

ТЕМАТИКА ТІЛЕСНОГО В ПОДОЛАННІ КУЛЬТУРНИХ БАР'ЄРІВ/ ЛІНГВІСТИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ТЕМАТИКИ ТІЛЕСНОГО

Тетяна Луньова

кандидат філологічних наук

Полтавський національний педагогічний університет імені

В.Г. Короленка

м. Полтава

ЛІНГВОКОГНІТИВНІ ВИМІРИ ЕКФРАСТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЗОБРАЖЕНОГО НА КАРТИНІ ТІЛА ЛЮДИНИ В ЕСЕ СІРІ ХУСТВЕДТ ПРО ТВОРЧІСТЬ ФРАНЦИСКО ГОЙЇ

Спираючись на широко визнану дефініцію екфразису як «вербальної репрезентації візуальної репрезентації» [5] і водночас враховуючи визначення, які конкретизують явище екфразису (зокрема, такі формулювання як: «літературна репрезентація візуального мистецтва» [4, с. 297] і «словесний опис творів візуальних мистецтв» [1, с. 290]), ми розглядаємо екфразис як лінгвальну репрезентацію творів образотворчого мистецтва (живопису, графіки, скульптури, художньої фотографії) в есеїстичному дискурсі. Матеріалом наших студій є сучасні англомовні есе про візуальне мистецтво. Методологічний апарат дослідження становить лінгвопоестологічний підхід до вивчення екфразису [6; 2, с. 285-290].

Дана розвідка присвячена вивченню лінгвокогнітивних вимірів екфразистичної репрезентації змальованого на картинах людського тіла в есе відомої сучасної американської письменниці Сірі Хустведт про видатного іспанського художника XVIII – XIX століть Франциско Гойю [7]. Термін *виміри* стосовно досліджуваного явища ми використовуємо слідом за Ю. С. Степановим у значенні «параметр» [3, с. 3].

У проаналізованому есе лінгвальними засобами екфразистичної репрезентації зображеного на картинах тіла людини є вживані у спільному контексті й об'єднані смисловими зв'язками лексеми, що належать до семантичної групи, яка об'єктивує уявлення про твори живопису, та лексеми семантичних груп, пов'язаних із

концептуалізацією тілесного, наприклад: “*One of Goya’s most famous paintings, The Third of May, also includes portraits of slain bodies.” [7, с. 94]. У наведеному фрагменті лексеми *paintings, portraits* і словосполучення *The Third of May*, що є назвою однієї з найвідоміших картин Гойї, актуалізують уявлення про живописні твори, а словосполучення *slain bodies* – уявлення про тіла вбитих людей.*

У проаналізованому фактичному матеріалі до лексем, котрі об’єктивують уявлення про твори живопису, належать загальні назви, наприклад *paintings, portraits*, та власні назви, наприклад, *The Third of May, Marat Assassinated, Deposition, Los Caprichos*. До лексем, пов’язаних із концептуалізацією тілесного, відносяться слова на позначення власне тіла живої та мертвої людини – *body* та *corpse* відповідно, найменування різних частин тіла, наприклад, *head, face, arms, hands, legs, hips*, слова на позначення складових тіла, наприклад, *skin, blood, bone, flesh*, слова, які означають ушкоджену частину тіла або ушкодження тіла, наприклад, *wound, cut, welt, weal, injury, stigmata*. Також роль засобів екфрастичної репрезентації змальованого на картинах тіла людини в контексті есе набули найменування людей певних типів, концептуалізація яких включає характерні уявлення про їхнє тіло, наприклад, лексема *martyr* об’єктивує уявлення про людину, чиє тіло було піддане тортурам і як результат цього зазнало значного фізичного ушкодження; до слів цієї групи належать ужиті в тексті есе французьке словосполучення *grand homme* (котре має в контексті есе значення «велика людина з прекрасним тілом») й іспанське слово *madrileños* (яке в есе актуалізоване в значенні «іспанці, що повстали проти французів і були страчені ними).

Екфрастична репрезентація зображеного на картині тіла людини розгортається в проаналізованому есе у таких трьох вимірах: «універсальне / загальне – індивідуальне / одиничне», «історичне – сучасне / позачасове», «погляд художника – погляд споглядача». Ці виміри можна змодельовати у вигляді тривимірного простору, у якому кожен екфрастичний фрагмент есе постає як точка, що займає певне положення, яке характеризується за трьома параметрами, наприклад: “*In the work Goya produced after his illness in 1792, he was repeatedly drawn to depictions of the body in crisis.” [7, с. 94]. У наведеному текстовому фрагменті лексема *the work*, семантично й*

синтаксично пов'язана із синтаксемою *Goya produced*, об'єктивує уявлення про картини художника, а синтаксема *depictions of the body* репрезентує уявлення про змальоване на картині тіло. При цьому власне ім'я художника *Goya* дозволяє локалізувати екфразис у вимірі «погляд художника – погляд споглядача» на позиції «погляд художника», а у вимірі «універсальне / загальне – індивідуальне / одиничне» – на позиції «індивідуальне / одиничне»; дієслівні лексеми *produced* та *was repeatedly drawn* у формі минулого часу й дата в минулому *in 1792* локалізують екфразис у вимірі «історичне – сучасне / позачасове» на позиції «історичне». Подібно й в наступному текстовому фрагменті екфразис зображеного живописного засобами тіла (*of the body in art*) локалізується на позиціях «погляд художника» (*Goya's vision*), «індивідуальне / одиничне» (*The Third of May*), «історичне» (*a further development*): “But *The Third of May* can also be read as *a further development of Goya's vision of the body in art.*” [7, с. 94].

Специфікою виміру «погляд художника – погляд споглядача» є те, що екфразис може займати серединну позицію за цим виміром, тобто вербальний опис зображення тіла людини на картині може подаватися недиференційовано/ синкретично і як погляд художника, і як погляд споглядача, наприклад: “*Christ's wounds often had a double purpose; they were part depiction and part sign, and eventually it became enough to suggest his sufferings rather than recreate the realities of anatomical damage. David gave his Marat the sign of a fatal injury – an exquisite knife wound that produces a single line of blood.” [7, с. 101]. У наведеному текстовому фрагменті синтаксеми *part depiction and part sign* і *David gave his Marat the sign* локалізують екфразис на позиції, яка однаковою мірою стосується художника, котрий створює зображення і знак/ символ, та споглядача, якому це зображення і цей знак/ символ адресовані.*

Характерними лінгвокогнітивними особливостями екфрастичної репрезентації зображеного на картині тіла людини в проаналізованому есе є такі дві закономірності:

1) часта зміна точок локалізації екфрастичної репрезентації зображеного на картині тіла людини, наприклад, у текстовому фрагменті “*Since the Greeks, representations of the human body in Western art have been as various and contradictory as our notions of the body itself. The body is central to the history of art for the simple reason*

that every spectator of a painting or drawing is also a person, which means that pictures of human bodies inevitably produce a mirroring effect.” [7, с. 94] екфразис локалізується на позиціях «історичне» (*Since the Greeks, the history of art*), «універсальне / загальне» (*in Western art, the history a painting or drawing, of art*), «погляд споглядача» (*every spectator*). Цей екфрастичний контекст має таке продовження: «*We are always looking at ourselves.*» [7, с. 94], у якому точка локалізації «історичне» по осі «історичне – сучасне / позачасове» змінюється на «сучасне / позачасове» (*We are always looking*);

2) репрезентація однієї і тієї ж картини як з позицій «погляд художника», «історичне», так і з позицій «погляд споглядача», «сучасне / позачасове» в одному і тому ж контексті, наприклад: “*Had Goya chosen to show the soldier’s faces, the painting’s effect would have been entirely altered. Each man would have to have been somebody. As it is, the soldiers are nobodies, and this serves the painting’s cause, which is unambiguous. It commemorates and mourns the mass slaughter of the madrileños on May 3, 1808, and turns them into martyrs for Spain. But the viewer doesn’t need to know a thing about Spanish history to read the painting’s story correctly.*” [7, с. 100]. У наведеному фрагменті синтаксема *Had Goya chosen to show* локалізує екфразис на позиціях «погляд художника», «історичне», а речення *It commemorates and mourns the mass slaughter of the madrileños on May 3, 1808, and turns them into martyrs for Spain* та синтаксема *the viewer doesn’t need to know* локалізують екфразис на позиціях на «погляд споглядача», «сучасне / позачасове».

Така динаміка переміщення екфрастичної репрезентації зображеного на картині тіла людини уздовж вимірів «універсальне / загальне – індивідуальне / одиничне», «історичне – сучасне / позачасове», «погляд художника – погляд споглядача» створює своєрідний інтелектуальний ритм, який сприяє підтриманню уваги читача есе й уможливорює детальний і переконливий розгляд порушеної в есе теми канонів та інновацій у зображенні тіла людини на картинах. Також така зміна точок локалізації екфразису уздовж визначених лінгвокогнітивних вимірів сприяє тому, що обговорювана тема екстраполоється за межі теорії й історії мистецтва в царину життя сучасної людини. Так, заключний абзац есе «*There are no beautiful corpses here. They spill open. They gush*

blood. Some have been hacked to pieces. We are in a world haunted by traumatic visions of the monstrously human. "I saw it", he wrote. [...] Goya is perhaps the greatest artist of nonsense – that nonsense we feel within us and recognize in the world around us as frightening and brutally, sometimes unbearably, real.» [7, с. 118-119] завдяки рухові з позиції «індивідуальне / одиничне» (*There are no beautiful corpses here*), «історичне» (*We are in a world haunted by traumatic visions of the monstrously human; "I saw it", he wrote*), «погляд художника» (*"I saw it", he wrote*) на позицію «універсальне», «сучасне / позачасове», «погляд споглядача» (*we feel within us and recognize in the world around us*) переносить питання про образ розтерзаного людського тіла зі сфери образотворчого мистецтва у сферу реалій життя сучасної людини, завдяки чому есе набуває не лише суто мистецької значущості як аналіз живописних творів і одночасно як певний мистецький витвір словесності, а й стає значимим як тест, що пропонує читачеві певну світоглядну перспективу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Генералюк Л. Екфразис. *Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва*. Київ: Наукова думка, 2008. С. 290–293.
2. Ізотова Н. П. Ігрова стилістика сучасного англомовного художнього нарративу в лінгвістичному висвітленні (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее): дис. ... д-ра філол. наук: 10.02.04. Київ, КНЛУ, 2018. 458 с.
3. Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка (Семиотические проблемы лингвистики, философии и искусства). Москва: Наука, 1985. 335 с.
4. Heffernan J. A.W. Ekphrasis and Representation. *New Literary History*. 1991. 22(2). P. 297–316.
5. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other. *Picture Theory*. Chicago: The University of Chicago Press. 1994. URL: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html> (дата звернення: 1.03.2018)
6. Vorobyova O. P. Multimodality of the Real and Virtual in Virginia Woolf's "A Simple Melody". *Cognitive and Affective Implications. Матеріали Міжнародної наукової конференції КНЛУ [Мова – Література – Мистецтво: Когнітивно-семиотичний інтерфейс]*, (25-27 вересня 2014 р.) / відп. ред. О. П. Воробйова. Київ: Вид. центр КНЛУ, 2014. С. 17.

ДЖЕРЕЛО ФАКТИЧНОГО МАТЕРІАЛУ

1. Hustvedt S. More Goya: “There Are No Rules in Painting”. Hustvedt S. *Mysteries of the Rectangle: essays on painting*. New York: Princeton Architectural Press. A Winterhouse ed., 2006. P. 93-119.