

Д.С. Туляков (Пермь)

**ВИЗУАЛЬНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ТЕКСТА:  
описания персонажей в романе У. Льюиса  
«Обезьяны господни»**

**Аннотация.** Современное понимание визуальности литературного текста как совокупности тех его особенностей, которые ориентируют читателя на представление яркого и запоминающегося визуального образа, противопоставлено в статье устоявшейся традиции исследования текста с целью обнаружить в нем следы влияния изобразительного искусства. На основе изложенной современной концепции исследуется визуальность описания персонажей в модернистском романе английского писателя и художника У. Льюиса «Обезьяны господни» (1931). Анализ текста Льюиса на предмет симуляции в нем сенсомоторной идентификации читателя с персонажем, отсылок к зрительному восприятию и нацеленности на нарушение естественного процесса читательской визуализации показал, что для стиля Льюиса характерна контрпродуктивная визуальность, воздействие и интерпретация которой не требует знакомства с живописной эстетикой художника.

**Ключевые слова:** визуальность литературного текста; Уиндем Льюис; модернизм; описание персонажа.

D. Tulyakov (Perm)

**Visuality of a Literary Text:  
Character Descriptions in Wyndham Lewis's "The Apes of God"**

**Abstract.** The modern concept of literary visuality, defined as those features of a literary text which trigger a vivid and memorable image to appear in the reader's consciousness, is in stark contrast with the research tradition which treats visuality as manifestation of the visual arts' influence on a text. Based on this modern approach, we consider the visuality of the characters' descriptions in Wyndham Lewis's modernist novel "The Apes of God" (1931). Our analysis of Lewis's text in the aspects of its intention to establish sensorimotor transfer between the character and the reader, its rendering of visual experience, and its strategy to defamiliarize the habitual course of readerly visualization shows that Lewis's style is characterized by a counterproductive visuality whose effect and interpretation does not require a recourse to the artist's painterly aesthetics.

**Key words:** literary visuality; Wyndham Lewis; modernism; character description.

Английский писатель и художник Уиндем Льюис (1882–1957) менее признан, чем его современники Т.С. Элиот, Дж. Джойс, Э. Паунд, Д.Г. Лоуренс или В. Вулф. Между тем он является одним из крупнейших модернистов, оставившим после себя многогранное литературное, живописное и критическое наследие, практически неизвестное в России. Для современного читателя и исследователя остается актуальной характеристика, которую Ф. Джеймисон дал Льюису 37 лет назад. Американский ученый сравнил романы художника с живыми доисторическими существами из «Затерянного мира» А. Конан Дойля и сделал вывод, что «невнимание к

Льюису является ... счастливой случайностью для нас, получивших возможность, как из временной капсулы, еще раз почувствовать свежесть и ядовитость стиливого новаторства, все меньше доступные в поbledших текстах его современников»<sup>1</sup>.

Интересно рассмотреть стиливое новаторство Льюиса в аспекте, продиктованном его двойственным статусом писателя и художника равной величины, – аспекте визуальности. Указанная двойственность делает творчество Льюиса идеальным материалом для иллюстрации или проверки общепринятого тезиса о родстве новаторской живописи и художественной литературы начала XX в. и усиленном влиянии первой на последнюю<sup>2</sup>. Исследованию взаимосвязи слова и изображения в художественных текстах Льюиса в данном направлении посвящено внушительное число работ. Этому способствовал сам художник, писавший в автобиографии, что за его ранней экспериментальной пьесой «Враг звезд» (*Enemy of the Stars*, 1914) стояло стремление революционизировать литературу по образцу современной живописи<sup>3</sup>. Соответственно предметом внимания исследователей чаще всего становилось то, как заявленная Льюисом установка на взаимодействие двух видов искусства отразилась в поэтике его литературных произведений<sup>4</sup>.

Избранная нами методология анализа соотношения вербального и визуального в тексте Льюиса значительно отклоняется от охарактеризованной выше исследовательской традиции. Неизменной остается лишь отправная точка – гипотеза, что текстам Льюиса присуща особая визуальность, которая, возможно, помогла бы объяснить своеобразие его авторского стиля. Однако в трактовке этой визуальности мы намеренно отказываемся проводить параллели между литературой и живописью Льюиса, поскольку это привело бы к подмене визуальности словесного текста его соотнесенностью с принципами живописной эстетики. Другими словами, вместо того, чтобы анализировать литературный текст Льюиса на предмет визуальности, мы бы анализировали его на предмет родства с живописью (в данном случае – с собственной живописью художника). Родство словесного и изобразительного, однако, может иметь мало общего с визуальностью текста, если под последней понимать способность текста вызывать в сознании читателя зрительные образы и наделять эти образы яркостью. Так, говоря о близости ранней пьесы Льюиса живописному вортицизму, исследователи выделяют в них общие принципы паратаксиса, монтажа и наложения фразовых и образных элементов, ведущие к нарушению связности и последовательности текста произведения<sup>5</sup>. Все они указывают не на визуальность, а на определенный параллелизм текста Льюиса живописи начала XX в.

В данном исследовании визуальность понимается в узком значении – как обратная сторона мысленной визуализации, происходящей в сознании читателя в процессе чтения. Р. Брош определяет визуальность как «все те компоненты повествования, которые приводят в действие визуализацию»<sup>6</sup>. Исследование визуальности затруднено тем, что визуализация – представление читателем визуальных образов в процессе чтения – принадлежит

сфере сознания и является индивидуальной и вариативной. В самом общем смысле она определяется тремя группами факторов: самим читателем; контекстом, в котором протекает чтение; свойствами самого текста<sup>7</sup>. Визуальность в том значении, в котором это слово используется в данной статье, затрагивает лишь последний набор факторов – языковые особенности текста, которые (вместе с индивидуальными особенностями читателя и процесса чтения) влияют на характер его потенциальной визуализации.

Вопрос, который ставит данное исследование, можно сформулировать следующим образом: присуща ли текстам Льюиса особо выраженная визуальность? В критике признание визуальности стиля Льюиса стало общим местом. Например, согласно Ф. Джеймисону, композиция предложений Льюиса – это «визуальный процесс, соположение и коллаж слов-объектов, которые воспринимаются как обладающие практически ощутимыми свойствами»<sup>8</sup>, а П. Эдвардс указывает, что наиболее удачные образцы прозы Льюиса передают «яркость чего-то, увиденного впервые»<sup>9</sup>. Практически все исследователи Льюиса отмечают уникальность его стиля и зачастую ссылаются на живопись при его анализе, не останавливаясь, однако, на том, как и в какой степени тексты Льюиса «подключают» читательскую визуализацию. Мы полагаем, что визуальность у Льюиса можно охарактеризовать как контрпродуктивную: будучи ориентированным на читательскую визуализацию, его текст одновременно препятствует ей, в том числе перегружая читательское восприятие контрастными и накладывающимися друг на друга визуальными образами.

В данный момент вопрос о том, какие факторы и параметры определяют визуальность литературного текста, стоит в центре многих когнитивных исследований в русле формирующейся «поэтики литературной визуализации»<sup>10</sup>. По своей природе визуальные образы, возникающие при чтении, спонтанны, фрагментарны и крайне недолговечны<sup>11</sup> – они далеки от стабильной конкретики действительного, а не умозрительного, визуального восприятия. Однако в определенных условиях они обретают яркость и читатель «как своими глазами видит» то, о чем читает. При этом интуитивное отождествление «визуального» текста с текстом, насыщенным визуальными описаниями, оказывается ошибочным. Напротив, в соответствии с современными представлениями о воплощенном познании (*embodied cognition*) наиболее яркие и насыщенные психические образы возникают тогда, когда симулируют в сознании читателя сенсомоторные процессы<sup>12</sup>. Поэтому зрительный образ, возникающий при простом упоминании предмета в повествовательном контексте, подразумевающем взаимодействие с этим предметом и возможность идентификации читателя с нарратором или действующим лицом, должен быть более ярким, чем развернутое описание предмета. Описание в чистом виде, если понимать под ним статичное перечисление свойств названного предмета, представляет альтернативный повествованию тип текста и его восприятия; оно не способно производить «перцептивный мимесис»<sup>13</sup>, т.е. вызывать в сознании читателя яркие образы сенсомоторного взаимодействия с предметом.

Многие исследователи сходятся в том, что визуальность текста уве-

личивается и тогда, когда описание представляет собой передачу акта зрительного восприятия<sup>14</sup>. Это положение согласуется с теорией воплощенного сознания, поскольку в данном случае визуальное описание будет в то же время повествованием о событии видения, ориентированном на сенсомоторную идентификацию читателя с его субъектом. С другой стороны, если описание не поддерживает в читателе чувства сопричастности чужому зрительному восприятию, оно заставляет его принять «когнитивную позицию субъекта, которого информируют о том, что определенному объекту свойственны определенные визуальные качества»<sup>15</sup>. Такое описание не обладает непринужденной яркостью идентификаторной визуальности повествовательного текста – в нем ощутима вербальность, а читателю «становится заметен когнитивный труд, вкладываемый им в процесс представления образов»<sup>16</sup>.

Хотя осознанная визуализация образов из развернутого описания лишает их естественной яркости, свойственной образности повествовательного текста, некое затруднение или нарушение естественного процесса визуализации необходимо, чтобы визуальность текста стала маркированной и была отмечена читателем как его особое свойство. Визуализация текста, ориентированного на зрительный и сенсомоторный трансфер, происходит в сознании читателя естественно и незаметно. Если же визуальность текстового фрагмента отмечается читателем, а вызванная текстом образность предстает яркой, но не мимолетной, а запоминающейся, можно говорить о случае «интенсифицированной визуализации», или «иконическом моменте»<sup>17</sup>. Общий механизм интенсификации визуализации состоит в нарушении ее автоматизма, благодаря которому читателю на основе текста удастся воссоздать нетипичный для него зрительный опыт. В соответствии с логикой остранения «иконические моменты случаются тогда, когда повествовательный текст заставляет нас отказаться от образов, которые мы уже для себя сформировали» при помощи, например, принуждения читателя принять непривычную точку зрения на известный предмет, неожиданной смены перспективы или резкой переориентации в повествовательном пространстве произведения. Разумеется, подобные отклонения возможны только на фоне культурно и когнитивно обусловленной «нормальной» (беспрепятственной) читательской визуализации. В случае перенасыщенности ими текста визуальность, напротив, может снижаться. Например, поскольку «текст, который быстро меняет физическую перспективу, не оставляет читателю времени сформировать и удерживать визуальный образ, сохраняя темп чтения»<sup>18</sup>, при частой смене повествовательной перспективы эффект визуального остранения останется нереализованным.

На основе изложенной выше теории можно сформулировать несколько вопросов к тексту Льюиса, которые позволят определить, свойственна ли ему интенсифицированная визуальность:

1. Насколько проза Льюиса ориентирована на стимуляцию сенсомоторной идентификации читателя с действующими лицами повествования?
2. Заложена ли в тексте Льюиса передача зрительного восприятия и какова ее значимость?

3. Заложено ли в тексте Льюиса нарушение автоматизма естественной читательской визуализации (предлагается ли читателю по-новому увидеть то, что ему должно быть привычно)?

Роман «Обезьяны господни» (*The Apes of God*, 1931) занимает центральное положение в наследии Льюиса<sup>19</sup> и имеет оправданную репутацию наиболее сконцентрированного сосредоточия стилистической экстравагантности зрелого Льюиса<sup>20</sup>. Сам автор подчеркивал «визуальность» «Обезьян господних», когда писал, что этот роман представляет собой образец модернизма, основанного на «внешнем подходе» и «визуальном обращении» с материалом, продиктованно «свидетельствами глаза, а не более эмоциональных органов чувств»<sup>21</sup>. Многие исследователи акцентируют визуальный, или зрелищный, характер описаний персонажей и их доминирующую роль в произведении. Так, для Х. Кеннера роман «распадается в памяти на длинные зарисовки персонажей»<sup>22</sup>; В. Шерри называет его «почти бессюжетной галереей сатирических портретов Блумсбери»<sup>23</sup>; Ф. Джеймисон пишет, что Льюис создал «не более чем эпизодическую демонстрацию, клетка за клеткой, всех вариаций “обезьян” Блумсбери»<sup>24</sup>; а М. Перрино утверждает, что персонажи Льюиса – «скульптурные изображения, обретшие бессмертие в спектакле романа»<sup>25</sup>.

Критический консенсус о значимости описаний персонажей, которые «выставляются» в романе подобно экспонатам, а также авторское указание на «визуальность» его сатирического метода мотивируют наш выбор описания персонажа в качестве материала для анализа. Разумеется, представленный частный разбор позволяет делать выводы о визуальности у Льюиса лишь со значительными ограничениями. «Обезьяны господни», однако, достаточно репрезентативны по отношению к прозе Льюиса в целом, поскольку многие черты узнаваемого авторского стиля в них намеренно утрированы, из-за чего некоторые исследователи говорят о «риторическом перегибе»<sup>26</sup> как об основном стилистическом принципе романа.

Рассматриваемое описание леди Фредигонд в прологе «Обезьян господних» идет первым по счету среди многочисленных развернутых «зарисовок» персонажей. Его начальная позиция композиционно значима, поскольку в начале романа задается определенная описательная модель и очерчивается соответствующий ей круг читательских ожиданий. Описание содержит многие устойчивые черты, характерные для Льюиса в целом.

По сюжету романа служанка Бриджет, занимаясь туалетом престарелой леди Фредигонд, расчесывает ей волосы. Эта сцена служит мотивировкой<sup>27</sup> следующего описания леди Фредигонд:

«По мере того как гребень продирался сквозь бледно-зеленую пряжу, леди Фредигонд с усилием двигала головой навстречу ему – это доставляло ей радость. У ее тела больше не осталось других средств самовыражения. Шея еще жила и сохранила гибкость, но покоилась на гипсовом бюсте. Руки были гипсовыми – они двигались, но были прикреплены к торсу манекена. Слишком величая для дурного обращения – она привыкла держать себя в лучшие годы, как сноровистая лошадь – она и теперь энергично пользовалась головой на испорченном заводном

механизме своего туловища. Она крутила и мотала ею в пантомиме или застывшей фантазии, как если бы та все еще переносилась с места на место, из одной комнаты в другую, или вздымалась в воздух над своим скакуном, в черной шляпе охотницы, мчащимся галопом за лисой, или металась в венериных забавах на нелепой кровати под балдахин, любимой средним классом елизаветинской или викторианской эпохи. Бывшая красавица из колонки светской хроники, она была независимым гоблином, засевшим внутри грубо вытесанной скалы. Она открыла глаза то в одну сторону, то в другую, выталкивала подобающие фразы языком и губами, временами вглядываясь вниз, в темные колодцы, принимая подношения молока, плодов и яиц. Так она улаживала свои разногласия с материей»<sup>28</sup>. (Перевод С.Н. Тулякова.)

Последующий анализ организован вокруг трех сформулированных выше вопросов для оценки визуальности текста.

1. Указывалось, что идентификаторная визуальность текста, т.е. то, насколько текст «запрограммирован» на сенсомоторную идентификацию читателя с тем или иным действующим лицом, снижается в описаниях. Очевидно, однако, что представленное описание не является анарративным, т.е. оно не строится по модели «А обладает характеристиками а, б, в...». Данный текст наполнен предложениями, передающими действия, и является в этом смысле достаточно повествовательным. Более того, некоторые из предложений отсылают к тому, что А. Кузмичова называет «преднамеренными предметными движениями»<sup>29</sup>. По мысли исследовательницы, они в наибольшей степени вызывают сенсомоторную симуляцию и приводят к возникновению ярких мультимодальных (в том числе визуальных) пространственных образов. Если это так, то точное описание движения гребня по волосам (*comb tugged*) должно стимулировать сенсомоторную идентификацию читателя с носителем соответствующего движения руки, обеспечивая ощущение присутствия на месте действия. В отрывке также неоднократно передаются непредметные, но тем не менее преднамеренные телесные движения – движения головы Фредигонд (*she was glad to rock her head; she would sweep and roll with it; She directed the eyes this way and that, propelled the tongue and lips with appropriate phrases*), без отсылки к которым текст не вызывал бы ощущения присутствия и соответственно был бы менее визуален. И. Паттерсон был первым, кто обратил внимание на способность описаний персонажей в «Обезьянах господних», какими бы механизированными они ни были, вызывать чувственный резонанс и стремление к идентификации в читателе<sup>30</sup>. В то же время сенсомоторная идентификация затруднена метафорической насыщенностью и гетерогенностью описания. Читатель данного отрывка призван визуализировать не только пожилую леди Фредигонд за туалетом, но и ее же как гипсовый бюст, и непослушную лошадь, и сломавшийся механизм, и светскую львицу, и всадницу и гоблина, захватившего гору. В отсылках ко всем этим образам в той или иной степени присутствует элемент действия, собственный микросюжет (например, охота леди Фредигонд на лис). Однако, даже если по отдельности образы достаточно яркие, они накладываются друг на друга, а их разнородность и одновременно близость – в одном абзаце или

даже одном синтаксически сложном и неоднозначном предложении – не повышает визуальность текста, а, напротив, дробит внимание читателя и затормаживает его. Единство образа леди Фредигонд не достигается за счет пространственного единства или последовательной визуальности описывающего ее текста, но постигается на уровне осмысления и читательской интерпретации, причем сам принцип избытка образности может быть понят как «визуальное насилие»<sup>31</sup> нарратора над персонажами.

2. В описании леди Фредигонд не передается, как она была увидена другим персонажем романа, и затрудненная визуальность этого отрывка основывается не на читательской идентификации с чьим-то зрительным восприятием. Из контекста понятно, что пространственная позиция, с которой дается описание, принадлежит расчесывающей Фредигонд Бриджет, которая, находясь на близком расстоянии от нее, хорошо ее видит. Однако очевидно, что описание слишком самобытно чтобы быть передачей восприятия Бриджет. В терминологии Б.А. Успенского, в данном случае имеет место несовпадение пространственной с другими – идеологической, фразеологической и психологической – точками зрения, и нарратор, занимая положение Бриджет в пространстве, пользуется ее «полем зрения» как материалом для собственной образной передачи<sup>32</sup>. Показательно, что когда в конце отрывка появляется описание того, как смотрит леди Фредигонд (*She directed the eyes this way and that ... peering now and then down the dark shafts*), идентификация с актом видения практически исключена, поскольку сам этот акт представлен метафорой, которая делает возможным предметом читательской визуализации леди Фредигонд в образе гоблина, принимающего приношения, а не то, на что она смотрит. В целом избыточная метафорическая образность в описании отражает не характер зрительного восприятия находящегося в пространственной точке зрения Бриджет нарратора, а его творческую способность мыслить и выражаться оригинальными, но характерологически точными образами, которые проецируются им как бы поверх «экрана» оригинала<sup>33</sup>, в данном случае – леди Фредигонды за туалетом. При этом сходство метафорических образов, которые сами по себе могут быть достаточно яркими, с описываемым персонажем основывается далеко не только на визуальном подобии.

3. Чтобы нарушение автоматизма читательской визуализации стало возможным, в тексте должна быть задана некая норма визуальности, которая определяется в первую очередь способностью текста вызывать в читателе сенсомоторный отклик и создавать ощущение погружения в мир произведения и присутствия в нем. Интенсификация визуальности основывается на контрасте, однако преувеличенная контрастность, если она возведена в правило, легко «становится привычной, привычка ведет к невидимости, а невидимость эквивалентна отсутствию»<sup>34</sup> – в противопоставление чувству присутствия читателя в мире произведения. Именно такая разбалансировка и характерна для описания леди Фредигонд: заданная в начале отрывка идентификаторная визуальность тут же нарушается «серией близко сфокусированных отдельных образов»<sup>35</sup>, конкурирующих в борьбе за внимание читателя. В. Шерри верно отмечает огромную «раз-

ницу между яркостью отдельного образа и смазанностью их серийного столпотворения»<sup>36</sup> в описаниях в «Обезьянах господних». В восприятии большинства критиков романа свойственный его описаниям «блестящий стиль лишен нарративной движущей силы и не способен создать значительных персонажей»<sup>37</sup>, а их кумулятивный эффект состоит в том, что роман становится «практически нечитаемым на протяжении сколько-нибудь продолжительного времени»<sup>38</sup>.

Итак, визуальность присуща тексту Льюиса, однако она контрпродуктивна, не рассчитана на погружение читателя в мир произведения и стимуляцию устойчивой визуализации. Ключи идентификаторной визуализации в описании персонажа могут быть разбросаны по описаниям его разных образных воплощений, вступающих в конкуренцию друг с другом и в конечном счете нивелирующих обоюдную яркость. Читатель такого текста обречен на неудачу: он одновременно воспринимает визуальность текста и невозможность ее визуализации в силу образной избыточности, композиционной сложности и запутанного синтаксиса. Визуальность текста Льюиса является, таким образом, специфической по своей конструкции и воздействию на читателя и не приводит исследователя к необходимости обращаться к категориям живописной эстетики. Более целостное и исчерпывающее рассмотрение визуальности в ее динамике в романах Льюиса могло бы не только уточнить наши представления о механизмах действия по-прежнему «живого» стиля художника, но и существенно обогатить герменевтическое прочтение его прозы, выявив скрытый в ней сюжет активного взаимодействия нарратора и визуализирующего читателя. Обращение к визуальности в рамках сравнительно-типологического исследования позволило бы точнее определить место Льюиса на картах английского и мирового модернизма, а также углубило бы наше понимание этого историко-литературного феномена в целом.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979. P. 3.

<sup>2</sup> Гурин Ю.Н. Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.): Теория. История. Поэтика: в 2 кн. Кн. 1. М., 2010. С. 39.

<sup>3</sup> Lewis W. *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*. Santa Barbara, 1984. P. 139.

<sup>4</sup> Kush T. *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Ann Arbor, 1981.

<sup>5</sup> Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore, 1985. P. 136.

<sup>6</sup> Brosch R. *Reading and Visualisation* // *Anglistik*. 2013. Vol. 24. № 2. P. 169.

<sup>7</sup> Esrock E., Kuzmičová A. *Visual Imagery in Reading* // *Encyclopedia of Aesthetics*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 3. Oxford, 2014. P. 416–420.

<sup>8</sup> Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979. P. 34.

<sup>9</sup> Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, 2000. P. 349.

- <sup>10</sup> Gleason D.W. The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures // *Poetics Today*. 2009. Vol. 30. № 3. P. 464–465.
- <sup>11</sup> Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment // *Semiotica*. 2012. Vol. 189. № 1. P. 26.
- <sup>12</sup> Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 271–312.
- <sup>13</sup> Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 274.
- <sup>14</sup> Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments // *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015. P. 347.
- <sup>15</sup> Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description // *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012. P. 285.
- <sup>16</sup> Kuzmičová A. Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition // *Style*. 2014. Vol. 48. № 3. P. 283.
- <sup>17</sup> Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments // *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015. P. 348–350.
- <sup>18</sup> Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading // *Encyclopedia of Aesthetics*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 3. Oxford, 2014. P. 418.
- <sup>19</sup> Perrino M. The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism. London, 1995. P. 4.
- <sup>20</sup> Gąsiorek A. Wyndham Lewis and Modernism. Tavistock, 2004. P. 68–72.
- <sup>21</sup> Lewis W. Men Without Art. Santa Rosa, 1987. P. 95, 103.
- <sup>22</sup> Kenner H. Wyndham Lewis. Norfolk, 1954. P. 104.
- <sup>23</sup> Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 105.
- <sup>24</sup> Jameson F. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, 1979. P. 174.
- <sup>25</sup> Perrino M. The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism. London, 1995. P. 119.
- <sup>26</sup> Gąsiorek A. Wyndham Lewis and Modernism. Tavistock, 2004. P. 68.
- <sup>27</sup> Hamon P. What is a Description? // *Narrative Theory*. Vol. I. London, 2004. P. 318.
- <sup>28</sup> Lewis W. The Apes of God. Santa Barbara, 1981. P. 10.
- <sup>29</sup> Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment // *Semiotica*. 2012. Vol. 189. № 1. P. 28.
- <sup>30</sup> Patterson I. Beneath the Surface: Apes, Bodies and Readers // *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Santa Rosa, 1996. P. 27–28.
- <sup>31</sup> Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 107.
- <sup>32</sup> Успенский Б.А. Поэтика композиции. СПб, 2000. С. 181.
- <sup>33</sup> Lepaludier L. Visual Dynamics in "Bestre" by Wyndham Lewis // *Contemporary Debates on the Short Story*. Berlin, 2007. P. 90.
- <sup>34</sup> Ryan M.-L. Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media. Baltimore, 2001. P. 137.
- <sup>35</sup> Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 106.
- <sup>36</sup> Sherry V. Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism. New York, 1993. P. 107.
- <sup>37</sup> Materer T. Wyndham Lewis the Novelist. Detroit, 1976. P. 83.
- <sup>38</sup> Jameson F. Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist. Berkeley, 1979. P. 5.

## References (Articles from Scientific Journals)

1. Brosch R. Reading and Visualisation. *Anglistik*, 2013, vol. 24, no. 2, p. 169. (In English).
2. Gleason D.W. The Visual Experience of Image Metaphor: Cognitive Insights into Imagist Figures. *Poetics Today*, 2009, vol. 30, no. 3, pp. 464–465. (In English).
3. Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment. *Semiotica*, 2012, vol. 189, no. 1, p. 26. (In English).
4. Kuzmičová A. Literary Narrative and Mental Imagery: A View from Embodied Cognition. *Style*, 2014, vol. 48, no. 3, p. 283. (In English).
5. Kuzmičová A. Presence in the Reading of Literary Narrative: A Case for Motor Enactment. *Semiotica*, 2012, vol. 189, no. 1, p. 28. (In English).

## (Articles from Proceedings and Collections of Research Papers)

6. Girin Yu.N. Problema avangarda: sodержanie, granitsy, ponyatiynnyy apparat [The Problem of Avant-Garde: Content, Borders, Notional Framework]. *Avangard v kul'ture XX veka (1900–1930): Teoriya. Istoriya. Poetika* [Avant-garde in the 20 Century Culture (1900–1930): Theory, History, Poetics]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, 2010, p. 39. (In Russian).
7. Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading. *Encyclopedia of Aesthetics*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 3. Oxford, 2014, pp. 416–420. (In English).
8. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, pp. 271–312. (In English).
9. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, p. 274. (In English).
10. Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments. *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015, p. 347. (In English).
11. Kuzmičová A. Fidelity without Mimesis: Mental Imagery from Visual Description. *Mimesis: Metaphysics, Cognition, Pragmatics*. London, 2012, p. 285. (In English).
12. Brosch R. Images in Narrative Literature: Cognitive Experience and Iconic Moments. *Handbook of Intermediality*. Berlin, 2015, pp. 348–350. (In English).
13. Esrock E., Kuzmičová A. Visual Imagery in Reading. *Encyclopedia of Aesthetics*. 2<sup>nd</sup> ed. Vol. 3. Oxford, 2014, p. 418. (In English).
14. Hamon P. What is a Description? *Narrative Theory*. Vol. 1. London, 2004, p. 318. (In English).
15. Patterson I. Beneath the Surface: Apes, Bodies and Readers. *Volcanic Heaven: Essays on Wyndham Lewis's Painting and Writing*. Santa Rosa, 1996, pp. 27–28. (In English).
16. Lepaludier L. Visual Dynamics in "Bestre" by Wyndham Lewis. *Contemporary Debates on the Short Story*. Berlin, 2007, p. 90. (In English).

## (Monographs)

17. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*.

- Berkeley, 1979, p. 3. (In English).
18. Kush T. *Wyndham Lewis's Pictorial Integer*. Ann Arbor, 1981. (In English).
19. Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*. Baltimore, 1985, p. 136 (In English).
20. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 34. (In English).
21. Edwards P. *Wyndham Lewis: Painter and Writer*. New Haven, 2000, p. 349. (In English).
22. Perrino M. *The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism*. London, 1995, p. 4. (In English).
23. Gąsiorek A. *Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock, 2004, pp. 68–72. (In English).
24. Kenner H. *Wyndham Lewis*. Norfolk, 1954, p. 104. (In English).
25. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 105. (In English).
26. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 174. (In English).
27. Perrino M. *The Poetics of Mockery: Wyndham Lewis's "The Apes of God" and the Popularization of Modernism*. London, 1995, p. 119. (In English).
28. Gąsiorek A. *Wyndham Lewis and Modernism*. Tavistock, 2004, p. 68. (In English).
29. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 107. (In English).
30. Uspenskiy B.A. *Poetika kompozitsii* [A Poetics of Composition]. Saint-Petersburg, 2000, p. 181. (In Russian).
31. Ryan M.-L. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore, 2001, p. 137. (In English).
32. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 106. (In English).
33. Sherry V. *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and Radical Modernism*. New York, 1993, p. 107. (In English).
34. Materer T. *Wyndham Lewis the Novelist*. Detroit, 1976, p. 83. (In English).
35. Jameson F. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley, 1979, p. 5. (In English).

**Дмитрий Сергеевич Туляков** – кандидат филологических наук, доцент департамента иностранных языков Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Пермь).

Область научных интересов: английский литературный модернизм, литературная визуальность, взаимодействие искусств, автобиография.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

**Dmitriy Tulyakov** – Candidate of Philology, Associate Professor at the Department of Foreign Languages, National Research University Higher School of Economics, Perm.

Research interests: English literary modernism, literary visuality, interart relationships, autobiography.

E-mail: dstuliakov@hse.ru

М. Сили (Сиена, Италия – Москва)

## «VECIO PARLAR»: «ЯЗЫК ЦИКАД» В СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРИНА, ПАЗОЛИНИ И ДЗАНДЗОТТО

**Аннотация.** В статье предпринимается попытка разъяснить на основе анализа произведений современных итальянских поэтов А. Дзандзотто, Б. Марина и П.П. Пазолини, почему концепция О.Э. Мандельштама находят подтверждение не в литературном итальянском языке, но в различных народных диалектах. Насколько известно автору статьи, эта проблема ранее не ставилась и не обсуждалась в научной литературе. Отправной точкой служит «Разговор о Данте» Мандельштама, который последовательно проецируется на творчество названных итальянских авторов, писавших на венецианском диалекте, диалекте Градо и фриульском диалекте. Анализ оригинальных текстов сопровождается подстрочным переводом, выполненным автором статьи.

**Ключевые слова:** итальянский язык; диалект; литературный язык; Мандельштам; Дзандзотто; Марин; Пазолини.

M. Sili (Siena, Italy – Moscow)

## “Vecio parlar”: “Language of Cicadas” in Poems by Marin, Pasolini and Dzandzotto

**Abstract.** This article attempts to clarify why the concept by O.E. Mandelstam doesn't find confirmation in the literary Italian, but finds it in a variety of folk dialects – based on the analysis of contemporary Italian poets A. Dzandzotto, B. Marin and P.P. Pasolini. As far as the author knows, this problem has not been researched or discussed early in scientific literature. The starting point is the “Conversation About Dante” by Mandelstam that sequence-enforcement work is projected on these Italian authors who have written on the Venetian dialect, the dialect of Grado and Friulian dialect. The analysis of the original texts is accompanied by an interlinear translation by the author.

**Key words:** Italian; dialect; literary language; Mandelstam; Dzandzotto; Marin; Pasolini.

Задача этой статьи – показать, что понятие Мандельштама о «детско-сти» итальянского языка не соответствует восприятию его литературного варианта конкретными поэтами-носителями итальянского языка, но больше отвечает отношению к родному диалекту, которое можно заметить у некоторых современных поэтов, выбравших именно эту разновидность языка в своем творчестве.

Связь Мандельштама с Италией была крепкой и долгой, что проявляется уже в ранних текстах. Однако интерес к итальянскому языку полностью раскрывается только в 30-е гг. – в поэтическом цикле «Ариост» и в прозе «Разговор о Данте», за чей текст великий итальянский славист и переводчик Анджело Мария Рипеллино отдал бы «кучу педантичных дантологов»<sup>1</sup>. Чутье *ремесленника языка* позволяет Мандельштаму воспринимать самые мелкие лингвистические нюансы итальянской речи.