

Мещерякова Анна Владимировна

**ОСОБЕННОСТИ ЭКФРАСИСА В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ О. УАЙЛЬДА "ПОРТРЕТ МИСТЕРА У. Х.")**

Статья затрагивает актуальную для современного литературоведения проблему экфрасиса. Автор статьи выделяет три специфических признака, которые отличают экфрасис от описания как такового (авто-рефлективность, атрибутированность, визуальная иносказательность). Поскольку все эти признаки формируются во второй половине XIX в., автор приходит к выводу о том, что именно в этот исторический период описания произведения искусства приобретают самостоятельность и становятся особой разновидностью дескрипции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/34.html](http://www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/34.html)

Источник

**Филологические науки. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 6 (24): в 2-х ч. Ч. II. С. 131-135. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/2.html](http://www.gramota.net/editions/2.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/](http://www.gramota.net/materials/2/2013/6-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_phil@gramota.net](mailto:voprosy_phil@gramota.net)

Итак, предложения, имеющие в своём составе глаголы в форме повелительного наклонения, осуществляют возможность выражения ирреальных отношений.

Формы повелительного наклонения используются для выражения ирреального побудительного модального значения с временной неопределённостью.

Добавочные экспрессивные оттенки наслаиваются на основное модальное значение и вводятся интонацией и модальными словами.

Таким образом, глаголы повелительного наклонения, а также другие глагольные формы, употребляемые с императивным значением, не имеют временных форм, что связано с их общей ирреальной категориальной семантикой, однако грамматические значения будущего времени способны выражать посредством структурно-смысловых, а также контекстуальных связей.

#### Список литературы

1. **Грамматика русского языка.** М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 2. Ч. 1. 703 с.
2. **Иванова А.** Суксо вачембак вола. Почеламут ден поэма-влак. Йошкар-Ола: Изд. дом «Ото», 2009. 472 с.
3. **Колумб В.** Ойырен чумырымо ойпого. Почеламут – влак. Йошкар-Ола: Центр-музей им. В. Колумба, 2005. 640 с.
4. **Кырла Й.** Шочмо кече. Почеламут-влак. Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1957. 60 с.
5. **Лингвистический энциклопедический словарь** / гл. ред. В. Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 685 с.
6. **Орай Дим.** Чолга шудыр. Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1973. 184 с.
7. **Современный марийский язык: морфология.** Йошкар-Ола: Марийское книжное изд-во, 1961. 324 с.
8. **Храковский В. С.** Взаимодействие грамматических категорий: вид, время, наклонение // Сборник статей в честь 80-летия А. В. Бондарко. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 539-562.
9. **Чавайн С. Г.** Сылнымутан произведений-влак. Йошкар-Ола: Книгам лукшо марий изд-во, 1967. Т. 3. 330 с.
10. **Шкетан М.** Чумырен лукмо ойпого. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1991. Т. 3. 624 с.
11. **Шкетан М.** Эрегер. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1986. 224 с.
12. **Элексеин Я.** Ормók. Йошкар-Ола: Марий книга изд-во, 1990. 128 с.

#### IMPERATIVE MODALITY AND TEMPORAL UNCERTAINTY IN THE MODERN MARI LANGUAGE

**Matrosova Lidiya Sidorovna**, Ph. D. in Philology  
*Mari State University*  
lidmat@rambler.ru

The author researches the interaction of imperative modality and temporal uncertainty meanings in the modern Mari language sentences. The meaning of temporal uncertainty inherent in verbal forms of the imperative has different modal shades of command. The sentences with the meaning of temporal uncertainty with imperative modality can be both simple (one-member or two-member sentences) and complex (compound, complex or conjunctionless sentences).

*Key words and phrases:* Mari language; morphological and syntactic tense; temporal uncertainty; imperative mood; imperative modality; irreal categorial semantics.

УДК 821.111

#### Филологические науки

*Статья затрагивает актуальную для современного литературоведения проблему экфрасиса. Автор статьи выделяет три специфических признака, которые отличают экфрасис от описания как такового (авто-рефлексивность, атрибутированность, визуальная иносказательность). Поскольку все эти признаки формируются во второй половине XIX в., автор приходит к выводу о том, что именно в этот исторический период описания произведения искусства приобретают самостоятельность и становятся особой разновидностью дескрипции.*

*Ключевые слова и фразы:* экфрасис; авто-рефлексивность; атрибутированность; визуальная иносказательность; эстетизм.

**Мещерякова Анна Владимировна**

*Владимирский государственный университет*  
knigojor7@yandex.ru

#### ОСОБЕННОСТИ ЭКФРАСИСА В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ (НА МАТЕРИАЛЕ НОВЕЛЛЫ О. УАЙЛЬДА «ПОРТРЕТ МИСТЕРА У. Х.»)<sup>©</sup>

Согласно традиционному определению, экфрасис – это «словесное воспроизведение визуального изображения» (“the verbal representation of the visual representation”) [12, p. 3]. В современном литературоведении существует тенденция к выделению таких описаний в особую разновидность дескрипции. Большинство

исследователей мотивирует это принадлежностью объектов подобных описаний к так называемой «второй действительности». Однако вопрос о том, в какой именно период исторического развития литературы экфрасис приобретает самостоятельность, остается открытым. Одни ученые (Н. В. Брагинская, М. Патнэм, М. Рубинс, О. М. Фрейденберг, Дж. Хеффернан) утверждают, что уже в античной литературе описания предметов искусства наделяются особым статусом [3, с. 259; 7, с. 15; 10, с. 195; 12, р. 9; 15, р. 2]. Другие исследователи (Дж. Коелб, Р. Уэбб) полагают, что представление об экфрасисе как самостоятельной разновидности описания является порождением XX в. и не имеет прецедентов в предшествующей литературной традиции [13, р. 4; 16, р. 17-18]. Данная статья представляет собой попытку доказательства того, что экфрасис становится особой разновидностью дескрипции в литературе рубежа XIX-XX вв.

Материалом для исследования послужила новелла О. Уайльда «Портрет м-ра У. Х.» (“The Portrait of Mr. W. H.”), которая с точки зрения экфрасиса еще не рассматривалась современным литературоведением. Произведение, написанное в 1889 г., представляет собой историю одной мистификации. Герой новеллы юноша Сирил Грэхэм прибегает к подделке, чтобы доказать подлинность собственной теории относительно обстоятельств создания «Сонетов» У. Шекспира. Текст содержит четыре экфрастических описания, репрезентирующих портрет Уильяма Хьюза, а также набросок к нему.

Портрет впервые появляется во время беседы о литературных мистификациях. Эрскин демонстрирует его как наглядный образец такого рода подделки. Экфрастическое описание выступает как связующее звено между рамой и вставной новеллой, в которой излагается история создания живописного полотна. Но основная его функция заключается в том, что экфрасис выводит на поверхность и выявляет различные грани проблемы, которая была лишь бегло намечена в диалоге между героями, – проблемы соотношения искусства и действительности.

Сосредоточенность на эстетической проблематике становится одной из специфических особенностей экфрасиса литературы рубежа XIX-XX вв. В литературной традиции предшествующих эпох ведущей функцией экфрасиса было соотнесение основного повествования с архетипическим сюжетом, обозначенным в самом описании, встраивание изображаемых событий в общую картину мира. Неслучайно, говоря о ранне-византийской литературе, С. С. Аверинцев отмечает: «...мир как космос оказывается адекватно схваченным через незаинтересованное статичное описание, через литературный экфрасис в античном вкусе» [1, с. 93].

В литературе рубежа XIX-XX вв. описания произведений изобразительного искусства претерпели значительные изменения, обусловленные влиянием философии эстетизма. В первую очередь, меняются представления об объекте экфрасиса, то есть произведении искусства как таковом. Если в античности ценность артефакта определялась его сходством с природным объектом, а предметы искусства, не обладавшие жизнеподобием, считались не достойными словесного изображения, то писатели и искусствоведы рубежа XIX-XX вв. акцентируют внимание на отличии эстетических объектов от реалий действительности. Так, У. Пейтер в предисловии к сборнику «Ренессанс» (“The Renaissance”) писал: «Музыка, поэзия, художественные и утонченные формы жизни – вообще все предметы эстетической критики, – все это лишь сосуды и хранилища неких определенных сил или воздействий <...> картина, пейзаж, пленительный образ в жизни или книге – «Джоконда», склоны Каррары, Пико дела Мирандола <...> ценны своей способностью вызывать – каждое на свой лад – особое и единственное в своем роде ощущение удовольствия» [4, с. 31]. О. Уайльд в одном из частных писем отмечает: «Природный объект становится гораздо очаровательнее, если напоминает объект искусства, но сходство с природным объектом не прибавляет красоты объекту искусства» (*перевод наш – А. М.*) [17, р. 301]. В своем эссе «Упадок искусства лжи» (“The Decay of Lying”) писатель выделяет еще одно важное свойство произведений искусства: «...прекрасно только то, что нас не касается. Как только нечто становится для нас полезным или необходимым, начинает доставлять нам боль или наслаждение, вызывает сильную симпатию или становится частью нашего обихода, оно оказывается за пределами сферы искусства. Предмет искусства должен быть нам более или менее безразличен» (*здесь и далее перевод наш – А. М.*) [18, р. 20]. Даже наиболее консервативный из всех эстетических критиков, Дж. Рёскин, для которого природа продолжала оставаться высочайшим критерием истины, подчеркивал такое характерное отличие произведений искусства как безразличие к движению времени: «В эпохи сильного развития жизненного начала люди видят что-нибудь живое, что нравится им, и хотят навеки продлить его существование или же сотворить нечто, как можно более на него похожее, что могло бы прожить вечно» [5, с. 59-60].

Иными словами, в глазах приверженцев эстетизма произведения искусства, в отличие от естественных объектов, обладают такими свойствами как совершенная, безупречная форма, дистанцированность от наблюдателя, способность производить сильное воздействие на реципиента, а также независимость от законов природы, обрекающих все сущее на неизбежное старение и разрушение. Поскольку предметы искусства воспринимаются в качестве объектов «второй действительности», меняется и статус самого экфрасиса. Теперь описания произведений визуального искусства осознаются как особая разновидность дескрипции, которая носит метаэстетический характер. Здесь искусство, отражая лишь самоё себя, как бы впадает в саморефлексию. Эту особенность экфрасиса порубежной эпохи можно условно обозначить как авто-рефлексивность. Подобный прием как нельзя лучше способствовал реализации идеи *l'art pour l'art* («искусство для искусства»). Согласно О. Уайльду, в идеале искусство должно полностью отвлечь свой взор от жизни и черпать материал только из собственных источников: «Искусство никогда не выражает ничего, кроме себя самого» [18, р. 44] Благодаря экфрасису, героями произведений писателя становятся не реальные люди, а скульптурные, живописные и литературные образы, созданные его предшественниками. Так, главным героем новеллы «Портрет м-ра У. Х.» выступает Уильям Хьюз – образ, навеянный Сирилу сонетами и

драмами Шекспира. Экфрасис позволяет писателю, избегая неуместного теоретизирования, вывести на поверхность эстетическую проблему и дать собственный вариант ее решения.

Теперь обратимся к обстоятельствам создания портрета. Картина была написана вымышленным художником Эдвардом Мёртоном по заказу Сирила Грэхэма, пытавшегося убедить своего друга Эрскина и прочую публику в существовании Уильяма Хьюза, которое не могло быть доказано документально. Под воздействием импульса красоты, исходящего от «Сонетов» У. Шекспира, Сирил творит в своем воображении чарующую историю любви драматурга к юному актеру, исполнявшему женские роли в его пьесах. Создание портрета становится попыткой юноши материализовать свои грёзы и фантазии, выразить в объективной форме впечатление, полученное им от творений Шекспира. В сущности, картина выступает как некое окно в воображение героя. Примечательно, что в романе «Портрет Дориана Грея» (“The Picture of Dorian Gray”), который создавался практически одновременно с рассматриваемой новеллой, О. Уайльд писал: «Всякий портрет, написанный с любовью, – это, в сущности, портрет самого художника, а не того, кто ему позировал. Не его, а себя самого раскрывает на полотне художник» [9, с. 14]. Образ, созданный в воображении героя, становится мысленным двойником Сирила, ведь Уильям Хьюз, как и сам Грэхэм, исполняет женские роли в пьесах У. Шекспира.

Новелла О. Уайльда отсылает нас к представлениям о визуальном искусстве, которые сформировались во второй половине XIX в. Вспомним учение Дж. Рёскина о воображении, которое в символической форме было изложено им в сказке «Король золотой реки» (“The King of the Golden River”). Младший из братьев, Глюк, переплавляет в тигле золотую кружку с изображением подмигивающей физиономии, что символизирует работу воображения, в результате которой обыкновенный бытовой предмет превращается в чудесного карлика, короля золотой реки (благодатного источника творчества) [6, с. 12-13]. Вспомним живопись прерафаэлитов, которая, в отличие от академической традиции, утверждавшей господство природы над вымыслом художника, давала волю воображению творца, что позволяло «создавать королеву из продавщицы, богиню из дочери конюха, божество из проститутки» [11, с. 323]. Вспомним воззрения самого О. Уайльда, в соответствии с которыми «искусство начинается с абстрактного украшения, пленительной работы чистого воображения, которое имеет дело с вымышленным и несуществующим» [18, р. 22]. Экфрасис в новелле репрезентирует не предмет действительности, пусть даже преобразенный силами искусства, а объективированное сознание художника. Это и составляет вторую специфическую особенность экфрасиса на рубеже XIX-XX вв., которую можно назвать атрибуированностью. В художественном мире произведения обязательно присутствует персонаж-творец, чью точку зрения выражает экфрасис. Показательно, что именно в этот период в литературоведении возникает термин «точка зрения» (“point of view”), впервые предложенный американским писателем и критиком Г. Джеймсом, который был близок к культуре эстетизма [8, с. 404]. В то же время не менее значимой оказывается и точка зрения наблюдателя, поскольку, согласно У. Пейтеру, произведение искусства обладает способностью воздействовать на воспринимающее сознание и изменять его [4, с. 28]. Поэтому экфрасис в литературе рубежа веков представляет собой сложнейший сплав, основанный на взаимодействии точек зрения художника и зрителя.

Продемонстрируем это на примере новеллы О. Уайльда. Портрет, который являет собой грёзы, фантазии и впечатления Сирила Грэхэма, выраженные в объективной форме, оказывает на зрителя гипнотическое воздействие. Так, рассказчик, характеризуя то впечатление, которое произвела на него картина, отмечает: «...чудесный портрет... начинал уже странно завораживать меня» [20, р. 151]. Соприкосновение с портретом в каждом конкретном случае становится решающим: оно изменяет сознание реципиента и таким образом стимулирует последующие события. Если следовать хронологическому порядку, то первым зрителем картины становится Эрскин, который в этот момент окончательно убеждается в истинности теории Грэхэма. Следующий эпизод связан с появлением злополучного эскиза, разоблачившего подделку и кардинально изменившего позицию героя, что приводит к гибели Сирила. В третий раз картина становится объектом созерцания, когда Эрскин излагает историю своего друга рассказчику. В результате повествователь также проникается взглядами Грэхэма и начинает собственные изыскания в этой области. В следующем эпизоде с участием портрета Эрскин вновь проповедует странную теорию и решает посвятить жизнь ее доказательству. Наконец, финальное появление картины происходит после похорон героя, когда рассказчик, уверенный в том, что его друг добровольно обрек себя на мученичество ради идеи, неожиданно узнает, что он просто скончался от туберкулеза.

Воздействие портрета на воспринимающее сознание сводится к тому, что во время акта созерцания герой-наблюдатель переходит от правды жизни (правды факта) к правде искусства (правде воображения, которое способно высвечивать внутреннюю сущность вещей). Теперь рассмотрим механизмы этого воздействия, которые находят свое отражение в экфрасисе. В восприятии Эрскина живописное полотно выглядит следующим образом: «Перед ним был подлинный портрет м-ра У. Х., рука которого покоилась на странице с посвящением, а на раме можно было едва различить имя молодого человека, выведенное черными унциальными буквами на потускневшем золоте» [Ibidem, р. 166]. Взгляд наблюдателя останавливается на томике сонетов и полустёртых инициалах, то есть на тех деталях, которые наделяют произведение искусства документальной достоверностью. Эрскин принимает портрет как факт действительности, который может послужить весомым аргументом в пользу теории Сирила Грэхэма. Герой постигает произведение искусства сугубо рационально, вследствие чего он не «проникает глубже поверхности» (“go beneath the surface”) [19, р. 14]. Эффект этого воздействия заключается в том, что Эрскин принимает правду искусства, но лишь после того, как она, благодаря мистификации, обретает облик правды жизни. С помощью поддельного портрета искусство стремится заполнить лакуны в цепочке фактов и тем самым изменить, усовершенствовать действительность. Злополучный эскиз, который неожиданно попадает в поле зрения героя, обнажает несоответствие между правдой

жизни и правдой искусства, обесценивая последнюю. Эскиз, являющий собой карандашный рисунок, выполненный в серых тонах, лишенный красок и оттенков, подчеркивает доминирование голой, ничем не приукрашенной правды жизни над чудесной, многоцветной, причудливо изукрашенной правдой искусства.

Совершенно иное восприятие живописного полотна характерно для рассказчика: «То был ростовой портрет юноши в костюме конца шестнадцатого столетия, стоявшего у стола, правая рука которого покоилась на раскрытой книге. На вид ему было около семнадцати лет, он отличался редкостной, хотя и несколько женственной, красотой. Действительно, если бы не костюм и коротко подстриженные волосы, его лицо, с томными, мечтательными глазами и тонкими алыми губами, можно было принять за лицо девушки. По стилю, а в особенности по манере исполнения рук, картина напоминала поздние работы Франсуа Клуэ. Черный бархатный камзол с причудливым золотым шитьем и переливчато-синий задний план, на фоне которого фигура вырисовывалась столь привлекательно, и который сообщал ей некую сияющую насыщенность цвета, были вполне в манере Клуэ; да и маски Трагедии и Комедии, несколько нарочито подвешенные к мраморному постаменту, отличались суровой строгостью мазка – столь не похожей на легкое изящество итальянцев, – от которой великий фламандский мастер никогда не мог до конца избавиться, даже при французском дворе, и которая сама по себе всегда являлась свойством северного темперамента» [20, р. 149]. В центре внимания наблюдателя оказываются два момента: стиль художника и тот необычный тип красоты, которым обладал юноша. Стиль живописца важен в связи с тем, что именно благодаря ему создается иллюзия реальности несуществующего объекта. Как писал сам О. Уайльд: «Именно стиль, и ничто иное, заставляет нас поверить в реальность объекта...» [18, р. 49-50]. Р. Барт именуется подобного рода явления «эстетическим правдоподобием», которое заключается в «соответствии не предмету, а правилам изображения, принятым в данной культуре» [2, с. 395]. Таким образом, манера живописца, напоминающая стиль позднего Клуэ (старшего современника У. Шекспира), становится доказательством существования в XVII в. актера по имени Уильям Хьюз. Но еще более весомым аргументом оказывается красота юноши, полностью идентичная той индивидуальной формуле красоты, которая заложена в творения У. Шекспира. Неслучайно чтение сонетов великого драматурга вызывает в сознании рассказчика визуальный образ, чрезвычайно напоминающий юношу, запечатленного на портрете: «...я вижу его в полумраке моей комнаты – так отчетливо изобразил его Шекспир – с золотистыми волосами, исполненного хрупкого цветкообразного изящества, с глубоко посаженными, мечтательными глазами, изящными гибкими ногами и лилейно-белыми руками [20, р. 181]. Рассказчик воспринимает произведение искусства, в соответствии с учением У. Пейтера, через стиль художника и частную формулу красоты, которая составляет сущность этого произведения. Поэтому, в отличие от Эрскина, он способен «проникнуть глубже поверхности» (“go beneath the surface”) [19, р. 14] и постигнуть правду искусства во всей ее полноте. Примечательно, что даже после всего случившегося рассказчик не считает портрет подделкой, поскольку картина обнаруживает неоспоримые художественные достоинства. В ней присутствует все, чем должно обладать подлинное произведение искусства. В связи с этим герой включает полотно в свою коллекцию и не стремится переубедить гостей, высказывающих предположения о том, что портрет принадлежит кисти Клуэ или Уври.

Анализ экфрасических описаний позволяет сделать вывод о третьей особенности экфрасиса этого периода, которую можно обозначить словосочетанием «визуальная иносказательность». Под «визуальной иносказательностью» мы понимаем сосредоточенность на зрительных свойствах изображения, которые приобретают функциональную значимость. Здесь автор и читатель выступают как своеобразные «тайновидцы формы». В этой связи можно говорить о так называемом «визуальном подтексте», когда автор выражает свою идею опосредованно, путем привлечения языка другого искусства. Хотя в зарубежном литературоведении утвердилось мнение о том, что экфрасис является полем состязания искусств [12, р. 1; 14, р. 155], в действительности речь идет не о соперничестве, а о сотрудничестве, своеобразном перепоручении задания одним искусством другому. В этом случае от читателя требуется интенсивная работа воображения для того, чтобы воссоздать соответствующий визуальный образ и уловить в его внешнем облике те оттенки смысла, которые вложил в него автор.

Проведенное исследование свидетельствует о том, что в литературе рубежа XIX-XX вв. экфрасис приобретает ряд специфических свойств, которые отсутствовали в предшествующей литературной традиции: авто-рефлексивность, атрибутированность, визуальную иносказательность. В связи с этим можно говорить о том, что именно во второй половине XIX в. описания произведений изобразительного искусства выделяются в особую разновидность дескрипции, которую современное литературоведение именуется экфрасисом.

#### Список литературы

1. **Аверинцев С. С.** Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 342 с.
2. **Барт Р.** Эффект реальности / пер. с фр. С. Н. Зенкина // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 392-400.
3. **Брагинская Н. В.** Экфрасис как тип текста // Славянское и балканское языкознание: карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259-283.
4. **Патер У.** Ренессанс: очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С. Займовского. М.: Б.С.Г.-Гресс, 2006. 399 с.
5. **Рёскин Дж.** Искусство и действительность / пер. с англ. О. Л. Донских. Новосибирск: Сова, 2006. 255 с.
6. **Рёскин Дж.** Король золотой реки / пер. с англ. М. А. Троицкой. СПб.: Кн-во А. Ф. Сухова, 1912. 26 с.
7. **Рубинс М.** Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов. СПб.: Аккад. проект, 2003. 354 с.
8. **Толмачев В. М.** Точка зрения // Западное литературоведение XX века: энциклопедия. М.: Intrada, 2004. С. 404-405.
9. **Уайльд О.** Портрет Дориана Грея / пер. с англ. И. Абкиной // Портрет Дориана Грея. Сказки. М.: АСТ, 2008. С. 5-277.

10. Фрейдберг О. М. Образ и понятие // Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 173-605.
11. Шестаков В. История английского искусства от средних веков до наших дней. М.: Галарт, 2010. 478 с.
12. Heffernan J. Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago: University of Chicago Press, 2004. 249 p.
13. Koelb J. The Poetics of Description: Imagined Places in European Literature. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2006. 232 p.
14. Mitchel T. Picture Theory. Chicago: University of Chicago Press, 1995. 445 p.
15. Putnam M. Virgil's Epic Designs Ekphrasis in the "Aeneid". New Haven: Yale University, 1998. 257 p.
16. Webb R. Ekphrasis: Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice. London: Ashgate, 2009. 238 p.
17. Wilde O. The Complete Letters of Oscar Wilde / ed. by M. Holland. London: Henry Holt and Company, 2000. 1270 p.
18. Wilde O. The Decay of Lying // The Complete Writings of Oscar Wilde. N. Y.: Nottingham Society, 1909. Vol. 7. P. 3-57.
19. Wilde O. The Picture of Dorian Gray. London: Collins Classics, 2010. 252 p.
20. Wilde O. The Portrait of Mr. W. H. // Lord Arthur Savile's Crime and Other Prose Pieces. London: Methuen, 1908. P. 147-199.

**FEATURES OF EKPHRASIS IN LITERATURE AT THE TURN OF THE XIX<sup>TH</sup> –XX<sup>TH</sup> CENTURIES  
(BY THE MATERIAL OF NOVEL "PORTRAIT OF MR. W. H." BY O. WILDE)**

**Meshcheryakova Anna Vladimirovna**

*Vladimir State University*

*knigojor7@yandex.ru*

The author discusses the topical for modern literary criticism problem of ekphrasis, determines three specific features that distinguish the ekphrasis from the description as such (self-reflexivity, attributive character, visual figuration), and since all these features were formed in the second half of the XIX<sup>th</sup> century, comes to the conclusion that in this particular historical period the descriptions of artwork gained independence and became a special kind of description.

*Key words and phrases:* ekphrasis; self-reflexivity; attributive character; visual figuration; aestheticism.

УДК 811.111'271

**Филологические науки**

*Статья посвящена анализу приемов тактичного и нетактичного именованя лица в английском языке, описанию признаков их социальной маркированности и особенностей их восприятия в англоязычной публичной коммуникации. Объяснена связь понятий «толерантность», «политкорректность» и «табу». Обосновывается необходимость владения тактиками толерантного поведения. Одной из подобных тактик являются приемы табуирования именованя лица по таким категориям как социальный статус, профессия, национальность/раса, физические и умственные характеристики, пол и возраст.*

*Ключевые слова и фразы:* именование лица; межкультурная коммуникация; английский язык; мультикультурное общество; табу; толерантность; политкорректность; языковой такт.

**Михайлова Маргарита Сергеевна**

*Волгоградский государственный университет*

*dangerous604@gmail.com*

**ПРИЕМЫ ТАБУИЗАЦИИ ИМЕНОВАНИЙ ЛИЦА В МУЛЬТИКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ<sup>©</sup>**

Изучение языковых процессов, сопровождающих общение в контексте мультикультурности и мультиэтничности, представляется необходимым, поскольку отражает глубинные изменения ценностного и нормативного характера на ментальном уровне. Интересным в этой связи представляется вопрос о значимости тактической составляющей коммуникативной компетенции, в частности, о владении тактиками толерантного поведения, которые проявляются в речевых практиках, не нарушающих табу, наложенных обществом на тематику разговора и приемы нетактичного/бестактного именованя лица в публичной коммуникации. В данной статье приводятся результаты анализа приемов тактичного/нетактичного именованя лиц в англоязычной публичной коммуникации в условиях мультикультурности, выявлению специфики социальной маркированности их значения и изучению особенностей их функционирования. Актуальность изучения указанной проблемы объясняется наличием работ, в которых рассматривается суть явлений табуизации и эвфемизации (Б. А. Ларин, А. А. Реформатский, Л. П. Крысин, М. Л. Ковшова, В. П. Москвин и др.), изучается вопрос о смысловой точности понятий «толерантность», «политкорректность», «языковой такт», «расизм», «этнофобия» и т.п. (см. работы Т. Г. Грушевицкой, С. Г. Ильинской, В. В. Красных, О. А. Леонтович, А. П. Садохина, С. Г. Тер-Минасовой, Н. Л. Шамне и др.), проводится регистрация и лексикографическая систематизация слов, нарушающих табу на употребление обидных и оскорбительных слов (Л. П. Крысин, О. А. Могилевская, Д. С. Обукаускайте, А. Д. Палкин, Е. В. Шляхтина и др.), но также и отсутствием системных наблюдений за языковыми приемами