

Научная статья  
УДК 821.111  
doi: 10.17223/19986645/75/17

## Особенности функционирования медиальных включений в живописном экфрасисе

Юлия Владимировна Яровикова

*Московский государственный психолого-педагогический университет, Москва, Россия,  
yarovikovayuv@mgppu.ru*

**Аннотация.** Представлен комплексный анализ интермедийных корреляций (литературно-живописных, литературно-музыкальных, литературно-танцевальных) в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» («The Peasant Dance»). Выделены языковые средства реализации медиальных включений и особенности их функционирования как на отдельных уровнях организации экфрасиса (фонетическом, морфологическом, лексико-семантическом, синтаксическом), так и на уровне целого произведения. Материалом исследования послужило написанное в жанре экфрасиса стихотворение «The Dance» ведущего американского поэта XX в., лауреата Пулитцеровской премии Уильяма Карлоса Уильямса.

**Ключевые слова:** интермедийность, медиальные включения, экфрасис, У.К. Уильямс, поэзия, живопись, музыка, танец

**Для цитирования:** Яровикова Ю.В. Особенности функционирования медиальных включений в живописном экфрасисе // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2022. № 75. С. 321–344. doi: 10.17223/19986645/75/17

Original article  
doi: 10.17223/19986645/75/17

## The peculiarities of medial elements' functioning in a painting ekphrasis

Yulia V. Yarovikova

*Moscow State University of Psychology & Education, Moscow, Russian Federation,  
yarovikovayuv@mgppu.ru*

**Abstract.** The paper seeks to fully analyze the intermedial correlations of poetry, painting, music, and dance in a literary description (aka ekphrasis) of Pieter Bruegel the Elder's picture *The Peasant Dance*. Ekphrasis, defined as a verbal description of an artwork in fiction and non-fiction, forms a large part of William Carlos Williams' creative legacy. W.C. Williams (1883–1963) is a great American poet, novelist, essayist, playwright with many renowned literary awards including the posthumous Pulitzer Prize for the poetic cycle *Pictures from Brueghel and Other Poems* (1963). The paper is based on the material of one of the cycle's poems "The Dance" (1944). The ekphrastic poem under analysis is an allusion to Pieter Bruegel the Elder's picture *The Peasant Dance*. The author follows A. Hansen-Löwe's typology of intermedial

correlations which is still being clarified and expanded due to linguists' continuing interest in the explication of intermedial correlations extending beyond those of literature and painting once introduced by Hansen-Löwe. The study draws on three common types of intermedial correlations among which are transposition, transfiguration, projection. The author establishes that the medial (painting, music, dance) elements are incorporated into the ekphrasis within transposition and transfiguration, and function on different language levels (phonetic, morphological, lexical-semantic, syntactic) as well as in the poem as a whole. The study reveals that such medial elements as ring composition clearly shaping the contours of the ekphrasis like a picture frame, allusions to Bruegel and his painting making up the plot of the poem, terms of music and dance and thematically related words are referred to as those which more explicitly demonstrate the dialogic relationship between the arts. The most complex intermedial correlations of the discursive nature lie on the content and figurative levels, and can be inferred from the analysis of epigrammatic ties and that of the trope system of the ekphrasis. The author assumes that the complex semiotic, semantic, and aesthetic mechanisms typical of the intermedial correlations of poetry, painting, music, and dance involve representations in different sensory modalities, contribute to imagery and expressiveness of the ekphrastic poem as well as create its overall tone and atmosphere which can be characterized as being carnival, grotesque and comic. The latter is represented by the medial elements serving compositional, plot-building, sense-forming and parody functions. On the basis of the results obtained the author concludes by arguing that it is a high degree of the incorporated medial elements that makes intermediality is both W.C. Williams' writing strategy and the artistic dominant of the entire ekphrasis.

**Keywords:** intermediality, medial elements, ekphrasis, William Carlos Williams, poetry, painting, music, dance

**For citation:** Yarovikova, Yu.V. (2022) The peculiarities of medial elements' functioning in a painting ekphrasis. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya – Tomsk State University Journal of Philology*. 75. pp. 321–344. (In Russian). doi: 10.17223/19986645/75/17

## Введение

В современных реалиях все отчетливее прослеживается тенденция к синтезу искусств, их взаимопроникновению, диалогизации. Интегративные процессы коснулись музыки и живописи, скульптуры, архитектуры и танца, кино, театра и телевидения. Это обусловлено совокупностью факторов, среди которых, помимо прочих, можно выделить ускоренный темп жизни, бурно развивающийся научно-технический прогресс, интеграцию наук, широкое использование компьютерных технологий и человеческих ресурсов, заметно возросший интерес общества к искусству и др. В основе данной работы – одна из форм актуализации диалогических отношений между искусствами, для обозначения которой в современной научной парадигме оперируют термином *интермедийность*. В отличие от интертекстуальности, подчеркивающей исключительно межлитературные связи и, следовательно, отражающей взаимодействие в пределах одного вида искусства, интермедийность базируется на диалогическом взаимодействии в гетерогенном дискурсивном пространстве текста несловесных искусств и лежащих в их основе «формообразующих принципов, структурной доминан-

ты их художественного языка» [1. С. 293]. Для лингвистов данная проблематика представляет интерес на уровне интермедиальных корреляций литературы и музыки / живописи / скульптуры / архитектуры и т.п. В этой связи в последнее время заметно возрос исследовательский интерес к *экфрасису* (*экфразису*, *экфразе*).

Целью настоящего исследования является комплексный анализ интермедиальных отношений литературы и живописи / музыки / танца в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (*The Peasant Dance*).

Материалом исследования послужило стихотворение *The Dance*, принадлежащее перу одного из ведущих американских поэтов XX в., лауреата Пулитцеровской премии Уильяма Карлоса Уильямса (1883–1963).

Объект изучения составили медиальные включения – элементы живописной, музыкальной, танцевальной (темпоритмической) организации экфрасиса, а особенности их функционирования определены как предмет настоящего исследования.

### **Феномен интермедиальности в контексте современного гуманитарного знания**

Под *медиа* в теории интермедиальности принято понимать: художественные формы (традиционно: виды искусства) как культурные институции [2]; каналы художественных коммуникаций между языками разных видов искусства [3]; в самом узком смысле – средства передачи информации, которые в каждом виде искусства организуются по своему своду правил – коду, представляющему собой специфический язык каждого искусства, будь то слова писателя, цвет, тень, и линия художника, звуки музыканта, организация объемов скульптором и архитектором и т.п. [4]. Исходя из широкого и узкого толкования медиа, в современных исследованиях, посвященных проблемам интермедиальности, можно выделить два основных подхода к пониманию данного феномена.

Интермедиальность в самом широком – *культурологическом* понимании – это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры [3]. Представляется, что такое толкование вытекает, в частности, из положения М.С. Кагана об архитектурной организованности искусств, которое в той или иной мере соотносится с современным пониманием интермедиальности. Ср.: «...во всяком искусстве с наибольшей полнотой и определенностью выражено соответствующее эстетическое качество, сфера действия которого выходит, однако, далеко за пределы этого вида искусства (например, «музыкальность» свойственна не только музыке, «поэтичность» – не только поэзии, «живописность» – не только живописи и т.д.). Так и «архитектоничность» не является привилегией архитектуры. Своеобразные проявления этого формообразующего принципа мы встречаем во всех искусствах, вплоть до литературы и музыки, не говоря уже об изобразительных искусствах, где пространственная структура

образа необходимо несет ту или иную степень его архитектурной организованности» [1. С. 293]. Интермедиальность в таком разрезе – это не просто диалог искусств, а процесс, при котором «один художественный язык включается в систему выразительности другого языка, в результате чего рождается новое означаемое» [5].

Сказанное выше непосредственно подводит нас к более узкому пониманию феномена интермедиальности, связанному «с бытием художественного текста в семиотическом пространстве культуры» [6]. Такой подход, в основе которого, как представляется, лежит тезис Ю.М. Лотмана о том, что «текст есть одновременная манифестация нескольких языков» [7. С. 82], можно обозначить как *семиотический*. Обратимся в этой связи к некоторым наиболее релевантным для данной работы представлениям Ю.М. Лотмана о тексте как о семиотическом пространстве в общей системе культуры: «...текст представляет собой устройство, образованное как система разнородных семиотических пространств. <...> Возникающая при этом в тексте смысловая игра, скольжение между структурными упорядоченностями разного рода придает тексту большие смысловые возможности, чем те, которыми располагает любой язык, взятый в отдельности. Следовательно, текст является не пассивным вместилищем, носителем извне вложенного в него содержания, а генератором. Сущность же процесса генерации – не только в развертывании, но и в значительной мере во взаимодействии структур. Их взаимодействие в замкнутом мире текста становится активным фактором культуры как работающей семиотической системы» [7. С. 64]. Таким образом, художественный текст как одна из форм существования культуры, подобно естественному языку, также оказывается универсальным – интермедиальным – кодом, сущность которого – «фазовый переход» от лингвокультуры («культуры в языке») к семиотике культуры (к культуре в любых семиотических кодах). Иначе художественный текст может говорить (во всяком случае пытаться сказать) о смыслах, которые несут жесты и мимика, запах и цвет, музыка и живопись, скульптура и архитектура и т.д., т.е. выступает как интерсемиотическое произведение [6].

Придерживаясь узкого понимания, интермедиальность определяют как особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии художественных кодов разных видов искусства. Можно сказать, что интермедиальность – это наличие в художественном произведении таких образных структур, которые заключают информацию о другом виде искусства. Например, описание картины переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т.д. [3]. В узком смысле интермедиальность – это особый способ организации художественного текста посредством взаимодействия средств художественной выразительности различных видов искусства [8].

Диалогическая природа искусства, на которой в той или иной мере базируются представленные выше подходы к пониманию феномена интермедиальности, прослеживается также в работах некоторых крупнейших философов, писателей и критиков, внесших значительный вклад в развитие эстетики, системы взглядов на искусство в целом. Интерес к данной пробле-

матике, возможно, обусловлен тем, что «художественное произведение никогда не говорит прямо о реальных фактах действительности; в состав эстетического объекта входят лишь виртуальные, воображимые факты, смысл которых более глубок и емок, чем реальная значимость их аналогов в действительности. Это существенно объединяет художественную литературу с изобразительными (живопись, скульптура), музыкальными (инструментальная музыка, пение) и зрелищными (театр, кино) видами искусства» [9. С. 116]. Так, например, в одном из трудов Н.Г. Чернышевского по эстетике можно встретить такое выражение, как «поэтическая картина», в котором отражены художественные параллели и аналогии между живописью и поэзией, в той или иной мере перекликающиеся с содержанием уже более современных понятий «словесная живопись», «словесная наглядность» и т.п. Усматривавший значение искусства в воспроизведении действительности Чернышевский отмечал, что воспроизвести предмет со всеми подробностями под силу только живописи и скульптуре. В то же время способность к самому точному, достоверному, правдоподобному, в терминах теории интермедальности – «живописному», «наглядному», описанию он признавал за словесным искусством. Ср: «в поэзии слово яснее самого предмета»; оно – «живое и ясное указание на действительность»; «предмет в поэтическом произведении может быть удобопонятнее, нежели в самой действительности» [10. С. 164]. Проблема правдоподобного, «наглядного» описания поднималась и в трудах П.А. Флоренского: «...в иных случаях впечатление от поэзии настолько определенно разворачивается с характером изобразительности, что остается по прочтении книги почти непреодолимое убеждение, что сам видел описываемое там, или что книга была иллюстрирована» [11. С. 226]. В первой половине XX в. итальянец Бенедетто Кроче в своей известной работе «Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика» (1920) также обращался к вопросу о диалогических отношениях между искусствами, в частности указывая на неотделимость словесных выражений от несловесных, к которым причислял линии, цвета, звуки и т.п. «Удобопедаваемое выражение должно иметь форму. Поэту и художнику, которым недостает формы, недостает всего...» [12. С. 30].

Рассуждая о правдоподобном изображении, где правдоподобие, по Р. Барту, «имеет не референциальный, а открыто дискурсивный характер» [13. С. 395], многие сходятся во мнении, что живопись представляет собой язык, понятный всем. Однако нельзя не согласиться с тем, что в силу высокого потенциала языковых единиц к смыслопорождению, их большей информативности, в системе интермедальных отношений вербальный код зачастую превосходит визуальный (иконический). «Из всех видов искусства именно в литературе особенно сильны законы синестезии в силу особой природы слова-знака. Зримое и слышимое наличествует в литературе если и не в акте восприятия, то в воображении. Благодаря этому литература предстает универсальным, «полисенсорным» искусством» [14. С. 18], или медиальной доминантой в системе других медиа.

Применительно к исследованиям лингвистической направленности оговорим, что интермедиальность – это не только свойство текста, но также и индивидуальное устремление автора художественного произведения, эстетическая авторская стратегия, целью которой является художественная формализация взаимодействий медиа. Интермедиальность как свойство текста относится к «плану языка», не зависит от автора и определяется онтологией коммуникации. Интермедиальность как авторская стратегия разворачивается в «плане стиля», т.е. является авторским осмыслением текстового принципа интермедиальности, намеренно выраженным в материальной структуре произведения [15].

Обращаясь далее к вопросу о методологии интермедиального анализа, следует отметить, что данная проблематика не исчерпала своей актуальности. Как показывают многочисленные исследования, методология интермедиального анализа все еще находится в стадии становления и говорить о том, что она характеризуется отсутствием методологических лакун, пока не представляется возможным. Интермедиальность как авторская стратегия попала в фокус многочисленных работ, в основе которых заложен вектор, заданный О. Ханзенем-Лёве [2], обозначившим три типа интермедиальных взаимодействий словесного и изобразительного искусства: *транспозицию*, в результате которой создается текст-символ; *трансфигурацию*, в результате которой создается текст-икона; *проекцию*, в результате которой создается текст-индекс. Неослабевающий интерес лингвистов к проблеме языковой реализации интермедиальных отношений, выходящих далеко за пределы литературно-живописных корреляций, послужил мощным толчком для дальнейшего развития данной типологии, в частности для ее уточнения и дополнения. Экстраполированная в исследовательских целях на интермедиальные отношения литературы и музыки / танца / архитектуры, в настоящее время она имеет следующий обобщенный вид [8. С. 16–17]:

1. Интермедиальные корреляции по типу *транспозиции* отражают структурные параллели произведений литературы и других видов искусства. Транспозиция может выражаться:

а) в заимствовании формообразующих принципов искусства-источника (принцип фуги, рефрена, использующийся для повторения / чередования одной и той же темы или мотива; вербальная имитация формы, цвета, фактуры и др.);

б) воспроизведении техники композиции несловесных искусств (композиционный прием рамки, подчеркивающий аналогию с рамой картины; сонатная форма в поэзии; роман в манере сценария фильма; музыкализация текста путем воспроизведения в нем четко ощущаемого темпа, ритма, динамики и др.).

Отметим, что во многих работах подчеркивается сугубо условный характер транспозиции. В частности, речь идет о том, что «буквальное преобразование поэзии в скульптуру, музыку или живопись неосуществимо. Когда о поэзии говорят, что она «скульптурна», перед нами лишь неточная метафора, при помощи которой пытаются выразить известное сходство

впечатлений от такого рода поэзии и от греческой скульптуры: и там и здесь холодность, подчеркиваемая белым мрамором или гипсом, ощущение покоя и сосредоточенности, резкость и ясность линий. Но мы отдаем себе отчет в том, что холодность в поэзии – нечто иное, нежели осязаемая холодность мрамора и почти физически испытываемое сходное ощущение при виде сплошного белого цвета, да и покой в поэзии – не то, что покой в скульптуре. При этом не подразумевается никакого действительного родства с ваянием. Сходство будет определяться лишь тем, что ей присущ медленный, торжественный размер и лексика, благодаря которой внимание читателя задерживается на отдельных словах, почему и чтение оказывается неспешным» [16. С. 140]. Содержание музыки, предельно абстрактное, обобщенное и «не отделимое» от выражающих его звуков, не переводимо на язык слов. Его трудно передать словами: речь сразу делается не прямой, слова выступают не в своих обычных значениях, но в переносно-образных, метафорических [17. С. 332]. Сказанное означает, что «искусства связывают не отношения статичного «сходства», но сложный взаимообмен терминами и понятиями, которые при переходе из одного искусства в другое теряют свое «буквальное» значение и становятся метафорами, принадлежащими смысловому измерению текста» [9. С. 133].

В этом, как видится, заключается символичный характер транспозиции – переход, или транспонирование художественного кода искусства-источника в литературное произведение всегда иллюзорно. Структурные параллели и аналогии между языками различных видов искусства, системой их выразительности, на которых зиждется транспозиция, интерпретируются не буквально, но образно, метафорически, на основании общности лежащих в их основе формообразующих принципов и техники композиции. В результате интермедиальных корреляций такого типа возникает текст-символ (в терминах О. Ханзена-Лёве), акцентирующий дополнительное имплицитное содержание, для декодирования которого необходимы определенные когнитивные усилия, направленные на интерпретацию художественного текста как эстетически организованного целого.

2. Интермедиальные корреляции по типу *трансфигурации* могут быть представлены в литературном произведении в виде:

а) включений аллюзивных мотивов, сюжетов и образов других видов искусства;

б) упоминаний или обсуждений другого вида искусства, отсылок к именам художников, музыкантов и т.п. и их произведениям. Применительно к трансфигурации такие типы интермедиальных взаимодействий соответственно называют *инкорпорацией* и *референцией (интермедиальной тематизацией)*.

Иконический характер трансфигурации обусловлен особыми отношениями между означающим и означаемым иконического знака, в частности способностью формы замещать его денотат, сообщая информацию о свойствах представляемого им предмета, объекта, понятия. Иконический знак мотивирован – по его форме определяется и его содержание. Так, напри-

мер, имена композиторов и их произведений, наименования музыкальных инструментов и звукоподражательные слова, имитирующие их звучание, в литературном произведении являются иконическими знаками музыки, за которыми стоит весь ассоциативный ряд, связанный с этим искусством.

3. Интермедиальные корреляции по типу *проекции* основаны на подражании языка доминирующего искусства определенным характеристикам и структуре текста недоминирующего искусства, что предполагает сходство структуры и языка литературного текста с формой и языком произведения несловесного искусства. Неслучайно данный тип корреляций еще именуют *интермедиальной имитацией*, ярким примером которой может служить визуальная поэзия (фигурный стих, шрифтовой стих, лингвогобелен, люменоскрипт и др.). Обозначенное выше в полной мере согласуется с понятием О. Ханзена-Лёве о тексте-индексе, полноправным компонентом которого является изобразительный ряд. Индексальность предполагает здесь графическое воспроизведение, или имитацию посредством преднамеренного расположения букв, слов, строк и т.п. формы каких-либо легко узнаваемых фигур, предметов, объектов.

В многочисленных исследованиях транспозиция и трансфигурация получили общее наименование *трансформация*. Таким образом, в современной теории интермедиальности выделяют два основных типа интермедиальных корреляций: трансформацию и проекцию. Следует, однако, отметить, что существует ряд исследований [13–14, 18], в которых интермедиальность как авторская стратегия рассматривается с позиций не противоречащего предыдущим, но дополняющего подхода, построенного по принципу разноуровневой организации. В рамках такого подхода представляется, что для реализации интермедиальной стратегии автору необходимо изменить художественную структуру произведения на одном или нескольких уровнях одновременно. Содержание интермедиальных корреляций при этом соотносится с обозначенным выше. В качестве резюме представим схему, в которой Уровень формы – имитация средств художественной выразительности, техник и приемов другого вида искусства, т.е. его принципов образостроения (использование цветовой гаммы, присущей определенному направлению в искусстве, описание светотеневых эффектов, воссоздание вербальными средствами формы, цвета, фактуры изображаемых объектов); воспроизведение техники композиции, типовых форм другого вида искусства [14]; Уровень темы – аллюзии и реминисценции на произведения другого вида искусства; аллюзивное использование образов, мотивов и сюжетов другого искусства [14]; Уровень именования – упоминание в тексте названий произведений искусства и их авторов для создания эффекта присутствия художественного мира другого вида искусства; использование лексики, относящейся к сфере определенного искусства [14]; Уровень художественного образа – сближение искусств через художественный образ реализуется через упоминания в литературных произведениях произведений иных видов искусства [15].

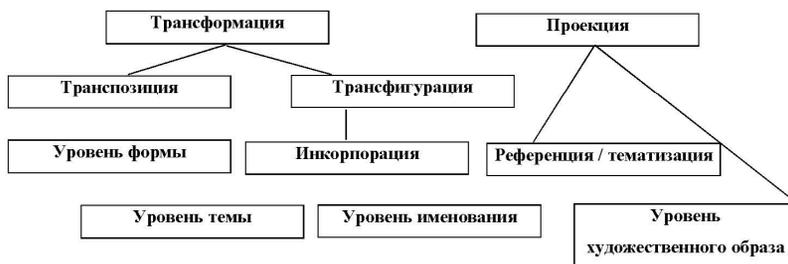


Рис. 1. Типы интермедийных корреляций

### Экфрасис и его место в творчестве У.К. Уильямса

*Экфрасис*, под которым понимается вербальное описание произведения искусства в художественной и нехудожественной литературе, восходит к античному прогимнасту – риторическому упражнению, развивающему навыки ораторской речи посредством устных и письменных описаний. Позднее, когда описание становится неотъемлемой частью ораторской речи, экфрасис, отождествляясь с красноречием, яркой, живой, возвышенной речью, постепенно утрачивает дидактический статус прогимнаста и переходит в область литературы. Выделение экфрасиса в автономный жанр относят к периоду поздней Античности, в течение которого содержательная сторона экфрасиса претерпевает значительную трансформацию. На смену точному, формальному описанию, развивающему умение мастерики и доподлинно передавать в деталях максимальное количество фактической информации о референте, приходит описание изобразительное, в большей степени основанное на авторской рефлексии [19].

Ключ к пониманию сложной природы экфрасиса лежит, как видится, в известном тезисе Ю.М. Лотмана о том, что «искусство может быть описано как некоторый вторичный язык, а произведение искусства – как текст на этом языке» [20. С. 22]. Однако было бы не совсем справедливо определить экфрасис как взаимодействие текстов разных семиотических систем (литературы, живописи, скульптуры, архитектуры, музыки, танца и т.п.), не остановившись на вопросе, каким образом «несловесному тексту приписываются черты словесного» [7. С. 389]. Определяя далее экфрасис как сложное семиотическое явление, следует, прежде всего, поставить акцент на том, что экфрасис – это следствие интерсемиотического перевода одного художественного кода в другой. В данном контексте необходимо принимать во внимание семиотическую гетерогенность текста в общей системе культуры: «...сложные диалогические и игровые отношения между разнообразными подструктурами текста образуют его внутренний полиглолизм. Многоголосый материал получает дополнительное единство, пересказываясь на языке данного искусства. Многоструктурность сохраняется, однако она как бы упакована в моноструктурную оболочку сообщения на языке данного искусства» [7. С. 82–86]. Это значит, что информа-

ция, переведенная в иной код, рассматривается сквозь призму нового кода и, следовательно, обретает новый смысл, подчиняясь ведущему языку [5].

Применительно к экфрасису следует также отметить и то, что в системе интермедийных отношений, как правило, сначала осуществляется перевод одного художественного кода в другой, а затем происходит взаимодействие, но не на семиотическом, а на смысловом уровне. Так, включение элементов других видов искусств в нехарактерный для них вербальный ряд значительно модифицирует сам принцип взаимодействия искусств. Например, описание картины переносит в литературный текст образный смысл цвета, колорита, формы, композиции и т.д. В то же время «транспонирование» «визуальных» элементов в вербальный ряд порождает особый художественный эффект: утрачивается свобода зрительных ассоциаций, как при восприятии живописного полотна, и возникает цепь ассоциаций смысловых [3]. Если эстетическая деятельность композитора состоит в том, чтобы в качестве виртуальной действительности «творить слышимую жизнь», а живописца и скульптора жизнь зримую, то писатель посредством вербализации своего воображения творит ментальную (мысленную) действительность. Читательское восприятие не сводится к актуализации значений слов внутренним зрением и актуализации звучания речи внутренним слухом, но осуществляется прежде всего как осмысление вторичной (художественной) значимости вербальных знаков [9. С. 116].

Экфрасис как одна из форм интермедийных корреляций словесного и несловесных искусств занимает значительное место в творческом наследии Уильяма Карлоса Уильямса – крупнейшего американского поэта, прозаика, драматурга, критика, нашедшего себя в новаторском для того времени направлении художественного авангарда. Искусство тем не менее не мешало его успешной карьере врача-педиатра, практиковавшего во Франции, Германии и США, – Уильямс остался верен профессии до конца своих дней. В медицинской практике он черпал основной исходный материал, который позже ложился в основу его стихов, романов и очерков. Многие зарисовки к будущим произведениям (сюжет рассказа, отдельные стихотворные строчки, диалоги персонажей и др.) автор делал в промежутках между приемами пациентов, зачастую записывая свои мысли на рецептурных бланках [21. Р. 1564]. Однако большее признание получила не медицинская карьера Уильямса, а его творчество. Он – обладатель многих престижных наград в области литературы, включая Пулитцеровскую премию, которой был посмертно удостоен за цикл стихотворений *Pictures from Brueghel and Other Poems*, посвященный полотнам Питера Брейгеля Старшего. Как указывают биографы У.К. Уильямса, настоящая слава и признание пришли к нему только после смерти. Сегодня его имя увековечено на мемориальной доске, установленной на здании больницы, которую он возглавлял; его именем назван Центр в одном из городов штата Нью-Джерси; ему посвящен журнал; по мотивам его поэмы *Paterson* снят фильм; Американским обществом поэзии (*Poetry Society of America*) учреждена ежегодная премия его имени.

Интермедиаальная поэтика У.К. Уильямса – оригинальная и самобытная, пропитанная идеями имажизма и авангарда, – заслуживает отдельного внимания. Формулируя собственное представление о том, какой должна быть современная поэзия, У.К. Уильямс выдвинул четыре пункта. Во-первых, поэзии надлежало обратиться к будничному, черпая в нем темы и мотивы. Поэту следует писать о таких вещах, которые вызовут непосредственный отклик у людей. Поэт обязан говорить о реальных событиях и людях таким языком, который будет понятен всякому, и внимательно прислушиваться к речи обычных людей. Свой язык Уильямс называл «американской речью», многократно подчеркивая, что она отличается от английского языка. По его прозаическим произведениям видно, насколько он был увлечен речью обычных людей. Четвертый принцип поэтики Уильямса – писать о «локальном», так как целостная картина жизни открывается лишь тем, кто досконально изучил какой-то небольшой ее фрагмент [22].

В исследованиях, посвященных идиостилю У.К. Уильямса, зачастую подчеркивается роль имажизма, к которому он примыкал в юности. В частности, указывается, что большое влияние на поэтику Уильямса оказали взгляды имажистов относительно содержания и задач поэзии: «...прямое изображение «вещи», субъективное или объективное; ни одного лишнего слова, ненужного для представления «вещи»; в отношении ритма: сочинять, следуя принципу музыкальной фразы, а не принципу метронома» [23]<sup>1</sup>.

Особое место в творческом наследии У.К. Уильямса занимает цикл «Картинки, по Брейгелю, и другие стихотворения» (*Pictures from Brueghel and Other Poems*), удостоенный, как упомянуто выше, Пулитцеровской премии за поэтическое произведение (1963). Именно в этом труде интермедиаальные корреляции словесного и несловесных искусств получили максимальную реализацию, придав поэтике Уильямса неповторимый, самобытный колорит. Высокая насыщенность цикла медиальными включениями позволяет говорить о том, что интермедиаальность у У.К. Уильямса не только авторская стратегия, но и художественная доминанта всего произведения. «Стихи «по мотивам» полотна Брейгеля – это не навеянные созерцанием Брейгеля «образы», а попытка рисовать словами по чужой канве. При этом Уильямс не описывает, а воссоздает – средствами языка – брейгелевский холст» [24].

В настоящем исследовании представлен комплексный анализ одного из стихотворений, входящего в цикл, обозначенный выше. Написанное в жанре экфрасиса стихотворение *The Dance* (1944) представляет собой прямую отсылку к картине Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (*The Peasant Dance*).

В статье предпринята попытка эксплицировать интермедиаальные корреляции (литературно-живописные, литературно-музыкальные, литератур-

---

<sup>1</sup> Цит. по: Guimond J. *The Art of William Carlos Williams. A Discovery of America*. Urbana ; Chicago ; London : Univ. of Chicago Press, 1968. P. 31.

но-танцевальные) и проанализировать особенности их функционирования в поэтическом тексте экфрасиса.



*The Dance*

In Brueghel's great picture, *The Kermess*, the dancers go round, they go round and around, the squeal and the blare and the tweedle of bagpipes, a bugle and fiddles tipping their bellies (round as the thick-sided glasses whose wash they impound) their hips and their bellies off balance to turn them. Kicking and rolling about the Fair Grounds, swinging their butts, those shanks must be sound to bear up under such rollicking measures, prance as they dance in Brueghel's great picture, *The Kermess*.

Рис. 2. Питер Брейгель Старший «Крестьянский танец» (1567)

**Элементы живописной организации в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (*The Peasant Dance*)**

Композиционный прием рамки, или формальное обозначение границ, является «общим структурным принципом внутренней организации художественного «текста» (в широком смысле этого слова)» [25. С. 207]. Обрамление текста (рама картины, откашливание актера перед арией, настройка инструментов оркестром, слова «итак, слушайте» при устном рассказе и т.п.) в текст не вводится. Оно играет роль предупредительных сигналов в начале текста, но само находится за его пределами. Стоит ввести рамку в текст, как центр внимания аудитории перемещается с сообщения на код. <...> Одновременно подчеркивается роль границ текста, как внешних, отделяющих его от не-текста, так и внутренних, разделяющих участки различной кодированности [7. С. 71–77].

Применительно к исследуемому экфрасису художественные аналогии с рамой картины заключаются в использовании кольцевой композиции – повтора одной и той же строки (*in Brueghel's great picture, The Kermess*) в начале и конце поэтического текста. Такая переключка между началом и концом произведения позволяет легко и естественно «закруглить» произведение, придать ему композиционную стройность [26. С. 85]. Данный элемент живописной организации, инкорпорированный в экфрасис по типу *транспозиции*, реализует функцию рамки на уровне всего произведения. Обрамление, направленное на четкое очерчивание границ экфрасиса, является не только *композиционным*, но и *сюжетобразующим* элементом. Сращение рамки с сюжетом достигается уже за счет такого типа интермедиальных корреляций, как *референция*. Включение в рамку отсылки к по-

лотну (*The Kermess*)<sup>1</sup> и его автору (*Brueghel*) функционирует как сюжето-образующее начало экфрасиса, организуя основное содержание всего произведения вокруг обозначенного живописного полотна.

### Элементы музыкальной организации в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (*The Peasant Dance*)

В современной теории интермедиальности выделяют две противоположные точки зрения на проблему литературно-музыкальных корреляций. Сторонники одной из них полагают, что литература и музыка состоят в отношениях онтологической интермедиальности. В исследованиях такой направленности подчеркивается общность черт художественных языков этих искусств, их взаимопроникновение и диалогичность: и музыка, и литература, в частности поэзия, обладают такими общими свойствами, как темп, ритм, такт, мелодика, интонация, фактура и др. Согласно противоположной точке зрения «эффект музыкальности слова всегда остается в значительной степени иллюзорным, поскольку специфически музыкальные средства выразительности литературе недоступны. Аналогии между музыкой и словесным искусством фактически включают в себя: 1) отождествление музыки с некой умозрительной идеей или общеэстетическим принципом; 2) перенос этой идеи или принципа на словесное произведение; 3) отождествление словесного произведения с музыкой на основании общности лежащего в их основе принципа» [9. С. 131].

Как показывают многочисленные исследования, музыкальные принципы организации текста, как правило, охватываются звукоподражанием и различными видами повторов, аллитерацией в частности. Не исключением стал и анализируемый в работе экфрасис. Музыкализация произведения достигается здесь одновременно за счет *транспозиции* – переноса из искусства-источника его композиционной техники, архитектоники его художественного языка и *трансфигурации* – вербальной имитации звучания. Вкрапления в поэтический текст аллитерации и звукоподражания вызывают непосредственные музыкальные ассоциации, имитируют производимой музыкой эстетический эффект. Иными словами, в системе литературно-музыкальных корреляций «графические знаки становятся фоническими – они слышатся, воспринимаются «слуховым воображением», будят чувство, создают, пусть и не всегда четко определенный, звуковой образ, а также наме-

---

<sup>1</sup> *The Kermess* (от нидерл.) – храмовый праздник. Один из главных церковных праздников в честь святого, во имя которого освящён храм. Сопровождается народными гуляниями и широкими застольями с пением и танцами. Мировая культура знает немало мастеров, написавших свои полотна на сюжет кермеса. Храмовому празднику, к примеру, посвящена картина нидерландского живописца Давида Тенирса Младшего «Деревенский праздник в день святого Георгия» (*St. George's Kermess*, 1649). Кермеса-ми также называют любые народные гуляния, массовые действия, благотворительные ярмарки и фестивали. Здесь замещает наименование брейгелевского полотна *The Peasant Dance*, изображающего веселящихся крестьян во время сельского праздника.

кают на некий смысл [27. С. 161]. Поэтому художественный текст нельзя просто пробегать глазами, фиксируя смысл; его надо хотя бы мысленно слышать – без этого теряется очень многое [26. С. 76]. Остановимся подробнее на медиальных включениях, которые, как представляется, носят здесь неслучайный характер, и выделим основные языковые средства их реализации, функционирующие на различных уровнях организации экфрасиса.

В первую очередь отметим значительную роль фонетического повтора согласных звуков / звукосочетаний в различном позиционном расположении. Весьма многочисленны случаи явной инициальной аллитерации: *Brueghel's, blare, bagpipes, bugle, bellies, balance, butts, bear; great, go, glasses, Grounds; round, rolling, rollicking; dancers, dance; Brueghel's, Grounds, great*. Обращают на себя внимание примеры неявной финальной аллитерации корня: *picture, kicking, rollicking; bagpipes, tipping, hips, impound; prance, dance, dancers; Brueghel's, bellies, balance, rolling, rollicking; tweedle, fiddles, bugle*. Выделим и фонетический повтор конечных согласных – *консонанс*. В данном конкретном случае аллитерирующие звуки образуют пары по звонкости–глухости. Ср.: [t]–[d]: *great, about, must / round, thick-sided, impound, sound*; [s]–[z]: *bagpipes, hips, butts, shanks, balance, prance, dance / Brueghel's, Kermess, Grounds, dancers, fiddles, bellies, glasses, measures, whose, those, as*. Не в меньшей степени представлен *ассонанс* – повтор гласных звуков / звукосочетаний: *picture, fiddles, bellies, hips, thick-sided, rolling, tipping, kicking, swinging, rollicking; shanks, prance, dance, dancers, glasses, balance; round, around, about, sound, impound, Grounds*.

Представляется, что такая преднамеренность приемов звуковой организации поэтического текста нацелена на имитацию композиционного построения музыкального произведения. Наиболее отчетливо литературно-музыкальные корреляции проявляются в *мелодике*. Причудливый «музыкальный рисунок звука» [28. С. 74] выстраивается за счет аллитерирующих гласных и согласных (глухих, звонких), соответственно отождествляемых здесь с разными по высоте звуками (высокими, низкими, средними)<sup>1</sup>. *Интервал* – расстояние между звуками разной высоты – обозначен в тексте не только фонически, но и топологически – позиционное расположение аллитерирующих звуков (инициальное, срединное, финальное), а также их чередование (гласные–согласные; звонкие–глухие) способствуют зрительно-слуховому выхватыванию промежутков между звуками определенной высоты в общем мелодико-линейном потоке. Таким образом «тождественная часть как бы сводит разные слова в одну пространственно-временную точку. Повтор сигнализирует об общности слов, способствуя их «точечному»,

<sup>1</sup> В данной работе в основу такого отождествления положены особенности артикуляции звуков речи. В частности, причисление гласных звуков к высоким музыкальным звукам обусловлено здесь следующими факторами. При образовании гласных звуков струя выдыхаемого воздуха не встречает на своем пути шумообразующей преграды, что сопровождается колебанием голосовых связок. Частота таких колебаний, в свою очередь, определяет высоту звука.

отграниченному зрительному выделению из сложной и пестрой совокупности знаков текстового пространства» [27. С. 90]. Проследим вышесказанное в первой строке экфрасиса: *In Brueghel's great picture, The Kermess* <...>. Для облегчения зрительного восприятия фонетический повтор звуков [i], [z], [t] выделен полужирным шрифтом. Промежутки в полужирном начертании имитируют в данном случае музыкальный интервал. Равная степень представленности аллитерирующих звуков, отождествляемых здесь с разной степенью их высоты, позволяет говорить о том, что музыкальный строй всего произведения не ограничивается пределами одной октавы. К примеру, самые низкие звуки принадлежат субконтроктаве, самые высокие – четвертой октаве, средние – первой.

Музыкализации, или звуковой организации, экфрасиса способствует также употребление тематической лексики (наименований музыкальных инструментов: *a bugle, bagpipes, fiddles*) и имитирующих их звучание звукоподражательных слов (*squeal, blare, tweedle*), вызывающих непосредственные музыкальные ассоциации. Сопряженность литературно-музыкальных корреляций по типу транспозиции и трансфигурации воссоздает в поэтическом тексте эффект *многоголосия*. По замечанию Я.С. Коврижной, «имитация музыкальной полифонии, т.е. одновременного звучания нескольких голосов в условиях письменной формы литературного языка относительна, так как голоса вводятся в текст последовательно и синхронное их восприятие в принципе невозможно. Тем не менее эффект многоголосия выполняет свою функцию передачи какофонии звуков как формы проявления жизни» [14. С. 114]. В отношении анализируемого экфрасиса следует отметить, что неблагозвучие проявляется как во внешней, так и во внутренней форме слова. «Музыка слова рождается на стыке: она возникает, во-первых, из его связи со словами, непосредственно предшествующими и последующими, и, во-вторых, из отношения непосредственного значения слова в этом контексте» [28. С. 74]. Обозначенный тезис непосредственно подводит нас к *смыслообразующей* функции медиальных включений, способствующих музыкализации экфрасиса. Специфика функционирования словесно-музыкальных инкорпораций в данном случае заключается в том, что они эксплицируют смыслы, отсутствующие в изобразительном ряду, и главенствующую роль в этом процессе играет вербальный код. На полотне мы можем видеть музыкантов, но «слышать» музыку мы можем лишь благодаря тщательно подобранным языковым средствам, воссоздающим эффект присутствия музыки, способствующим «вчувствованию» и постижению архитектоники ее художественного языка. «Остается несомненным и неоспоримым, что чисто пространственное, статичное бытие картины, рисунка, скульптуры не позволяет моделировать процессы и действия с той свободой и полнотой, какие свойственны литературе или музыке» [1. С. 277].

В воспроизведении музыкальной полифонии, проявляющейся в какофонии звуков, немаловажная роль отведена, прежде всего, *корневой консонантной аллитерации*. «Повторы низших уровней заставляют нас обратить

внимание не столько на слово как целокупность, сколько на слово как собирающуюся и собирающуюся игрушку. Мы обращаем внимание прежде всего на форму слова, как внешнюю, так и внутреннюю. Осуществив такой ментальный анализ, отведя всем частям подобающее место, приписав им определенное значение, мы осознаем, что даже простой звук тоже может что-то означать, причем нечто иное, что превышает его дистинктивную, дифференцирующую функцию. И таким инозначимым, самоценным, «самовитым» его делает именно повтор» [27. С. 152]. В частности, фонетический повтор звукосочетаний, в которых отсутствует связность, слаженность, созвучность (*Brueghel's, Grounds, great; tweedle, fiddles, bugle*), имитирует шумовые звуки, создавая эффект рева, рокота, грохота, треска и т.п. Следует также отметить, что контактное расположение сходно звучащих слов, которым дается общее место для диалога-встречи, намекает на их контекстуальную смысловую близость [29. С. 341]. Сказанное отчетливо прослеживается и в семантике звукоподражательных слов, объективирующих звучание волынки, скрипки, горна. Ср.: *squeal – a shrill sharp cry or noise; blare – a loud strident noise; tweedle – a sound of tweedling; to play negligently on a musical instrument* [31]. Как видно из приведенных выше дефиниций, какофония звуков (пронзительность, резкость, громкость, скрипучесть), продуцируемая этими музыкальными инструментами и умелой игрой сельских жителей, зафиксирована в словах с негативной оценочной коннотацией: *shrill, sharp, loud, strident, negligently*.

Подводя итог вышесказанному, подчеркнем преднамеренность языковых средств, объективирующих литературно-музыкальные корреляции в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец». Принципы звуковой организации произведения, инкорпорированные в экфрасис, – это тот пласт медиальных включений, в котором У.К. Уильямс эффективно реализует свою авторскую стратегию, в частности, нарушает основной закон композиции – гармонию. В музыке, как указывалось выше, это проявляется в неблагозвучии, какофонии звуков, или *диссонансе*, воссозданном Уильямсом при помощи тщательно подобранной лексики (звукоподражательных слов с негативной оценочной коннотацией и слов с несозвучными аллитерирующими звуками).

### Элементы танцевальной (темпоритмической) организации в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец» (*The Peasant Dance*)

Танец, представляющий собой синкретизм музыки и ритмически организованных движений, находится в отношениях онтологической интермедальности не только с музыкой, но и поэзией. Пример тому – анализируемый экфрасис, подчеркивающий общность черт их художественных языков: ритм, темп, метр, такт. «Поэзия начинается с дикаря, бьющего в барабан в джунглях, и в дальнейшем она сохраняет эту основу – ударность и ритм, – пишет Т.С. Элиот. Поэт чувствует пульсацию глубинных жизнен-

ных ритмов и трансформирует ее в ритм создаваемого им поэтического произведения. Ритм является проявлением всеобщего первичного начала и первоосновой будущего стихотворения. Все остальные элементы произведения – идеи, образы – должны порождаться ритмом» [28. С. 8].

Как известно, ритмическая сторона произведения определяется метром и тактом. Метром в теории музыки обозначается чередование сильных и слабых долей в такте. Транспонирование этих элементов композиции отчетливо проявляется прежде всего в метрической системе стихотворения. Ср.: *In 'Brueghel's great 'picture, The 'Kermess* <...>. Чередование безударного и ударного слогов в трехсложной стопе с ударением (сильным местом) на втором слоге свойственно амфибрахическому метру ( \_ ' \_ | \_ ' \_ | \_ ' \_ ). Проводя дальнейшие аналогии, выводимые из ритмического рисунка стиха, можно отметить, что такой схеме соответствует *трехдольный метр* в музыке, в котором одна сильная доля равномерно чередуется с двумя слабыми. Слабая доля, с которой начинается музыкальное произведение, называется *затактом*. Таким образом достигается полное взаимопроникновение художественных языков поэзии и музыки – определенная организация ударного и безударных слогов в стопе служит основанием для отождествления стихотворного размера стиха с метром и тактом в музыке.

Как уже указывалось выше, метрическая система обуславливает ритм произведения, что непосредственно подводит нас к рассмотрению иных медиальных включений, нацеленных на транспозицию этого композиционного элемента из художественного языка танца. Обратимся к разноуровневым языковым средствам реализации литературно-танцевальных корреляций, определяющих темпоритмическую организацию анализируемого экфрасиса. Языковые средства в данном случае преимущественно сосредоточены на вербальной имитации движения танцующих по кругу – эти вращения, кружения, повороты вокруг своей оси, отражающие динамику танца, составляют основу темпоритма, вскрывают в тексте его «ритмический импульс», который воздействует на выбор слов, на синтаксис и тем самым – на общий смысл стихотворения» [16. С. 186]. Р. Уэллек и О. Уоррен выделяют два основных элемента, выполняющих важную ритмическую функцию в английском языке: ударение и словесные окончания [16. С. 187]. Памятуя об организации сильного места в стопе амфибрахического метра, проследим необходимые акценты во второй и третьей строках стихотворения, в которых наречия *round / around* являются теми *ритмико-ударными элементами*, что объективируют динамический характер танца. Ср.: *the 'dancers go 'round, they go 'round and a'round* <...>. Еще одно продуктивное средство темпоритмической организации экфрасиса – *морфемный повтор*, динамический аспект которого проявляется в иллюзии движения, возникающей из восприятия слов. Объективной предпосылкой иллюзии является пространственная рядоположенность слов с повторяющейся морфемой, что вызывает поступательно-возвратное, круговое движение, совершаемое взглядом при созерцании замкнутой цепи слов [27. С. 72]. Примером вышесказанного служат слова с повторяющимся аффиксом,

расположенные в тексте в достаточной близости друг от друга: *tipping, kicking, rolling, swinging, rollicking*. Немаловажную роль в реализации литературно-танцевальных корреляций в живописном экфрасисе играет и синтаксический строй произведения, в частности когезия по типу последовательного сцепления и синтаксического параллелизма. Вербальная имитация кругового движения танца достигается за счет использования *много-союзия*, подчеркивающего однородность, соразмерность, упорядоченность перечисления внутри произведения (*and..., and..., and..., and...*), и *параллельных конструкций* (*the dancers go round, they go round and around*), в том числе образующих композиционное кольцо, обрамляющее экфрасис (*in Brueghel's great picture, The Kermess*). Ритмичность, динамичность танца отражены также на лексико-семантическом уровне организации произведения. Тематическая лексика, ориентированная на трансфигурацию различных танцевальных элементов, носит здесь неслучайный характер – семантика обозначенных ниже глаголов раскрывает их смысловую и эстетическую значимость в общем контексте. Ср.: *dance* – *to move one's body rhythmically usually to music; to move up and down or about in a quick or lively manner; kick* – *to strike suddenly and forcefully as if with the foot; to function with vitality and energy; roll* – *to impel forward by causing to turn over and over on a surface; swing* – *to cause to sway to and fro; to move in a circle or arc; prance* – *to walk or move in a spirited manner* [29].

Танец – неперенный атрибут карнавала. Как указывает М.М. Бахтин, «почти за всеми сценами и событиями реальной жизни, в большинстве случаев натуралистически изображенными, просвечивает более или менее отчетливо карнавальная площадь с ее специфической карнавальной логикой фамильярных контактов, мезальянсов, переодеваний и мистификаций, контрастных парных образов – по-карнавально динамичных, разнообразных и ярких» [30. Т. 6. С. 150]. «Крестьянский танец» – одна из выдающихся работ Брейгеля, в которой карнавал имеет жанрообразующее начало. Не нарушая жанровую основу произведения, У.К. Уильямс мастерски воссоздает атмосферу карнавальной жизни, инкорпорируя в экфрасис элементы танца, отсылающие к некоторым основополагающим элементам карнавала, речь о которых пойдет ниже.

Карнавал – это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действу. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, т.е. живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь – это жизнь, выведенная из своей обычной колеи, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот». Законы, запреты и ограничения, определяющие строй и порядок обычной, внекарнавальной жизни, на время карнавала отменяются. Отменяется всякая дистанция между людьми. Они вступают в вольный фамильярный контакт на карнавальной площади. <...> Площадь была символом всенародности, ибо карнавал по идее своей всенароден и универсален, к фамильярному контакту должны быть причастны все. <...> Все образы карнавала двуедины: юность и старость, верх и низ, лицо

и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий – низкий, толстый – тонкий и т.п.) [30. Т. 6. С. 138–144].

*Эксцентричность* – центральная категория в символике карнавала – определяет особый характер организации массового действия и служит сюжетообразующим элементом в экфрасисе картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец». Изображая фамильярный контакт между танцующими крестьянами и их эксцентричные, гротескные образы, Уильямс «снижает, приземляет, фамильяризует героя» [30. Т. 6. С. 149], придавая экфрасису открыто пародийный характер. «В карнавале пародирование это была как бы целая система кривых зеркал – удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени» [30. Т. 6. С. 143]. Особая авторская стратегия с опорой на тщательно подобранную лексику и художественные тропы позволяет доподлинно воссоздать неуместное, непристойное, вычурное поведение танцующих крестьян (*kicking, rolling, prance, tipping their bellies, swinging their butts*), а также гротескную телесность, проявляющуюся в деформации изображаемых тел (*bellies, hips, butts, shanks*). Натуралистическому изображению этого массового действия способствует упомянутый выше пласт тематической лексики в сочетании с синекдохическим изображением кружащихся в танце крестьян.

К особому проявлению карнавальной категории эксцентричности можно отнести довольно нестандартный сравнительный оборот, фиксирующий сниженный до непристойности контакт танцующих и намеренную гиперболизацию пропорций их тел. Соприкасаясь большими животами, словно чокаясь немывтыми бокалами, они вступают в вольный фамильярный контакт на ярмарочной площади: *tipping their bellies (round as the thick-sided glasses whose wash they impound)*.

Таким образом, гротескная телесность сельских жителей, их вольные жесты и телодвижения, выходящие за рамки приличия, являются средствами воплощения центральной фигуры карнавального действия – *шута*. Вышеизложенное позволяет говорить о том, что элементы танцевальной организации, сопряженные с эстетикой карнавала, реализуют в экфрасисе *пародийную* функцию, нацеленную на смеховое осмысление изображаемой действительности. Индивидуальная авторская стратегия Уильямса в данном случае заключается в том, что широкий спектр медиальных включений с высокой смысловой и эстетической значимостью создает у читателя соответствующие зрительные образы, высвечивающие неидеальные пропорции тела и особую, вычурную манеру исполнения танца (см., к примеру, значение глагола *prance*, используемого для сравнения энергичных телодвижений танцующих крестьян с прыжком лошади, известным под названием *курбет*)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Курбетом называют прыжок лошади с поджатыми передними ногами. Русскому выражению *делать курбет* соответствует английский глагол *to prance – to spring from the hind legs or move by so doing* [29].

## Заключение

Медиальные включения являются продуктивным источником обогащения поэтики У.К. Уильямса, примером чего служит экфрасис картины Питера Брейгеля Старшего «Крестьянский танец». Сложные механизмы (семиотические, смысловые, эстетические), свойственные интермедияльным корреляциям, актуализируют различные типы сенсорной модальности, определяют образность, экспрессивность и общую тональность произведения – карнавално-комическую, гротескную, смеховую. Индивидуальная авторская стратегия Уильямса позволяет эксплицировать смыслы, отсутствующие в изобразительном ряду, – «слышать» тот диссонанс, что вызван какофонией звуков, «видеть» те яркие образы танцующих крестьян, что напоминают шутов с ярмарочной площади, «ощущать» тот темп и ритм танца, что сравним с трюками лошадей. Вся эта атмосфера создается за счет медиальных включений – элементов живописной, музыкальной, танцевальной (темпоритмической) организации экфрасиса, реализующих в нем композиционную, сюжетообразующую, смыслообразующую и пародийную функции. Тщательно подобранный лингвистический «инструментарий», объективирующий литературно-живописные, литературно-музыкальные и литературно-танцевальные корреляции, задействован Уильямсом как на отдельных уровнях организации экфрасиса (фонетическом, морфологическом, лексико-семантическом, синтаксическом), так и на уровне целого произведения.

Кольцевая композиция, направленная на четкое очерчивание границ экфрасиса по аналогии с рамой картины, отсылки к Брейгелю и его живописному полотну, составляющие сюжет произведения, тематическая лексика, относящаяся к сфере музыки и танца, являются теми медиальными включениями, которые раскрывают наиболее очевидные проявления взаимопроникновения художественных языков этих искусств. Наиболее сложные диалогические взаимоотношения между различными типами медиа, носящие открыто дискурсивный характер, кроются в содержательном, образном уровне произведения и инферируются из анализа эпидигматических (ассоциативно-деривационных) отношений и тропеической системы произведения. Преднамеренность языковых средств – эстетическая стратегия автора, вовлекающая звуки, морфемы и слова в игру, в которой каждой единице задействованного уровня отведена своя роль, свое значение и место. Фонетические повторы, синтаксический параллелизм, линейно-развертываемое сцепление аллитерирующих звуков, морфем с повторяющимся аффиксом, слов с негативной оценочной коннотацией и др. намекают на некий смысл, будят воображение, создают многомерные, полимодальные образы. К примеру, фонетический повтор звуков / звукосочетаний в различном позиционном расположении может вызывать непосредственные музыкальные ассоциации, создавать атмосферу музыкальной полифонии, имитировать элементы композиции музыкального произведения (мелодику, интервал, октаву, диссонанс). Позиционное расположение ритми-

ко-ударных элементов в метрической системе стихотворения, как показано выше, имитирует темп, ритм, динамику танца; морфемный повтор, много-союзиe, кольцевая композиция создают иллюзию кругового движения. Массовый крестьянский танец, отождествляемый с феерией карнавального действия на ярмарочной площади, эксцентричность, комичность, причудливость – все, с чем ассоциируется карнавал, легло в основу картины Брейгеля, а позднее и стихотворения У.К. Уильямса, написанного в жанре экфрасиса. Вольный фамильярный контакт, вычурная манера танца, гротескная телесность – Уильямс мастерски передает эстетику карнавала, инкорпорируя в экфрасис элементы танца, объективированные художественными тропами (сравнение, синекдоха) и соответствующей тематической лексикой.

Высокая насыщенность экфрасиса медиальными включениями позволяет говорить о том, что интермедальность у У.К. Уильямса – это не только авторская стратегия, но и художественная доминанта всего произведения.

#### Список источников

1. Каган М.С. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. Л., 1972. 440 с.
2. Ханзен-Лёве О.А. Интермедальность в русской культуре : от символизма к авангарду / пер. с нем. Б.М. Скуратова, Е.Ю. Смотрицкого ; под ред. Д. Крафта, Р. Михайлова, И. Чубарова. М., 2016. 450 с.
3. Тишунина Н.В. Методология интермедального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : материалы междунар. науч. конф. СПб., 2001. С. 149.
4. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. М., 1988. 28 с.
5. Крауклис Р.Г. Музыка в философско-поэтическом мире О. Мандельштама : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 184 с.
6. Волков В.В. Интермедальность как атрибут художественности (лингвогерменевтика термина) // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Теория языка. Семиотика. Семантика. 2014. № 2. С. 135–142.
7. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб., 2002. 544 с.
8. Каркавина О.В. Языковая реализация интермедальных отношений в творчестве Тони Моррисон : дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2010. 194 с.
9. Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2008. 358 с.
10. Чернышевский Н.Г. Избранные эстетические произведения. 2-е изд. М., 1978. 560 с.
11. Флоренский П.А. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. М., 2000. 446 с.
12. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 2000. 160 с.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. 616 с.
14. Коврижина Я.С. Проза Вирджинии Вулф : интермедальный аспект : дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2016. 219 с.
15. Тимаиков А.Ю. Интермедальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2012. 23 с.

16. Уэллек Р., Уоррен О. Теория литературы. М., 1978. 325 с.
17. Мечковская Н.Б. Семиотика: Язык. Природа. Культура : учеб. пособие для вузов. 2-е изд., испр. М., 2007. 432 с.
18. Яровикова Ю.В. Актуализация семиотической антиномии «покой – движение» в экфрасисе статуи // Филология: научные исследования. 2019. № 2. С. 189–197.
19. Яровикова Ю.В. К вопросу о категориальном определении экфрасиса // Филология: Научные исследования. 2019. № 1. С. 144–151.
20. Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 2000. 704 с.
21. DiYanni R. Literature: Approaches To Fiction, Poetry And Drama. Boston, 2008. 1592 p.
22. Универсальная научно-популярная энциклопедия «Кругосвет». URL: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/UILYAMS\\_UILYAM\\_KARLOS.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/UILYAMS_UILYAM_KARLOS.html) (дата обращения: 08.05.2020).
23. Панова О.Ю. «Соединенноштатовец»: Уильям Карлос Уильямс в поисках «американской реальности» // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Литературоведение. Журналистика. 2011. № 2. С. 69–77.
24. Нестеров А. Уильям Карлос Уильямс: «смотреть» и «понимать». URL: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/3/uilyam-karlos-uilyams-smotret-i-ponimat.html> (дата обращения 11.05.2020).
25. Успенский Б.А. Семиотика искусства. М., 1995. 360 с.
26. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособие. 3-е изд. М. : Наука, 2000. 248 с.
27. Карпухина Т.П. Морфемный повтор в художественном тексте в свете общеэстетической теории игры. Хабаровск, 2006. 392 с.
28. Элиот Т.С. Назначение поэзии: Статьи о литературе. Киев, 1996. 352 с.
29. Merriam-Webster Online Dictionary. URL : <https://www.merriam-webster.com/> (дата обращения: 10.06.2020).
30. Бахтин М.М. Собрание сочинений : в 7 т. М., 1996. Т. 6. 799 с.

## References

1. Kagan, M.S. (1972) *Morfologiya iskusstva: Istoriko-teoreticheskoe issledovanie vnutrennego stroeniya mira iskusstva* [Morphology of Art: A Historical and Theoretical Study of the Internal Structure of the Art World]. Leningrad: Iskusstvo.
2. Hansen-Löve, A.A. (2016) *Intermedial'nost' v russkoy kul'ture: ot simvolizma k avangardu* [Intermediality in Russian culture: from symbolism to the avant-garde]. Translated from German by B.M. Skuratov & E.Yu. Smotrinskiy. Moscow: Russian State University for the Humanities.
3. Tishunina, N.V. (2001) [Methodology of Intermedial Analysis in the Light of Interdisciplinary Research]. *Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspektive XXI veka* [Methodology of Humanitarian Knowledge in the Perspective of the 21st Century]. Proceedings of the International Conference. Saint Petersburg. 18 May 2001. Saint Petersburg: Sankt-Peterburgskoe filosofskoe obshchestvo. (In Russian).
4. Il'in, I.P. (1988) *Nekotorye kontseptsii iskusstva postmodernizma v sovremennykh zarubezhnykh issledovaniyakh* [Some Concepts of Postmodern Art in Modern Foreign Studies]. Moscow: GBL.
5. Krauklis, R.G. (2005) *Muzyka v filosofsko-poeticheskom mire O. Mandel'shtama* [Music in the philosophical and poetic world of O. Mandelstam]. Philology Cand. Diss. Saint Petersburg.
6. Volkov, V.V. (2014) Intermediality as an attribute of artistry (lingvohermeneutics of the term). *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Teoriya yazyka. Semiotika. Semantika – RUDN Journal of Language Studies, Semiotics and Semantics*. 2. pp. 135–142. (In Russian).

7. Lotman, Yu.M. (2002) *Stat'i po semiotike kul'tury i iskusstva* [Articles on the Semiotics of Culture and Art]. Saint Petersburg: Akademicheskii projekt.

8. Karkavina, O.V. (2010) *Yazykovaya realizatsiya intermedial'nykh otnosheniy v tvorchestve Toni Morrison* [Linguistic Realization of Intermedial Relations in the Works of Toni Morrison]. Philology Cand. Diss. Barnaul.

9. Tamarchenko, N.D. (ed.) (2008) *Poetika: slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy* [Poetics: A dictionary of current terms and concepts]. Moscow: Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada.

10. Chernyshevskiy, N.G. (1978) *Izbrannye estetieskie proizvedeniya* [Selected aesthetic works]. 2nd ed. Moscow: Iscusstvo.

11. Florenskiy, P.A. (2000) *Stat'i i issledovaniya po istorii i filosofii iskusstva i arkheologii* [Articles and studies on the history and philosophy of art and archeology]. Moscow: Mysl'.

12. Kroche, B. (2000) *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika* [Aesthetics as a science of expression and as general linguistics]. Moscow: Intrada.

13. Barthes, R. (1994) *Izbrannye raboty: Semiotika. Poetika* [Selected Works: Semiotics. Poetics]. Moscow: Progress.

14. Kovrizhina, Ya.S. (2016) *Proza Virzhinii Vulf: intermedial'nyy aspekt* [The Prose of Virginia Woolf: An Intermedial Aspect]. Philology Cand. Diss. Saint Petersburg.

15. Timashkov, A.Yu. (2012) *Intermedial'nost' kak avtorskaya strategiya v evropeyskoy khudozhestvennoy kul'ture rubezha XIX–XX vekov* [Intermediality as an author's strategy in European artistic culture at the turn of the 20th century]. Abstract of Philology Cand. Diss. Saint Petersburg.

16. Wellek, R. & Warren, O. (1978) *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Translated from English. Moscow: Progress.

17. Mechkovskaya, N.B. (2007) *Semiotika: Yazyk. Priroda. Kul'tura* [Semiotics: Language. Nature. Culture]. 2nd ed. Moscow: Akademiya.

18. Yarovikova, Yu.V. (2019) Actualization of semiotic antinomy “immobility – motion” in ekphrasis of a statue. *Filologiya: nauchnye issledovaniya*. 2. pp. 189–197. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0749.2019.2.29501

19. Yarovikova, Yu.V. (2019) On the question about the categorial definition of ekphrasis. *Filologiya: nauchnye issledovaniya*. 1. pp. 144–151. (In Russian). DOI: 10.7256/2454-0749.2019.1.28507

20. Lotman, Yu.M. (2000) *Ob iskusstve* [About Art]. Saint Petersburg: Iskusstvo-SPB.

21. DiYanni, R. (2008) *Literature: Approaches To Fiction, Poetry And Drama*. Boston: McGraw Hill.

22. Universal'naya nauchno-populyarnaya entsiklopediya “Krugosvet” [Krugosvet. Universal popular science encyclopedia]. (n.d.) *Uil'yams, Uil'yam Karlos* [Williams, William Carlos]. [Online] Available from: [https://www.krugosvet.ru/enc/kultura\\_i\\_obrazovanie/literatura/UILYAMS\\_UILYAM\\_KARLOS.html](https://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/literatura/UILYAMS_UILYAM_KARLOS.html) (Accessed: 08.05.2020).

23. Panova, O.Yu. (2011) A united stateser: William Carlos Williams' quest for the American reality. *Vestnik Rossiyskogo universiteta druzhby narodov. Seriya: Literaturovedenie. Zhurnalistika – RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*. 2. pp. 69–77. (In Russian).

24. Nesterov, A. (2014) Uil'yam Karlos Uil'yams: “smotret” i “ponimat” [William Carlos Williams: “look” and “understand”]. *Gor'kiy*. [Online] Available from: <https://magazines.gorky.media/inostran/2014/3/uilyam-karlos-uilyams-smotret-i-ponimat.html> (Accessed: 11.05.2020).

25. Uspenskiy, B.A. (1995) *Semiotika iskusstva* [Semiotics of Art]. Moscow: Shkola “Yazyki russkoy kul'tury”.

26. Esin, A.B. (2000) *Printsipy i priemy analiza literaturnogo proizvedeniya* [Principles and methods of analysis of a literary work]. 3rd ed. Moscow: Nauka.

27. Karpukhina, T.P. (2006) *Morfemnyu povtor v khudozhestvennom tekste v svete obshcheesteticheskoy teorii igry* [Morphemic repetition in a literary text in the light of the general aesthetic theory of play]. Khabarovsk: Far Eastern State University of Humanities.

28. Eliot, T.S. (1996) *Naznachenie poezii. Stat'i o literature* [Purpose of poetry. Articles about the literature]. Translated from English. Kyiv: Sovershenstvo.

29. *Merriam-Webster Online Dictionary*. (n.d.) [Online] Available from: <https://www.merriam-webster.com/> (Accessed: 10.06.2020).

30. Bakhtin, M.M. (1996) *Sobranie sochineniy* [Collected Works]. Vol. 6. Moscow: Russkoe slovo.

***Информация об авторе:***

**Яровикова Ю.В.** – канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной и русской филологии Московского государственного психолого-педагогического университета (Москва, Россия). E-mail: yarovikovayuv@mgppu.ru

***Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.***

***Information about the author:***

**Yu.V. Yarovikova**, Cand. Sci. (Philology), associate professor, Moscow State University of Psychology & Education (Moscow, Russian Federation). E-mail: yarovikovayuv@mgppu.ru

***The author declares no conflicts of interests.***

*Статья поступила в редакцию 23.06.2020;  
одобрена после рецензирования 24.01.2022; принята к публикации 09.04.2022.*

*The article was submitted 23.06.2020;  
approved after reviewing 24.01.2022; accepted for publication 09.04.2022.*