

1.4. ВЕРБАЛЬНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ІСПАНСЬКОЇ КАРТИНИ СВІТУ ЯК ЕЛЕМЕНТ МЕТАЕКФРАЗИСУ В ЕСЕ ДЖОНА БЕРДЖЕРА ПРО ТВОРЧІСТЬ ДІЕГО ВЕЛАСКЕСА: КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ

Проблематика розвідки належить до кола питань, які постають під час дослідження екфразису як явища вербальної репрезентації творів образотворчого мистецтва і стосуються когнітивних особливостей мовного перекодування візуальної інформації. Сформульована вище робоча дефініція екфразису спирається на його сучасне (відмінне від античного) розуміння як «опису твору мистецтва» [1, с. 5, 70], або, дещо іншими словами, «літературного опису творів візуальних мистецтв» [2, с. 54], закорінене в основоположному визначенні Лео Шпітцера «поетичний опис живописного чи скульптурного твору мистецтва, такий опис, який, за словами Теофіля Готье передбачає «транспозицію мистецтва», репродукування за допомогою словесних засобів мистецьких об'єктів, сприйманих органами чуттів» [3, с. 207]. Водночас наша робоча дефініція екфразису враховує такий підхід до цього явища, за якого екфразис розглядається не лише в текстах художньої літератури, а й у текстах, які можна віднести до жанрів мистецької критики та історії мистецтва [4; 5; 6, с. 13]. Таким чином, екфразисом ми вважаємо мовну репрезентацію творів живопису, графіки, скульптури, а також фотографії та інсталяції в есе, присвячених образотворчому мистецтву. Наприклад, есе Джона Берджера про живописну творчість Дієго Веласкеса включає екфрастичний опис картини Веласкеса «Езоп», який містить, зокрема, вербальну репрезентацію одягу зображеного на полотні байкаря, наприклад: *«His itinerant's robe has long since taken on the shape of his body ...»* [7, с. 112]. Окрім опису безпосередньо візуально сприйманих об'єктів, зображених на картині, – тих фрагментів есе, які можна віднести до дескриптивного екфразису за термінологією О.В. Яценко [8], аналізоване есе Берджера містить також інтерпретацію зображеного, що становить тлумачний екфразис за О.В. Яценко [8], наприклад: *«His gaze now makes me hesitate. He is intimidating, he has a kind of*

arrogance. A pause for thought. No, he is not arrogant. But he does not suffer fools gladly» [7, с. 113]. У наведеному фрагменті Берджер інтерпретує погляд Езопа, портретованого Веласкесом, висуваючи різні версії: погляд Езопа зверхній (*he has a kind of arrogance*) і не зверхній (*he is not arrogant*), однак не терплячий до дурнів (*he does not suffer fools gladly*).

За нашими спостереженнями, текст есе Берджера про Веласкеса, як й інші есе про образотворче мистецтво цього та інших сучасних англомовних авторів, не вичерпуються екфрастичними контекстами. Натомість, есе містять фрагменти, які не є власне описом чи інтерпретацією мистецького твору, але перебувають у тісному семантичному зв'язку з дескриптивним і тлумачним екфразисами. Наприклад, в аналізованому есе Берджера наведено роздуми про людину, яка могла позувати Веласкесу для написання портрета Езопа, а саме: *«Who was the painter's model for this historical portrait of a man who lived two thousand years earlier? In my opinion it would be rash to assume that the model was a writer, or even a regular friend of Velázquez. Aesop is said to have been a freed slave – born perhaps in Sardinia. One might believe the same of the man standing before us. The power of his presence is of the kind which belongs exclusively to those without power. A convict in a Sicilian prison said to Danilo Dolci: 'With all this experience reading the stars all over Italy, I've plunged the depth of the universe. [...]»* [7, с. 113]. Процитований вище фрагмент включає елемент тлумачного екфразису – інтерпретацію образу зображеного Веласкесом як людини, що пізнала рабство (*Aesop is said to have been a freed slave ... One might believe the same of the man standing before us*). Решта тексту не є власне ні дескриптивним, ні тлумачним екфразисом, а містить припущення про те, хто міг чи не міг бути моделлю для портрета Езопа (*In my opinion it would be rash to assume that the model was a writer, or even a regular friend of Velázquez*), інформацію про ймовірне походження Езопа (*Aesop is said to have been a freed slave*), твердження про особливу силу, яку мають безправні люди (*The power of his presence is of the kind which belongs exclusively to those without power*), ілюстрацію цього твердження розлогою цитатою з висловлювання ув'язненого у сицилійській в'язниці (*A convict in a Sicilian prison said ...*). Усі ці фрагменти одночасно становлять необхідне тло для інтерпретації

полотна Веласкеса і розширюють зміст тексту за рамки власне мистецтвознавчих студій, оскільки торкаються більш глобального і завжди актуального питання влади у стосунках між людьми. Такі фрагменти в нашій спільній з професором О.П. Воробйовою праці ми назвали *метаекфрастичними* [9, с. 336, 341-343]. У цій розвідці ми продовжуємо розвивати наше розуміння метаекфразису, за якого метаекфразис – це «обговорення чи роздуми над екзистенційними, естетичними, художніми, культурними, соціальними, політичними та психологічними питаннями, які постають завдяки екфрастичній репрезентації мистецького твору» [9, с. 343].

Метою дослідження є визначити спектр вербально оприявнених когнітивних засобів, використаних Джоном Берджером для моделювання іспанської картини світу в метаекфрастичних контекстах свого есе про живописну творчість Дієго Веласкеса, і з'ясувати когнітивно-поетологічний потенціал цих засобів. Для досягнення поставленої мети ми використали когнітивно-поетологічну методологію дослідження, успішно застосовану для вивчення екфразису в цілому ряді робіт [10; 11, с. 285-290; 13; 14; 15].

Підсумком інтерпретаційного екфразису портрета Езопа пензля Веласкеса в аналізованому есе Берджера є висновок: *«the man before us is a sceptic in the original sense»* [7, с. 118], у якому Берджер характеризує Езопа на полотні як скептика в первісному значенні слова *sceptic*, уточнивши перед тим, що першопочатково скептики вважали життя нерозгадуваною загадкою, а саме: *«The original sceptics rejected any total explanation (or solution) concerning life because they gave priority to their experience that a life really lived was an enigma»* [7, с. 118]. Перший із наведених вище двох метаекфрастичних контекстів є металінгвістичним, оскільки в ньому здійснюється рефлексія над історичними змінами значення слова *sceptic*, а другий містить рефлексію над світоглядом певної спільноти, об'єднаної спільними переконаннями і поглядами (тобто спільноти скептиків) у визначений історичний період.

Одразу після такої характеристики Веласкесового Езопа як скептика (*sceptic*), Берджер зазначає, що цей портрет має безсумнівно риси саме іспанської картини, а саме: *«If I did not*

know the painting was by Velázquez, I think I would still say it came from Spain» [7, с. 118-119]. Умотивовуючи своє твердження, автор виділяє три питомі іспанські характеристики: непримиренність, суворість і скептицизм: «*Its intransigence, its austerity, and its scepticism are very Spanish»* [7, с. 119]. Далі саме скептицизм стає предметом рефлексій Берджера, оскільки автор усвідомлює, що скептицизм, на якому він наголошує, на перший погляд видається непоєднаним з характерним іспанським релігійним запалом (*religious fervour*), який може досягати навіть фанатизму (*even fanaticism*): «*Historically, Spain is thought of as a country of religious fervour, even fanaticism. How to reconcile this with the scepticism I am insisting upon?»* [7, с. 119]. У наведеному фрагменті Берджер порушує питання логічного узгодження між можливістю співіснування таких рис як релігійний запал, що може досягати фанатизму, та скептицизм.

Наступна частина есе, графічно відділена від попереднього тексту відступом, а від частини, яка слідує за нею, – відступом і декоративним графічним знаком, є відповіддю на поставлене питання – таким метаекфрастичним есеїстичним фрагментом, у якому здійснюється вербальне моделювання іспанської картини світу з метою показати роль скептицизму в ній. Саме поняття картини світу вербалізоване в есе за допомогою словосполучення *their ontology*, у якому присвійний відмінок *their* стосується людей, а саме: «*Cities have always been dependent on the countryside for their food; is it possible that they are similarly dependent on the countryside for much of their ontology, for some of the terms in which they explain man's place in the universe»* [7, с. 119]. У наведеному вище фрагменті вербально виділено фокус моделювання картини світу, обраний Берджером – уявлення про місце людини у Всесвіті: «*... some of the terms in which they explain man's place in the universe»* [7, с. 119]. Основою для мовного моделювання іспанської картини світу для Берджера є переконання у визначальності географічного фактора у структурі картини світу, наприклад: «*It is outside the cities that nature, geography, climate, have their maximum impact. They determine the horizons»* [7, с. 119]; «*Yet the supremacy given to the historical has perhaps led us to underestimate the geographical»* [7, с. 119]. У наведених вище

метаекфрастичних контекстах йдеться про роль географічного чинника (*geography*) як одного з ключових поряд з іншими природними факторами (*nature, climate*) і як недооціненого (*underestimate the geographical*) на противагу історичному чиннику (*the historical*).

Берджер використовує концептуальну метафору ІСПАНСЬКИЙ ЛАНДШАФТ – ЦЕ ЗЕМЛЯ РОЗБИТИХ (ЗЛАМАНИХ) ОБІЦЯНОК для характеристики типових рис іспанського степу: «*The Spanish steppe is a landscape of broken promises*» [7, с. 120]. У тексті есе слово *broken* графічно виділене курсивом, завдяки чому воно набуває інтенсивного емоційного забарвлення. Концептуальна метафора ІСПАНСЬКИЙ ЛАНДШАФТ – ЦЕ ЗЕМЛЯ РОЗБИТИХ (ЗЛАМАНИХ) ОБІЦЯНОК отримує в тексті семантичну підтримку за допомогою концептуальної метафори ГОРИ – ЦЕ ІСТОТИ ЗІ ЗЛАМАНИМИ СПИНАМИ: «*Even the backs of the mountains are broken*» [7, с. 120] і ГОРИ – ЦЕ ОБЕЗГОЛОВЛЕНІ ЛЮДИ: «*The typical form of the meseta is that of a man cut down, a man who has lost his head and shoulders, truncated by one terrible horizontal blow*» [7, с. 120]. В останньому з наведених есеїстичних фрагментів ужито виділене в тексті курсивом іспанське слово *meseta* на позначення гірського плато, завдяки чому моделювання іспанської картини світу здійснюється в ракурсі сприйняття світу самими іспанцями. Іншими словами, Берджер пропонує читачам свого есе такий погляд на іспанський краєвид, яким дивляться самі іспанці. В аналізованому фрагменті стилістичним засобом підсилення значення, реалізованого за допомогою концептуальних метафор, є прийом градації (*a man cut down; a man who has lost his head and shoulders, truncated by one terrible horizontal blow*).

Іспанський степ протиставляється в есе пустелі, яка характеризується за допомогою концептуальної метафори ПУСТЕЛЯ – ЦЕ ЗЕМЛЯ, ЯКА НІЧОГО НЕ ОБІЦЯЄ, а саме: «*The interior tableland of Spain is, in a certain sense, more negative than the desert. The desert promises nothing...*» [7, с. 120]. Це протиставлення здійснено в ракурсі відстороненого, подібного до дослідницького погляду на світ. Іншими словами, Берджер пропонує читачам свого есе також погляд на іспанський краєвид «ззовні».

Окрім розглянутих вище концептуальних метафор, іспанський степ характеризується есе за допомогою концепту ВОРОЖІСТЬ, наприклад: «*In certain areas the Spanish steppe produces wheat, maize, sunflowers, and vines. But these crops, less tough than briars, thistles, or the jara, risk being burnt or frozen out. Little lends itself to their survival. They have to labour, like men who cultivate them, in the face of an inherent hostility. In this land even the rivers are mostly enemies rather than allies. For nine months of the year they are dried-out ravines – obstacles; for two months they are wild, destructive torrents*» [7, с. 120]. У наведеному фрагменті засобами вербалізації концепту ВОРОЖІСТЬ, який використовується як характеристика іспанського степу (*the Spanish steppe*), є словосполучення *inherent hostility*, а також концептуальна метафора РІКИ – ЦЕ ВОРОГИ, А НЕ СОЮЗНИКИ, побудована на протиставленні концептів ВОРОГ :: СОЮЗНИК (*the rivers are mostly enemies rather than allies*). Посиліе значення метафори характеристика річок як перешкод (*obstacles*) та руйнівних потоків (*destructive torrents*). У розглядуваному контексті також ужито іспанську лексему *jara* (слово, яке позначає кам'яний мак) для вербальної актуалізації ракурсу сприйняття світу самими іспанцями.

Наступним кроком у моделюванні іспанської картини світу в есе Берджера є зміна ракурсу моделювання: автор розглядає іспанський пейзаж уже не з точки зору самих іспанців, які живуть на своїй землі, чи дослідника, а з точки зору художника чи/і теоретика мистецтва, і характеризує іспанський пейзаж як такий, котрий не можливо зобразити на полотні, а саме: «*Another way of defining the Spanish landscape of the interior would be to say that it is unpaintable*» [7, с. 121]. Берджер експлікує свою думку, пояснюючи основні риси пейзажу, який можна намалювати, а саме: «*Paintable landscapes are those in which what is visible enhances man – in which natural appearances make sense*» [7, с. 122]. У наведеному вище фрагменті в тексті есе слово *sense* виділено курсивом, таким чином концепт СМИСЛ, який це слово вербалізує, є ключовим для характеристики пейзажу, котрий можна намалювати: такий пейзаж має видимий смисл (*natural appearances make sense*).

Далі Берджер об'єднує два ракурси моделювання іспанської картини світу (погляд іспанців і погляд художника) і стверджує,

що для іспанців характерне переконання, що сутність ніколи не можливо побачити, наприклад: *«Those brought up in the unpaintable meseta of the Spanish hinter-land are convinced that essence can never be visible. The essence is in the darkness behind closed lids»* [7, с. 122]. У наведеному фрагменті слово *meseta* актуалізує ракурс моделювання іспанської картини світу з точки зору самих іспанців, а слово *unpaintable* – ракурс з точки зору художника чи/ і теоретика мистецтва. Увиразнює ідею про те, що для іспанців сутність ніколи не можливо побачити, концептуальна метафора СУТНІСТЬ – ЦЕ ЩОСЬ В ТЕМРЯВІ (*The essence is in the darkness*), яка в тексті есе уточнюється за допомогою двох оприявнених одночасно концептуальних метафор: СУТНІСТЬ – ЦЕ ЩОСЬ В ТЕМРЯВІ ЗА ЗАКРИТИМИ КРИШКАМИ і СУТНІСТЬ – ЦЕ ЩОСЬ В ТЕМРЯВІ ЗА ЗАКРИТИМИ ПОВІКАМИ завдяки тому, що слово *lids* одночасно актуалізує в контексті два своїх значення: «кришка» (*«a cover on a container, that can be lifted up or removed»* [16]) і «повіка» (*«an eyelid = either of the two pieces of skin that can close over each eye»* [16]).

Також у процесі моделювання іспанської картини світу Берджер запроваджує власний аналітичний інструмент – поняття «address of the landscape», вербалізоване словом 'address', контекстуально семантично пов'язаним зі словом *landscape*) ('звертання' (ландшафту)) і виділеним у тексті лапками, завдяки чому це слово набуває в метаекфрастичному контексті есе термінологічного значення. Берджер розтлумачує значення, яке він надає цьому терміну, а саме: *«By 'address' I mean what a given landscape addresses to the indigenous imagination: the background of meaning which a landscape suggests to those familiar with it»* [7, с. 123]. У наведеному фрагменті поняттю «address of the landscape» («звертання ландшафту») приписано смисл «значення для місцевого населення». Розкриваючи сутність «звертання ландшафту» в іспанській картині світу, Берджер використовує концепти ВІЧНІСТЬ (*timeless*), БАЙДУЖІСТЬ (*indifferent*), ГАЛАКТИЧНІСТЬ (*galactic*): *«The address of the Spanish interior is timeless, indifferent, and galactic»* [7, с. 124] і зіставляє з іншими «звертаннями ландшафтів», наприклад: *«The address of many*

jungles is fertile, polytheistic, mortal. The address of deserts is unilinear and severe» [7, с. 124].

Змодельовавши у розглянутій вище спосіб той фрагмент іспанської картини світу, який є важливим для його аргументації в есе, Берджер доходить висновку, що іспанський природний ландшафт спонукає іспанців до скептицизму стосовно того, що можна побачити, а саме: «*Spanish geography encourages a scepticism towards the visible. No sense can be found there. The essence lies elsewhere. The visible is a form of desolation, appearances are a form of debris. What is essential is the invisible self, and what may lie behind appearances. The self and the essential come together in darkness or blinding light*» [7, с. 124]. У наведеному фрагменті іспанський скептицизм стосовно того, що можна побачити, розкривається як неможливість знайти смисл у видимому (*No sense can be found there*). Ідея про те, що для іспанців сутність перебуває не у видимому (*The essence lies elsewhere*), що сутність (*What is essential is the invisible self*) невидима, стилістично виділяється завдяки використанню контрастних вербалізованих образів темряви і світла, яке засліплює (*in darkness or blinding light*) для метафоричної репрезентації невидимості сутності.

Проведене дослідження продемонструвало, що у своєму моделюванні іспанської картини світу Джон Берджер послуговувався як образними засобами, зокрема метафорами, яким у контексті надано яскравої наочної образності, що зближує есе Берджера з художньою літературою, так і аналітичними засобами, зокрема, спеціально сконструйованому поняттю, що споріднює проаналізований текст з власне науковими розвідками. Таке розмаїття лінгвокогнітивних засобів можна пояснити міжжанровою природою есе, потенціал якої Берджер майстерно використав. Змодельований в есе Берджера фрагмент іспанської картини світу стає не лише засобом глибокої інтерпретації розглядуваного в есе полотна художника, а й засобом, за допомогою якого читач отримує присутні знання з культури конкретного народу, а також дієвий приклад аналізу картини світу, який може стати взірцем для рефлексій читача. Таким чином, моделювання іспанської картини світу як компонент метаекфразису в есе Джона

Берджера про живописну творчість Дієго Веласкеса за своїм когнітивно-поетологічним потенціалом спрямоване як на витлумачення твору образотворчого мистецтва, так і на пояснення світу, сприйманого людьми. Перспективи дослідження вбачаються у поглибленні аналізу когнітивно-поетологічного потенціалу метаекфрастичних контекстів в есе про образотворче мистецтво.

Джерела та література

1. Webb R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. London and New York: Routledge, 2009/2016. 238 p.

2. Генералюк Л. Екфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. №11. С. 50-61.

3. Spitzer L. The «Ode on a Grecian Urn,» or Content vs. Metagrammar. *Comparative Literature*. 1955. Vol. 7. No 3. P. 203-225.

4. Alpers S.L. *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1960. Vol. 23, No. 3/4. P. 190-215.

5. Fort B. *Ekphrasis as Art Criticism: Diderot and Fragonard's «Coresus and Callirhoe»*. *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. P. Wagner. Berlin, New York: de Gruyter & Co, 1996. P. 58-77.

6. Wagner P. *Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of Art(s)*. *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality* / Ed. P. Wagner. Berlin, New York: de Gruyter & Co, 1996. P. 1-42.

7. Berger J. *Diego Velázquez. Portraits: John Berger on Artists* / Ed. T. Overton. London, New York: Verso, 2015. P. 112-136.

8. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфразис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. URL: http://yphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427 (дата звернення: 15.09.2018)

9. Vorobyova O., Lunyova T. *Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: A cognitive study of John Berger's essays on visual art. Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Trnava: University of SS Cyril and Methodius in Trnava, 2020. Volume V. Issue 2. December 2020. P. 335-381.

10. Андреева К.А., Белобородько Е.К. Новые подходы к вполне традиционному понятию «экфразис»: в диалоге лингвистики и

искусства. *Universum: филология и искусствоведение*. 2016. № 11 (33). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/novye-podhody-k-vpolne-traditsionnomu-ponyatiyu-ekfrazis-v-dialoge-lingvistiki-i-iskusstva> (дата звернення: 7.12.2020)

12. Изотова Н.П. *Ігрова стилістика сучасного англомовного художнього нарративу в лінгвістичному висвітленні (на матеріалі романів Дж. М. Кутзее): дис. ... д-ра філолог. наук: 10.02.04*. Київ, 2018. 458 с.

13. Panagiotidou M-E. *Ekphrasis, cognition, and iconicity: An analysis of W. D. Snodgrass's «Van Gogh: 'The starry night'»*. *Dimensions of iconicity* / Eds. A. Zirker, M. Bauer, O. Fischer, C. Ljungberg. Amsterdam – Philadelphia: John Benjamins, 2017. P. 135-150.

14. Verdonk P. *Painting, poetry, parallelism: Ekphrasis, stylistics and cognitive poetics*. *Language and Literature*. 2005. № 14(3). P. 231-244.

15. Vorobyova O. *Virtual narrative in Virginia Woolf's «A simple melody»: Cognitive and semiotic implications*. *Language – literature – the arts: A cognitive-semiotic interface* / Eds. E. Chrzanowska-Kluczevska, O. Vorobyova. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2017. P. 95-112.

16. Lid. Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/lid> (дата звернення: 10.02.2021)

1.5. АФЕКТОНИМИ З-ПОМІЖ ІНШИХ НОМІНАЦІЙ ПОЗИТИВНО КОНОТОВАНИХ ЗВЕРТАНЬ

Звертання з позитивною конотацією (*кицюню, квіточко, янголе, любонько, пампушечко, Венеро, цюмчику, милий, ріднесенький* та ін.) становлять значний пласт лексики, поширені як у живому мовленні (дискурсі), так і в текстах різної стилістичної природи, насамперед художніх. Попри цей факт, сьогодні залишається актуальною проблема встановлення коректного, мінімально дискусійного терміна на їх позначення. Про неусталеність термінології щодо розглядуваних одиниць свідчить паралельне використання вченими, навіть у межах одного дослідження, кількох номінацій, а також написання їх у лапках, наприклад, «ласкаві звертання» [1, с. 55]. У деяких розвідках натрапляємо на образні назви конотованих звертань: *слова-шепоти, шовкові слова* (Н. М. Сологуб), *сердечні*