе И. Стоуна, помимо этой функции, прецедентные имена выполняют еще одну важную функцию: они позволяют автору показать характер Ван Гога, его настойчивое стремление овладеть искусством живописца, для чего он изучает многочисленные работы предшественников. При этом в тексте романа нет эксплицитного указания на этот факт, однако их упоминание позволяет читателю получить выводное знание о том, что Ван Гог был знаком с их творчеством. Обратимся к примеру:

- (13) *She noticed Vincent's silence and said, "What are you thinking about, Cousin? You seem preoccupied." "I was thinking that Rembrandt would have liked to paint you (I. Stone. Lust for Life).*

Когда его кузина Кэй, портрет которой он пишет, спрашивает его, о чем он думает, он отвечает, что ее хотел бы нарисовать сам Рембрандт, из чего читатель делает вывод о том, что художник хорошо знаком с творчеством своих предшественников. Таким же путем идет и исследователь, используя прием инференции при выявлении имплицитных средств создания лингвоживописной техники письма.

Наибольшее количество прецедентных имен – названий картин и их авторов – в романе Дж. Кэри, что во многом обусловлено тем фактом, что он начинал свою жизнь в искусстве как художник, а потому он вкладывает в уста и мысли своего персонажа собственные знания и оценку творчества многих художников. Обратимся к примеру:

- (14) *No fingers, no swell. No swell, no art. Old Renoir painting his red girls with brushes strapped to his wrists. Best thing he ever did. Monuments (J. Cary. The Horse's Mouth).*

Идя по набережной Темзы и почувствовав боль в распухших суставах, Галли Джимсон говорит себе: «нет боли, нет искусства», и вспоминает О. Ренуара, писавшего портреты своих героинь кистями, привязанными к запястью, но при этом создавшего лучшее из того, что было им написано. В этих словах нетрудно увидеть смысловую переключку со словами художника Брисли о том, что нельзя стать настоящим художником, не испытывая чувства любви и ненависти, а также со словами Ван Гога о том, что настоящий художник должен знать не только анатомию человека, но и то, что люди чувствуют и что они думают о мире, в котором живут. Таким образом, мы видим, что этих разных художников, как реального, так и вымышленных, объединяет их нравственное и эстетическое кредо.

6. Дискуссия / Обсуждение результатов

Проведенный анализ позволил подтвердить исходную гипотезу исследования о том, что лингвоживописная техника письма формируется на основе сочетания различных языковых средств и художественных приемов, выбор которых определяется следующими факторами: доминантным смыслом произведения, особенностями живописного стиля художника, фокусом внимания автора художественного текста, а также особенностями когнитивного стиля автора и его идейно-эстетическим кредо.

Использование когнитивно-семиотического подхода, в основе которого лежит тезис о возможности выражения смысла с помощью различных семиотических кодов, а также их взаимодействия, позволило показать целесообразность и продуктивность изучения интермедиальных взаимодействий в когнитивно-семиотическом ракурсе, поскольку семиотический подход позволяет

рассматривать семиотическое пространство культуры как поле взаимодействия различных кодов, а когнитивный подход направлен на то, чтобы реконструировать те процессы сознания, которые лежат в основе такого взаимодействия.

Подчеркнем еще раз, что наша задача состояла не в том, чтобы выявить общность приемов, используемых в живописи и художественном тексте, как это исследуется во многих работах по интермедиальности, а в том, чтобы показать возможность «рисовать словом», т.е. обеспечить читателю процесс ментальной визуализации, возможность увидеть глазами сознания то, что отсутствует в непосредственном восприятии. Мы пытались показать при анализе эмпирического материала, как лингвоживописная манера письма отражает художественную манеру художника, о котором идет речь в романе. Так, например, анализируя роман И. Стоуна, мы стремились показать, как используемый им прием экфрасиса, авторская манера, особая тщательность и скрупулезность описания картины иконически передают тщательность и скрупулезность той манеры, в которой выполнена картина. Именно иконическая составляющая, как отмечает Е.Е. Бразговская, лежит в основе экфрасиса: «...чтобы «рисовать словами», он должен обладать высокой степенью «похожести», т. е. быть прозрачным знаком. Основная функция экфрасиса – обеспечить читателю процесс ментальной визуализации: возможность видеть «глазами сознания» то, что отсутствует в непосредственном восприятии» (Бразговская 2020: 56).

Мы полагаем, что, используя лингвоживописную технику письма, автор вводит читателя (и лингвиста-исследователя) в ментальное пространство художника, воспринимающего мир прежде всего в цвете, свете, объеме и формах предметов и явлений и выражающего свою мысль в живописной форме, а автор передает этот смысл в словесной форме. Читатель же проходит обратный путь: при восприятии текста, написанного с помощью лингвоживописной техники, в сознании читателя происходит перевод словесного кода в живописный, в результате чего создается визуальный образ прочитанного, позволяющий читателю не только построить в своем воображении картину того, о чем пишет автор, но и «достроить» ее на основе собственного опыта и творческого воображения. Именно в этом, как нам представляется, заключается подлинный смысл диалогизма нашего мышления, о чем писал М.М. Бахтин, идеи которого не потеряли своей актуальности и оказываются востребованными в современной гуманитарной науке.

7. Заключение

В статье дан краткий экскурс в становление теории интермедиальности, представлена типология интермедиальных взаимодействий, в процессе анализа эмпирического материала показана сущность лингвоживописной техники письма как приема, позволяющего обеспечить читателю возможность

создать в своем сознании визуальный образ, показан вклад лингвоживописной техники письма в создание образа художника. Как показало исследование, лингвоживописная техника письма создается комплексом средств и приемов, включающих номинации цвета и света, формы, размера, структуры объекта, его локализацию в пространстве и композицию; прием экфрасиса, в основе которого лежит иконическая составляющая; широкий спектр образных сравнений; использование коротких номинативных предложений, иконически отражающий процесс восприятия мира художником. Совокупность всех этих средств, предпочтения в их использовании, характер их организации средств в тексте обусловлены как идиостилем автора художественного текста, так и особенностями живописной манеры художника, о котором идет речь. Выводы, полученные в результате исследования, могут быть использованы при изучении данного и других видов интермедальности, а также подтверждают значительный экспланаторный потенциал когнитивно-семиотического подхода, использование которого позволяет реконструировать глубинные процессы, лежащие в основе интермедальных взаимодействий.

REFERENCES / СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Автухович Т.Е. Экфрасис как жанр и/или дискурс // Диалог согласия: сборник научных статей к 70-летию В.И.Тюпы / Под ред. О.В. Федюниной, Ю.Л. Троицкого. М.: Интрада, 2015. С. 85–94. [Avtuhovich, Tatiana E. 2015. Ekfrasis kak zhanr i/ili diskurs (Ekfrasis as a genre and/or discourse). In Fedunina O.V. & Yurii L'vovich Troitskii (eds.), *Dialog Soglasiya: Sbornik Nauchnyh Statei k 70-Letiyu V.I.Tyupy*, 85–94. Moscow: Intrada. (In Russ.)].
- Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. [Bakhtin, Mikhail M. 1975. Questions of literature and aesthetics. Moscow: Hudozhestvennaya literature. (In Russ.)].
- Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. [Bakhtin, Mikhail M. 1979. Aesthetics of verbal art. Moscow: Iskusstvo. (In Russ.)].
- Бразговская Е.Е. Экфрасис как семиотический эксперимент // *Критика и семиотика*. 2020. № 1. С. 52–72. [Brazgovskaya, Elena E. 2020. Ekphrasis as a semiotic experiment. *Critique and Semiotics* 1. 52–72. (In Russ.)]. <https://doi.org/10.25205/2307-1737-2020-1-52-72>
- Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. [Vesekovskiy, Aleksandr N. 1989. Istoricheskaya Poetika (Historical poetics). Moscow: Visshaya Shkola. (In Russ.)].
- Гениева Е.Ю. И снова Джойс. М.: ВГБИЛ им. М.И. Рудомино, 2011. [Genieva, Ekaterina.Yu. 2011. I snova Dzhois (Joyce again). Moscow: VGBIL im. M. I. Rudomino. (In Russ.)].
- Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П.Чехова: Интермедальный анализ. М., ЛЕНАНД, 2022. [Ignatenko, Alexandr V. 2022. Zhivopis' v proze A.P. Chekhova: Intermedial'nyi analiz (Painting in Anton Chekhov's Prose). Moscow: LENAND. (In Russ.)].
- Каркавина О.В. Взаимодействие литературы и музыки в творчестве Тони Моррисон // Вопросы лингвистики и линводидактики. Система. Функционирование. Обучение: Межвузовский тематический сборник научных трудов. Омск: Изд-во Ом. Гос.ун-та, 2009. С. 215–223. [Karkavina, Oksana V. 2009. Vzaimodeistvie literatury i muzyki v tvorchestve Toni Morrison (The Interaction of Literature and Music in the Works of Tony Morrison). *Voprosy Lingvistiki i Linvodidaktiki. Sistema. Funkcionirovanie. Obuchenie*:

Mezhvuzovskii Tematicheskii Sbornik Nauchnyh Trudov. Omsk: Izd-vo Om. Gos.un-ta. 215–223. (In Russ.).

- Козлова Л.А., Кремнева А.В. Концептуальная метафора в когнитивно-семиотическом осмыслении // *Вопросы когнитивной лингвистики*. 2021. № 1. С. 47–59. [Kozlova, Lyubov A. & Anna V. Kremneva. 2021. Conceptual metaphor in cognitive-semiotic interpretation. *Issues of Cognitive Linguistics* 1. 47–59 (In Russ.). <https://doi.org/10.20916/1812-3228-2021-1-47-59>.
- Кремнева А.В. Интертекстуальность как одна из форм межтекстового взаимодействия: в семиотическом пространстве культуры: монография. Барнаул: АЛТГУ им. И.И.Ползунова, 2017 [Kremneva, Anna V. 2017. Intertekstual'nost' kak odna iz form mezhtekstovogo vzaimodejstviya: V semioticheskom prostranstve kul'tury': Monografiya (Intertextuality as a form of text interaction in the semiotic space of culture). Barnaul: AltGTU im. I. I.Polzunova (In Russ.).]
- Лотман Ю.М. Текст и полиглотизм культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1. Таллин: Александра, 1992. С. 142–147 [Lotman, Yuriy M. 1996. In *Tekst i poliglottizm kulturi* (Text and poliglottism of culture): Izbrannye stat'i: In 3 vols. Vol. 1. Tallin: Alexandra Publ. 142–147. (In Russ.).]
- Рыбальченко Т.Л. Знаки музыки в романе Л. Леонова «Русский лес» // *Сибирский филологический журнал*. 2014. № 4. С. 16–24. [Rybal'chenko, Tatyana L. 2014. The signs of the music in the novel of L. Leonov «Russian Forest». *Siberian Journal of Philology* 4. 16–24. (In Russ.).]
- Синельникова Л.Н. Ризома и дискурс интермедиальности // *Вестник РУДН. Серия: Лингвистика*. 2017. 21(4). С. 805–821. [Sinelnikova, Lara N. 2017. Rhizome and discourse of intermediality. *Russian Journal of Linguistics* 21(4). 805–821 (In Russ.). <https://doi.org/10.22363/2312-9182-2017-21-1-224-229>
- Самигуллина А.С. Метафора в когнитивно-семиотическом освещении: монография. Уфа: РИО БашГУ, 2008. [Samigullina, Anna S. 2008. *Metafora v kognitivno-semioticheskom osveshchenii*. (Metaphor in cognitive-semiotic interpretation). Monografiya. Ufa: RIO BashGU. (In Russ.).]
- Степанов Ю.С. Вводная статья. В мире семиотики // *Семиотика: Антология*. М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 5–42. [Stepanov, Yuriy S. 2001. *Vvodnaya statia. V mire semiotiki*. (Introduction. In the world of semiotics.) *Semiotics. Anthology*. Moscow: Akademicheskiiy Proekt Publ.; Ekaterinburg: Delovaya kniga Publ. 5–42. (In Russ.).]
- Тимашков А.Ю. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // *Žmogus ir žodis*. 2007. 11. С. 21–26. [Timashkov, Aleksey J. 2007. K istorii ponyatiya intermedial'nisti v rossiyskoy i zarubezhnoy nauke (To the history of concept of intermediality in the Russian and world science). *Man, and the Word* 11. 21–26 (In Russ.).]
- Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных научных исследований // *Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. Серия «Симпозиум»*. 2001. 12. С. 149–153. [Tishunina, Natalia V. 2001. Metodologiya intermedial'nogo analiza v svete mezhdistsiplinarnih nauchnih iislevaniy (The methodology of intermedial analysis in terms of interdisciplinary studies). *Metodologiya Gumanitarnogo Znaniya v Perspektive XXI Veka. Seria 'Simpozium'* 12. 149–153. (In Russ.).]
- Хаминова А.А., Зильберман Н.Н. Теория интермедиальности в контексте современной гуманитарной науки // *Вестник Томского государственного университета*. 2014. 389. С. 38–45. [Haminova, Anastasia A. & Nadezhda N. Zilberman. 2014. The theory of

- intermediality in the context of modern humanities. *Tomsk State University Journal* 389. 38–45 (In Russ.)]. <https://doi.org/10.17223/15617793/389/510/>
- Ханзен-Лёве О.А. Интермедальность в русской культуре: от символизма к авангарду /пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого. М.: РГГУ, 2016. [Hansen-Löve, Aage A. 2016. Intermedialnost' v russkoy culture: Ot simvolizma k avangardu (Intermediality in Russian culture: From symbolism to advent-garde) /per. s nem. B. M. Skuratova, E. Yu.S motrickogo. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ. (In Russ.)].
- Эко У. Сказать почти то же самое: опыты о переводе / пер. с итал. А. Ковалю. М.: АСТ: CORPUS, 2015. [Eko, U. 2015. Skazat' pochti to zhe samoe: Opyty o perevode (To say almost the same: Experience of translation) / per. s ital. A. Kovalya. Moscow: АСТ: CORPUS. (In Russ.)].
- Cienki, Alan & Cornelia Müller (eds.). 2008. *Metaphor and Gesture. Gesture Studies* 3. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. <https://doi.org/10.1075/g3>
- Chapple, Freda. 2008. On intermediality. *Cultura, Lenguaje y Representación* VI. 7–14.
- Durst-Andersen, Per. 2011. *Linguistic Supertypes: A Cognitive-Semiotic Theory of Human Communication*. Berlin & New York: Mouton de Gruyter.
- Fischer-Lichte, Erika. 2016. Introduction. Comparative Arts to Interart Studies. *Paragrana* 25. 12–26.
- Fowles, John. 1998. *Wormholes*. New York: Henry Holt and Company Inc.
- Fusaroli, Riccardo & Simone Morgagni. 2013. Conceptual Metaphor Theory: Thirty years after. *Journal of Cognitive Semiotics* 5 (1/2). 1–13.
- Hansen-Löwe, Aage A. 1983. Intermedialität und Intertextualität. Probleme der Korrelation von Wort-und Bildkunst. Am Beispiel der russischen Moderne. In Wolf Schmid & Wolf-Dieter Stempel (eds.), *Dialog der Texte. Hamburger Kolloquium zur Intertextualität*, 291–360. Wien: Wiener Slawistischer Almanach.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. In Leon S. Roudiez (ed.). New York: Columbia University Press.
- Ljungberg, Christina. 2010. Intermedial Strategies in Multimedia Art. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. London and New York: Palgrave Macmillan. 81–96.
- Max Porter on Myth, Hybridity and Voice. URL: <https://www.swansea.ac.uk/cultural-institute/events/previous-events/#max-porter-on-myth-hybridity-and-voice=is-expanded> (accessed 15 November 2021).
- Micznik, Vera. 2001. Music and narrative revisited: Degrees of narrativity in Beethoven and Mahler. *Journal of the Royal Musical Association* 126. 193–249.
- Nirmala, A. 2001. *Joyce Cary: A Critical Study*. New-Delhi: Atlantic Publishers and Distributors.
- Pethő, Ágnes. 2010. Intermediality in film: A historiography of methodologies. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies* 2. 39–72.
- Rajewsky, Irina. 2005. Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermedialités* 6. 43–64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Varga, Adriana. 2014. *Virginia Woolf and Music*. Bloomington: Indiana University Press. URL: <https://www.litres.ru/adriana-l-varga/virginia-woolf-and-music/chitat-onlayn/> (accessed 20 October 2021). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1790>
- Wagner, Richard. 1895. *The Art-Work of the Future*. Translated by William Ashton Ellis. URL: <http://www.public-library.uk/ebooks/107/74.pdf> (accessed 1 November 2021).
- Zlatev, Jordan. 2012. Cognitive Semiotics: An emerging field for transdisciplinary study of meaning. *The Public Journal of Semiotics* IV (1). 2–24.

Список художественных произведений

Cary, Joyce. The Horse's Mouth. New York: Harper and Brothers, 1994.

Fowles, John. The Ebony Tower. London: Jonathan Cape, 1974.

Porter, Max. The Death of Francis Bacon. London: Faber, 2021.

Stone, Irving. Lust for life. The Story of Vincent Van Gogh. London, Penguin Publishing Group, 1984.

Article history:

Received: 21 January 2020

Accepted: 21 April 2022

Сведения об авторах:

Любовь Александровна КОЗЛОВА – доктор филологических наук, профессор кафедры английской филологии Алтайского государственного педагогического университета. Сферы ее научных интересов: когнитивная семантика, этнолингвистика, межкультурная коммуникация, сравнительная типология.

e-mail: lyubovkozlova@list.ru

ORCID: 0000-0002-0247-3843

Анна Валерьевна КРЕМНЕВА – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой «Иностранные языки» Алтайского государственного технического университета им И.И. Ползунова. Сфера научных интересов: теория интертекстуальности, теория интермедальности, когнитивная семантика, переводоведение.

e-mail: annakremneva@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8788-2779

Bionotes:

Lyubov A. KOZLOVA is Doctor Habil., Professor of the Department of English Philology at Altai State Pedagogical University. Her research interests include cognitive semantics, ethnolinguistics, intercultural communication, and comparative typology.

e-mail: lyubovkozlova@list.ru

ORCID: 0000-0002-0247-3843

Anna V. KREMNEVA is Doctor Habil., Professor and Chair of the Foreign Languages Department at Polzunov Altai State Technical University. Her research interests embrace the theory of intertextuality and intermediality, cognitive semantics, and translation studies.

e-mail: annakremneva@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8788-2779