

Ю. А. Ващенко

Харьковский национальный университет имени В. Н. Каразина

Немиметический экфрасис в структуре визуального кода романа А. Роб-Грийе «В лабиринте»

Ващенко Ю. А. Немиметичний екфрасис у структурі візуального коду роману А. Роб-Грийе «У лабіринті». Екфрасис у романі А. Роб-Грийе «У лабіринті» розглядається у статті не тільки як структурно-семантична одиниця тексту й один із засобів його організації, а й як модель відношень у системі дійсність-література. Створення немиметичних екфрасисів, дескрипція позірною (вигадана гравюра та чорно-біле фото) відбиває намагання А. Роб-Грийе продемонструвати симулятивність «реальності». Поетика екфрасису в романі є «тотальною» — вона охоплює і «живі сцени». Екфрасис переходить зі статусу інтертекстуального включення в статус жанротворчого елемента, а сам роман «У лабіринті» може трактуватися як роман-екфрасис.

Ключові слова: «новий роман», А. Роб-Грийе, «школа погляду», «У лабіринті», візуальна поетика, немиметичний екфрасис, роман-екфрасис.

Ващенко Ю. А. Немиметический экфрасис в структуре визуального кода романа А. Роб-Грийе «В лабиринте». Экфрасис в романе А. Роб-Грийе «В лабиринте» рассматривается в статье не только как структурно-семантическая единица текста и один из способов его организации, но как модель отношений в системе действительность-литература. Создание немиметических экфрасисов, дескрипция мнимого (вымышленная гравюра и черно-белое фото) отражает стремление А. Роб-Грийе показать симулятивность «реальности». Поэтика экфрасиса в романе «тотальна» — она охватывает и «живые сцены». Экфрасис переходит из статуса интертекстуального включения в статус жанрообразующего элемента, а сам роман «В лабиринте» может трактоваться как роман-экфрасис.

Ключевые слова: «новый роман», А. Роб-Грийе, «школа взгляда», «В лабиринте», визуальная поэтика, немиметический экфрасис, роман-экфрасис.

Vashchenko Y. A. Non-mimetic Ekphrasis in Structure of Visual Code of «In the Labyrinth» by A. Robbe-Grillet. This article is about examining the ekphrasis of «In the Labyrinth» by A. Robbe-Grillet not only as a structural and semantic unit of text and one of the means of its organisation but also as a relational model in the «reality-literature» system. Creation of the non-mimetic ekphrasis and description of the imaginary (fictional engraving and black and white picture) reflects the author's desire to show the simulativeness of reality. The poetics of ekphrasis in the novel is total as it embraces «live scenes» as well. The ekphrasis transits from the status of intertextual element to the status of genre-forming one and «In the Labyrinth» itself may be interpreted as a novel-ekphrasis.

Key words: «nouveau roman», A. Robbe-Grillet, «école du regard», «In the Labyrinth», visual poetics, non-mimetic ekphrasis, novel-ekphrasis.

Поэтика А. Роб-Грийе (1922–2008), одного из создателей феномена «нового романа», достаточно полно осмыслена в трудах французских (Р. Альман, Р. Барт, П. де Буадефр, Ф. Дюга-Порт [18], Ж. Женетт, М. Надо, Ж. Рикарду и др.), российских (Л. Г. Андреев, С. И. Великовский [3], О. Евгеньева, Л. А. Зонина, А. Строев) и отечественных (Л. Г. Еремеев) ученых как классика модернистского письма, «романа о романе», отвергающего традиционные понятия «персонажа» и сюжетной «истории». В последние десятилетия оформилась и постмодернистская рефлексия «нового романа» (Л. А. Гапон [5], В. А. Пестерев [8], Ю. А. Маричик [7], И. В. Савельева [11], А. Г. Вишняков [4]). Определяя важнейшие черты поэтики А. Роб-Грийе, литера-

туроведы не только выделяют «описание-инвентарий», «скрупулезный и загроможденный конкретными деталями» шозизм (от «chose» — вещь) [3:522], «нарративную и фикциональную редупликацию» [4:11]; но и подчеркивают ориентацию на визуальность: «<...> смысл для этого автора рождается по большей части как визуальная практика» [5:7]; «<...> «голос» рассказчика проявляется только как точка зрения» [5:7]; акцентируют «роль и функции взгляда на нарративном и фикциональном уровнях новороманного текста», [4:11], уточняя, однако, что «<...> если романы А Роб-Грийе и изобилуют описаниями <...> вещей (шозизм), то вопрос о «визуальном» должен быть истолкован в ироническом ключе. Подробные описа-

ния призваны <...> показать не реальное, но ускользающе эфемерное, авторские фантазмы» [7:10]. Исследователи анализируют мотив «глаза, включая его аналоги: окно, стекло, водная среда, полированная поверхность», проблему «отражения и взаимоотражения» [5:7], а также «такие понятия как взгляд, зеркало, спираль и важнейший стилистический и композиционный прием — зеркальная конструкция» [4:14].

В самом названии связанной с именем А. Роб-Грийе «школы взгляда» отчетливо проступает установка на визуальность. Закономерен интерес неороманистов — А. Роб-Грийе и М. Дюрас — к кинематографу (А. Роб-Грийе написал сценарий фильма «Прошлым летом в Мариенбаде» и поставил «Трансъевропейский экспресс», «Человек, который лжет» и др.). Однако писателей интересует не объективизм кинокамеры, а ее возможности в сфере воспроизведения субъективного.

Важнейшим компонентом визуального кода произведений «новых романистов» является их настойчивое обращение к приему экфрасиса и использование «оживающих картин», ставшее «чисто новороманным методом» [4:16–17] (полотно Боттичелли «Благоговещенье» в романе М. Дюрас «Моряк из Гибралтара», фото «В мастерской художника» в «Истории» К. Симона, фото свадьбы в «Планетарии» Н. Саррот, витражи, картины и фильмы в «Распределении времени» М. Бютора, топографическая карта в «Мизансцене» К. Оллье, наконец, гравюра «Поражение под Рейхенфельсом» и черно-белое фото в романе «В лабиринте» А. Роб-Грийе).

Актуализация в последнее десятилетие интереса к проблеме экфрасиса «значительно расширила объем понятия и сферу его применения» [2:82], позволяя выявить новые поэтологические и жанровые аспекты в «хрестоматийных» текстах. Задача данной статьи — продемонстрировать, что роман А. Роб-Грийе «В лабиринте» (1959) не только может быть прочитан сквозь призму поэтики экфрасиса, но и с жанровой точки зрения определен как роман-экфрасис.

Обосновывая жанрообразующие возможности экфрасиса, Т. Бовсуновская [2] на обширном теоретическом материале демонстрирует «путь экфрасиса от стилистической фигуры или словесной эмблемы» у Феона и Филострата до специфического жанра эпохи постпостмодернизма. Т. Бовсуновская подтверждает правоту исследователей (С. Уолл и др.), предрекавших развитие экфрасиса

в романную форму, основанную на живописи. Она, в частности, ссылается на работы У. Дж. Т. Митчела [18], который толкует экфрасис как особый поэтический модус, «текстовую живопись» [18:151], и особый жанр, в котором сталкиваются различные семиотические системы [18:156]. Новая жанровая дефиниция уже была применена В. Бочкаревой [2] и Т. Бовсуновской [1] к роману Г. Норминтона «Корабль дураков» и А. Сидоровой [12] к роману Ю. Буйды «Ермо».

Е. В. Яценко в работе, посвященной визуальному коду романа Дж. Фаулза «Волхв», отмечает, что «Экфрасисы второй половины XX в., как правило, миметичны. Это связано с изменением отношения между искусством и реальностью» [16]. А. Г. Сидорова, напротив, констатирует увеличение веса вымышленного экфрасиса в современной литературе [12:27–28]: «<...> в художественно-эстетических системах позднейшего времени отторжение конвенционального культурного наследия в рамках «манифестарной эстетики» (футуризм, сюрреализм, потом концептуализм, постмодернизм) выражается <...> в тяготении к немиметическим формам творчества <...>, в создании вымышленных экфрасисов как стремлении писателя освободиться от диктата реальности» [12:32]. Вымышленный экфрасис, указывает А. Г. Сидорова, также «является одной из форм культурологической мистификации, авторской игры с читателем-интеллектуалом» [12:32]

Принципиальная нереференциальность «нового романа» подчеркнута выбором А. Роб-Грийе немиметического экфрасиса в качестве организующего элемента романа «В лабиринте». «Новый роман», искусство, которое, по утверждению писателя, «не ищет опоры в какой бы то ни было истине, существующей до самого искусства», «не выражает ничего, кроме самого себя» [5:450], в данном случае не ищет опоры и в реальности художественной. Картина, шозистски точный экфрасис которой является структурным ядром романа «В лабиринте», атрибутирована как «Поражение под Рейхенфельсом» («черно-белая гравюра прошлого века либо хорошая репродукция» [9:249]). Однако в слове «К читателю», предваряющем роман, А. Роб-Грийе прямо указывает на ее немиметический характер: «<...> не знает недавняя история Западной Европы крупного сражения под Рейхенфельсом» [9:240]. Писатель также вводит в роман экфрасис черно-белого фото, изображающего солдата на побывке. С. Сонтаг характеризует фото как «эталон достоверности»:

«Как реликтовая порода, сохраняющая отпечаток растения, фотография фиксирует образы самой жизни. И никто не сомневается, что тут, — сама жизнь или жизнь эта канула в прошлое» [13]. Однако в контексте романа «В лабиринте» экфрасис фотоснимка служит дискредитации реальности. И картина, и фотоснимок создают «еще одну степень опосредования, отчуждения художественной реальности в область подражания подражаниям, призрака призрака» [12:42].

Предельная точность экфрасического изображения «дереализует» описание, переходя в галлюцинацию. Натуралистически скрупулезное воспроизведение не претендует на познание. Обозначенный новороманистами гносеологический подход — невозможность репрезентации, развенчание «глубины» бытия, противопоставление миру «значений» непосредственного мира «вещей» («Пусть объекты и события воздействуют в первую очередь своим присутствием, и пусть это присутствие господствует и в дальнейшем над любой теорией, созданной с объяснительной целью, <...>» [10:454]) определяет тот особый тип видения, который предстает в романах А. Роб-Грийе. В статье, посвященной стратегиям словесной репрезентации визуального образа, С. Л. Лавлинский [6] характеризует две традиции видения: одна связывается «с умением субъекта проникать за границы пульсирующей поверхности в глубину становящейся реальности» (М. Бахтин), другая же имеет отношение к различным процессам «трансгрессии взгляда» (Ц. Тодоров), к культуре «зрения предельно близкого» (М. Ямпольский) [6:64]. С. Л. Лавлинский обращается к наблюдениям Ц. Тодорова, который выделяет «символы непрямого, искаженного, извращенного взгляда, каковыми являются очки и зеркало» [14:92], и отмечает, что они становятся образом взгляда и зримости как таковой [6:68] «Эти предметы — в некотором смысле материализованный, непрозрачный взгляд, квинтэссенция взгляда. Та же плодотворная двусмысленность присутствует и в слове «визионер»; это человек, который видит и не видит, представляя собой одновременно и высшую степень, и отрицание видения» [14:92]. У А. Роб-Грийе мотив искаженного, «ненадежного» видения становится метафорой познавательного сомнения, а образ «кривого зеркала», «искажающих очков» обретает разнообразные воплощения (косоглазие мальчика, подозревающего о произошедшем убийстве («Наблюдатель»), близорукость слесаря,

принимающего изображение на обложке бульварного романа за реальный факт («Проект революции в Нью-Йорке»), рисунок очков, проступающий на дверях («Наблюдатель»), «разводы» на стекле, мешающие наблюдению («Ревность»), зеркало на стене комнаты («В лабиринте»), создающее бесконечные серии отражений-симулякров).

В рамочных эпизодах романа «В лабиринте» этот мотив настойчиво повторяется в нескольких соседствующих фрагментах текста: «<...>, за стеной кто-то шагает под дождем, пригнув голову, *заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой*, <...>»; «<...>, люди шагают, палимые солнцем, *заслонив ладонью глаза и все же глядя прямо перед собой*, <...>» [9:241]; «Кто-то шагает, еще ниже пригнув голову, *усерднее заслоня ладонью глаза и потому видя лишь несколько сантиметров асфальта перед собой*, <...>» [9:352]. «Видит и не видит», по Ц. Тодорову. Эта же «сомнительность» видения часто проступает в романе и применительно к одной из его мотивных доминант — образу глаза («*неподвижные, пустые, ничего не выражающие глаза*» [9:251] «*Густые хлопья слепят глаза*» [9:252]»; «Спасаясь от снега, который *набивается в глазницы*» [9:255]; «*глаза мальчугана устремлены в пустоту*» [9:261]; «в образовавшуюся щель *ничего нельзя разглядеть*» [9:264] и др.

Шокистски точное описание картины — экфрасис — также размывает границы видимого. Однако еще до появления в тексте романа самой гравюры поэтика экфрасиса отчетливо проступает в «живых» картинах — в описании комнаты, где находится наблюдатель, и в изображении городского пейзажа, по заснеженным лабиринтам которого блуждают солдаты. Эффект гравюры создается подчеркнутой геометризацией изображаемых форм (круг, квадрат, прямоугольник, параллели, вертикальные полосы), использованием лексикой соответствующей семантики (рисует, чертит; контуры, очертания, начерченный и т. п.): «ветер *чертит параллели, развилки, спирали*»; «их *контуры ... отчетливо рисуются на поверхности стола — круг, квадрат, прямоугольник*» [9:242]; «*квадрат* в дальнем, слева, углу стола, <...>, соответствует *очертаниям* медного стояка от лампы»; «*четкий, словно начерченный рейсфедером, квадрат* полированного дерева» [9:243] и др.), поддерживается черно-серо-белым колоритом (вернее, отсутствием цвета) и имитацией графического штриха («мелкие кристаллики <...> *оседают белыми полосами — параллельными,*

раскосыми, спиральными» [9:242]; «За стеной идет снег. За стеной шел снег, шел и шел снег, за стеной идет снег» [9:244]; «белый круг поверх протянувшегося вровень с землей черного круга» [9:245]; «Черный мрамор камина покрыт серой пылью» [9:246]; «обои на стенах, бледно-серые, с чуть более темными вертикальными полосами»; «опущенные веки серы, как серо и все его лицо» [9:245]; «те же цвета — белый и серый, та же стужа» [9:257]; «на ней черное платье <...>, закрытое серым сборчатым передником» [9:269] и т. п.). Все образы предвосхищают экфрастические описания гравюры [9:249–251, 293–295] и черно-белой фотографии солдата, отраженной в большом прямоугольном зеркале [9:271]. («Смутные очертания портрета, на середине противоположной стены, кажутся в полутьме серым овалом, вписанным в белый прямоугольник, вытянутый в вышину и обрамленный чернотой» [9:278]).

В описании городского лабиринтного пейзажа акцентируется его плоскостный характер и сходство с художественным изображением: «вместо глубокой перспективы, которую должны были бы создать эти вереницы зданий, видится лишь бессмысленное скрещение прямых, а снег, продолжая падать, лишает эту видимость малейшей рельефности, словно это хаотическое зрелище всего лишь плохая мазня, намалеванная на голой стене декорация» [9:244]; тот же мотив плоскостного рисунка повторяется в описании интерьера комнаты: «Все вокруг представляется какой-то плоской декорацией, <...>. Сцена остается пустой» [9:249]. Рисунок, тысячекратно повторяющийся на стенах, также «совершенно плоский» [9:247]; «на сцене толпится множество людей» [9:249]. Условность изображаемого, игровой эффект текста подчеркнуты использованием театральных терминов (сцена, декорация, подмости). В контексте романа «театральное <...> выглядит лишь как ложное воспроизведение»; «становятся неразличимыми сущность и маска, ландшафт и декорация, подлинник и имитация и, в конечном счете, живое и искусственное. Весь мир оказывается рукотворной вещью, декоративным «задником», исполненным в жанре «обманки» <...> [5:9].

Примечательно, что люди, изображенные на описываемой гравюре, находятся в движении, они оживленно спорят, «энергично жестикулируя не только руками, но как бы и всем телом» [9:249], у них «размашистые движения и резкая смена выражения на лицах» [9:249]. Спорщики «машут руками, гу-

бы у них шевелятся, туловища и шеи резко повернуты, они стучат кулаком по столу или потрясают им в воздухе» [9:249], «с трудом проходят, <...> влево» [9:249] и т. п. Об экфрастическом характере описания напоминают только ремарки («в центре картины», «немного ближе к переднему плану», «ребенок изображен лицом к зрителю», «один изображен анфас, другой вполоборота, третий повернулся»; «Художник с таким старанием выписал подробности, такую резкость придал штриху, <...>» [9:249–251] и т. п.).

В противовес динамизму экфрастического фрагмента следующая за ним «живая» сцена подчеркнута статична (маркером перехода к «живой» картинке становится цвет — клеенка в красно-белую клетку). Эпизод «рисует» кафе, обстановка которого идентична изображению на гравюре. Солдат сидит за столом, но «кажется, от усталости он так и заснул», «не шелохнется» [9:252]. Мальчик стоит рядом, «оцепенело застыл». Ребенку чудится, что он «беседует ... с чем-то неодушевленным — с куклой, с безответным манекеном»; «Возможно, мальчик тоже уснул»; «Ни тот ни другой не шевельнулся». [9:252]. Мальчуган «...не заметил даже, чтобы человек, сидящий за столом <...>, хотя бы пошевелил губами; тот даже не кивнул головой, не моргнув глазом, он все так же не раскрывает рта» [9:252]. Безжизненность солдата касается и визуального аспекта: «<...> уставясь широко раскрытыми глазами в полумрак зала, <...>», солдат «не видит ребенка, не видит ничего вокруг» [9:252].

Описание открытого пространства (солдат выходит из кафе, чтобы вновь брести по заснеженному лабиринту города) также выдержано в стилистике черно-белого офорта: «Белые, стремительные, густо падающие крупинки внезапно меняют направление, <...> они чертят вертикали <...>», «<...> снова начинают чертить почти горизонтальные параллели, пересекающие освещенное пространство слева направо <...>» [9:253], Солдат «оглядывается на заштрихованного белыми хлопьями мальчика» [9:254].

Еще один «живой» эпизод подан как статическая картина: Женщина «...стоит в обрамлении распахнутой двери», «не шелохнувшись, неподвижно опустив руки» [9:284]. «Человек с костылем, <...> тоже застыл без движения»; «черты его ...окаменели» [9:284]. Впечатление марионетки, безжизненной куклы оставляет и солдат: «<...> туловища и конечности у него словно окаменели, и кажется, что его на веревочке тащат по

рельсам назад» [9:287]; в казарме, куда попадает солдат, «Никто не шевельнется, все молчат», у него самого «истуканий вид» [9:291]. Таким образом, общность экфрасической поэтики романа подчеркивается постоянным мерцанием, взаимным превращением «живого» в «неживое», а сами экфрасисы метафоризируют отношения между реальностью и художественным вымыслом.

В. Пестерев характеризует «В лабиринте» как «роман-метафору», а художественное мышление Роб-Грийе — как «метафорическое», «охватывающее существование в целом, когда метафора — художественная форма осмысленности <...>» [8:61]. Именно «лабиринт», полагает В. Пестерев, выступает у Роб-Грийе и метафорой мира, и метафорой авторского «я», и метафорой романной формы [8:62]. Однако предложенные наблюдения над текстом романа позволяют предположить, что на ту же метафорическую тотальность описания в романе Роб-Грийе может претендовать и образ картины (фотографического снимка), а сам роман может быть описан как роман-экфрасис. Лабиринт же в этом случае окажется структурным принципом организации романного целого. «Лабиринт у Роб-Грийе — это реальность кажущегося, миража и иллюзии; <...>. «Лабиринт» и «жизнь» сближены до столь высокой неразличимой проницаемости, что образуют самодостаточную художественную данность» [8:62], утверждает В. Пестерев. На наш взгляд, показанная экфрасичность поэтики романа позволяет предположить, что именно «картина» (ее экфрасическое описание) и «жизнь» являются предметами этого постоянного сближения и симулякральной подмены.

Можем заключить, что визуальность в романе А. Роб-Грийе выражена как эксплицитно — через включение в текст экфрасических описаний, представляющих собой тип дискретного монологического немиметического экфрасиса (по классификации Е. В. Яценко [16]), так и имплицитно — посредством формальных стилистических средств, апеллирующих к визуальному восприятию (художественный принцип точки зрения, трансформированный А. Роб-Грийе в соответствии с его художественными задачами и давший название его *принципу* письма — «школа взгляда»). Однако немиметический экфрасис в романе не только является его композиционным центром и структурирует текст, но концептуализирует взаимоотношения жизни и искусства, иконически воплощая идею нереперенциальности новороманных текстов. Поэтика экфрасиса распространяется не только на описание гравюры и черно-белого фотоснимка — она охватывает текст в целом, отчетливо проявляясь и в изображении «живых» сцен. Неразличимость иллюзии и «реальности» поддерживается парадоксальным приемом «омертвения» живой картинке, превращающейся в офорт или фотоснимок, и «оживания», динамичности экфрасического описания — графического или фотографического. Эти наблюдения дают основания определить роман «В лабиринте» как «роман-экфрасис».

Интермедиаальная поэтика романа «В лабиринте» не исчерпывается визуальным аспектом, вопреки его очевидности. Перспективным представляется изучение аудиального кода этого романа, как и аудиальной поэтики А. Роб-Грийе в целом.

Литература

1. Бовсунівська Т. В. Роман-екфрасис «Корабель Дурнів» Грегори Нормінтона / Бовсунівська Т. В. — Режим доступу : http://www.philolog.univ.kiev.ua/library/zagal/Movni_i_konceptualni_2011_38/059_068.pdf.
2. Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2009. — № 6. — С. 81—92.
3. Великовский С. И. В лаборатории расчеловечивания искусства («новый роман») / С. Великовский // С. Великовский. Умозрения и словесность. — М. ; СПб., 1999. — С. 520—555.
4. Вишняков А. Г. Поэтика французского Нового Романа / А. Г. Вишняков. — Автореф. дис. ... докт. филол. н. — М., 2011. — 40 с.
5. Гапон А. Г. Поэтика романов Алена Роб-Грийе (строение и функционирование художественного текста) / А. Г. Гапон. — Автореф. дис. ... канд. филол. н. — М., 1998. — 20 с.
6. Лавлинский С. Л. О двух стратегиях художественной репрезентации зримости. К проблеме визуального в литературе / С. Л. Лавлинский // Дискурсивность и художественность: к 60-летию Валерия Игоревича Тюпы: сборник научных трудов / Ред. М. Н. Дарвин, Н. Д. Тмарченко, О. В. Федунина. — М., 2005. — С. 60—71.
7. Маричик Ю. А. Формы письма в современном французском романе: вербальное и визуальное в творчестве М. Дюрас / Ю. А. Маричик. — Автореф. Дис. ... канд. филол. н. — М., 2007. — 19 с.

8. Пестерев В. А. Модификации романной формы в прозе Запада второй половины XX столетия. — Волгоград : Изд-во ВолГУ, 1999. — 312 с.
9. Роб-Грийе А. В лабиринте. // Роб-Грийе А. В лабиринте. Бютор М. Изменение. Симон К. Дороги Фландрии. Саррот Н. Вы слышите их? / Перевод Л. Коган. — Л.– М. : Художлит., 1983. — С. 237—352.
10. Роб-Грийе А. Статьи из сборника «За новый роман» (1963) / А. Роб-Грийе // Собрание сочинений. Дом свиданий: Романы. Рассказы пер. с фр.; сост. и предисловие О. Акимовой. — СПб. : Симпозиум, 2005. — С. 449—492.
11. Савельева И. В. Творчество А. Роб-Грийе 1965—2001 годов и стратегия обновления романа / И. В. Савельева. / Автореф. дис. ... канд. филол. н. — М., 2008. — 20 с.
12. Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка) / А. Г. Сидорова. — Дис. ... канд. филол. н. — Барнаул, 2009. — 218 с.
13. Сонтаг С. О фотографии / Сьюзен Сонтаг. — М. : ООО «Ад Маргинем Пресс», 2013. — 272 с. — Режим доступа : <http://www.litmir.net/br/?b=156137&p=42>
14. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / Цветан Тодоров / пер. с фр. Б. Нарумова. — М. : Дом интеллектуальной книги, 1997. — 144 с.
15. Ямпольский М. Б. Наблюдатель. Очерки истории видения / М. Б. Ямпольский. — М. : Ad Marginem, 2000. — 287 с.
16. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель / Е. В. Яценко // Вопросы философии. — 2011. — № 11. — С. 47—57. — Режим доступа : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427
17. Dugast-Portes F. Le Nouveau roman : une césure dans l'histoire du récit / F. Dugast-Portes. — Paris : Nathan, 2001. — 244 p.
18. Mitchell William J. Thomas. Ekphrasis and the Other / William J. Thomas Mitchell // Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation. — University of Chicago Press, 1995. — 154 p. — Режим доступа : <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>
19. Robbe-Grillet A. Dans le labyrinthe / A. Robbe-Grillet. — P. : Les Editions de Minuit, 1959. — 320 p.