

Экфрасис как семиотический эксперимент

Е. Е. Бразговская

ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГУМАНИТАРНО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Аннотация. В центре внимания статьи – магия процессов вербализации и обратный перевод: создание ментального образа вещи на основании словесных дескрипций. Объект анализа – серия экфрасисов, представляющих предметы искусства (роман Горана Петровича «Атлас, составленный небом»). Исследуется когнитивно-семиотический аспект чтения: степень определенности ментальных образов и их достоверности определяется семиотическими техниками репрезентации. Иконизм экфрасисов – база для создания картин-гештальтов. По степени иконизма выделяются «абсолютные» копии (воспроизведенные страницы книг и писем); экфрасисы, выполненные в форме списка персонажей картины (иконы-схемы) и экфрасисы, создающие эффект «оживших» картин (киноизображения). Скрытая полилингвальность экфрасисов объясняет, почему ментальные картины можно не только видеть, но также слышать, обонять и осязать. Возможность символической интерпретации ментальных образов в контекстах интеллектуальной истории позволяет определить экфрасис как в большей степени созидающую, нежели миметическую практику.

Ключевые слова: экфрасис, ментальный образ, репрезентация, мультимодальное кодирование, семиотическая достоверность, Горан Петрович.

УДК 165.6 + 81-114.2

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-52-72

Бразговская Е. Е. Экфрасис как семиотический эксперимент // Критика и семиотика. 2020. № 1. С. 52–72.

Контактная информация: Бразговская Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор кафедры общего языкознания Пермского государственного гуманитарно-педагогического университета (ул. Сибирская, 24, Пермь, 614990, Россия, elena.brazgowska@gmail.com)

...the magical process of verbalizing about pictures and works of art.

W. J. T. Mitchell

...и, покуда я читаю, нечто, не вполне подходящее под определение «текст», раскрывается, разрастается и пускает корни. Но как же это происходит?

А. Мангуэль. *История чтения*

Постановка вопроса и сюжетная карта работы

В рамках «визуального поворота» современных гуманитарных наук¹ меня интересует когнитивно-семиотический аспект чтения и визуального мышления: *что* именно мы видим, определяется тем, *как* это вербализуется. Объектом анализа в этой статье становится серия парадоксальных экфрасисов, репрезентирующих реально не существующие объекты. Вернее, существующие только в воображении своего создателя. Этот семиотический эксперимент осуществлен в романе сербского писателя Горана Петровича (р. 1961) «Атлас, составленный небом» [Петровић, 1993]². В структуру всех 52 глав романа включены иллюстрации – взятые в рамку вербальные описания визуальных феноменов: картин, фотографий, фрагментов книг, предметов интерьера и др. То, что экфрасисы производят впечатление картин, становится следствием использования индексальных знаков, традиционных для выставочных пространств. Каждое описание:

- располагается внутри *скромной рамы*, которая, как и в музее, ограничивает картину от реальности (в данном случае, романного мира), создавая эффект «иногo» пространства;

¹ В современных гуманитарных исследованиях синонимами понятия «визуальный поворот» (*iconic turn*) выступают номинации *visual turn*, *pictorial turn*, *magic turn* [Инишев, 2012, с. 187; Mitchell, 2015, р. 6].

² Поскольку в фокусе внимания этой работы когнитивно-семиотические механизмы экфрасиса, то для удобства чтения в статье цитируется только русскоязычное издание романа: [Петрович, 2018]. При ссылке на этот литературный источник в круглых скобках указываются только номера соответствующих страниц.

• сопровождается атрибуцией – указанием автора картины, ее названия, времени создания, материала и техники исполнения, музея, где выставлен оригинал. Например, ил. 24. *Глаза царицы Нефертити*. XIV в. до н. э. Рельеф с восточной стены дворца фараона Аменхотепа в Тель-эль-Амарне. Алебастр. 110 × 90. Египетский музей, Каир.

Не случайно в название романа вынесено слово *атлас*, поскольку собрание из 52 картин – не просто галерея, но *тематическая* коллекция изображений. Все вербальные иллюстрации имеют концептуальный характер, но при этом «передают и влажность глаза, смотрящего на мир»³. Подобно древнегреческому титану Атланту (его имя в др.-греч. звучит как Atlas), осужденному Зевсом держать на себе небесный свод, иллюстрации соединяют земное и небесное, видимое и невидимое, реальное и воображаемое. В итоге возникает пространство «ни земли, ни неба», в котором «концы смыкаются с началами»⁴ (с. 9).

Определяю целевые установки работы. Семиотика отношений между визуальным изображением и актуализирующим его вербальным текстом – наиболее значимый исследовательский фокус в анализе экфрасисов. В центре моего внимания механизмы вербальной репрезентации визуальных объектов (трансформации вещи в слово) и обратный «перевод» – создание представлений о вещи на основании словесного образа.

Одно из направлений статьи связано с уточнением семантической связи между понятиями *образ* и *экфрасис*. Как правило, образ ассоциируется с визуальным или звуковым изображением. Однако для когнитивистики это не столько само изображение, сколько вербализованный результат осмысления увиденного / услышанного. Он может принимать форму ментального конструкта или актуализироваться в виде собственно словесного экфрасиса.

Ответы на эти вопросы, хотя бы частично, позволяют приблизиться к раскрытию «магии» процессов вербализации – далеко не решенной в когнитивной семиотике проблеме дополнительности вербальных и невербальных знаковых систем [Бразговская, 2018, с. 120–127]. Идеей этой статьи я обязана, в частности, книге Питера Менделсунда «Что мы видим, когда читаем» [Менделсунд, 2016].

Исследовательские пресуппозиции работы позволяют говорить о репрезентативных возможностях образа с точек зрения теории текста, когнитивной семиотики, семиотики искусства и психологии восприятия [Leeuwen, 2011; Mitchell, 1984; 1994; 2005; Mondzain, 2010]. Возможность визуализации экфрасисов (создания ментальных картин в акте чтения)

³ Петрович Г. «Вдохновение – слишком хорошее слово, чтобы использовать его по отношению к истории». Интервью. OpenSpace.ru. URL: <http://os.colta.ru/literature/names/details/17658/> (дата обращения 10.10.2019).

⁴ Лат. *Atlas speculi sive tabulae orbis neque terrae neque caeli* в качестве подзаголовка романа.

обеспечивается дополнительно разносемиотических систем в любом акте коммуникации [Бразговская, 2018, с. 105–127]. Интерпретация ментальных картин – еще один аспект проблемы «визуальной грамотности» [Elkins, 2009; Calvert, 2004]. Отчетливый когнитивно-семиотический акцент работы в буквальном смысле помещает ее в «пространство междисциплинарной турбулентности» [Mitchell, 2002, p. 165].

Экфрасис и образ: определение терминов

Говоря о когнитивно-семиотических аспектах экфрасиса, неизбежно приходится уточнять его природу в контексте понятия «образ». Оба термина активно используются в современных визуальных исследованиях, поскольку напрямую связаны со зрительным опытом и ассоциируются с визуальными или звуковыми изображениями (включая ментальные репрезентации). Семантически понятия «образ» и «экфрасис» находятся в отношениях пересечения. Вот почему для начала определю объем каждого из них в отдельности.

Термин *образ* крайне неоднозначен и «вызывает беспокойство» в связи с отсутствием четкой конвенции употребления [Mitchell, 1984, p. 302]. С одной стороны, образ понимается как *материальное* изображение – воссозданное в красках видение объектов мира [Бергер, 2012, с. 11]. Многообразие материальных носителей информации позволяет включить в парадигму образов картины, гравюры, скульптурные и архитектурные изображения, карты и диаграммы, вербальные описания объектов мира и воображаемых вещей, ментальные картины и др. Многомерное «дерево образов» представлено в работах [Mitchell, 1984; 2009; 2015].

С другой стороны, образ все-таки не является самим изображением. В частности, это не картина, но ее знак: прежде всего, представление, или *ментальный конструкт* как результат отсроченного осмысления картины. Вот почему на стену можно повесить картину (материальный объект), но не образ [Mitchell, 2015, p. 16; Петровская, 2010, с. 8]. Образ-знак подготован неким объектом как своим референтом, однако «оторван» от него и обладает относительной независимостью⁵. Образ – это относительно автономный персонаж культуры, играющий на ее поле собственную роль [Mitchell, 1984, p. 504]. Об этом у Милана Кундеры:

На выставке одного знаменитого фотографа он видел снимок человека, поднимающегося с тротуара с окровавленным лицом. Незабываемая, загадочная фотография! Кто был этот человек? Что случилось с ним? Вероятно, банальное уличное происшествие, думал Рубенс: споткнулся, упал, а тут

⁵ Подобным образом Р. Барт отделяет текст от произведения. В этом же ряду рассматривается и процесс освобождения графемы от визуального образа: замены иконической пиктограммы индексальной графемой-буквой [Мельникова-Григорьева, 2013 с. 122].

откуда ни возьмись фотограф. Ничего не предполагавший в ту минуту человек поднялся, обмыл в ближайшем бистро лицо и пошел восвояси, к жене. А в этот момент, упоенный своим рождением, *его образ отделился от него* и двинулся в противоположную сторону, чтобы пережить собственные приключения, собственную судьбу [Кундера, 2005, с. 342–343].

Являясь прежде всего ментальным конструктом, образ получает внешнюю актуализацию, воплощаясь не только в словесный текст, но и в сообщения, закодированные в знаки иных семиотических систем: картину, танец, музыкальную пьесу и др. Не случайно, в «Словаре непереводимостей» Б. Кассен образ (*Image*) интерпретируется как текст (*imagetext*), предполагающий *репрезентацию, выражение идеи, работу воображения, метатекстовость* и др. [Cassin, 2014].

Теперь о термине *экфрасис*. Как и образ, экфрасис имеет метатекстовую природу, являясь знаком другого текста, и также обладает формальной автономностью от объекта репрезентации. Однако экфрасис – это обязательно *вербальный* знак. В узком понимании экфрасис и определяется как вербальное описание визуального объекта: преимущественно, произведения искусства – картины или фотографии. В экфрасисе доминирует явная *иконическая* составляющая. Чтобы «рисовать словами», он должен обладать высокой степенью «похожести», т. е. быть прозрачным знаком, сквозь тело которого просвечивает его референт. Основная функция экфрасиса – обеспечить читателю процесс ментальной визуализации: возможность видеть «глазами сознания» то, что отсутствует в непосредственном восприятии. Например, форму, цвет, структуру объекта отображения, способ его локализации в пространстве и другие характеристики [Krieger, 1992, p. 12; Clüver, 1998, p. 35–36; Бергер, 2012, с. 12; Петровская, 2010, с. 37].

Оборотной стороной иконизма в культуре часто становится *символический* образ. И тогда экфрасис может открывать окно в сферу *sacrum*, приближая нас к тому, что никогда не поддается прямой визуализации. Так поэт и художник, подобно алхимику, превращают в видимое то, что без них осталось бы невидимым. Эта аксиома – ведущая тема книг М. Ямпольского «Сквозь тусклое стекло» [2010] и Ж.-Л. Марьона «Перекрестья видимого» [2010].

Понимание экфрасиса можно смело расширить до словесной иконической репрезентации любого невербального текста, включая танец, музыку, человека, артефакты природного мира (небо, воздух, растения), предметы быта и др. [Cassin, 2014, p. 205; Killander, Lutas, 2014; Klarer, 2005]. Цель этих иконических практик соотносима с важнейшей функцией языков человека – адаптацией к реальности: освоением и познанием ее объектов в ходе «перевода» вещного мира в знаковую форму.

В качестве метатекстов экфрасис и образ включены в глобальную систему коммуникации – многомерное пространство репрезентаций и заме-

щений. Например, *картина* возникает как знак некоторой ситуации. Для художника / зрителя картина становится ее *образом*. И далее, когда визуальный текст замещается вербальным описанием, на сцену выходит экфрасис как образ образа, текст о тексте. В рамках этого фрагмента семиозиса происходит тесное взаимодействие не только текстов, но и языков культуры. В момент рождения экфрасиса слово, прежде стоящее за спиной визуального объекта⁶, выходит на первый план. Но в ходе чтения линейная последовательность слов словно растворяется, и глаз видит не графемы, но то, о чем мы читаем. А далее возможен перевод ментального образа в актуальный режим – например, иллюстрация к книге. Вот почему не следует рассматривать трансформацию визуального в вербальное как некий «предел знаковых процессов» [Зенкин, 2012, с. 9].

**Увидеть невидимое:
когнитивно-семиотический механизм чтения**

Несколько положений о теоретических пресуппозициях анализа. Семиотическая рамка интерпретации экфрасисов предполагает, что словесные картины функционируют для читателя как знаки, замещающие визуальные объекты. Однако репрезентация не означает категорическое «вместо». Процесс декодирования вербальных картин включает создание ментальных образов их референтов. Результаты этого когнитивного конструирования определяются семиотическими параметрами отображения: репрезентативным потенциалом экфрасисов и скрытой полилингвальной природой их, казалось бы, исключительно вербального законосителя. Из этого следует, что экфрасис – это, скорее, матрица, позволяющая создавать вариативный ряд представлений о референте, нежели результат межсемиотического «перевода» невербального текста в материю слов.

Референтами словесных картин в романе Г. Петровича выступают пространственно зафиксированные, а значит, статичные объекты, воспринимаемые прежде всего визуально. Среди них:

- картины, фотографии, иллюстрации к книгам и энциклопедиям. Например, картина Эдвина Оливера Вебба *леди Элен Хаггард с родинкой поручика Огастеса Хоупа* (Ил. 9);
- карты, чертежи: *Феномен 88. Ситуационная карта созвездий над домом без крыши* (Ил. 14); Андреа Палладио. *План Вавилонской баши-библиотеки* (Ил. 29);
- памятники и архитектурные сооружения: *Памятник Орфелину* – работа Савы Й. Тодоровича (Ил. 7), *Глаза царицы Нефертити* – рельеф

⁶ Имеется в виду вербальная интерпретация, сопровождающая восприятие визуального текста.

с восточной стены дворца фараона Аменхотепа в Тель-эль-Амарне (Ил. 24);

- графические объекты – фрагменты рукописей, дневников, писем, газетные страницы: *Ксерокопия статьи из газеты Times* (Ил. 19); частично восстановленная *Запись с глиняной таблички*, найденной в Угарите, Сирия, ок. 2000 г. до н. э. (Ил. 21);

- бытовые предметы, одежда, украшения: работа Миросавы Райчевой *Подушка из воспоминаний*, выполненная из льняного полотна (Ил. 35); *Дельфийское зеркало* (Ил. 8); *Диадема жены султана Оливеры* (Ил. 10) или *Стеклянные шарики короля Людовика XIV* (Ил. 12); *Небесный пояс богини Исиды. Лицевая и изнаночная стороны* (Ил. 17, 18); *Шаль с горлицами* (Ил. 20).

Формально можно говорить об этих объектах как о несуществующих (хотя почему бы Людовику XIV действительно не играть в *стеклянные шарики*, ведь марблс – одно из древнейших развлечений человечества). То же относится и к ряду музеев, где они «выставлены». Картограф, от лица которого написан роман, выражает во введении благодарность музеям, позволившим сделать копии своих экспонатов. В список выставочных пространств включены не только реально существующие Национальная библиотека Сербии в Белграде, Третьяковская галерея в Москве, Королевский музей изящных искусств в Брюсселе или Галерея Уффици во Флоренции, но и вымышленные Ботанический отдел Академии невидимого в Ленинграде или Архив тайного объединения развешенных по всему миру сот Вавилонской библиотеки (с. 18). Однако сам факт упоминания, например, Великого музея бумажного кружева, фонариков и воздушных змеев в Пекине или описание никогда не существовавшего триптиха Ди Паоло *Географ Идриси и его сыновья* создают **эффект семиотической достоверности** сказанного. Из ментальной связи между знаком и его референтом с неизбежностью выводится существование того объекта, на который знак указывает, каким бы парадоксальным этот объект ни казался нам. Так, интерпретируя индекс *Общегосударственный легат снов в Париже*, наше сознание просто принимает сам факт существования этого локуса: если есть знак, то он что-то заместил, он на что-то указывает.

Эффект семиотической достоверности возрастает, если название реально несуществующих музейных экспонатов сопровождается комплексом индексов, имитирующих их полную атрибуцию. Например, это вербальное сопровождение упомянутого триптиха Ди Паоло *Географ Идриси и его сыновья: 1481. Темпера на дереве. 343 × 148. Галерея Уффици. Флоренция*. Вот почему для нашего сознания вполне реальны не только *Метафизический пейзаж Мёртвого моря* (Ил. 47) или памятник Захарие Орфелину

(Ил. 7)⁷, но также *Меч посредника между жизнью и смертью* (Ил. 33), *Подушка из воспоминаний* (Ил. 35), *Глава энциклопедии Serpentiana* (Ил. 38) или *Аэрофотоснимок дороги сна* (Ил. 40).

Возможность создавать в акте чтения ментальные картины (а тогда экфрасисы «Атласа» – действительно иллюстрации) предуготована **иконическим потенциалом экфрасисов**. С композиционной точки зрения все они собирают в воображении читателя картину-гештальт – относительно целостное представление об объекте описания, включающее раму, композицию картины, систему и топологию ее персонажей и др. Линейная природа вербального языка, в отличие от визуального, не позволяет создать эффект одномоментного восприятия всего изображения. Чтение экфрасиса уподобляется игре в пазлы, где целое собирается из отдельных фрагментов. Конечный (для каждого акта интерпретации) результат зависит от того, как много фрагментов необходимо состыковать в пространственный образ; насколько отчетливы оказываются швы между фрагментами; насколько детализированы / схематичны персонажи и объекты фона в каждом из фрагментов; сколько органов чувств задействовано в конструировании ментального образа (картину видим / слышим / воспринимаем тактильно и обонятельно).

С точки зрения репрезентативной техники экфрасисы Г. Петровича распределяются в 2 класса.

1. Экфрасисы, выполненные как «абсолютные» иконические копии своих референтов. Сюда относятся воспроизведения вербальных текстов: в рамочке читатель видит страницы книг, писем, газетных статей (Ил. 28. Донато де Ледже. *Как отгородить сербов плотиной*. Отрывок из письма венецианского информатора из г. Брскова. 1328. Государственный архив. Венеция). В эту группу входит и иллюстрация 48: *карта, не изображающая ни небо, ни землю*. В оригинале это «чистая бумага из коллекции случайного прохожего». Соответственно в раму помещена пустота – иконический знак отсутствия каких-либо знаков.

Экфрасисы первого класса не предполагают «активного» чтения, поскольку копии письма или газетной страницы не требуют реконструкции. Хотя следует заметить, что в этой технике репрезентации всё же нет «абсолютного» подобия. И если в экфрасисе не описываются бумага, формат

⁷ *Захарије Орфелин* (Стефанович), 1726–1785 гг. – просветитель эпохи сербского Барокко, лексикограф, художник, первый издатель книг на сербском языке. Иллюстрация 7 представляет описание *Памятника Орфелину* (1926. Бронза. Высота 258. Липовый парк, Град. Скульптор Сава Й. Тодорович). Но в «Биографии Белграда» Милорад Павич отмечает, что такой памятник вряд ли будет поставлен, поскольку Орфелин, создавая портреты великих людей (например, Петра Первого), не оставил потомкам своего собственного изображения [Павич, 2017, с. 214]. И всё же такой памятник как знак может оформиться в сознании какого-либо скульптора и далее обрести реальное существование.

книги, цвет чернил, печатный шрифт, способ написания букв и др., то читатель может работать с их ментальными образами.

2. Второй класс составляют тексты, направленные на вербальное *отображение* произведений искусства. Здесь представлены не только описания визуальных объектов, но и экфрасисы, репрезентирующие результаты когнитивной достройки статичных образов до «живых» движущихся картин. Все экфрасисы этого класса имеют отчетливую прагматическую составляющую. Характер вербализации визуального образа и обратного «перевода» словесной материи в визуальную картину предуготованы точкой зрения субъекта – автора и читателя.

Когнитивно-семиотический аспект чтения я буду рассматривать на примерах текстов именно этого класса, поскольку они требуют «активной» интерпретации. В анализе следующих примеров акцент ставится на определении когнитивно-семиотического механизма, позволяющего читателю создавать ментальные картины заведомо не существующих объектов. Замечу, что в интерпретации любого экфрасиса достаточно трудно провести границы между образом референта, его смысловой интерпретацией и интерпретацией собственно языковой материи. Последний аспект наиболее важен, поскольку позволяет ответить на вопрос, почему возникает именно такой образ, а не другой.

Пример 1

Орел пролетел половину горизонта, он не знал, опускается ли вниз или вверх, на заре небо слишком велико, чтобы помнить; одинокое бамбуковое дерево в стороне, сквозь жар разгорающегося дня слышно, как решительно оно тянется из земли; солнце в полдень вонзило в землю свои лучи, прикованные поля не могут шевельнуться; вода в реке поменялась несколько раз, утренняя уже достигла сумерек в конце долины; луна появилась из-за горы, оковала чистым серебром вечернее мычание буйвола; юноша посмотрел на девушку, она лицом почувствовала легкую тяжесть жары.

Ил. 27. Неизвестный автор. Любовники. Ок. 1279. Иллюстрация медленного способа существования. Препарированный шелк династии Сун. 28 × 10. Китайская коллекция Восточного института Чикаго (с. 155).

Референт этой вербальной дескрипции – картина на шелке, которая, как следует из атрибуции, относится к эпохе династии Сун в Китае (приблизительно 960–1280 гг.). Сама картина не дана нам в непосредственном восприятии: мы работаем лишь с заместившим ее вербальным текстом. Однако сквозь последовательность букв, слов, частей синтаксической конструкции словно возникают тонкие линии на шелке: мы создаем менталь-

ный образ того, как эта картина может выглядеть, т. е. в буквальном смысле видим написанное.

Пространственный образ складывается из 7 фрагментов, каждый из которых репрезентируется соответствующей структурной частью бессоюзного сложного предложения. Сначала в поле зрения попадает орел, словно зависший над серединой горизонта. Потом мы видим в отдалении одинокое бамбуковое дерево и лучи, которыми солнце в полдень приковало к земле поля. Следом возникает река, воды которой на заднем плане картины уже достигли сумерек. Там восходит луна, выделяя из темноты буйвола. Но на переднем плане для юноши и девушки всё еще жаркий полдень. Синтактика экфрасиса (последовательность простых конструкций) отражает движение глаз зрителя, воспринимающего картину на шелке. И важно отметить, что все глаголы имеют семантику свершившегося действия, поскольку это единственный грамматический инструмент репрезентации статичного визуального изображения.

Читатель осуществляет когнитивный синтез пространственного локуса, опираясь прежде всего на индексальные знаки (дейктики точек времени и пространства, номинации субъектов и объектов). Кажется, что в процессе картирования образа не задействован потенциал иконических дескрипций, которые позволили бы в деталях актуализировать изображенные объекты. Упоминается орел, но каков размах его крыльев, цвет перьев? Как выглядят юноша и девушка? Однако часть дескрипций дана имплицитно. Так, методом непрямого указания вводится представление о цвете (небо на заре, жар разгорающегося дня и др.). Отсюда вариативность и неопределенность представлений о предметах описания, но одновременно и свобода в конструировании визуального образа.

Отсутствие лексических дескрипций (минус-прием) не говорит о неиспользовании иконической техники как таковой. Тот факт, что репрезентация картины происходит посредством сложного синтаксического целого, является знаком целостности самого изображения, в котором нет «швов» между отдельными персонажами картины и ее планами. Каждый простой фрагмент бессоюзной конструкции представляет свою часть изображения по типу иконы-схемы, включающей субъект-объектные отношения. Например, утренняя вода как субъект действия к моменту *сейчас* оказалась в некотором локусе – сумерках в конце долины.

До этого момента речь шла о степени «адекватности» знака (экфрасиса) и референта (воображаемой картины). Однако можно однозначно говорить о том, что экфрасис семантически «больше», чем стоящее за ним произведение средневекового мастера. Парадокс, но недосказанность может сделать образ более живым и «полным»⁸. Вербальный тест следует рассмат-

⁸ Opisywanie jest jak używanie – niszczy; ścierają się kolory, <...> w końcu to, co opisane, zaczyna blaknąć, zanikać.<...> Prawda jest straszna: opisać to zniszczyć. – Описание вещи подобно ее использованию – оно уничтожает. Стираются краски,

ривать не как результат «перевода» статичного визуального объекта в словесные знаки, но как итог его когнитивной достройки до пространственной картины, которую зритель не только видит, но и слышит, осязает, т. е. домысливает через разносемиотические каналы восприятия. Вербальное описание переводит статичное изображение в режим пространственно-временного измерения. Ведь только наблюдатель может предположить, что *вода в реке поменялась несколько раз* и что утренняя вода уже встретилась с сумерками в конце долины. Читатель, для которого экфрасис в романе выполняет роль иллюстрации, не только видит ее ментальным зрением, но и слышит вечернее мычание буйвола и звук, с которым дерево решительно тянется из земли. А также ощущает кожей жар разгорающегося дня. Индексация звука и температуры происходит как через прямую номинацию (мычание, жар), так и опосредованно: если дерево решительно тянется из земли, то, видимо, скрипят его ствол и с шумом взрывается почва вокруг корневой системы. При этом непрямая репрезентация позволяет создавать не менее определенный образ звука и цвета, чем прямая.

Экфрасис позволяет также войти в ментальное пространство персонажей картины. Художник не в силах актуализировать мысли орла (*он не знал, опускается ли вниз или вверх*), но может создать условия, которые позволят читателю эти мысли «услышать». Изображение одинокого орла в пустом небе (*на заре небо слишком велико*) над серединой горизонта статично по своей природе. Отсюда впечатление, что орел завис в пустоте, и неведомо, это момент спуска или подъема.

Всё видимое, как пишет Г. Петрович, в конце концов попадает в те сферы, где правит безвидность⁹. Символическое пространство экфрасиса – это инструмент актуализации того, что нельзя репрезентировать средствами визуального искусства. Не случайно, картина на шелке имеет подзаголовок «иллюстрация медленного способа существования». Что такое медленное существование? Оно предполагает способность отмечать и проживать каждую подробность мира, каждое мгновение жизни. У человека, живущего медленно, от рождения до смерти проходит целая вечность, тогда как быстроживущие люди проносятся по жизни, как кометы (с. 153). Наверно, медленное существование в чем-то сродни обратной перспективе в живописи, где зритель не является внешним наблюдателем картины, но словно входит в ее пространство. Медленный способ жить (об этом много писал и Милорад Павич) символизируется неспешными переходами глаз от объекта к объекту, от одной ситуации к другой: орел, дерево, солнце, поля, река, луна, мычание буйвола и, наконец, любовники – юноша и девушка. Их любовь не только погружение друг в друга, но и счастье обладать миром, растворяясь в нем. Символический потенциал экфрасиса

и в итоге то, что описывалось, начинает бледнеть, исчезать. Правда страшна: описать – значит убить [Tokarczuk, 2007, s. 79].

⁹ См.: [Петрович, 2005, s. 20].

становится причиной того, что образ изображения семантически не тождественен изображению как таковому.

Пример 2

Шалфей, ирис, подорожник, переступень, марьянник, ромашка белая, черника, примула, душица, мелисса, чудо-цвет, амми, ромашка полевая, рябина, яснотка, крестовник, медуница, зубчатка, пион, лютик, сумах, белена, клевер, шафран, росянка, колокольчик, дурман, репейник, молочай, тысячелистник <...>.

Ил. 23. Видан Ковачевич из села Травице. *Букет*. 1978. Масло, стекло. 120 × 10. Галерея художников-самоучек, Светозарево (с. 125).

Для репрезентации картины, изображающей букет, выбрана парадоксальная техника: не традиционная описательная форма, а список-перечень. Г. Петрович поместил в раму 130 (!) номинаций¹⁰ цветов и трав, последовательность которых составляет неактуализированную дескриптивную схему: субъект обретает плоть в операции приписывания предикатов, а они даны здесь только как потенция.

В этом экфрасисе не работает парадокс, отмеченный в примере 1 (недосказанность делает сказанное полнее), поскольку сказанного здесь предельно мало. Перечень номинаций индексирует лишь систему «персонажей» картины, тогда как их форма, размер, запах, пространственное соположение остаются за границами вербализации. Мы даже не знаем, стоит ли букет в ведре, лежит ли на столе и др. Читатель видит лишь *некий* букет, где по причине большого числа растений отдельные «персонажи» скрываются и теряются в гуще цветов, стеблей, листьев. Детальный визуальный образ можно создать только с опорой на ранее приобретенное умение узнавать каждое из перечисленных растений визуально и по запаху. Но для этого надо профессионально заниматься ботаникой.

Экфрасис-перечень представлен в романе единственный раз. В плане дескриптивной техники Г. Петровичу более интересны репрезентации не столько самих визуальных объектов, сколько ментальных откликов на их созерцание. По существу, в раму помещаются результаты когнитивной достройки того, что попадает в поле зрения: наблюдатель домысливает, рисует в воображении, что может происходить с персонажами картин, что чувствуют изображенные люди и вещи. В результате возникает эффект «ожившей» картины, кинофильма или «театрализованного чтения» [Менделсунд, 2016, с. 126]. В силу того, что картина, подобно фильму, длится прямо на глазах у смотрящего, ее актуализация достаточно протяженна,

¹⁰ Экономя пространство статьи, я воспроизвожу только начало перечня, завершая его многоточием.

что не позволяет воспроизвести здесь такого рода репрезентации полностью.

Пример 3

Жар солнца плескался о борта ладьи, сверкавшей посреди поля. Многие из собравшихся здесь и ранее делали бумажные кораблики <...>. Однако никто до сих пор не видел такой огромной ладьи из бумаги, как эта, в которой бы хватило места для двадцати слонов <...>.

На судно уже были погружены пища, карты, цветы – одним словом, всё необходимое для длительного путешествия. Добровольцы прощались с родней. Оставалось только поставить бумажный парус, на котором самые искусные каллиграфы в течение полугода писали любовные стихи самых лучших поэтов. Как предполагали создатели ладьи, благодаря этому парус становился шире, чем был на самом деле, и мог принять в себя больше ветра.

<...> парус со звуком, похожим на шорох крыльев, развернулся. Ветер коснулся написанных на нем стихов <...> – и ладья из бумаги тронулась в путь. <...>.

Судно поднималось всё выше и выше. Бумажная ладья решительно рассекала волны свода. И даже когда она была уже почти не видна в синеве, даже когда уже исчезла за горизонтом, откуда-то сверху на поле продолжали падать лепестки цветов.

Ил. 16. *Отплытие*. Ок. 1700. Миниатюра из справочника «О путешествиях по небу». 7 × 4. Музей путешествий, Дели (с. 94–95).

Как следует из атрибуции картины, это миниатюра, т. е. статичный визуальный объект. Однако экфрасис разворачивает его во времени и пространстве, уподобляясь упоминаемому в нем парусу, на который каллиграфы поместили любовные стихи. За счет этого парус увеличил свое семантическое пространство: функционально оставшись парусом, семиотически он стал книгой, поэтической энциклопедией. Так и экфрасис преодолел границы уготованного ему миниатюрой пространства, обретя движение во времени. Грамматические индексы *уже*, *ранее*, *в течение полугода*, маркеры глаголов прошедшего времени дарят картине то, что предшествовало ей во времени: *на судно уже были погружены пища, карты, цветы; многие из собравшихся здесь и ранее делали бумажные кораблики; искусные каллиграфы в течение полугода писали любовные стихи*. Использование глагольных форм со значением несовершенного вида создает эффект того, что картина длится и в моменте *сейчас*. В частности, репрезентируется *отплытие* в небо (!) как незаконченный процесс: *парус становился шире; добровольцы прощались с родней; продолжали падать лепестки цветов*. Наблюдатель прямо или опосредованно озвучивает ранее немое пространство визуального: нарисованный парус *со звуком, по-*

хожим на шорох крыльев, развернулся; ветер коснулся написанных на нем стихов. Звучат не только предметы, но и мысли персонажей: как предполагали создатели ладьи.

Однако в этой «живой» картине нет цвета и других знаков индивидуализации изображенного. Цвет неопределенно индексируется лишь трижды: жар солнца; луна посеребрила день; (ладья) была уже почти не видна в синеве. Но как именно выглядел бумажный парус, на котором самые искусные каллиграфы в течение полугода писали любовные стихи самых лучших поэтов? Или какого цвета и формы были лепестки цветов, которые продолжали падать с неба, когда ладья была уже не видна? Процесс когнитивного достраивания этих образов продолжается в воображении каждого из читателей индивидуально и потому вариативно.

Эта семиотическая техника, когда по типу иконы-образа репрезентируется не исходная картина, а ментальный образ, в котором наблюдатель «оживляет» увиденное, наделяя его не только настоящим, но прошлым и даже будущим, использована в романе для создания большинства иллюстраций. В частности, это иллюстрация 12, представляющая *Стеклянные шарики короля Людовика XIV* (Вторая половина XVII в. Стекло с оранжевым отливом. Диаметр 2. Музей стекла о. Мурано, Венеция). Цвет, материал и размер шариков даны в атрибуции этого экспоната. Экфрасис же представляет не сами шарики, но возможный вариант событий – сюжет, разворачиваемый из их созерцания: страсть Людовика XIV к плебейской игре в стеклянные шарики; нежелание его придворных принимать в ней участие; одиночество и грусть короля, который в вечерней тишине складывает свои шарики в бархатный мешочек, осознавая, что, будучи «всеми», он не в силах быть счастливым ребенком (с. 72).

Сказанное позволяет определить экфрасис как в большей степени создающую, нежели собственно миметическую практику.

Когнитивно-семиотические аспекты чтения: читать как видеть

В название заключительной части статьи намеренно введена отсылка к книге П. Мендельсунда [2016]. Экфрасис возникает как вербальная репрезентация визуальных объектов. Основная задача такого теста – позволить нам в процессе чтения «проявить» невидимое¹¹.

Экфрасис окуляцентричен по своей природе. Описывая словами (*describes*), он создает картину (*depicts*), которую мы видим в воображении, используя ментальный канал восприятия. Вот почему в романе Г. Петровича все 52 экфрасиса в прямом смысле выполняют функцию иллюстра-

¹¹ His work is <...> to render visible [Nemerov, 2015].

ций. Читая, мы действительно видим то, о чем сказано. Тогда что же такое на самом деле процесс чтения?

Сначала непосредственным объектом для глаза становятся графемы. Но сами по себе эти индексы вербального языка интересуют нас менее всего. Мы смотрим сквозь них, создавая ментальные картины. Об этом у Итало Кальвино:

Роман начинается на вокзале. Пыхтит паровоз. Натужный выдох шатуна заполняет раскрытую главу. Клубы пара обволакивают краешек первого абзаца. К вокзальным запахам добавляется ароматное дыхание привокзального буфета. Кто-то смотрит сквозь мутные стекла, открывает застекленные двери бара. Внутри повисла легкая дымка. Все выглядит размыто, словно увиденное близорукими или воспаленными от угольной пыли глазами. Книжные страницы затуманились, подобно стеклам в старых поездах. Фразы окутало дымной пеленой [Кальвино, 2019, с. 15].

Каков в общих чертах когнитивный механизм чтения? Чем определяется полнота и семиотическая достоверность визуализации? Прежде всего индексальной разметкой картины – номинацией объектов восприятия, локуса их расположения и др. Создание собственно ментального образа возможно за счет подключения дескрипций иконического характера: важно не только *что*, но и *какое* оно, *что делает*, в какие *отношения* встроено с другими объектами. Самое интересное в экфрасисах Г. Петровича начинается тогда, когда, с одной стороны, мы обнаруживаем явную неполноту иконических вербализаций, а с другой стороны, это совершенно не мешает читателю создавать достаточно отчетливые образы референтов.

Вот описание шкатулки для драгоценных воспоминаний, которая и сама выглядит, как драгоценность: золотая проволока и мелкие камешки коричневого, красного, желтого и оливкового цветов, инкрустированные в розовое дерево (его поливали взглядами самые страстные из жен багдадского халифа), создают на ее поверхности сложный растительный узор (с. 96–97). *Сложный растительный узор* – индекс без поддержки иконических дескрипций, хотя для нас актуализирована тема узора, что позволяет отчетливо увидеть если не сам рисунок (сложный орнамент из цветов, листьев, стеблей), то его многоцветный блеск. Идеальный (по У. Эко) читатель может «создать» этот узор с опорой на собственный опыт музейного восприятия рельефных инкрустированных переплетов книг, крышек столов, знакомства с технологией ручной инкрустации и др. Опять же у идеального читателя этот визуальный образ семантически расширяется в пространство символических форм – пространство в буквальном смысле невидимого. Так, в мусульманском орнаменте (поскольку шкатулка вышла из рук багдадского мастера) растительный узор (ислими) открывает сферу сакрального – символизирует вплетенность человека в природный мир (аналог мирового древа), бесконечность мироздания (речь о неисчерпаемости вариантов композиций) и одновременно хрупкость человеческой

природы. Узоры растительного орнамента активно применялись и в арабской каллиграфии. Отсюда не случайно, что первую иллюстрацию своего романа Петрович отдает картографу-каллиграфу. Пробуя перо, чтобы разогреть руку, он выводит на листе бумаги узоры из облаков, травинки, дорог, рек и слов (с. 9). Получается, что именно недосказанное (неактуализированное в иконических знаках) позволяет истинному читателю конструировать ментальный образ – «достраивать» в воображении то, что лишь пунктирно (индексально) намечено в экфрасисе. И тогда пустота (следствие невербализованности), казалось бы, безраздельно владеющая листом бумаги, «поджав хвост, отступает» (с. 9).

Эффект достоверности референтов экфрасиса – также следствие когнитивно-семиотического механизма чтения. Прежде всего, речь о семиотической аксиоме: если нечто отображено в знаке, то оно существует, если есть знак, то непременно есть то, что он заместил. Так обретает реальность (ментальную) заколка для волос, сделанная из застигнутого врасплах кусочка лунного луча (с. 59). Важно и то, что в вербальном описании скрыты знаки языков иных модальностей: *цвет* лунного луча, *звук* – шорох, с которым кусочки неиспользованного в заколке луча достигали дна стеклянной банки. Дополнительность языков человека – инструмент многоканальной адаптации к миру. Дополнительность разносемиотических систем уподобляет вербальный текст палимпсесту, где слово существует как бы поверх других языков. Асимметрия знаковых систем (континуальность визуального, слухового и дискретность вербального) также усиливает эффект реалистичности, казалось бы, несуществующих и даже невозможных объектов.

В итоге меняется точка зрения на сущность изначально визуальных процессов чтения вербальных текстов и картин. Пребывая в «пространстве чтения» (с. 9), мы видим, слышим, обоняем, погружаемся в тактильное и вкусовое восприятие. Семиотическая мультимодальность есть причина того, что чтение и визуальность не исчерпываются тем, что мы видим, и потому не являются само собой разумеющимися процессами [Петровская, 2010, с. 37; Марьон, 2010, с. 16; Pink, 2011; Rose, 2012; Woodrow, 2010].

Список литературы

Бразговская Е. В лабиринтах семиотики: Очерки и этюды по общей семиотике и семиотике искусства. Москва; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2018. 224 с.

Бергер Дж. Искусство видеть / Пер. с англ. Е. Шраги. СПб.: Клаудберри, 2012. 184 с.

Зенкин С. Семиотика зрительного образа: Ролан Барт и Юрий Лотман // Зенкин С. Работы о теории. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 262–274.

Инишев И. Иконический поворот в теориях культуры и общества // Логос. 2012. № 1 (85). С. 184–211.

Марьон Ж.-Л. Перекрестья видимого / Пер. с фр. Н. Сосна. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 176 с.

Мельникова-Григорьева Е. Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. ст. / Сост. и ред. Д. В. Токарев. М.: Новое литературное обозрение, 2013. С. 113–130.

Менделсунд П. Что мы видим, когда читаем: феноменологическое исследование с иллюстрациями / Пер. с англ. Л. Трониной. М.: АСТ: CORPUS, 2016. 448 с.

Петровская Е. Теория образа. М.: РГГУ, 2010. 281 с.

Ямпольский М. «Сквозь тусклое стекло»: 20 глав о неопределенности. М.: Новое литературное обозрение, 2010. 688 с.

Calvert G. (ed.) The Handbook of Multisensory Processes. Cambridge, London: MIT Press, 2004. 915 p.

Cassin B. (ed.) Image // Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon / Trans. by S. Rendall. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2014. P. 478–479.

Clüver C. Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis. Eds. V. Robillard and E. Jongeneel. Amsterdam: Vrije Universiteit UP, 1998. P. 35–52.

Elkins J. (ed.) Visual Literacy. New York: Routledge, 2009. 228 p.

Killander C., Lutas C. L. A New Look on Ekphrasis: An Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example // Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media, 2014. Vol. 12 (2). P. 10–31.

Klarer M. Ekphrasis // Routledge Encyclopedia of Narrative Theory / Ed. by D. Herman. London: Routledge, 2005. P. 133–134.

Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1992. 292 p.

Leeuwen Theo van. Multimodality and Multimodal Research // The SAGE Handbook of Visual Research Methods. Eds. Eric Margolis & Luc Pauwels. Sage, 2011. P. 549–570.

Mitchell W. J. T. What Is an Image? // New Literary History. 1984. Vol. 15, no. 3: Image / Imago / Imagination. P. 503–537.

Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago: University of Chicago Press, 1994. 464 p.

Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture // Journal of Visual Culture. 2002. Vol. 1 (2). P. 165–181.

Mitchell W. J. T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. The University of Chicago Press, 2005. 380 p.

Mitchell W. J. T. Four Fundamental Concepts of Image Science // Visual Literacy. Ed. by J. Elkins. New York; London: Sage, 2009. P. 14–21.

Mitchell W. J. T. Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2015. 244 p.

Mondzain J.-M. What Does Seeing an Image Mean? // Journal of Visual Culture. 2010. Vol. 9. P. 307–315.

Pink S. A Multisensory Approach to Visual Methods // The SAGE Handbook of Visual Research Methods. Ed. by E. Margolis & L. Pauwels. Sage, 2011. P. 601–615.

Rose G. Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials. 3rd ed. London: Sage, 2012. 240 p.

Woodrow R. Reading pictures: the impossible dream // Analysis and Metaphysics. 2010. Vol. 9. P. 62–75.

Список источников

Кальвино И. Если однажды зимней ночью путник... / Пер. с итал. Г. Киселева. М. Изд-во АСТ, 2019. 352 с.

Кундера М. Бессмертие / Пер. с чеш. Н. Шульгиной. СПб.: Азбука-классика, 2005. 384 с.

Павич М. Биография Белграда / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Пальмира, 2017. 319 с.

Петрович Г. Атлас, составленный небом / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Пальмира, 2018. 312 с.

Петровић Г. Атлас описан небом. Нови-Сад: Матица српска, 1993. 311 с.

Петрович Г. Осада церкви святого Спаса / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб.: Амфора, 2005. 510 с.

Nemerov H. The Painter Dreaming in the Scholar's House // The Collected Poems of Howard Nemerov. The University of Chicago Press, 2015. P. 432–436.

Tokarczuk O. Bieguni. Kraków: Wydawnictwo literackie, 2007. 450 s.

Article metadata

Title: Ekphrasis as a Semiotic Experiment

Author: E. E. Brazgovskaya

Author's e-mail: elena.brazgowska@gmail.com

Author affiliation: Perm State Humanitarian Pedagogical University (Perm, Russian Federation)

Abstract. This article is focusing on two cognitive-semiotic processes: verbal representation of physical world objects and reverse translation of a sign into a thing – on creation of mental pictures based on verbal descriptions. Simultaneously, we study the cognitive-semiotic phenomenon of reading: the degree of certainty of mental images and their reliability which are determined by semiotic techniques of representation. The object of analysis are series of verbal pictures – representations of a work of art in Goran Petrovich's novel "Atlas Composed by Sky". The iconism of ekphrasis is the basis for the creation of gestalt paintings. According to the degree of iconism, there are distinguished the "absolute" copies (reproductions of pages of books and letters); ekphrasis in the form of a list of picture's characters (icons as a schemes) and representations which creates the effect of "animated" or "living" pictures – like cinema images. The other side of the word is the image of another modality. The hidden multilingualism of verbal representations (for example, a visual image behind the verbal signs) explains why we not only see our mental images, but also hear, smell them and can touch their objects. So, the process of reading is based on working with «cognitive tango» of languages (L. Zbikowsky), where verbal system is presented in the current mode, while the visual image has a mental nature. This phenomenon of consciousness becomes the reason that missing (in direct perception) art objects become "real". The possibility of a symbolic interpretation of mental images in the contexts of intellectual history allows us to define ekphrasis as more creative than mimetic practice.

Key terms: ekphrasis, mental image, representation, multimodal coding, semiotic certainty, Goran Petrovich.

DOI 10.25205/2307-1737-2020-1-52-72

Reference literature (in transliteration):

Berger J. *Iskusstvo videt'*. Transl. from Eng. by E. Schraga. St. Petersburg, Cloudberry, 2012, 184 p. (in Russ.)

Brazgovskaya E. *V labirintach semiotyki. Ocherki i etyudy po obschey semiotyke i semiotyke soznaniya*. Moscow, Ekaterinburg, Cabinet scientist Publ., 2018, 224 p. (in Russ.)

Calvert G. (ed.) *The Handbook of Multisensory Processes*. Cambridge, London, MIT Press, 2004, 915 p.

Cassin B. (ed.) *Image*. In: *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Trans. by S. Rendall. Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2014, p. 478–479.

Clüver C. *Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis. Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Eds. V. Robillard and E. Jongeneel. Amsterdam, Vrije Universiteit UP, 1998, p. 35–52.

Elkins J. (ed.) *Visual Literacy*. New York, Routledge, 2009, 228 p.

Inischev I. *Ikonicheskiy povorot v teoriyach kultury i obschestva*. *Logos*, 2012, no. 1 (85), p. 184–211. (in Russ.)

Kalvino I. Esli odnazhdy zimnej nochyu putnik... Trans. from Ital. by G. Kiselyova. Moscow, AST, 2019, 352 p. (in Russ.)

Killander C., Lutas C. L. A New Look on Ekphrasis: An Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example. *Ekphrasis. Images, Cinema, Theatre, Media*, 2014, vol. 12 (2), p. 10–31.

Klarer M. Ekphrasis. In: *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by D. Herman. London, Routledge, 2005, p. 133–134.

Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore, London, Johns Hopkins University Press, 1992, 292 p.

Kundera M. Bessmertiyе. Trans. from Chech by N. Schulginf. St. Petersburg, Azbuka-Klassika, 2005, 384 p.

Leeuwen Theo van. Multimodality and Multimodal Research. In: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Eds. Eric Margolis & Luc Pauwels. Sage, 2011, p. 549–570.

Marinyon Zh.-L. Perekrestya vidimogo. Trans. from Fr. N. Sosna. Moscow, Progress-Traditsiya, 2010, 176 p. (in Russ.)

Melnikova-Grigoryeva E. Otnoscheniye slova k obrazu kak bazovyi mekhanizm poznajushhego soznaniya. In: “Nievyrazimo vyrazimoye”: ekfrasis i problemy representatsyi visualnogo v khudozhestviennom tekstie. Moscow, Novoe literaturnoe obozreniye, 2013, p. 113–130. (in Russ.)

Mendelsund P. Chto my vidim, kogda chitaem: fenomenologicheskoe issledovaniye z illustratsiyami. Trans. from Eng. by L. Tronina. Moscow, AST CORPUS Publ., 2016, 448 p. (in Russ.)

Mitchell W. J. T. Four Fundamental Concepts of Image Science. In: *Visual Literacy*. Ed. by J. Elkins. New York, London, Sage, 2009, p. 14–21.

Mitchell W. J. T. Image science: iconology, visual culture, and media aesthetics. Chicago, London, The University of Chicago Press, 2015, 244 p.

Mitchell W. J. T. Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. Chicago, University of Chicago Press, 1994, 464 p.

Mitchell W. J. T. Showing seeing: a critique of visual culture. *Journal of Visual Culture*, 2002, vol. 1 (2), p. 165–181.

Mitchell W. J. T. What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images. The University of Chicago Press, 2005, 380 p.

Mitchell W. J. T. What Is an Image? *New Literary History*, 1984, vol. 15, no. 3: Image / Imago / Imagination, p. 503–537.

Mondzain J.-M. What Does Seeing an Image Mean? *Journal of Visual Culture*, 2010, vol. 9, p. 307–315.

Nemerov H. The Painter Dreaming in the Scholar’s House. In: *The Collected Poems of Howard Nemerov*. The University of Chicago Press, 2015, p. 432–436.

Pavich M. Biografiya Belgrada. Trans. from Serb. L. Savelyeva. St. Petersburg, Palmira, 2017, 319 p. (in Russ.)

Petrovich G. Atlas sostavlennyj nebom. Trans. from Serb. by L. Savelyeva. St. Petersburg, Palmira, 2018, 312 p. (in Russ.)

Petrovich G. Osada tserkvi sviatogo Spasa. Trans. from Serb. by L. Savelyeva. St. Petersburg, Amfora, 2005, 510 p. (in Russ.)

Petrovich G. Atlas opisan nebom. Novi-Sad, Matitsa srpska Publ., 1993, 311 p. (in Serb.)

Petrovskaya E. Teoriya obraza. Moscow, RSHU, 2010, 281 p. (in Russ.)

Pink S. A Multisensory Approach to Visual Methods. In: *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Ed. by E. Margolis & L. Pauwels. Sage, 2011, p. 601–615.

Rose G. *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. 3rd ed. London, Sage, 2012, 240 p.

Tokarczuk O. Bieguni. Kraków, Wydawnictwo literackie, 2007, 450 s. (in Pol.)

Woodrow R. Reading pictures: the impossible dream. *Analysis and Metaphysics*, 2010, vol. 9, p. 62–75.

Yampolskiy M. “Skwoz tuskloje steklo”: 20 glav o nieopredelonnosti. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2010, 688 p. (in Russ.)

Zenkin S. Semiotika zritel'nogo obraza: Ronald Bart i Yury Lotman. In: Zenkin S. *Raboty o teorii*. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2012, p. 262–274. (in Russ.)