



Received: January 31, 2026
Accepted: March 24, 2026
Available online: March 25, 2026

Райхон Назарова

Доктор философии (PhD)
по филологическим наукам
Узбекский государственный университет
мировых языков
Ташкент, Узбекистан

ЭКФРАСИС В АНГЛИЙСКОМ РОМАНЕ XX-XXI ВЕКОВ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ И СЕМАНТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

АННОТАЦИЯ

Статья посвящена исследованию экфрасиса как интермедиального феномена в современной литературе и анализу его функционирования в структуре английского романа XX–XXI веков. Актуальность работы обусловлена возрастающим интересом к проблеме взаимодействия различных видов искусства и расширением понятийных границ экфрасиса в современной гуманитарной науке.

Цель исследования заключается в выявлении специфики функционирования экфрасиса в художественном тексте, определении его нарратологических и семантических функций, а также в анализе способов трансформации визуального кода в вербальный в рамках английской прозы.

Для достижения поставленной цели были сформулированы следующие задачи: проследить генезис экфрасиса в историко-культурной перспективе; обобщить современные теоретические подходы к его интерпретации; рассмотреть основные типы и классификации экфрасиса; проанализировать его функции в структуре литературного произведения; выявить особенности использования экфрастических описаний в романах современных английских писателей; определить влияние экфрасиса на формирование читательского восприятия.

Методологическую основу исследования составляет комплексный междисциплинарный подход, включающий культурологический анализ, позволивший рассмотреть

Rayxon Nazarova

Filologiya fanlari bo'yicha falsafa doktori (PhD)
O'zbekiston davlat jahon tillari universiteti
Toshkent, O'zbekiston
E-mail: ray11_91@mail.ru
ORCID iD: 0009-0008-7574-9434

XX-XXI ASR INGLIZ ROMANIDA EKFRASIS: NARRATOLOGIK VA SEMANTIK JIHATLAR

ANNOTATSIYA

Ushbu maqola zamonaviy adabiyotdagi intermedial hodisa sifatida ekfraisini o'rganishga va XX–XXI asr ingliz romanlari strukturasi uning faoliyat yuritishini tahlil qilishga bag'ishlangan. Tadqiqotning dolzarbligi san'atning bir qator turlari o'rtasidagi o'zaro ta'sir muammosiga bo'lgan qiziqishning ortishi hamda zamonaviy gumanitar fanlarda ekfrais tushunchasining chegaralari kengayishi bilan izohlanadi.

Tadqiqotning maqsadi badiiy matnda ekfraisning faoliyat yuritish o'ziga xosligini aniqlash, uning narratologik va semantik funksiyalarini belgilash, shuningdek, ingliz nasri doirasida vizual kodni verbal kodga aylantirish usullarini tahlil qilishdan iborat. Belgilangan maqsadga erishish uchun quyidagi vazifalar shakllantirildi: ekfrais genezisini tarixiy-madaniy nuqtayi nazardan kuzatish; uni talqin qilishga oid zamonaviy nazariy yondashuvlarni umumlashtirish; ekfraisning asosiy turlari va tasniflarini ko'rib chiqish; adabiy asar strukturasi uning funksiyalarini tahlil qilish; zamonaviy ingliz yozuvchilari romanlarida ekfrastik tasvirlardan foydalanish xususiyatlarini aniqlash; ekfraisning kitobxon idrokini shakllantirishga ta'sirini belgilash.

Tadqiqotning metodologik asosi kompleks fanlararo yondashuvdan iborat bo'lib, u o'z ichiga quyidagilarni oladi: madaniyatshunoslik tahlili (ekfraisni vizual madaniyat kontekstida ko'rib chiqish imkonini berdi), badiiy matnlarning mazmun-mohiyatini talqin qilishga qaratilgan germeneytik metod hamda ekfraisning muayyan

экфрасис в контексте визуальной культуры, герменевтический метод, направленный на интерпретацию смыслового содержания художественных текстов, а также сравнительно-типологический метод, применённый для выявления закономерностей функционирования различных видов экфрасиса.

В результате установлено, что экфрасис является динамичным феноменом, эволюционирующим в зависимости от культурно-исторического контекста. Выявлено, что экфрасис выполняет широкий спектр функций: изобразительную, оценочную, воздействующую, характеризующую и, в особенности, герменевтическую, обеспечивающую раскрытие глубинных смыслов текста. Показано, что в постмодернистской парадигме экфрасис утрачивает незыблемость значения и становится допускающим множественность интерпретаций. Анализ произведений современных английских писателей, в частности, исторических романов Р.Харриса и Х.Мантел, продемонстрировал, что экфрастические элементы играют важную роль в организации повествования, способствуют переосмыслению исторической реальности и углублению психологической характеристики персонажей.

Делается вывод о том, что экфрасис в современной литературе выступает как важнейший инструмент интермедиального взаимодействия, расширяющий выразительные возможности художественного текста. Его функциональная многозначность и концептуальная открытость свидетельствуют о высокой степени адаптивности данного феномена к условиям современной культуры. Перспективы дальнейших исследований связаны с изучением когнитивных аспектов восприятия экфрасиса и его трансформации в условиях цифровой среды.

Ключевые слова: экфрасис, интермедиальность, визуальный код, вербальный текст, нарратология, художественный текст, современная английская проза, герменевтика, постмодернизм, интерпретация.

ВВЕДЕНИЕ

Генезис литературно-художественного взаимодействия уходит корнями

turlarining faoliyat yuritish qonuniyatlarini aniqlash uchun qo'llanilgan qiyosiy-tipologik metod.

Natijada ekfrasis madaniy-tarixiy kontekstga qarab rivojlanib boruvchi dinamik hodisa ekanligi aniqlandi. Ekfrasis keng ko'lamli funksiyalarni bajarishi ma'lum bo'ldi: tasviriy, baholovchi, ta'sir etuvchi, tavsiflovchi va ayniqsa, matnning chuqur ma'nolarini ochib beruvchi germenevtik funksiyalar. Postmodernistik paradigmadagi ekfrasis o'zining qat'iy ma'nosini yo'qotib, ko'p ma'noli talqinlarga imkon beruvchi ochiq strukturaga aylanishi ko'rsatildi. Zamonaviy ingliz yozuvchilari asarlari, xususan, R.Xarris va X.Mantel tarixiy romanlari tahlili shuni ko'rsatdiki, ekfrastik elementlar hikoya jarayonini tashkil etishda asosiy rol o'ynaydi, tarixiy voqelikni qayta anglashga va personajlarning psixologik tavsifini chuqurlashtirishga yordam beradi.

Yakuniy xulosa shundan iboratki, zamonaviy adabiyotda ekfrasis badiiy matnning ifodalash imkoniyatlarini kengaytiruvchi intermedial o'zaro ta'sirning eng muhim vositasi sifatida namoyon bo'ladi. Uning funksional ko'pma'noliligi va konseptual ochiqligi ushbu hodisaning zamonaviy madaniyat sharoitlariga yuqori darajada moslashuvchanligidan dalolat beradi. Kelgusi tadqiqotlar istiqbollari ekfrasisni idrok etishning kognitiv jihatlarini va uning raqamli muhitdagi transformatsiyasini o'rganish bilan bog'liq.

Kalit so'zlar: ekfrasis, intermediallik, vizual kod, verbal matn, narratologiya, badiiy matn, zamonaviy ingliz nasri, germenevtika, postmodernizm, interpretatsiya.

в античную традицию, предполагавшую синтез словесного творчества с изобразительным искусством, архитектурой, музыкальной культурой и другими видами искусства. В этот период искусство не мыслилось как изолированная область. Напротив, существовало понятие «синестезии» искусств, где слово, звук и пластическая форма сосуществовали в едином культурном поле. Фундаментальным способом этого взаимодействия стал экфрасис – приём, целью которого было «вочеловечивание» описания, создание настолько живой и наглядной картины средствами языка, чтобы слушатель или читатель мог буквально «увидеть» изображаемый объект. Согласно концепции А.Кудяковой [Kudyakova, 2021; 90], история развития экфрасиса тесно связана с эволюцией культуры и философской мысли. А.Кудякова утверждает, что трансформация экфрасиса – это не просто смена литературных мод, а отражение того, как менялось самосознание человека в отношении к реальности и способам её репрезентации. В развитии этого явления исследователь выделяет несколько ключевых этапов, связанных с эпохами в искусстве: античность, Средневековье и Возрождение, Просвещение, эпоха Романтизма. В античности экфрасис функционировал как риторическое упражнение (прогимнаσμα), направленное на демонстрацию мастерства слова, способного соперничать с изображением, придавая ему динамику и жизненность. В средневековой и ренессансной культуре экфрасис приобретает теологическое и аллегорическое значение (визуальные образы интерпретируются как тексты, несущие сакральный или интеллектуальный смысл), а в эпоху Возрождения он также становится формой гуманистической эрудиции и эстетической рефлексии. В период Просвещения происходит теоретическое осмысление взаимодействия искусств, так как формируется разграничение пространственных и временных видов искусства, а также утверждается идея синтетического потенциала литературы. В эпоху романтизма интерес к экфрасису усиливается в связи с практическими задачами описания произведений искусства и закрепляется как устойчивая культурная практика, проявляющаяся в различных жанрах – от путевых заметок до поэзии.

С целью расширения воззрений А.Кудяковой, думается правильным включить пятый этап развития экфрасиса, а именно: *постмодернистскую парадигму*. В современную эпоху экфрасис окончательно превращается в форму интертекстуальности. Художественное произведение становится «музеем внутри текста», где цитирование произведений живописи позволяет автору играть смыслами, разрушать хронотоп повествования и вступать в диалог с культурным наследием прошлого. Взаимодействие искусств здесь характеризуется фрагментарностью, иронией и стремлением деконструировать миф об «объективности» визуального образа.

Вместе с тем обозначенные особенности постмодернистского этапа закономерно соотносятся с теми процессами, которые получили развитие в предшествующем столетии и во многом предопределили современное понимание экфрасиса. Так, в XX веке диалог искусств приобрёл новые векторы развития благодаря интеграции технологий фотографии и кинематографа [Ко-

roleva, 2008; 210]. В современной литературоведческой парадигме феномен экфрасиса – вербальной репрезентации визуальных образов, трансформировался в одну из ключевых междисциплинарных проблем, что подтверждается высокой концентрацией академических дискуссий, конференций [Tokarev, 2013] и монографий по данной проблеме [Avtukhovich, 2018].

Актуальность междисциплинарного синтеза отчётливо прослеживается и в современной британской прозе, характеризующейся интенсивным поиском инновационных повествовательных методов в эпоху постмодернизма. Взаимопроникновение литературного текста и визуальных кодов (живописных, кинематографических, фотографических) становится определяющей чертой ряда репрезентативных произведений: романы А. Торпа «Правила перспективы» («The Rules of Perspective», 2005), Р. Харриса «Помпеи» («Pompeii», 2003) и трилогия о Т. Кромвеле Х. Мантел («Wolf Hall», 2009; «Bring up the Bodies», 2012; «The Mirror and the Light», 2020), где экфрасис играет важную роль.

Традиционное понимание экфрасиса как «описательной речи, наглядно представляющей то, что она описывает» [Braginskaya, 1977; 259] в современной гуманитарной мысли подвергается существенному расширению. Так, Ж. Хетени интерпретирует экфрасис как словесное изображение образа. Рассматривая данный феномен в аспекте описания объектов литературными средствами, исследователь подчёркивает его роль как художественного приёма, который дестабилизирует однозначность семантики текста, позволяя ему выйти за рамки банальной интерпретации. По мнению Ж. Хетени, посредством использования экфрасиса автор осуществляет конструирование альтернативной, виртуальной реальности, опираясь на ресурсы иной предметной сферы [Chichkina, 2016; 19-20].

В последние десятилетия исследователи экфрасиса активно систематизируют этот приём, группируя его по тематическим признакам – таким как живописный, музыкальный, скульптурный, киноэкфрасис или фотоэкфрасис. Так, Э.Ф. Шафранская, Г.Т. Гарипова и Ш.Р. Кешфидинов дополнили понятие экфрасиса новыми разновидностями:

1. *Ювелирный экфрасис* наполняет описание ювелирного изделия глубоким контекстуальным смыслом.

2. *Ковровый экфрасис* его интерпретация невозможна без учёта исторического контекста создания изделия.

3. *Гастрономический экфрасис* выходит за рамки описания пищи, используя её как повод для обсуждения фундаментальных культурных, философских и исторических проблем.

4. *Музейный экфрасис* через изображение музея (существующего или вымышленного) формирует историческое или экзистенциальное поле произведения.

5. *Орнаментальный экфрасис* связан с описанием элементов декоративно-прикладного искусства.

6. *Танцевальный экфрасис* выступает в литературном произведении как

инструмент психологической характеристики персонажа или как элемент ритуального действия.

7. *Обрядовый экфрасис* опираясь на истоки архаического театрального действия, превращает обряд как элемент культуры в объект экфрасического описания.

8. *Алфавитный экфрасис* этот вид может быть отнесён и к структурным характеристикам текста, так как алфавит зачастую выполняет роль композиционного приёма [Shafranskaya & Garipova, 2024; 724].

Согласно классификации Е.Яценко, семантическое поле экфрасиса охватывает широкий спектр медиальных форм:

1) *традиционные изобразительные искусства* (живопись, скульптура, графика, фотография);

2) *предметно-пространственные формы* (архитектурные объекты, ландшафтная архитектура, интерьерные решения, объекты декоративно-прикладного искусства);

3) *синтетические медиа* (кинематограф);

4) *объекты нехудожественной природы*, функционирующие как артефакты (рекламная продукция, открытки, документальные фотоснимки) [Yatsenko, 2006; 45].

Концептуальная неопределённость, которая наблюдается сейчас, – это не кризис терминологии, а признак её «живучести». Постоянное переосмысление экфрасиса свидетельствует о том, что литература продолжает активно осваивать визуальную культуру, адаптируя её под свои потребности. По нашему мнению, главной задачей исследователя становится не установление «правильного» термина, а анализ того, как именно происходит этот акт «перевода» визуального в вербальное и какие новые смыслы, рождаются в результате этой трансформации.

МЕТОДЫ

Методология настоящего исследования базируется на комплексном подходе к анализу экфрасиса как динамического феномена, трансформирующегося в литературе XX–XXI веков. Объектом изучения выступает генезис экфрасических описаний и специфика их функционирования в структуре английского романа. Предметом исследования являются способы включения визуального кода в вербальный текст, а также пути формирования читательского восприятия, обусловленные этими интермедийными взаимодействиями.

Для достижения поставленных целей нами был использован синтез методов: культурологический анализ позволил контекстуализировать экфрасис в широком поле визуальной культуры, а герменевтический метод обеспечил глубокое понимание смыслового наполнения произведений через интерпретацию авторских интенций. В работе также применяется сравнительно-типологический подход, необходимый для анализа видов экфрасиса и выявления закономерностей его использования в творчестве таких авторов, как Р.Харрис и Х.Мантел.

Теоретическую базу исследования составили труды, посвящённые изучению интермедийности и поэтики экфрасиса. Нами выделяются научные труды таких исследователей как: Е.Щемелева, Е.Сомова, Н.Брагинская, Т.Автухович, М.Чичкина, Э.Шафранская, Г.Гарипова, Ш.Кешфидинов, Т.Карпухина, Л.Семеренко, А.Плющай и А.Кудякова. Труды таких западных учёных, как Дж.Стюарт, Л.Лувел и Дж.Хеффернан, также составили основу для данного исследования.

Дискуссия о полученных выводах в контексте существующих теоретических рамок позволяет обозначить перспективы дальнейшего изучения экфрасиса. Наше исследование открывает возможности для более детального анализа рецептивной эстетики, а именно того, как визуальные образы в прозе влияют на когнитивные процессы читателя. Результаты данной работы могут послужить отправной точкой для изучения трансформации экфрасиса в литературе эпохи постмодернизма и его роли в формировании новых нарративных методов.

РЕЗУЛЬТАТЫ

В контексте постмодернистской парадигмы, где текст провозглашается полем бесконечных интерпретаций, восприятие экфрасиса читателем претерпевает фундаментальную трансформацию. Если в классической литературе экфрасистическое описание часто воспринималось как попытка автора «зафиксировать» визуальный объект, навязав читателю определенное видение, то современные подходы, опирающиеся на идеи Р.Барта и М.Фуко, снимают с текста упомянутую задачу.

Согласно Т.Карпухиной, экфрасис в структуре романного повествования выполняет комплекс взаимосвязанных функций, обеспечивающих как смысловую, так и композиционную организацию текста. Прежде всего, выделяется оценочная функция, заключающаяся в установлении художественной значимости описываемого произведения (посредством вербальной репрезентации автор не только фиксирует сам факт существования визуального объекта, но и задаёт определённую аксиологическую перспективу его восприятия).

Не менее важной является изобразительная функция, направленная на фиксацию визуальных характеристик объекта. В данном случае экфрасис выступает как средство трансляции зрительного опыта в словесной форме, позволяя реконструировать композицию, колористику и иные элементы художественного образа.

Воздействующая функция экфрасиса связана с формированием особого эмоционального фона повествования. Через описание произведения искусства автор моделирует переживания, ориентированные на вовлечение реципиента в процесс сопереживания, тем самым усиливая воздействие текста.

Характеризующая функция проявляется в способности экфрасиса раскрывать внутренние качества субъектов художественной коммуникации – как автора произведения, так и изображённых моделей, а также аудитории, включённой в процесс восприятия. В этом аспекте экфрасис становится

инструментом косвенной характеристики персонажей и их эстетических установок.

Наконец, герменевтическая функция предполагает интерпретацию и расшифровку скрытых смыслов произведения, включая так называемый энigmatический код. Экфрасис в данном случае выступает как медиатор между визуальным образом и его возможными значениями, способствуя углублению семантического уровня повествования и актуализации многозначности художественного текста. При этом, по мнению Т.Карпухиной, именно герменевтическая составляющая играет ключевую роль, так как через описание картины и рефлексию художника над собственным творением, экфрасис становится инструментом философского осмысления. В итоге читатель сталкивается с фундаментальной дихотомией: мимолётностью и эфемерностью человеческого существования, противопоставленной бессмертию и нетленности искусства [Karpukhina, 2018; 192].

Согласно концепции «смерти автора» (1967), при столкновении с экфрасисом читатель больше не ищет «правильное» прочтение, заложенное автором. Визуальное искусство, описанное в романе, перестаёт быть статичным эталоном, который нужно реконструировать. Напротив, экфрасис становится подвижным. Его смысл больше не ограничен рамками авторского высказывания, а рождается непосредственно в момент взаимодействия читателя с текстом. Читатель, будучи независимым субъектом интерпретации, присваивает себе право наполнять визуальные образы собственными смыслами [Beresneva, 2012; 9].

Поскольку, согласно М.Фуко, субъект и сам текст существуют исключительно в пределах знаковой реальности, экфрасис в постмодернистском романе лишается своей «иллюзорной» объективности. Читатель воспринимает описанное произведение искусства не как окно в реальный мир или музей, а как часть общей структуры письма. Процесс восприятия превращается в интеллектуальную игру. Читатель сопоставляет вербальный код текста с собственным визуальным опытом, понимая, что и визуальное, и вербальное – это лишь знаковые системы, лишённые самодостаточности и стабильности. Каждый новый акт чтения одного и того же описания картины или скульптуры может породить иные смысловые пласты.

Обратимся к творчеству английского писателя – нашего современника Р.Харриса, чьи романы изобилуют элементами экфрасиса. В романах Р.Харриса, таких как «Помпеи» (2003), несмотря на опору автора на документальные свидетельства, античность представлена как пространство активного диалога с прошлым. Р.Харрис интегрирует в повествование описания произведений живописи, которые не только дополняют художественный мир романа, но и служат инструментом для решения философских, этических и политических задач. В этом контексте экфрасис у Р.Харриса выступает как способ, поддерживающий непрерывный интермедиальный диалог [Dzhumaylo, 2018; 58] – активное взаимодействие, взаимовлияние и обмен художественными

кодами между различными видами искусств или медиа.

Роман «Помпеи» писался под влиянием классического «романа катастроф» – «Последние дни Помпеи» (1834) Э.Бульвер-Литтона. Роман Р.Харриса можно назвать историко-эпифрастическим, сочетающим элементы романа-катастрофы или приключенческого романа. Однако, внедряя описание картины Карла Брюллова, автор предлагает собственную художественную интерпретацию визуальных образов, связанных с картиной «Последний день Помпеи» (1830–1833) [Shchemeleva, 2019; 91]. При создании своего полотна К.П. Брюллов стремился к максимальной исторической достоверности, используя как письма Плиния Младшего, так и археологические находки [Somova, 2009; 123]. Е.Щемелева утверждает, что он буквально копировал позы погибших жителей, обнаруженные в слое пепла на Дороге Гробниц (километровая дорога от Геркуланумских ворот до виллы Диомеда), стремясь к подлинности в каждой детали.

Обратимся к отрывку из романа «Помпеи», который красочно передаёт процесс побега из города: «...*The further he went the more clogged the road became, and the more pitiful the state of the fleeing population. Most were coated in a thick grey dust, their hair frosted, their faces like death masks, spattered with blood. Some carried torches, still lit: a defeated army of whitened old men, of ghosts, trudging away from a calamitous defeat, unable even to speak. Their animals – oxen, asses, horses, dogs and cats – resembled alabaster figures come creakingly to life. Behind them on the highway they left a trail of ashy wheel marks and footprints. On one side of him, isolated crashes came from the olive groves. On the other, the sea seemed to be coming to the boil in a myriad of tiny fountains. There was a clatter of stones on the road ahead. His horse stopped, lowered its head, refused to move. Suddenly the edge of the cloud, which had seemed to be almost half a mile away, appeared to come rushing towards them. The sky was dark and whirling with tiny projectiles and in an instant the day passed from afternoon sun to twilight and he was under a bombardment. Not hard stones but white clinker, small clumps of solidified ash, falling from some tremendous height. They bounced off his head and shoulders. People and wagons loomed out of the half-light. Women screamed. Torches dimmed in the darkness. His horse shied and turned. Attilius ceased to be a rescuer and became just another part of the panicking stream of refugees, frantically trying to outrun the storm of debris. His horse slipped down the side of the road into the ditch and cantered along it. Then the air lightened, became brownish, and they burst back into the sunshine. Everyone was hurrying now, galvanised by the threat at their backs. Not only was the road to Pompeii impassable, Attilius realised, but a slight shift in the wind was spreading the danger westwards around the bay. An elderly couple sat weeping beside the road, too exhausted to run any further. A cart had overturned and a man was desperately trying to right it, while his wife soothed a baby and a little girl clung to her skirts. The fleeing column streamed around them and Attilius was carried in the flow, borne back along the road towards Herculaneum*» [Harris, 2003; 271-272]. (...Чем дальше он продвигался, тем более запруженной становилась дорога и тем более жалко выглядели беглецы.

Людей покрывал густой слой серой пыли, казалось, будто все они в одночасье поседели, а лица их превратились в посмертные маски, окропленные кровью. Некоторые до сих пор несли горящие факелы. Разбитая армия выбеленных стариков, призраков, пережив злосчастное поражение, устало тащилась прочь; у них даже не было сил говорить. Животные, сопровождающие людей – волы, ослы, лошади, собаки, кошки, – напоминали ожившие алебастровые изваяния. За ними на дороге оставались пепельные следы колёс и отпечатков ног. Сбоку, из масляной роши, донёсся какой-то грохот. С другой стороны, из моря, словно встали мириады крохотных фонтанчиков. По дороге застучали камни. Лошадь Аттилия остановилась и опустила голову, отказываясь идти дальше. Внезапно край тучи, до которого на первый взгляд было не менее полумили, устремился в их сторону. Небо потемнело и покрылось летящими камнями; в мгновение ока солнечный день превратился в сумерки, и Аттилий оказался под обстрелом. Это не были твёрдые камни – всего лишь белый шлак, комья затвердевшего пепла, – но они летели с чудовищной высоты. Они сыпались на голову и плечи Аттилия. В полумраке смутно вырисовывались силуэты людей и повозок. Слышались крики женщин. Виднелись тусклые пятна факелов. Лошадь взбрыкнула и развернулась. Аттилию пришлось отказаться от попыток стать спасателем; он превратился в частичку перепуганного потока беженцев, отчаянно пытающихся обогнать каменную бурю. Конь Аттилия пробился на край дороги и пошёл галопом вдоль неё. Затем воздух посветлел, из черного сделался бурым, а потом над ними вновь засиял солнечный свет. Но люди продолжали спешить; беженцев подстёгивала опасность, преследующая их по пятам. Аттилий понял, что теперь не только дорога на Помпеи сделалась непроходимой: ветер изменился и понёс угрозу на запад, вдоль побережья. Какая-то пожилая пара, рыдая, сидела у края дороги. У них не было сил двигаться дальше. Какая-то тележка перевернулась, и хозяин отчаянно пытался привести её в порядок, а его жена тем временем успокаивала младенца и маленькую девочку, цепляющуюся за её подол. Бегущие люди огибали тележку, как река огибает камень, и этот поток нёс Аттилия обратно к Геркулануму [Kharris, 2004; 236-237]). Как видим, писатель заимствует у К.П. Брюллова образный ряд и последовательность трагических эпизодов (влюблённые, разлучённые дети и родители), отражая идею бессилия человека перед необузданными силами стихии. В романе Р.Харриса фрагменты, отсылающие к этим визуальным образам, становятся кульминацией сюжета, который разворачивается в течение четырёх дней, предшествующих и сопровождающих извержение Везувия.

Внедрение экфрасиса в данном отрывке выполняет роль эмоционального резонанса, где литература обращается к коллективной культурной памяти. Р.Харрис сознательно работает с «картинностью» катастрофы, используя приёмы, которые делают прозу осязаемой. Описывая беженцев как «фигуры из алебаstra» (*alabaster figures*) или «посмертные маски» (*death masks*), Р.Харрис намеренно лишает персонажей индивидуальности, превращая их в типы, подобные героям на холсте К.П. Брюллова. Это указывает на фундаментальную

идею произведения – перед лицом катастрофы стирается социальная иерархия, оставляя лишь обнажённую человеческую природу.

Обращаясь к визуальному коду К.Брюллова, Р.Харрис старается придать царящему хаосу упорядоченность. Извержение вулкана – событие хаотичное по своей сути. Описание «опрокинутой телеги», «мужчины, пытающегося её поднять», «плачущей пожилой пары» – это микросцены, которые уже укоренены в визуальной культуре через классическую живопись. Читатель, считывая этот «брюлловский» код, мгновенно выстраивает эмоциональную дистанцию, где сострадание к героям дополняется эстетическим сопереживанием «великому бедствию». Р.Харрис не просто описывает бегство, он реконструирует «эффект присутствия» внутри узнаваемой трагедии.

Наконец, экфрасис в романе «Помпеи» выполняет метаповествовательную функцию. В момент, когда главный герой Аттилий превращается в «часть потока беженцев», он теряет субъектность и становится фрагментом композиции. Следовательно, экфрасис в романе «Помпеи» работает как напоминание о предопределённости, так как герои Р.Харриса – это заложники сюжета, который уже был «написан» историей и закреплён искусством. Автор показывает, что катастрофа лишает человека свободы воли, превращая его жизнь в статичный элемент пейзажа, обречённый стать объектом для созерцания будущими поколениями.

Можно заметить, что портрет как жанр живописи часто становится объектом экфрастического описания. В этом случае описание портрета определенным образом соотносится со специфическими чертами и особенностями персонажа. Художник, в отличие от писателя, лишён возможности «называть». Он вынужден показывать. Визуальный образ, по Г.Лессингу, действует на смотрящего более непосредственно, так как он не требует перевода с языка символов на язык представлений. Мы воспринимаем картину целиком и сразу, что позволяет художественному образу вызывать первичную, инстинктивную эмоциональную реакцию. Если литература апеллирует к разуму и концептуализации, то изобразительное искусство – к чувственному восприятию [Semerenko & Pliushchaj, 2022; 52]. Согласно Дж.Хеффернану, экфрастическая проза превращает произведение искусства в зеркало сознания персонажа, так как «в конечном счёте, экфрасис – это такой вид письма, который превращает картины в повествовательные слова» [Heffernan, 1993, 47].

Каждый поэт или писатель включает вербальное описание предмета искусства или артефакта в нарративный или поэтический дискурс не случайно, а по определённым причинам. Внедрение экфрасиса может быть связано с эпохой/временем создания литературного произведения и определённым мировоззрением автора. Образ мышления и литературные традиции также оказывают значительное влияние на значимость произведения искусства как для общества в целом, так и для писателя в частности. Функции экфрасиса также связаны с отношением автора к искусству. Особого внимания, в данном контексте, заслуживает интерпретация, связанная с фигурой Гая Плиния Младшего,

изображённого на полотне К.П. Брюллова в момент спасения матери. Этот эпизод открывает простор для литературоведческой рефлексии. Перенос Плиния художником в пространство гибнущих является сознательным отступлением от исторической достоверности в угоду художественного вымысла. Подобный выбор, связанный с перемещением героев из одной географической реалии в другую, обусловлен тем, что мотив самоотверженной и жертвенной любви матери и её восемнадцатилетнего сына, соответствует идейно художественной концепции романа «Помпеи», возвеличивающей человека перед ликом смерти. Применительно к роману Р.Харриса, полотно «Последний день Помпеи» становится самостоятельным объектом экфрасиса. Р.Харрис выступает как постмодернист, который, используя живописный канон, подвергает его переосмыслению через призму иронии. Р.Харрис вводит в повествование элементы скепсиса и интеллектуальной игры, десакрализируя классический сюжет. Такое сложное взаимодействие между вымышленными героями, реальными историческими фигурами и живописным полотном порождает глубокий философский дискурс. Он связывает воедино далёкие исторические пласты, где античное мифологическое мироощущение, пропитанное фатализмом, сталкивается с постмодернистской эстетикой рефлексии. В итоге, пространство романа становится полем, на котором классический «Последний день Помпеи» обретает новые смыслы.

Немаловажную роль экфрасис играет и в произведениях Хилари Мантел. Он служит важным средством раскрытия исторических образов и их внутренней динамики в трилогии о Томасе Кромвеле. За три года до коронации Анны Болейн (1533 г.) Т.Кромвель стал влиятельной фигурой при дворе Генриха VIII. Х.Мантел описывает этот успешный взлёт Т.Кромвеля в главе под названием «Entirely Beloved Cromwell» [Mantel, 2019]. Глава начинается с первой встречи Т.Кромвеля с Анной Болейн и ещё одного описания произведения искусства – гобелена с изображением Соломона и царицы Савской. Этот гобелен появляется в повествовании во время первой встречи Т.Кромвеля и Вулси: «*Behind the cardinal is a tapestry, hanging the length of the wall. King Solomon, his hands stretched into darkness, is greeting the Queen of Sheba*» [Mantel, 2019; 21]. («За спиной у кардинала шпалера во всю стену: Соломон протягивает руки во тьму, встречая царицу Савскую.» [Mantel, 2021; 47]). После падения Вулси король забрал гобелен себе; его снова повесили в бывшей резиденции Вулси, но теперь он служит фоном для А.Болейн, чья роль в падении Вулси подтверждается свидетельством Джорджа Кавендиша: поскольку кардинал не позволил ей выйти замуж за Генри Перси, А.Болейн заявила, что если бы она могла причинить кардиналу какое-либо неудовольствие, она бы это сделала [Mantel, 2019; 79]. Внедрение экфрасиса в данном случае выходит за рамки простого описания интерьера; гобелен с Соломоном и царицей Савской становится визуальным комментарием к политическим амбициям и динамике власти. Можно утверждать, что этот образ служит знаком грядущих перемен.

В библейской традиции встреча Соломона и царицы Савской символизирует

мудрость, признание власти и сокрушение границ между царствами. В контексте «Wolf Hall» это смещение указывает на переход власти от одного фаворита к другому. Когда гобелен служит фоном для кардинала Вулси, он демонстрирует величие и мудрость «старой» власти. Однако, когда тот же объект становится декорацией для Анны Болейн, он радикально меняет своё значение: теперь это символ не мудрости, а искушения, амбиций и хрупкости политического триумфа. К тому же, Библейская сцена неявно проецирует будущие отношения Генриха VIII и Анны. Если в первой сцене Соломон (фигура могущественного монарха) встречает царицу, то последующая манипуляция гобеленом в руках Генриха (его перенос в резиденцию, ставшую ареной борьбы за власть) обнажает эротическую и политическую природу правления Тюдоров. Король, «присваивающий» гобелен, метафорически присваивает и историю, перекраивая её под свои нужды. Х.Мантел демонстрирует наблюдательность своего героя. Он единственный, кто замечает гобелен и его трансформацию, что выделяет его как аналитика, способного видеть скрытые закономерности истории там, где другие видят лишь придворное убранство.

Обратимся к изображению Т.Мора и его семьи, созданному примерно в 1527 г. немецким художником Гансом Гольбейном младшим. Будучи в гостях у Мора, Т.Кромвель замечает портрет: «*Entering the house, you meet the family hanging up. You see them painted life-size before you meet them in the flesh; and More, conscious of the double effect it makes, pauses, to let you survey them, to take them in. The favourite, Meg, sits at her father's feet with a book on her knee. Gathered loosely about the Lord Chancellor are his son John; his ward Anne Cresacre, who is John's wife; Margaret Giggs, who is also his ward; his aged father, Sir John More; his daughters Cicely and Elizabeth; Pattinson, with goggle eyes; and his wife Alice, with lowered head and wearing a cross, at the edge of the picture. Master Holbein has grouped them under his gaze, and fixed them forever: as long as no moth consumes, no flame or mould or blight. In real life there is something fraying about their host, a suspicion of unravelling weave; being at his leisure, he wears a simple wool gown. The new carpet, for their inspection, is stretched out on two trestle tables. The ground is not crimson but a blush colour: not rose madder, he thinks, but a red dye mixed with whey*» [Mantel, 2019; 227]. («Со стены взирает на гостей семья лорда-канцлера. Прежде чем узреть семейство во плоти, вы видите их изображения в полный рост. Мор даёт гостям время: пусть разглядят домочадцев, свыкнутся с их обликом. Любимица Мэг сидит у ног отца с книгой на коленях. Вокруг лорда-канцлера в свободных позах расположились: сын Джон; Энн Крезакр, воспитанница, жена Джона; Маргарет Гиггс, ещё одна подопечная Мора; престарелый отец сэра Джон Мор; дочери Сесиль и Элизабет; Паттинсон таращится прямо на зрителя; жена Алиса, с крестом на шее, склоняет голову у самого края картины. Мастер Гольбейн расположил их в таком порядке по велению заказчика, сохранив для вечности, пока моль, пламя, плесень или сырость не пожрут холст. В жизни хозяин дома выглядит куда потрёпаннее, чем на картине, закрадывается мысль о смазанных красках; дома Мор ходит в простой шерстяной мантии. Новый ковёр

для лучшего обзора разложен на двух трёхногих скамьях. Фон не красный, а розоватый, но это не корень марены, скорее, алый краситель, смешанный с сывороткой» [Mantel, 2021; 261]).

История создания этой картины гласит о том, что великий Гольбейн младший поселился у Томаса Мора, второго человека в стране по тем временам. Он отличился первой же работой, написав портрет семьи Мора, который стал первым подобным портретом в истории живописи [Nazarova, 2025; 34]. Знатоки живописи утверждают, что подлинник утрачен – он сгорел в 1752 году, но сохранились многочисленные копии, которые позволяют получить представление об этой картине. Примечательно, насколько детально писательница описывает предметы искусства и насколько точно можно заметить всю иллюзорность образа любящего семьянина, каковым мантеловский Т.Мор не являлся.

Рассматривая роль экфрасиса в творчестве Роберта Харриса и Хилари Мантел отметим, что в современной исторической литературе он выходит за рамки иллюстративного приёма, выполняя разнообразные смыслообразующие функции. У обоих писателей обращение к визуальному искусству не только углубляет художественное пространство текста, но и становится инструментом интерпретации исторической реальности, организации повествования и выстраивания диалога между различными культурными кодами. Это позволяет рассматривать экфрасис как сложный нарратологический механизм, требующий системного теоретического осмысления и классификации его функций в рамках литературного произведения.

ОБСУЖДЕНИЕ

Учитывая художественные модусы в литературе, Н.Бочкарёва выделяет следующие нарратологические функции экфрасиса: метанарративную, хронотопическую, пародийную, композиционную, аллегорическую и дидактическую. Согласно М.Торговник, применение визуальных искусств в литературных произведениях носит библиографический, декоративный, идеологический и интерпретативный характер, последний из которых подразделяется на герменевтический и перцептивный [Semerenko & Pliushchai, 2022; 54].

Экфрасис как приём – художественный, литературный, риторико-нарратологический – представляет собой «текст в тексте», описание произведения искусства в рамках определённого литературного жанра. Цель такого приёма – реализовать живописно-выразительный потенциал взаимодействия различных видов искусства [Yarovikova, 2019; 146].

Произведения художественной и нехудожественной литературы, в которых экфрасис является сюжетообразующим элементом композиционной структуры, представляют собой экфрастический жанр. Любое литературное произведение, относящееся к экфрастическому жанру, характеризуется широким спектром языковых выразительных средств на лингвистическом уровне. Сравнивая экфрастический роман, в котором живописное, скульптурное

или архитектурное произведение несёт некую жанрообразующую функцию, исследователь И.Тулякова приходит к выводу о том, что живописная или скульптурная реминисценция (осознанное или скрытое использование художником мотивов, композиционных приёмов, образов или стилистики ранее созданных произведений искусства) вводит в художественное произведение определенные образы, темы и мотивы, заимствованные из произведений визуальных искусств, по своему их интерпретируя и, следовательно, порождая новые художественно-символические смыслы [Tulyakova, 2012; 228]. В данном контексте нами выделяются научные труды Т.Полуэктовой [Poluektova, 2025], И.Туляковой [Tulyakova, 2012], монография под общей редакцией Н.Бочкаревой [Bochkareva i dr., 2014], а также учебное пособие под авторством Н.Бочкаревой и К.Загородневой [Bochkareva & Zagorodneva, 2016].

В художественных произведениях можно наблюдать использование номинации неязыковых (иконических) знаков или лексики, называющей произведения искусства (например, *painting, picture, portrait*); тематической лексики, относящейся к определенному виду искусства: *canvas, colours, easel, painter, studio*; перцептивной лексики, относящейся к процессу визуального восприятия произведения искусства: *gaze, glance, look, see, stare, view, watch*; перцептивно-эмоционально-оценочной лексики, относящейся к интерпретации и эстетической рефлексии произведения искусства: *affect, be amazed/bothered/delighted, study, wonder* [Yarovikova, 2019; 147]. Различные выразительные средства и стилистические приёмы (метафора, сравнение, гипербола и т.д.) актуализации экфрасиса используются для передачи специфических черт поэтического мира литературного произведения [Yarovikova, 2019; 147].

Опираясь на научные труды в области функций экфрасиса на материале английских романов таких учёных, как О.Комарова [Komarova, 2016], Н.Бочкарева [Bochkareva, 2009], Т.Карпухина [Karpukhina, 2017], О.Графова [Grafova, 2018], Е.Городницкий [Gorodnitskiy, 2014] и др., можно утверждать, что одна из основополагающих задач экфрасического текста заключается в том, чтобы переключить внимание читателя на процесс «видения» и созерцания описываемого объекта. Это достигается за счёт активного применения особой лексики, связанной со зрительным восприятием (приём, который восходит ещё к античной традиции и является структурной константой экфрасиса).

ВЫВОДЫ

Проведённое исследование позволяет сделать ряд обобщающих выводов, касающихся природы, эволюции и функциональной значимости экфрасиса в литературе, а также его роли в формировании современных повествовательных методов.

Прежде всего, установлено, что экфрасис представляет собой динамичное и исторически изменчивое явление, генезис которого уходит в античную традицию синкретизма искусств. На протяжении различных культурно-исторических эпох (от Возрождения до постмодернизма) он не только сохранял

свою актуальность, но и претерпевал существенные трансформации, отражая изменения в эстетическом сознании и художественном мышлении. Если на ранних этапах экфрасис выполнял преимущественно репрезентативную функцию, направленную на воспроизведение визуального объекта средствами слова, то в современной литературе он приобретает более сложный, интерпретативный и концептуальный характер.

Важным результатом исследования является осмысление расширения понятийных границ экфрасиса. Современная гуманитарная наука рассматривает его не только как описание произведения изобразительного искусства, но и как универсальный интермедиаальный механизм, включающий взаимодействие различных знаковых систем: визуальных, вербальных, аудиальных и даже культурно-символических. Это подтверждается появлением новых типов экфрасиса (гастрономического, музейного, орнаментального и др.), а также расширением круга объектов, способных становиться предметом экфрастического описания.

Анализ художественных текстов показал, что экфрасис выполняет комплекс многоуровневых функций в структуре литературного произведения. Он не ограничивается иллюстративной задачей, а становится важным композиционным, семантическим и нарратологическим инструментом. Экфрастические вставки способны организовывать сюжет, формировать хронотоп, задавать идеологические и философские акценты, а также углублять психологическую характеристику персонажей. Особенно значимой является герменевтическая функция экфрасиса, позволяющая раскрывать скрытые смыслы произведения и вовлекать читателя в процесс активной интерпретации.

В рамках постмодернистской парадигмы выявлена принципиально новая роль экфрасиса, связанная с изменением статуса автора и читателя. Экфрастическое описание перестаёт быть носителем фиксированного значения и превращается в открытую семиотическую структуру, допускающую множественность интерпретаций. Читатель в данном контексте выступает как соавтор смысла, конструируя собственные визуальные и концептуальные образы на основе текста. Следовательно, экфрасис становится пространством взаимодействия индивидуального опыта реципиента и художественного мира произведения.

Особое внимание в исследовании уделено анализу экфрасиса в современной английской прозе, в частности в произведениях Р.Харриса и Х.Мантел. Установлено, что экфрастические элементы в их романах выполняют не только эстетическую, но и концептуальную функцию, способствуя переосмыслению исторического материала. В романах Р.Харриса экфрасис выступает как средство интермедиаального диалога с живописной традицией, позволяя автору реконструировать и одновременно деконструировать визуальные каноны прошлого. В свою очередь, у Х.Мантел экфрасис тесно связан с психологизацией повествования. Описание произведений искусства становится способом раскрытия внутреннего мира персонажей и выявления скрытых конфликтов.

Анализ конкретных примеров показал, что экфрасис способен выполнять роль своеобразного «текста в тексте», создавая дополнительный уровень художественной реальности. В этом качестве он не только отражает, но и трансформирует исходный визуальный образ, наделяя его новыми значениями в контексте литературного произведения. Такая трансформация особенно ярко проявляется в случаях интерпретации известных художественных полотен, где автор сознательно отходит от исторической достоверности в пользу художественного вымысла, тем самым создавая новые смысловые перспективы.

Кроме того, исследование подтвердило, что экфрасис является важным средством формирования читательского восприятия. Использование специфической лексики, связанной с визуальным восприятием, а также разнообразных стилистических приёмов (метафоры, сравнения, гиперболы) способствует созданию эффекта «зримого слова», усиливая эмпатическое вовлечение читателя. В результате процесс чтения приобретает черты визуально-когнитивного опыта, в котором границы между словесным и изобразительным стираются.

Существенным выводом является также признание того, что современное состояние теории экфрасиса характеризуется терминологической и концептуальной вариативностью. Однако данная «неопределённость» не свидетельствует о кризисе, а, напротив, отражает продуктивность и открытость данного феномена для дальнейших интерпретаций. Экфрасис продолжает активно развиваться, адаптируясь к новым культурным условиям и интегрируя достижения различных видов искусства и медиа.

В целом, результаты исследования позволяют утверждать, что экфрасис в современной литературе выступает как универсальный инструмент интермедиального взаимодействия, обеспечивающий синтез различных художественных форм и расширение выразительных возможностей текста. Его функциональный потенциал выходит далеко за рамки традиционного описания, превращая его в ключевой элемент художественной структуры, способный формировать новые смыслы и интерпретационные стратегии.

Перспективы дальнейших исследований связаны с более глубоким изучением когнитивных аспектов восприятия экфрасиса, а также с анализом его трансформации в условиях цифровой культуры и новых медиа. Особый интерес представляет исследование взаимодействия экфрасиса с визуальными технологиями XXI века, что позволит расширить понимание его роли в современной культурной коммуникации.

LITERATURA

1. Avtukhovich, T. (2018). *Teoriya i istoriya ekfrasisa: itogi i perspektivy izucheniya*. Siedlce: ELPIL.
2. Beresneva, N.I., & Kokareva, Ye.A. (2012). Evolyutsiya idei «Smert' avtora». *Filologicheskiye zametki*, 1, 3–10.
3. Bochkareva, N.S. (2009). Funktsii zhivopisnogo ekfrasisa v romane Gregori Normintona «Korabl' durakov». *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*

- ya. 6, 81–92.
4. Bochkareva, N.S., Zagorodneva, K.V., Ponomarenko, O.Ye. (Redy.). (2014). *Ekfrasticheskie zhanry v klassicheskoy i sovremennoy literature*. Perm: Permskiy gosudarstvennyy natsionalnyy issledovatel'skiy universitet.
 5. Bochkareva, N.S., & Zagorodneva, K.V. (2016). *Sovremennaya literatura i izobrazitel'noye iskusstvo*. Perm': Permskiy gosudarstvennyy institut kul'tury.
 6. Braginskaya, N.V. (1977). Ekfrasis kak tip teksta: (k probleme strukturnoy klassifikatsii). V kn.: T.M. Sudnik, & T.V. Tsivyan (sost. i otv. red.), *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli: struktura balkanskogo teksta*. (ss. 259–283). Moskva: Nauka.
 7. Chichkina, M.V. (2016). Ekfrasis v novellisticheskom tsikle G. Flobera «Tri povesti». *Magist. diss.* Ural: Ural'skiy federal'nyy universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B.N. Yel'tsina.
 8. Dzhumaylo, O.A. (2018). Ponyatiye intermedial'nosti i yego evolyutsiya v sovremennoy nauchnoy znaniy. *Verkhnevolzhskiy filologicheskoy vestnik*. 4, 58–62.
 9. Gorodnitskiy, Ye.A. (2014). Ekfrasis v strukture literaturnogo proizvedeniya: izobrazitel'naya i narrativnaya funktsii. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu imeni Alfreda Nobelya*, 2(8), 13–18.
 10. Grafova, O.I. (2018). Ekfrasticheskaya ekspozitsiya i yeye funktsii v romanakh A. S. Bayett «Deva v sadu» i «Natyurmort». *Diss. kand. filol. nauk*. Perm': Ural'skiy federal'nyy universitet imeni pervogo Prezidenta Rossii B.N. Yel'tsina.
 11. Harris, R. (2003). *Pompeii*. London: Hutchinson.
 12. Heffernan, J.A.W. (1993). *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
 13. Karpukhina, T.P. (2017). Ekfrasis i yego funktsionirovaniye v romane Somerseta Moema «The Moon and Sixpence» («Luna i grosh»). *SibSkript*, 2(70), 200–205.
 14. Karpukhina, T. P. (2018). Funktsionirovaniye ekfrasisa v romane O.Khaksli «Point Counter Point» («Kontrapunkt»). *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta*. 1, 184–192.
 15. Kharris, R. (2004). *Pompei*. Moskva: Eksmo.
 16. Komarova, O.I. (2016). O roli ekfrasisa v romane Rut Rendell «Portobello». *Universum: Filologiya i iskusstvovedeniye*, 12(34).
 17. Koroleva, Ye.A. (2008). Ekfrasticheskiy aspekt v ramkakh semiotiki (na materiale tvorchestva Dante Gabriyelya Rossetti). *Vestnik GGU im. N.A. Nekrasova*, SV, 209–213.
 18. Kudyakova, A.V. (2021). Ekfrasis: granitsy termina. *Molodoy uchenyy*, 32(374), 90–93.
 19. Mantel, H. (2019). *Wolf hall*. London: 4th Estate.
 20. Mantel, Kh. (2021). *Vulf'kholl*. Sankt-Peterburg: Azbuka-Attikus.
 21. Nazarova, R.Sh. (2025). Ekfrasis i allyuzii kak sredstva rekonstruktsii epokhi Tyudorov v trilogii Khilari Mantel. *Universum: filologiya i iskusstvovedeniye*, 4(130), 33–35.
 22. Poluektova, T.A. (2025). Fotoekfrasticheskiy roman: zhanrovyye raznovidnosti (na materiale sovremennoy angloyazychnoy prozy). *Filologicheskoye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 18(5), 2163–2169.
 23. Semerenko, L., & Plushchay, A. (2022). Pictorial as readable: ekphrasis in a literary work and reader's perception. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1(23), 50–59.
 24. Somova, Ye.V. (2009). Antichnyy mir v angliyskom istoricheskom romane XIX veka. *Diss. dok. filol. nauk*. Moskva: Moskovskiy pedagogicheskoy gosudarstvennyy universitet.
 25. Tokarev, D.V. (Red.). (2013). «Nevyrazimo vyrazimoye»: ekfrasis i problemy reprezentatsii vizual'nogo v khudozhestvennoy tekste (sbornik statey). Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye.
 26. Tulyakova, I.I. (2012). Ekfrasticheskiy roman Treysi Sheval'ye «Dama s yedinorogom». *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya*, 4(20), 174–180.
 27. Yarovikova, Yu.V. (2019). K voprosu o kategorial'nom opredelenii ekfrasisa. *Filologiya:*

- nauchnyye issledovaniya*, 1, 144–151.
28. Yatsenko, Ye.V. (2006). *Obrazy vizual'nykh iskusstv v tvorchestve Dzhona Faulza (na materiale romana «Volkhv»)*. *Diss. kand. filol. nauk*. Moskva: Moskovskiy gosudarstvennyy oblastnoy universitet.
 29. Shafranskaya, Ye.F., Garipova, G.T., & Keshfidinov, Sh.R. (2024). Ekfrasis v roli transkul'turnogo markera. *Polilingval'nost' i transkul'turnyye praktiki*, 21(4), 720–738.
 30. Shchemeleva, Ye.B. (2019). Dialog epokh: ekfrasticheskiy roman Roberta Dennisa Kharisa «Pompei». *Filologicheskiye nauki. Voprosy teorii i praktiki*, 12(5), 90–96.

REFERENCES

1. Avtukhovich, T. (2018). *Theory and history of ekphrasis: Results and prospects of research*. Siedlce: ELPIL.
2. Beresneva, N.I., & Kokareva, Y.A. (2012). The evolution of the concept of the “death of the author.” *Philological Notes*, 1, 3–10.
3. Bochkareva, N.S. (2009). The functions of pictorial ekphrasis in Gregory Norminton’s novel *The Ship of Fools*. *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 6, 81–92.
4. Bochkareva, N.S., & Zagorodneva, K.V. (2016). *Contemporary literature and visual art*. Perm: Perm State Institute of Culture.
5. Bochkareva, N.S., Zagorodneva, K.V., & Ponomarenko, Y.O. (Eds.). (2014). *Ekphrastic genres in classical and contemporary literature*. Perm: Perm State National Research University.
6. Braginskaya, N.V. (1977). Ekphrasis as a type of text: On the problem of structural classification. In T.M. Sudnik & T.V. Tsivyan (Eds.), *Slavic and Balkan Linguistics: Carpatho–East Slavic Parallels: The Structure of the Balkan Text* (pp. 259–283). Moscow: Science.
7. Chichkina, M.V. (2016). Ekphrasis in Gustave Flaubert’s short story cycle *Three Tales*. *MA thes*. Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin.
8. Dzhumaylo, O.A. (2018). The concept of intermediality and its evolution in contemporary scholarship. *Upper Volga Philological Bulletin*, 4, 58–62.
9. Gorodnitskiy, Y.A. (2014). Ekphrasis in the structure of a literary work: Visual and narrative functions. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 2(8), 13–18.
10. Grafova, O.I. (2018). Ekphrastic exposition and its functions in A.S. Byatt’s novels *The Virgin in the Garden* and *Still Life*. *Cand. philol. scien. diss*. Perm: Ural Federal University named after B.N. Yeltsin.
11. Harris, R. (2003). *Pompeii*. London: Hutchinson.
12. Harris, R. (2004). *Pompeii*. Moscow: Eksmo.
13. Heffernan, J.A.W. (1993). *Museum of words: The poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press.
14. Karpukhina, T.P. (2017). Ekphrasis and its functioning in W. Somerset Maugham’s novel *The Moon and Sixpence*. *SibSkript*, 2(70), 200–205.
15. Karpukhina, T.P. (2018). The functioning of ekphrasis in Aldous Huxley’s novel *Point Counter Point*. *Kemerovo State University Bulletin*, 1, 184–192.
16. Komarova, O.I. (2016). On the role of ekphrasis in Ruth Rendell’s novel *Portobello*. *Universum: Philology and Art Studies*, 12(34).
17. Koroleva, Y.A. (2008). The ekphrastic aspect within semiotics (based on the works of Dante Gabriel Rossetti). *Bulletin of Kostroma State University named after N.A. Nekrasov*, 209–213.
18. Kudyakova, A.V. (2021). Ekphrasis: The boundaries of the term. *Young Scientist*, 32(374), 90–93.
19. Mantel, H. (2019). *Wolf Hall*. London: 4th Estate.
20. Mantel, H. (2021). *Wolf Hall*. Saint Petersburg: Azbuka-Attikus.
21. Nazarova, R. Sh. (2025). Ekphrasis and allusions as means of reconstructing the Tudor era

- in Hilary Mantel's trilogy. *Universum: Philology and Art Studies*, 4(130), 33–35.
22. Poluektova, T.A. (2025). The photo-ekphrastic novel: Genre varieties (based on contemporary English-language prose). *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 18(5), 2163–2169.
 23. Semerenko, L., & Pliushchai, A. (2022). Pictorial as readable: Ekphrasis in a literary work and reader's perception. *Alfred Nobel University Journal of Philology*, 1(23), 50–59.
 24. Shafranskaya, Y.F., Garipova, G.T., & Keshfidinov, Sh.R. (2024). Ekphrasis as a transcultural marker. *Polylinguality and Transcultural Practices*, 21(4), 720–738.
 25. Shchemeleva, Y.B. (2019). Dialogue of epochs: The ekphrastic novel of Robert Harris *Pompeii*. *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 12(5), 90–96.
 26. Somova, Y.V. (2009). The ancient world in the English historical novel of the 19th century. *DSc thes. philol.* Moscow: Moscow Pedagogical State University.
 27. Tokarev, D.V. (Ed.). (2013). *"The inexpressible expressed": Ekphrasis and the problems of representing the visual in a literary text (collection of articles)*. Moscow: New Literary Review.
 28. Tulyakova, I.I. (2012). The ekphrastic novel of Tracy Chevalier *The Lady and the Unicorn*. *Perm University Herald. Russian and Foreign Philology*, 4(20), 174–180.
 29. Yarovikova, Y.V. (2019). On the categorical definition of ekphrasis. *Philology: Scientific Research*, 1, 144–151.
 30. Yatsenko, Y.V. (2006). Images of visual art in John Fowles's works (based on the novel *The Magus*). *Cand. philol. scien. diss.* Moscow: Moscow State Regional University.