

УДК 811.111 : 81'37 : 81'42

**СЛОВЕСНАЯ ГОЛОГРАФИЯ
 В ПЕЙЗАЖНОМ ДИСКУРСЕ
 ВИРДЖИНИИ ВУЛФ:
 МОДУСЫ, ФРАКТАЛЫ, ФУЗИИ
 О.П. Воробьева (Киев, Украина)**

О.П. Воробьева. Словесная голография в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф: модусы, фракталы, фузии. В статье в рамках мультимодальных стилистических студий раскрываются способы и средства создания эффекта словесной голографии при описании горных и морских ландшафтов в художественном дискурсе В.Вулф. Преломляя основные положения эстетики формализма через концептуально-терминологический аппарат синергетической парадигмы, автор статьи сосредоточивается на пространственных, абрисных и светокolorистических описательных техниках писательницы в их взаимодействии со значимой образностью и символикой, выступающей дополнительным источником словесных голографических эффектов в модернистском пейзажном дискурсе.

Ключевые слова: словесная голография, горный/морской ландшафт, описательные техники, образность и символика, Вирджиния Вулф, модернистский пейзажный дискурс.

О.П. Воробйова. Словесна голографія у пейзажному дискурсі Вірджинії Вулф: модуси, фрактали, фузії. У статті в межах мультимодальних стилістичних студій розкриваються способи та засоби створення ефекту словесної голографії в описі гірських і морських ландшафтів у художньому дискурсі В.Вулф. Переломлюючи основні положення естетики формалізму крізь концептуально-термінологічний апарат синергетичної парадигми, авторка статті зосереджується на просторових, абрисних та світлокolorистичних описових техниках письменниці в їхній взаємодії зі значущою образністю і символікою, яка виступає додатковим джерелом словесних голографічних ефектів у модерністському пейзажному дискурсі.

Ключові слова: словесна голографія, гірський/морський ландшафт, описові техніки, образність і символика, Вірджинія Вулф, модерністський пейзажний дискурс.

O.P. Vorobyova. Verbal holography in Virginia Woolf's landscape discourse: modes, fractals. Fusions. This paper reveals, from a multimodal stylistic perspective, ways and means of creating the verbal holography effect in montane and marine landscape descriptions in V.Woolf's literary discourse. Interpreting basic assumptions of the formalist aesthetics through the conceptual and terminological tool-kit of synergy paradigm, the paper

focuses on the writer's space, contour, and light-and-color descriptive techniques in their interaction with key imagery and symbols as a complementary source of verbal holographic effects in modernist landscape discourse.

Key words: verbal holography, montane/marine landscape, descriptive techniques, Virginia Woolf, modernist landscape discourse.

*Они стремятся не имитировать
форму, а создавать форму; не
подражать жизни, а находить
соответствие жизни.*

/Роджер Фрай/

0. Вместо введения. Современное состояние стилистических студий является отражением тех дивергентных и конвергентных процессов, которые в последнее время прослеживаются в лингвистике, филологии и, шире, гуманитарных науках в целом. В проекции на стилистику эти тенденции проявляются, с одной стороны, в её фрагментации, своеобразном "разбегании" отдельных разновидностей и направлений стилистики в зависимости от её тяготения к той или иной парадигме (когнитивная стилистика/поэтика, функциональная стилистика, прагматилистика, формально-структурная стилистика), от фокуса исследований (стилистика эмоций, феминистическая стилистика, стилистика повествования/нарратология, стилистика восприятия, критическая стилистика, историческая стилистика, педагогическая стилистика), исследовательской методологии (корпусная стилистика, эмпирические исследования читательского восприятия)¹. С другой стороны, в стилистике имеют место проявления интеграции, как междисциплинарной, так и внутридисциплинарной, приводящие к формированию таких пересекающихся между собой гибридных областей, как когнитивная стилистика, семиотическая стилистика, мультимодальная стилистика [Nørgaard 2010б: 30-34, 117-120]. Последняя имеет особое значение для данного исследования, поэтому остановимся на её содержании и исходных позициях несколько подробнее.

В узком смысле слова в компетенцию мультимодальной стилистики как относительно новой дисциплины [Forceville 2006; Kress 2001; Nørgaard 2010a: 115-126; O'Halloran 2004: 109-130] входит стилистический анализ способов конструирования значений и порождения смыслов, совокупно продуцируемых не только словесным, но и другими семиотическими кодами – визуальным, картинным, аудиальным, включая музыкальный², и т.п., выступающими как единое целое. Поэтому в сферу её интересов попадают разнообразные дискурсивные образования – комиксы, реклама, кинофильмы, театральные постановки, песенная лирика и собственно художественный дискурс в комплексе его вербальных, графических, полиграфических, включая, например, дизайн обложки и текстуру бумаги, гипертекстовых и под. параметров. В такой трактовке любой художественный (и нехудожественный) текст может

рассматриваться как принципиально мультимодальный [Nørgaard 2010б: 30, 119]. В широком же смысле слова можно говорить о неявной, скрытой или встроенной мультимодальности художественного текста, которая может проявляться в его акцентированной иконичности (что особенно характерно для поэзии) [Freeman 2006: 407-409], екфрастических³ [Kwiatkowska 1997: 174] или пикториальных мотивах, когда в художественной литературе, соответственно, описываются произведения искусства или используются техники, характерные для живописи или фотографии [Heffernan 1993: 3; Kwiatkowska 1997: 175-176], а также в художественно переосмысленной поликодности как сочетании вписанных в художественный текст идиосинкратических сенсорных (визуальных, аудиальных, оптических, ольфактивных и др.) авторских стратегий его построения и развертывания.

Подобная поликодность приобретает особую значимость в тех авторских дискурсах и повествовательных формах, где важным является создание эффекта объемности и глубины. Это касается, прежде всего, миметических форм, и в частности пейзажа. Способы создания эффекта многомерности в пейзажном описании, которые можно трактовать как проявление словесной голографии, тесно связаны с особенностями художественной формы, которая, в свою очередь, определяется не только авторской сенсорикой и когнитивным стилем писателя, но и литературно-художественным направлением, к которому принадлежит автор. Это обусловило выбор **объекта** нашего исследования, коим является пейзаж в прозе Вирджинии Вулф, рассмотренный под углом зрения создания эффекта голографичности описания. Раскрытие механизмов словесной голографии в пейзажном дискурсе прозы модернизма как **предмет** исследования представляется **актуальным** в контексте междисциплинарных студий художественной семантики в их индивидуально-авторском и жанрово-стилистическом аспекте. **Цель** настоящей статьи – выявление и систематизация языковых средств воплощения семиотических кодов, совокупность которых создает эффект многомерности пейзажных описаний в прозе Вирджинии Вулф. Структура статьи продиктована её основными **задачами**: определить специфику пейзажного дискурса в прозе модернизма; выявить основные векторы воздействия эстетики формализма на авторскую сенсорикку Вулф и её визуальные коды в пейзажных описаниях; раскрыть особенности словесного воплощения голографических эффектов в системе модусов описания горного пейзажа в рассказе Вулф "The Symbol" ("Символ"); установить природу многомерных оптических эффектов в морских пейзажных описаниях интерлюдий романа Вулф "The Waves" ("Волны") в ракурсе фрактально-фузионной динамики структуризации повествования.

1. Пейзажный дискурс модернизма в контексте формальной эстетики. Говоря о пейзажном дискурсе, следует помнить, что "пейзаж – это не просто изображение, но всегда *художественный образ* природной или городской среды, её определенная интерпретация, что находит свое выражение в исторически сменяющихся *стилях* пейзажного искусства" [Басин], включая и

его преломление в художественном тексте. При этом для каждого стиля "характерна своя *философия, эстетика и поэтика* пейзажного образа" [там же]. Поэтика модернистского пейзажа, испытав на себе воздействие импрессионизма как живописи меняющегося состояния [История современного искусства 1998: 490], во многом определяется эстетикой постимпрессионизма, или формальной эстетикой, связанной с именем Роджера Фрая, искусствоведа, критика, художника, участника группы Блумсбери, автора самого термина "постимпрессионизм".

Известно, что импрессионисты сделали важнейшим компонентом своих произведений "вибрирующую свето-воздушную среду, обволакивающую все предметы" [там же] и размывающую формы⁴, что неизбежно бросается в глаза в пейзажных зарисовках Вирджинии Вулф, особенно в её ранних рассказах, в частности в рассказе "Kew Gardens" ("Королевские сады"). В то же время в конце XIX века в художественной среде усилилась тенденция "к отдалению от непосредственного восприятия явлений природы, к тому, чтобы придать искусству более отчетливый интеллектуальный характер" [История современного искусства 1998: 504], открытый для новых и разнообразных формальных решений.

Неудивительно, что визуальные коды Вирджинии Вулф, изначально импрессионистические [Banfield 2003: 471-472, 486], со временем трансформировались под влиянием эстетики формализма Роджера Фрая, основы которой, перекликающиеся с концепцией блумфилдианца Клайва Белла [Шварц], были изложены им в 1920 г. в сборнике эссе "Vision and Design" ("Видение и дизайн") [Fry 1957]. Суть эстетики Фрая можно очертить в виде следующих дихотомий:

1) **искусство** как организованное, структурированное и целеположенное противопоставляется **природе**, предлагающей наблюдателю совокупность недифференцированных стимулов, не сопровождаемых какой-либо целью⁵. Произведение искусства – это прежде всего сочетание линий, очертаний, движений, цвета [Fry 1957: 302], и именно так его и следует оценивать [Шварц; Bullen];

2) **"воображающая жизнь" сознания** (the "imaginative life" of the mind) противопоставляется **"инстинктивной жизни" сознания** (the "instinctive life" of the mind) как две разные эмпирические, опытные сферы [Fry 1957: 254; Fogh-Schultz 2002]. При этом "жизнь воображения" ориентируется на систему эстетических ценностей, ассоциируясь с творческим, синтезирующим взглядом на физический мир [Fry 1957: 254]. Именно эта сторона сознания порождает эмоции, передаваемые формально-экспрессивными средствами искусства, возбуждая сенсорные реакции зрителя/читателя [там же: 20-21, 294; Bullen];

3) **творческое видение** (creative vision), трактуемое как **дизайн** [Bullen], *геометрия пространственных отношений* [Banfield 2003: 471], противопоставляется **эстетическому видению** (aesthetic vision), фокусирующемуся на красоте и гармонии [Bullen]. Подобное творческое

видение, напоминающее научное творчество, направлено на поиск новых, необычных сенсорных (и прежде всего, зрительных) восприятий, сосредоточено преимущественно на отношениях, а не объектах, таким образом трансформируя видение в дизайн [Banfield 2003: 471]. Аранжировка форм может иметь прямое и глубокое воздействие на сознание, независимо от того, что эти формы представляют, поэтому константой искусства является не любование красотой и гармонией, а созерцание формы [Bullen; Lang 1962: 168];

4) **значимая форма** (significant form, в терминологии К.Белла) как качество, присущее произведениям визуального искусства [Fry 1957: 295; Лангер 2000: 125; Шварц; Lang 1962: 169], или **пластичность** (plasticity), по Фраю [Fry 1957: 264; Lang 1962: 169], т.е. формальные свойства произведения искусства, зависящие от сочетания элементов, настоянных на чувствах и эмоциях [Fry 1957: 294], противопоставляется **содержанию** в ракурсе **психологии видения**, точнее, ассоциациям, неким заранее заданным идеям, вызываемым у наблюдателя этим содержанием [Lang 1962: 168; Roger Fry]. К основным⁶ эмоциональным элементам пластичности (дизайна) относятся: *ритм линий*, формирующих очертания, как определенного рода *жестов*, модифицируемых авторскими эмоциями; *масса* как скрытая силовая динамика тел; *пространство*; *светотени* как насыщенная эмоциями контрастность в освещенности; *цвет*, вызывающий непосредственный эмоциональный отклик [Fry 1957: 33-34; Шварц; Lang 1962: 170]. Модели сочетания этих элементов организованы таким образом, что ни один из них не нарушает линии формы, в создании которой он участвует, сохраняя линейный баланс её сложных векторов и напряжений [Bullen; Lang 1962: 171];

5) **постимпрессионизм**, конструирующий геометрию в импрессионистическом мире ощущений путем сочетания "видения" и "дизайна" [Banfield 2003: 473], противопоставляется **импрессионизму**, который подвергает анализу привычные восприятия, но разрушает дизайн [там же: 471].

О влиянии эстетики Фрая на развитие изобразительного искусства и, опосредованно, на инновации в описательных техниках модернистской прозы, что фактически привело к пересмотру эстетических стандартов того времени, свидетельствуют слова искусствоведа Кеннета Кларка, который отмечал, что: "если говорить о том, что вкусы может изменить один человек, то это сделал Роджер Фрай" [цит. по Fogh-Schultz 2002]. Подобную роль в пересмотре эстетических вкусов относительно путей и способов отражения, или точнее конструирования, действительности в литературном произведении сыграла и Вирджиния Вулф, чья оригинальность как писателя во многом связана с её талантом описывать видимую реальность, создавать реальность визуальных объектов [Navard-Williams 1954: 71, 84].

Эффект многомерности описываемой, или, точнее, конструируемой реальности возникает в прозе Вулф в результате совокупного использования для создания "значимой формы" различных описательных техник, коррелирующих с эмоционально насыщенными элементами "дизайна", по

Фраю. Среди этих техник для создания иллюзии ландшафтной объемности особое значение у Вулф приобретают: 1) *пространственные* описательные техники, в частности, монтаж ракурсов или модусов восприятия; 2) *абрисные* описательные техники, манипулирующие очертаниями предметов или проявлениями стихий; и 3) *светокolorистические* описательные техники, чередование которых создает особый ритм пульсации прозы. Однако многомерность, глубина и объемность описания являются необходимым, но недостаточным условием для возникновения того, что мы называем словесной голографией пейзажа. Образно говоря, художественный эффект пейзажной голограммы⁷ требует наличия в тексте некоего дополнительного направленного излучения, словесного обозначения некоего значимого луча – солнечного света (как в интерлюдиях романа "Волны"), света прожектора (как в рассказе Вулф "The Searchlight" – "Прожектор") или маяка, воображаемой камеры или просто взгляда рассказчицы, как в анализируемом ниже рассказе "Символ". Таким источником голографического эффекта в пейзажных описаниях могут становиться символы, художественные детали или другие значимые текстовые элементы – текстемы, в терминологии Г.Тури [Toury 1980: 9, 96].

2. Словесная голография в рассказе В.Вулф "Символ"

*Что может быть более
ужасающим, чем откровение
настоящего момента? То, что мы
вообще переживаем этот шок,
возможно только потому, что с
одной стороны нас защищает
прошлое, а с другой будущее.*

Вирджиния Вулф. "Орландо"

"Символ" (CSF, 288-290), один из поздних рассказов (1941) Вирджинии Вулф, представляет собой зарисовку, в центре которой размышления рассказчицы, отдыхающей в маленькой деревушке на альпийском курорте и пишущей письмо своей сестре, сидя на балконе гостиницы с видом на гору и раздумывая о том, что может символизировать гора. Стараясь уйти от заезженных ассоциаций, рассказчица, с одной стороны, созерцает гору и деревушку у её подножья, а с другой, погружается в воспоминания о том, как она ждала смерти своей матери, чтоб выйти замуж и обрести свободу. Внезапно поток её размышлений прерывает трагическая сцена падения альпинистов, исчезнувших в горной расщелине. Очередное избитое по содержанию предложение осталось незавершенным – "Они погибли, пытаясь обнаружить / открыть ..." (*They died in an attempt to discover...* – CSF, 290); письмо дописано; ответ на вопрос о том, что же символизирует собой гора, кажется, не найден (*There seemed no fitting conclusion.* – CSF, 290).

Прелесть этого рассказа, как отмечает исследователь короткой прозы Вулф, Дин Болдуин, в парадоксальности обращения с избитыми символами [Baldwin 1989: 71], раскрывающей характер героини и заставляющей пересмотреть привычные ассоциации, связанные с восхождением и горными вершинами. В этом смысле "символ чем-то напоминает стволовую клетку, которая, при введении в организм, начинает структурироваться под своё окружение" [Тарасенко 2009б: 149]. Однако в контексте нашего исследования на первый план выходят несколько другие нюансы этой зарисовки, которую можно интерпретировать как голографическую картинку, где орологический символ горы выступает своеобразным лазерным лучом, придающим реальность и объем её описанию, буквально и метафорически высвечивая гору в разных интерферирующих ракурсах, в том числе зависящих от освещения⁸, например:

Sometimes it looks just across the way. At others, like a cloud; only it never moves. [...] Either, how clear it is today, it might be across the street; or, how far away it looks; it might be a cloud. [...] In the storm last night, I hoped for once it was hidden. But just as they brought in the anchovies, The Rev. W.Bishop said, "Look there's the mountain!" (CSF, 289-290)

Любопытно, что в самом повествовании присутствует и идея линзы (в данном случае бинокля), которой оказывается достаточно, чтобы рассмотреть гору, но недостаточно, чтобы понять её символическую сущность, что имплицитно характерно для Вулф пересмотр базовой концептуальной метафоры ЗНАНИЕ ЕСТЬ ВИДЕНИЕ → ВИДЕНИЕ НЕ ЕСТЬ ЗНАНИЕ, сравните:

She could see the topmost height through her glasses. She focussed the lens, as if to see what the symbol was (CSF, 288)

Объемность описания как основа для его голографичности обеспечивается, прежде всего, комбинированием в рассказе пространственных описательных техник, задействующих ряд модусов или планов восприятия, доминирующими среди которых являются сенсорные (топографический и оптический) и концептуальные (онтологический и эпистемологический) модусы, связанные воедино взглядом рассказчицы, как внешним, суто физическим, так и внутренним, ментальным. Учитывая то, что значимая форма предполагает наличие напряжения между составляющими конфигураций [Lang 1962: 174], а её эстетическая значимость является функцией векторного баланса [там же: 171] между ними, в рассказе задействовано сочетание кинематографических техник (сканирования, фокусирования, наплыва и др.), объединенных общей техникой монтажа⁹, отличающегося "внутренней неожиданностью конструкции" [Лотман 1998а: 332], своеобразной текстовой оркестровкой [Huttunen 2002], которая, опираясь на "соположение двух или более образов отдельных событий, показанных вместе", объединяет их "в более крупное и насыщенное целое" [Zetl 1990: 319].

Наиболее детально прописанным в рассказе выглядит топографический модус, который охватывает передний и задний планы описания (гора и деревня :: дама на балконе гостиницы), соединенные разными векторами восприятия:

ПЕРЕДНИЙ ПЛАН : СВЕРХУ → ВНИЗ

There was a little dent on the top of the mountain like a crater on the moon (CSF, 288) → The graves in the valley –for there was a vast descent on either side; first pure rock; [...] lower a pine tree gripped a crag; then a solitary hut; then a saucer of pure green; then a cluster of eggshell roofs; at last, at the bottom, a village, an hotel, a cinema, and a graveyard (CSF, 288);

ПЕРЕДНИЙ ПЛАН ← ЗАДНИЙ ПЛАН: ВВЕРХ

'The mountain,' the lady wrote, sitting on the balcony of the hotel, 'is a symbol ...' [...] She could see the topmost height through her glasses (CSF, 288); The balcony overlooked the main street of the Alpine summer resort (CSF,288); I can see the young men quite plainly on the slopes of the mountain (CSF, 290);

ПЕРЕДНИЙ ПЛАН ← ЗАДНИЙ ПЛАН: ТОТ ЖЕ УРОВЕНЬ

She looked across the street at a woman shaking a mat on another balcony (CSF, 289);

ЗАДНИЙ ПЛАН : СВЕРХУ → ВНИЗ

Lowering her glasses, she nodded at the young men who in the street below were making ready to start (CSF, 288)

По горизонтали топографический модус пересекает сеть ментальных пространств, формирующая следующую конфигурацию: гора со склонами и подножьем (*on the top of the mountain – in the valley*) → гора и деревушка с балкона гостиницы (*on the balcony of the hotel – the topmost height – the main street of the Alpine summer resort*) → воспоминания о смерти матери на острове Уайт (*the Isle Wight*) → описание горы и деревушки в письме (*the little villas – a splendid view – the mountain from every window*) → падение альпинистов (*the young men on the slopes of the mountain – disappeared*) / разрыв во времени / → финал (*the unfinished letter on the table on the balcony*): тела найдены, письмо дописано, ответа на вопросы нет. Кроме лексики пространственной ориентации и колоронимов, характерных для любых пейзажных описаний [ср. Пономарёва 2009: 230-231], указанные ментальные пространства своеобразным пунктиром связывает идея смерти, которая получает либо прямое наименование (*death, died, dying, perished, froze to death*), либо именуется лексикой близких тематических групп (*graves, graveyard, had fallen climbing, covered nothing, solitary, cannot live another week, disappeared, bodies*), очерчивающей онтологический модус восприятия в дихотомии **ЖИЗНЬ :: СМЕРТЬ**, например:

There was a scurry of dry particles now and again, covering nothing. It was too high for breathing flesh or fur covered life (CSF, 288); the graves in the churchyard near the hotel recorded the names of several men who had fallen climbing (CSF, 288); In the forties of the last century two men, in the sixties four men had perished; the first party when a rope broke; the second when

night fell and froze them to death (CSF, 288-289); *The young men disappeared* (CSF, 290); *'The old clichés wick come in very handy. They died trying to climb the mountain [...] They died in an attempt to discover...'* (CSF, 290), либо задействует лексику оптического модуса восприятия, прежде всего, **ЦВЕТ** и его оттенки, ассоциируемые со смертью, например:

It was filled with snow, iridescent like a pigeon's breast, or dead white. [...] the snow was iridescent one moment; and blood red; and pure white, according to the day (CSF, 288)

Все это сопровождается некая театральность (балкон, где сидит рассказчица, напоминает театральную ложу), "контраст между "реальным" миром за пределами альпийской деревни и "нереальностью" самой деревушки и того, что в ней происходит [...], связанный внезапным исчезновением альпинистов" [Baldwin 1989: 71], что оформляется в соответствующее противопоставление **РЕАЛЬНОЕ :: НЕРЕАЛЬНОЕ** в рамках онтологического модуса восприятия, воплощая базовую концептуальную метафору **ЖИЗНЬ ЕСТЬ ТЕАТР**:

The balcony overlooked the main street of the Alpine summer resort, like a box in a theatre (CSF, 288); *so the plays [...] were acted in public* (CSF, 288); *There was something fantastic about them, airy, inconclusive. [...] Even the houses looked gimcrack. By the time the voice of the English Announcer had reached the village it too became unreal* (CSF, 288)

Нереальность происходящего дополняется идеей вездесущести, навязчивости присутствия горы, которая временами угрожающе нависает над альпийской деревушкой (сравните с акцентом на нависании плоскости как дополнительном эмоциональном элементе художественного дизайна у Фрая [Fry 1957: 44]), напоминая об опасности и смерти:

One can see the mountain from every window. But then it's true of the whole place. [...] I could shriek sometimes coming out of the shop [...] always to see that mountain. Sometimes it looks just across the way. At others, like a cloud; only it never moves. Somehow the talk [...] is always about the mountain. (CSF, 290); *It would need an earthquake to destroy that mountain* (CSF, 290)

На всю эту многомерную конструкцию модусов и планов накладывается дополнительный слой эпистемологической неопределенности, связанной с расшифровкой и переосмыслением символа горы, колеблющихся по шкале **УВЕРЕННОСТИ :: НЕУВЕРЕННОСТИ**, – жизнь, по своей сути, несет в себе элемент незавершенности (unresolved): нас всегда что-то ещё ждет, от нас всегда что-то ускользает [Havard-Williams 1954: 72], сравните:

She had written the mountain was a symbol. But of what? (CSF, 288); *We are climbing to some height; that was the cliché. But it did not represent what was in her mind's eye; after seeing through her glasses the virgin height* (CSF, 289; [...]) *it might be a cloud. That is the usual cliché* (CSF, 290); *There seemed no fitting conclusion* (CSF, 290)

Детали, которые избирает Вулф, выстраивая голограмму как кодирующую систему, позволяющую реконструировать диффузное световое, или в нашем случае символическое, поле [Holography], – безжизненность горной вершины, акцентированная в зачине рассказа, жесткое сравнение смерти матери с достижением героиней этой вершины в его кульминации и угрожающее присутствие горы в жизни обитателей альпийской деревни и её посетителей [Baldwin 1989: 71] – все это свидетельствует о существенных модификациях и даже искажениях писательницей стереотипного символического поля восхождения в рамках орологического пейзажного домена (тематического поля), ассоциируемого с вызовами и достижениями, куда, наряду с включением смерти как части пейзажа, вводятся новые этические, экологические и космологические интерпретативные ракурсы.

Символ горы в анализируемом художественном тексте действует как луч лазера (*'The Symbol' – 'The mountain' [...] 'is a symbol ...' – as if to see what the symbol was – the mountain was the symbol – her death, as a symbol*), инициирующий переживания через определенным образом повторяемые воздействия [Тарасенко 2009б: 32] и позволяющий увидеть объект с разных, не только интерферирующих, т.е. накладывающихся друг на друга подобно волнам точек зрения, но и точек зрения, подвергающихся диффракции, подобной тому, когда волна наталкивается на преграду и обтекает её, как в финале рассказа, где даже гибель альпинистов упирается в привычные клише: *The old cliché will come in very handy* (CSF, 290).

Насыщенность рассказа и его многомерность позволяют говорить о ещё одном голографическом измерении пейзажного описания, а именно, о модусах компрессии в их четырех основных, выделенных нами, разновидностях: 1) алгоритмической, которая проявляется в сворачивании фреймов и интеграции точек зрения (представление о горе как о лишенной жизни); 2) аналоговой, реализуемой в метафорической образности и буквальной аналогии (гора как облако). Именно этот тип компрессии является наиболее характерным для творческого мышления как в области науки, так и в области искусства, строясь "на сближении объектов и понятий, вне риторической ситуации не поддающихся сближению" [Лотман 1996: 60]; 3) параболической, составляющей суть символики, мотивов, аллюзий как "свернутых мнемонических программ текстов и сюжетов" [там же: 146] (гора как реестр смертей). При этом "символ демонстрирует некоторое мироустройство и рок, некоторую высшую реальность не через объяснения, а энергетически – через эмоциональные ощущения, через наведенные трансовые состояния" [Тарасенко 2009б: 149]; и 4) голографической, где информация не только свертывается с очень высокой степенью плотности, но и может быть реконструирована по своей мельчайшей частичке [Аршинов 1999; Holography] (гора как символ смерти).

3. Оптика и геометрия в интерлюдиях романа Вулф "Волны"

Природа предстает не как гармония, стремящаяся к высшей цели, а как сложный механизм, не имеющий представления не только о добре и зле, но и о целях своей эволюции.

В.В.Тарасенко. Фрактальная семиотика

Роман "Волны" (1931) во многих отношениях считается вершиной техники Вирджинии Вулф, будучи одновременно поэзией и повествованием в прозе [Monaco 2008: 161], и вершиной её мысли, вносящей вклад в психологию и философию сознания [Navard-Williams 1954: 71, 82]. Существенную роль в создании в романе эффекта слияния поэзии и прозы играют анализируемые в настоящей статье интерлюдии, которые, по словам Жана Гиге, служат своеобразной "увертюрой к опере, представляя все существенные мотивы [романа. – О.В.] в сжатой форме и в их взаимосвязях" [цит. по Monaco 2008: 177]. Интерлюдии романа, импрессионистические по сути (с тонкими нюансами передачи атмосферного освещения, с описательными деталями, касающимися внешнего вида предметов и воздействия на него света, движения и настроения), основываются на постимпрессионистической трансформации импрессионистической модели [Banfield 2003: 503], где мгновение – это "жизнь" (что для Вулф и Фрая было синонимом импрессионизма), которую постимпрессионизм должен зафиксировать [там же: 511], а воспринимаемый мир – разбитая (разорванная) (broken) поверхность, протяженность (continuity) которой, как достаточно иллюзорную сущность, надо искать где-то в другом месте¹⁰ [там же: 480]. Одним из источников такой фиксации является дуалистическая эстетика Вулф, в равной мере почерпнутая и из изобразительных искусств, их интерпретации в эстетике формализма Фрая, и из современных писательнице естественных наук [там же: 476].

В отличие от проанализированного выше рассказа Вулф в интерлюдиях романа "The Waves" преимущественно используются не пространственные, а абрисные и цветоколеристические описательные техники, где в качестве значимого луча, создающего эффект голографического описания, выступают лучи солнца и символ волны. Ещё одной значимой чертой интерлюдий является наличие в их художественном дизайне элементов фрактальности. Популярное сегодня понятие фрактала¹¹ как особого рода конфигурации символов, имеющей рекурсивную природу, где в малом масштабе дублируются детали крупного масштаба [Тарасенко 2009б: 10, 12], обладает значительным эвристическим потенциалом для объяснения механизмов смыслопорождения и текстопорождения, особенно при анализе модернистских и постмодернистских художественных произведений. Однако, если в постмодерне фрактализация

дискурса приобретает радикальный характер: "границы размываются, и бывший некогда линейным и устойчивым дискурс превращается во фрактальные блуждания по руинам разваливающихся смыслов" [там же: 212], то модернистский дискурс, в частности дискурс Вирджинии Вулф, задействует самоподобие, дробную размерность и итерационную алгоритмизацию фрактальности [там же: 99] в том своем аспекте, который работает на корреляцию образности и символики с композицией художественного текста. Несомненно, Вирджиния Вулф, не получившая системного образования, но интересовавшаяся широким спектром современных ей научных идей и открытий, не могла, в силу временного разрыва, опираться на понятие фрактала, введенного в научный обиход математиком Бенуа Мандельбротом [Mandelbrot 1982] в 1975 г., как формообразующей категории, основанной на представлениях о внутренне присущих ей негладкости, нелинейности, изрезанности [Тарасенко 2009б: 94]. Однако речь идет не столько о некоей форме, сколько об образе становления и способе понимания мира, уже зарождавшемся в эпоху модернизма, о некоей фрактальной "настройке", по словам В.В.Тарасенко, наблюдателя на определенное "схватывание" этого мира [там же: 95] в его природных фракталах горных кряжей, очертаний побережья, кристаллов снежинки, движения волн, работы сознания.

3.1. Фракталы и фузии в пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф.

Цепочка интерлюдий, сфокусированных на последовательном описании меняющегося, в зависимости от времени дня, солнечного освещения, морских волн, сада и дома, основывается в романе Вулф "Волны" на фузионно-фрактальной динамике, ритм пульсации которой создается чередованием слияния очертаний предметов и форм с их фрагментацией и отграничением друг от друга на фоне самоподобных рекурсий формы как "расположения момента-мгновения в определенной временной последовательности" [Banfield 2003: 490]. При этом фракталы и фузии как составляющие абрисных описательных техник могут выступать в исследуемом пейзажном дискурсе в нескольких возможных соотношениях.

1. Первое из них предполагает сочетание **фузий** как кристаллизации форм и **фракталов** как логических конструкций, обеспечивающих когнитивную стабильность [Tsur 1992: 17]. Кристаллизация – это термин отца Вирджинии Вулф, Лесли Стивена, который он ввел в историографию идей для обозначения некоего возникающего единства в отличии стабильной логической конструкции в понимании Бертрана Рассела [Banfield 2003: 485]. Вулф использует метафору кристаллизации в контексте "кристаллизации мгновения" [там же: 490] для обозначения процесса стабилизации, сжатия, когда из мимолетных впечатлений возникает нечто устойчивое, когда после начального воздействия впечатлений приходит осознание порядка, т.е. собственно кристаллизация [там же: 493-494]. По словам исследовательницы творчества Вулф Энн Бенфилд, "кристаллизация – это химия формалистской эстетики, которая, подобно науке, стремится сделать глубинную "модель", "логику", геометрию" объектов наглядной" [там же: 496].

Очерчивание именно такого процесса прослеживается в самом начале романа, в зачине его первой интерлюдии, где описывается зарождение движения волн на поверхности моря в их образном сопоставлении со складками на ткани:

The sun had not yet risen. [...] the sea was slightly creased as if the cloth had wrinkles in it. Gradually [...] the grey cloth became barred with thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually (Waves, 3),

и далее наблюдается практически в каждой из девяти интерлюдий, когда речь идет об описании прибрежных скал – *The rocks which had been misty and soft hardened* (Waves, 15), холмов – *The hills, curved and controlled, seemed bound back by thongs, as a limb is laced by muscles* (Waves, 60), зарослей камыша, как бы остекленевших в водах реки, – *The river water held the reeds now fixed as if glass hardened round them* (Waves, 92), облаков и обретших материальность теней – *The islands of cloud had gained in density [...], and the shadows were blown like grey cloths over the sea* (Waves, 102), дня, превратившегося в камень, – *The hard stone of the day was cracked* (Waves, 117).

2. Другое сочетание включает **фузии** как смешивание (merging), как потерю или размывание очертаний предметов, вплоть до сюрреалистической метаморфозы твердых предметов, превращающихся в жидкие (сравните, расплывшуюся тарелку и жидкую сталь ножа в примере ниже – с. 15 романа), и **фракталы** как проявления фрагментации предметов и стихий. Такой алгоритм пейзажного описания пронизывает все интерлюдии романа как целое, фокусируясь, прежде всего, на соотношении моря, неба и воздуха, напрямую зависящего от времени дня, и создавая таким образом иллюзию непосредственной имитации циклических ритмов самой природы [Соколов] – от неразличимости границ моря и неба ранним утром до их повторной неразличимости поздним вечером, сравните:

Раннее утро: *The sun had not yet risen. The sea was indistinguishable from the sky, [...]. Gradually as the sky widened a dark line lay on the horizon dividing the sea from the sky* (Waves, 3);

Раннее утро: *Gradually the fibres of the burning fire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue* (Waves, 3);

Утро: *The sun rose higher. [...] Everything became softly amorphous, as if the plate flowed and the steel of the knife were liquid* (Waves, 15);

Полдень: *The sun, risen, [...] bared its face and looked straight over the waves. [...] And as the light increased, flocks of shadow [...] conglomerated and hung in many-pleated folds in the background* (Waves, 60, 61);

Сумерки: *The sun was sinking. [...] But the waves, as they neared the shore [...], fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone, unpierced by any chink of light* (Waves, 117)

Поздний вечер: *Now the sun had sunk. Sky and sea were indistinguishable* (Waves, 134)

3. Менее заметным, однако весьма значимым, является сочетание в анализируемых интерлюдиях текстурно-смысловых **фузий** как словесно-содержательной имитации эффекта "взвесей" или других нестойких соединений (suspensions) и **фракталов** как проявления движения материи в виде её изменений, калейдоскопических сдвигов. В этом смысле задача фузий в пейзажном дискурсе – создать некое ощущение зыбкости, а задача фракталов – "сформировать итерационный процесс формообразования" [Тарасенко 2009б: 32], который благодаря "постоянно множащейся цепочке знаков-деталей, не сводящихся к образу, понятию, представлению" [там же: 53-54], благодаря умножению фрактала до бесконечности рождает транс как новую перцептивную практику [там же: 88]. Так, например, описывается восход солнца над морской гладью, конвергентная ейдемика которого инкорпорирует идиосинкратические образы осадка в старой бутылке вина, женщины, держащей в руке лампу и медленно поднимающей её из-за горизонта, солнечных бликов как пластинок веера, самого восходящего солнца как разгорающегося костра, рассыпающего искры пламени и вздымающего серое покрывало неба, и как пламенеющей арки на горизонте, сравните:

Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too, the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised the lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from the bonfire. Gradually the fibres of the burning bonfire were fused into one haze, one incandescence which lifted the weight of the woolen grey sky on top of it and turned it to a million atoms of soft blue. [...] Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, and all round it the sea blazed gold (Waves, 3)

Подобные фузионно-фрактальные сочетания прослеживаются и как отдельные вкрапления в других интерлюдиях романа, как, например, в ритмичном описании прибрежного сада, где трава сливается в одну травинку, тени деревьев в одну тень, а их листва в один зеленый холм:

all the blades of the grass run together in one fluent green blaze. The trees' shadow was sunk to a dark pool at the root. Light descending in floods dissolved the separate foliation into one green mound (Waves, 82-83)

Ощутимую роль в создании "значимой формы" маринистического пейзажного описания в анализируемых интерлюдиях романа "Волны" играют две других разновидности взаимодействия фракталов и фузий, различающиеся степенью слитности форм и акцентом на их динамике или статике, определяя вариативность фрактальной размерности художественных марин Вирджинии Вулф. К этим разновидностям относятся сочетания фракталов и фузий, где:

4. **фузии** выступают результатом соединения, интеграции (блендинга) форм и/или субстанций, а **фракталы** – проявлениями иконичности, вводящей "представление о самоподобии, самореференции, негладкости коммуникации" [Тарасенко 2009б: 75], или же

5. **фузии** репрезентированы как "мимезис создания" (of making) и **фракталы** как "мимезис движения" (of motion), в терминологии Э.Скерри [цит. по Freeman 2006: 412], где передается не специфика ощущений (визуальных, звуковых и т.п.), а специфика перцептивной динамики, делающая возможным переход от ощущений к восприятию [Тарасенко 2009б: 87].

Рассмотрим эти две указанные версии фузионно-фрактальной динамики в исследуемом пейзажном дискурсе Вирджинии Вулф детальнее.

3.2. Фрактальная размерность художественных марин в интерлюдиях "Волн". Фрактальная размерность прослеживается в пространстве художественного дискурса как некая "траектория, которая может быть описана геометрически" [там же: 115]. В анализируемых фрагментах романа Вирджинии Вулф эта траектория ассоциируется: 1) со словесно визуализируемой формой референтов ряда художественных деталей, таких как веер, прутики для метания (дарты), мотылек или домик улитки (вместе с плавником, и другими деталями, входящие в "алфавит" символов [Лотман 1996: 123] писательницы и образующие "кристаллическую решетку взаимных связей" как её поэтический мир [там же]), где раковина улитки воплощает гладкое самоподобие логарифмической спирали [Шредер 2005: 132-137], которое в конечном итоге разрушается, или 2) с мультимасштабной размерностью волн, которые выступают в романе не только в качестве сквозного символа и инструмента создания пульсации ритма повествования, но и функционируют как композиционно значимый формообразующий параметр, задающий контуры всего романа.

Иконичность художественных деталей, интегрирующая природные объекты (улитка) и воображаемые артефакты (веер, дарты) с кинетикой и энергетикой морских волн, активизирующихся под воздействием солнечного света, задает в анализируемых интерлюдиях три динамических формата описания: синусоидальный, диффундирующий и векторный.

Синусоидальный формат очерчивает параллели между раковиной улитки (как одним из излюбленных символов в художественном арсенале Вулф) и морской волной, визуализируя траекторию *подъема* (вздыбливания) и *падения* (обрушения), сопровождаемого буквальным (как у улитки) или метафорическим (как у волн) *разбиванием*, разрушением, дезинтеграцией, сравните:

Perhaps it was a snail shell, rising in the grass like a grey cathedral [...] They [birds] spied a snail and tapped the shell against a stone. [...] until the shell broke and something slimy oozed from the crack. (Waves, 40); *The waves massed themselves, curved their backs and crashed* (Waves, 92); *The hard stone of the day was cracked and light poured through its splinters*

(Waves, 117); *The tremendous weight of the shadowed earth had engulfed such frail fetters, such snail-shell encumbrances* (Waves, 117); *Darkness rolled its waves [...] over the wrinkled skin of the turf, enveloping the solitary thorn tree and the empty snail shell at its foot* (Waves, 134); *The waves broke on the shore* (Waves, 167)

Обращение к образу разбиваемой раковины моллюска не есть случайным для Вирджинии Вулф, которая не раз прибегала к сравнению сенсорных ощущений при восприятии реальности с моллюском, вскрываемым этой реальностью (An event cracks open the "oyster of perceptiveness" [цит. по Banfield 2003: 491]). В одном из её автобиографических эссе из сборника "Моменты бытия" ("Moments of Being") Вулф говорит об органах чувств, как о "запечатанных сосудах, плавающих на поверхности того, что называют реальностью; в какой-то момент вещество, с помощью которого они запечатаны, трескается; и туда врываются потоки реальности" [цит. по там же: 491].

Диффундирующий формат описания морских волн фокусирует внимание на процессах **рассеивания** / **разбрызгивания** и **распространения** брызг, сравниваемых с веером или вуалью, например:

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. [...] and flat bars of white, green, and yellow spread across the sky like the blades of a fan (Waves, 3); *Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach* (Waves, 15); *the thin swift waves as they raced fan-shaped [...] over the beach* (Waves, 40); *They swept the beach with steel blue and diamond-tipped water* (Waves, 60); *The waves broke and spread their waters swiftly over the shore. [...] the spray tossed itself back with the energy of their fall* (Waves, 83); *The waves breaking spread their white fans out over the shore* (Waves, 134)

Векторный формат описания волн сквозь призму меняющегося солнечного освещения, в том числе и в разгаре дня, задействует образность **протыкания** / **пронизывания**, связанную с острыми предметами, такими как прутья, копыя, стрелы, например:

Light almost pierced the thin swift waves as they raced fan-shaped [...] over the beach (Waves, 40); *The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels* (Waves, 60); *water-globed jewels that sent lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air like the flanks of a dolphin, or a flash of a falling blade* (Waves, 82); *the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts that shot erratically across the quivering blue* (Waves, 94); *Erratically rays of light flashed and wandered, like [...] darts shot through laurel groves by shameless, laughing boys* (Waves, 117)

Если названные форматы монофрактальной размерности, ассоциируемые с тем или иным проявлением иконичности, можно назвать локальными по своему масштабу, то глобальным форматом такой размерности в исследуемых

интерлюдиях выступает синусоида скрытой мегаволны, которая реконструируется как цепочка концептуальных метафор, отражающих непрекращающееся биение волн о берег (детальнее см. [Воробйова 2008: 132-133]), сравните:

ВОЛНЫ – МОРЩИНЫ НА ТКАНИ (*the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it* – Waves, 3) → **ВОЛНЫ – СИНУСОИДАЛЬНЫЕ КРИВЫЕ / ВОЛНЫ – РАЗБРЫЗГИВАТЕЛЬ** (*each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand* – Waves, 3) → **ВОЛНЫ – ДЫХАНИЕ СПЯЩЕГО ЧЕЛОВЕКА** (*The wave paused, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously* – Waves, 3) → **ВОЛНЫ – РАЗБРЫЗГИВАТЕЛЬ** (*Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach, circling the spikes of sea-holly* – Waves, 15) → **ВОЛНЫ – ПАДАЮЩИЕ ПРЕДМЕТЫ** (*the concussion of the waves breaking fell with muffled thuds, like logs falling on the shore* – Waves, 15) → **ВОЛНЫ – БЕГУНЫ** (*the thin swift waves as they raced fan-shaped over the beach* – Waves, 40) → **ВОЛНЫ – ВОИНЫ** (*The waves drummed on the shore, like turbaned warriors, like turbaned men with poisoned assegais* – Waves, 41) → **ВОЛНЫ – ВОИНСТВЕННЫЕ ВСАДНИКИ** (*They fell with a concussion of horses' hooves on the turf. Their spray rose like the tossing of lances and assegais over the riders' heads* – Waves, 60) → **ВОЛНЫ – ДВИГАТЕЛЬ / МОТОР** (*They drew in and out with the energy, the muscularity, of an engine which sweeps its force out and in again* – Waves, 60) → **ВОЛНЫ – ГЕНЕРАТОР ЭНЕРГИИ** (*The waves broke and spread their waters swiftly over the shore. One after another they massed themselves and fell; the spray tossed itself back with the energy of their fall* – Waves, 83) → **ВОЛНЫ – ДВИЖЕНИЕ МЫШЦ** (*The waves [...] rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move* – Waves, 83) → **ВОЛНЫ – ПОСТУПЬ КРУПНОГО ЖИВОТНОГО** (*rippled as the backs of great horses ripple with muscles as they move* – Waves, 83) → **ВОЛНЫ – МИШЕНЬ** (*the waves beneath were arrow-struck with fiery feathered darts* – Waves, 92) → **ВОЛНЫ – ЖИВАЯ СУБСТАНЦИЯ** (*The waves massed themselves, curved their backs and crashed* – Waves, 92) → **ВОЛНЫ – ПАДАЮЩАЯ КАМЕННАЯ СТЕНА** (*But the waves, [...] fell in one long concussion, like a wall falling, a wall of grey stone* – Waves, 117) → **ВОЛНЫ – РАЗБРЫЗГИВАТЕЛЬ / ВОЛНЫ – ГРУСТНЫЙ ЧЕЛОВЕК** (*The waves breaking spread their white fans far out over the shore, [...] and then rolled back sighing over the shingle* – Waves, 134) → **ВОЛНЫ – ШЕПОТ** (*At the cliff's edge there was an equal murmur [...] of water that had been cooled in a thousand glassy hollows of mid-ocean* – Waves, 134) → **ТЕМНОТА – ВОЛНЫ** (*As if there were waves of darkness in the air, darkness moved on, covering houses, hills, trees, as waves of water wash round the sides of some sunken ship* – Waves, 134)

Проходя через все девять интерлюдий как эмоциональное крещендо-деминуэндо, целостный образ мегаволны – от её зарождения до пика, представленного образом воинствующих всадников (*The wind rose. The waves drummed on the shore, like turbaned warriors, like turbaned men with poisoned assegais who, whirling their arms on high, advance upon the feeding flocks, the white*

sheep – Waves, 41) и акцентированного мощной энергетикой кавалерии на марше, и далее до затухания этой энергетике, которую постепенно поглощает темнота, сравните:

WAVES ARE (A PROPERTY) OF AN ARTIFACT → WAVES ARE A SLEEPING PERSON → WAVES ARE SPRAYERS → WAVES ARE FALLING OBJECTS → WAVES ARE RUNNERS / WARRIORS → WAVES ARE MILITANT RIDERS → WAVES ARE AN ENGINE → WAVES ARE MUSCLES → WAVES ARE A BEAST'S MOTION → WAVES ARE A QUIVERING SUBSTANCE → WAVES ARE A STONE WALL → WAVES ARE SPRAYERS → WAVES ARE A QUIET PERSON,

превращает визуальный код Вирджинии Вулф в звуковой, или скорее в синестетический, формируя крупномасштабную волну, вбирающую в себя не только морские волны как визуализируемый референт, но и скрытые локальные волны, образуемые количественным распределением в интерлюдиях фрагментов, связанных с описанием их трех составляющих, или фокусов [Monaco 2008: 177] – моря, сада и дома на берегу. Графики (на рисунке ниже) показывают количественную контрапунктность описаний этих топосов в девяти полноценных интерлюдиях и завершающей однострочной *The waves broke on the shore* (Waves, 167), которые образуют три несовпадающие по фазе волны: тройную спадающую "волну" моря¹² – 23 : 6 : 16 : 12 : 19 : 9,5 : 6 : 13,5 : 3,5 : 1 – которую характеризует сокращение словесного объема описаний морского пейзажа при их увеличивающейся интенсивности; дважды резко возрастающую в зависимости от описываемого в интерлюдиях времени дня "волну" сада и более отдаленной от побережья местности, которая завершается фрагментом описания темноты как волны – 4 : 9 : 34 : 24 : 26,5 : 12 : 33 : 24 : 13 + 11,5; и спокойную, хотя и во многом мистическую, "волну" дома – 3 : 5,5 : 7,5 : 18 : 8 : 7 : 8 : 6,5 : 6 (см. рис.1).

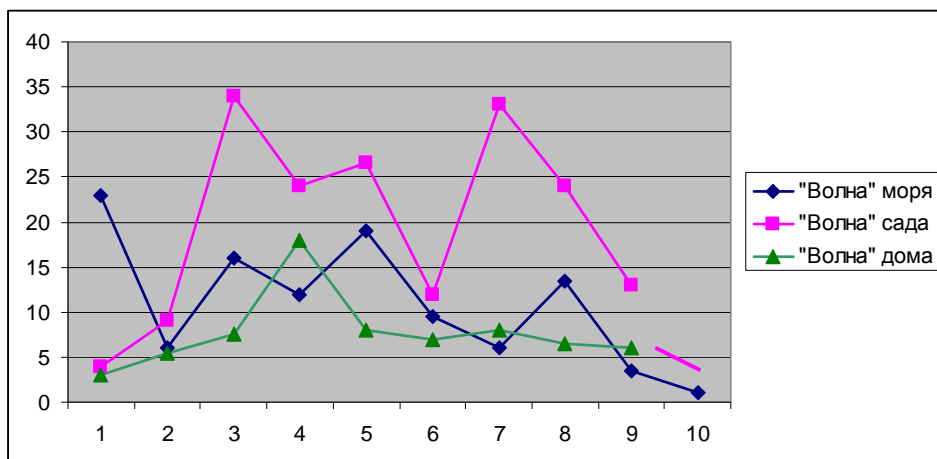


Рис. 1. Диаграмма локальной волновой динамики интерлюдий

Все указанные проявления иконичности и ритмической организации описания в силу своей разной интенсивности выступают в качестве так называемых перцептивных градиентов, т.е. параметров постепенного увеличения или уменьшения некоторых перцептивных свойств предметов во времени или пространстве [Арнхейм 2007: 264], которые, способствуя усилению эффекта глубины, формируют словесно воплощенное трехмерное визуальное пространство [там же: 263]. Суммируя наблюдения за множественной фрактальной размерностью интерлюдий, можно согласиться с исследовательницей британского художественного модернизма Беатрис Монако в том, что их текстура "вибрирует изнутри, как музыкальное произведение" [Монако 2008: 179], благодаря тому, что в тексте присутствует ритм как "имманентный кинезис" [там же: 160], где все ритмически развертывается, все существует в кинетическом соотношении с чем-то другим [там же: 162]. Подобное кинетическое соотношение прослеживается и в использовании Вулф светокolorистических описательных техник, выступающих катализатором голографических эффектов в описаниях меняющегося в зависимости от солнечного освещения морского пейзажа.

3.3. Голография марин в интерлюдиях романа "Волны".

Особенностью светокolorистических описательных техник в исследуемых интерлюдиях является то, что они особым образом ложатся на созданный абрисными техниками "интерференционный паттерн – сложный и тонкий узор запечатленных событий, образ-паттерн оригинала, соотносимый с ним уже не поточечно, как в линзе, а некоторым более сложным образом" [Аршинов 1999]. В интерлюдиях-маринах, по словам Беатрис Монако, "свет не просто воздействует на предметы; он их оплодотворяет" [Монако 2008: 179]; поверхности и "предметы – через их цвета, очертания и текстуру – по-разному оживают под взглядом наблюдателя" [там же: 178].

Действие светокolorистических техник в интерлюдиях "Волн" по своему спектру выходит за рамки собственно маринистических описаний, высвечивая "море как космическое неистовство стихий, землю и поля как несдержанность глобальных просторов, птиц как старательных подражателей человеческой жизни, а дом как нечто статичное, абстрактное, ментальное, эзотерическое" [там же: 177]. Однако, учитывая тематическую направленность статьи, в рассмотрении светокolorистики как источника голографических эффектов мы ограничимся, в основном, анализом словесного описания игры солнечного света и морской воды, с некоторыми дополнительными комментариями относительно других тематических фокусов интерлюдий.

В этих исследовательских пределах прослеживаются следующие светокolorистические тенденции: (1) сочетание мягкости и резкости световых решений, например, когда образное описание восхода солнца, как лампы, которую медленно поднимает из-за горизонта рука невидимой женщины (*Slowly the arm that held the lamp raised it higher and higher until a broad flame became visible* – Waves, 3), соседствует с резкой динамикой солнечного света,

который бьет (*The light struck upon the trees – Waves, 3*), заостряет контуры (*The sun sharpened the walls of the house – Waves, 3*), пронизывает (*Light almost pierced the thin swift waves – Waves, 40*) в утренние часы и размывает контуры предметов (*the evening sun [...] made the chairs and tables mellow – Waves, 117*) поздним вечером; (2) разнообразие цветовых переходов освещаемой поверхности и предметов: например, переход от серого (*the grey cloth*) к белому (*white water*), дальше к зеленому (*left the glass green*), желтому (*yellow fibres*) и голубому (*soft blue*) и далее к золотистому (*the sea blazed gold – Waves, 3*), характерный для начала дня; или изменение цветовых оттенков под воздействием света – *The light touched something green [...] and made it a lump of emerald* (*Waves, 15*). Такая тенденция способствует эмоциональной насыщенности описания, учитывая то, с точки зрения психологии восприятия, цвет к результату своей склонности к другому цвету производит динамический эффект напряженности [Арнхейм 2007: 319]; (3) полифункциональность ключевой образности и символики, которая применяется как к описанию световых, так и к описанию водно-оптических эффектов. Это касается, например, образа веера, который ассоциируется и с брызгами волн (*The waves breaking spread their white fans for out over the shore – Waves, 134*), и с самими волнами (*Blue waves, green waves swept a quick fan over the beach – Waves, 15; the thin swift waves [...] raced fan-shaped over the beach – Waves, 40*), и с солнечным светом (*The sun [...] rested like a tip of a fan upon a white blind*), и колористическим спектром неба (*bars of white, green and yellow spread across the sky like the blades of a fan – Waves, 3*); (4) обратимость (реверсивность) образности, когда, например, не только вода описывается с помощью оптических эффектов, но и свет подается сквозь призму воды, например: *waves [...] leaving shallow pools of light* (*Waves, 15*); *The hard stone of the day was cracked and light poured through its splinters* (*Waves, 117*), или сквозь призму волн, например: *Through all the flowers the same wave of light passed in a sudden flaunt and flash as if a fin cut the green glass of a lake* (*Waves, 102*); (5) референциальная экспансия оптических эффектов от описания преломления солнечного света в морских волнах до его преломления в росе (*the dew dancing on the tips of the flowers and leaves made the garden like the mosaic of single sparks – Waves, 15*), капельках дождя (*the rain drops on the hedge, pendent bit not falling, with a whole house bent in it – Waves, 40*) и драгоценных камнях (*the water-coloured jewels with sparks of fire in them – Waves, 40*).

Отмеченные тенденции, безусловно, не исчерпывают всего богатства палитры красок писательницы, чья совокупность инновационных на то время описательных техник не только выступает своеобразным "динамическим микроскопом, который обостряет и замедляет восприятие до такой степени, что тонкие изменения калибруются им практически до бесконечности" [Монасо 2008: 179], но и, работая на голографический эффект, позволяет высветить за видимой, зрительно воспринимаемой (или словесно преломленной как зрительно воспринимаемая) моделью "скрытый структурный план", своеобразную "систему

отсчета, которая помогает определить важность любого изобразительного элемента для равновесия всего изображения" [Арнхейм 2007: 27].

4. Вместо выводов. Вряд ли кто-либо из серьезных исследователей художественного текста будет отрицать важность междисциплинарного подхода к анализу его семантики и структуры. Сомнению, скорее, подвергается степень и глубина возможного привлечения к лингвистическим или лингвопоэтологическим студиям данных естественных наук, наработок современных прорывных научных концепций. Использование понятие голографии в применении к словесному искусству не должно, на наш взгляд, вызывать отторжение даже у самых осторожных интерпретаторов модернистской прозы благодаря неоднократно отмечаемой связи искусства с удвоением реальности [Лотман 1998б: 608]. Более того, по словам Ю.М.Лотмана: "Возможность удвоения является онтологической предпосылкой превращения мира предметов в мир знаков: отраженный образ вещи вырван из естественных для неё практических связей (пространственных, контекстных, целевых и прочих) и поэтому легко может быть включен в моделирующие связи человеческого сознания" [там же: 609]. Словесная изобразительность и описательные техники "создают иллюзию тождества объекта и его образа. [...] Точка зрения выделяется как самостоятельный структурный элемент, который может быть отделен от объекта, данного наивному созерцанию, и представлен в виде осознанной и самостоятельной сущности" [там же: 609-610].

В этой объемной цитате из статьи Ю.М.Лотмана о театре и живописи уже присутствует, как нам кажется, идея голографичности как возможности, под воздействием мены точек зрения, неоднократного удвоения реальности вследствие отнесенности значимых структур к различным семиотическим системам, включая, например, отнесенность ландшафтных образований к природным объектам и к объектам словесным, но воссозданным в терминах образной репрезентации по законам зрительного восприятия и согласно канонам того или иного литературного направления. Воссозданного, тем не менее, целостной личностью писателя, цельность которой сама по себе может быть приравнена к знанию реальности и созданию произведения искусства [Navard-Williams 1954: 84]. В этой связи **перспективой** дальнейших исследований в области изобразительной стилистики мультимодального толка может служить ракурс взаимодействия слова и музыки, столь значимый для прозы Вирджинии Вулф, настоящей на языке поэзии, музыки, живописи [Гарин 2002:331].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Приведенный список заимствован из недавно опубликованного глоссария ключевых терминов стилистики [Nørgaard 2010б: 7-48], который преимущественно характеризует состояние дел в западноевропейской стилистике. Поэтому некоторые из названных направлений стилистических

исследований ещё незнакомы или недостаточно знакомы отечественному читателю. К таким направлениям относятся, например, критическая стилистика, занимающаяся выявлением и систематизацией стилистических средств выражения социальных значений/коннотаций, таких как власть, идеология и т.п., и их роли в нашем восприятии мира [там же: 11-12; Jeffries 2009]; педагогическая стилистика, которая охватывает два подхода: собственно дидактический [Short 2007] и интерпретационный, фокусирующийся на обучении языку, в том числе и иностранному, через анализ художественных произведений [Simpson 1997]; а также корпусная стилистика, которая, развивая методологию корпусной лингвистики [Mahlberg 2005], опирающуюся на статистическую обработку массивов комп"ютерно отобранных текстов, позволяет не только верифицировать исследовательскую интуицию относительно тех или иных стилистических явлений, но и установить некоторые общие стилистические тенденции и закономерности, не проявляющиеся на ограниченном текстовом материале [Toolan 2009].

² Так, анализируемый в этой статье роман Вирджинии Вулф "Волны", который иногда называют стихотворением в прозе (the prose-poem [Monaco 2008: 161]), можно отнести к "музыкальной прозе": он создавался "как "роман-соната", и в его композиции, стиле действительно сделана попытка учесть законы этой музыкальной формы" [Гарин 2002: 338].

³ Экфразис понимается как искусство описания произведений искусства, в том числе и "словесная репрезентация визуальных репрезентаций" [Heffernan 1993: 3] в поэзии или прозе. Экфразис как использование одного изобразительного способа репрезентации для представления другого (например, картина с изображением скульптуры) принято отличать от пикториальности (картинности) и визуальной иконичности, которые репрезентируют природные объекты. При этом пикториальность касается использования в художественном дискурсе техник репрезентации, характерных для изобразительного искусства и, в частности, для того или иного направления живописи или стиля конкретного художника, а визуальная иконичность обнаруживается тем, где имеет место словесная и/или графическая имитация референта [там же: 3-4]. Экфразистические элементы или мотивы могут служить компонентами сюжета или даже "генами сюжета", своеобразными "текстовыми генами", в терминологии Ю.М.Лотмана [Лотман 1996: 115, 145], когда сюжетным стержнем становится определенное архитектурное сооружение [Колбина 2009], живописное полотно или фотография, как, например, в романе Маргарет Этвуд "The Blind Assassin" ("Слепой убийца").

⁴ Известно, что на импрессионистов, в работах которых чистые яркие мазки оптически соединялись лишь во время созерцания картины, глубокое влияние оказала японская гравюра, которая несла в себе иной опыт, иное восприятие мира [Шедевры живописи 2008: 106-107], где доминировал естественный угол наклона и отсутствовала монофокальная перспектива [История современного искусства 1998: 484]. По мнению Максимилиана

Волошина, импрессионизм собственно родился и стал существовать "в тот замечательный день, когда ... в маленьком голландском городке Саандаме юный Клод Моне, разворачивая купленный им в лавке кусок сыра, увидел, что он завернут в рисунок, который был первой японской гравюрой, попавшейся ему на глаза" [цит. по Шедевры живописи 2008: 106]. По другой версии, интерес к японскому искусству распространился среди импрессионистов после того, как художник-импрессионист и гравер Феликс Бракмон обнаружил несколько эстампов Хокуся, использованных для упаковки фарфора [История современного искусства 1998: 484].

⁵ Такой подход соответствует принятому в психологии восприятия разграничению между "перцептивными понятиями" как всеобщими структурными свойствами, осознаваемыми в процессе визуального восприятия, и "репрезентационными понятиями", т.е. "понятиями о форме посредством которой воспринимаемая структура объекта может быть выражена с учетом свойств, характерных для данного изобразительного средства" [Арнхайм 2007: 162].

⁶ В дополнение, к основным элементам изобразительного дизайна, вызывающим эмоциональный отклик зрителя, Р. Фрай предлагает отнести угол наклона взгляда по отношению к плоскости, нависающей над нами или отдаляющейся от нас [Fry 1957: 34].

⁷ Напомним, что "голограмма – это объемная картина, возникающая в результате интерференции световых волн", позволяющей "воспроизводить точную трехмерную копию оригинального объекта" под влиянием расщепленного лазерного луча, направленного на светочувствительный материал, ранее подвергшийся воздействию рассеянных объектом световых волн, отличающихся не только по интенсивности (как при фотографировании), но и по фазе [Влахов]. В силу уникальности принципа, лежащего в основе голографии (и применимого к волнам любой природы), когда каждый отдельный участок голограммы содержит в себе информацию о целом, голографическая модель выходит за рамки описания суто физического явления, становясь основой для расшифровки: 1) устройства мироздания [там же], как-то в одной из интерпретационных версий квантовой механики Дэвида Бома, согласно которой физическая реальность фантомна и выступает своего рода суперголограммой, в которой прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно [Аршинов 1999; Влахов]; 2) работы мозга, как в нейрофизиологической концепции Карла Прибрама, в соответствии с которой информация хранится не в каком-то определенном участке мозга, а рассредоточена по всему объему мозга [Влахов; Тарасенко 2009б: 118-119]; 3) механизма передачи генетической информации на основе гипотезы о хромосомной ДНК как о биолазере с перестраиваемыми длинами волн излучаемых полей; а также 4) природы таких парапсихологических феноменов, относящихся к измененным состояниям сознания, как, например, телепатия, по Герману Грофу [там же]; и, наконец, 5) раскрытия сути синергетической

парадигмы, которая, по словам одного из её основоположников Германа Хакена, является **"лазерно-голографической парадигмой"** (противопоставленной так называемой **парадигме линзы**, по Д.Бому) в силу её нелинейной концептуальной "оптики", где образ лазера фигурирует в качестве инструмента познания и коммуникативного посредника [Аршинов 1999].

⁸ Такое описание не может не вызвать ассоциаций с известной серией картин художника-постимпрессиониста Поля Сезанна, который, "в стремлении идеально построить изображение природы в соответствии с геометрическими формами" [История современного искусства 1998: 504] множество раз рисовал гору Сент-Виктуар, "виднеющуюся на горизонте из окна его дома в Эксе, до тех пор пока не овладел полностью её объемом в соотношении с окружающим пространством и глубиной неба" [там же].

⁹ Эту композиционную технику можно рассматривать значительно шире – как фундаментальное межсемиотическое культурное явление, охватывающее разные виды искусств и предполагающее целый набор универсальных и индивидуальных проявлений, как, например, имажистские поэтические техники, где фигурирует каталогизация образов, конфликт метафор и поэтика сдвига, направленные на создание напряжения в читательском восприятии [Huttunen 2002], или визуальный монтаж Г.Цеттля, который включает три категории: метрический монтаж, основанный на ритме; аналитический монтаж с акцентом на хронологической последовательности или на интеграции точек зрения на одно и то же событие [Zettl 1990: 320]; и содержательно-ассоциативный монтаж, опирающийся на сравнение или столкновение разных образов и тем для создания новых или усиления имеющихся [там же: 324].

¹⁰ Ответ на этот вопрос пытаются дать современная психология и нейронауки, которые исследуют то, как "видение конструируется и достраивается нашим мозгом. Как тело достраивает целостность наших отрывочных ощущений. [...] как наше понимание достраивает до целостности отрывочные факты фрагментов восприятия" [Тарасенко 2009б: 8].

¹¹ Фракталом, как правило, именуется геометрическая фигура, обладающая свойством самоподобия, т.е. составленная из множества частей, каждая из которых подобна всей фигуре целиком [Mandelbrot 1982: 14]; или, по определению Ю.А.Данилова и Б.Б.Кадомцева, "некий сильно изрезанный геометрический объект, который являлся, например, уже не точкой, но ещё не гладкой линией, или уже не линией, но ещё не плоскостью" [цит. по Тарасенко 2009а: 42]. В последнее время бытует точка зрения, что фракталы – это не визуальные образы, а некий процессуальный язык, форма которого зависит от характера итераций, т.е. способа преобразования [Тарасенко 2009б: 30].

¹² Подсчеты велись в строчках; при этом объем "разорванных" (в начале и в конце некоторых интерлюдий) описаний движения волн суммировался.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие: Пер. с англ. / Рудольф Арнхейм. – М.: "Архитектура-С", 2007. – 392 с.
2. Аршинов В.А. Событие и смысл в синергетическом измерении / В.А.Аршинов // Событие и смысл (синергетический опыт языка). – М.: ИФРАН, 1999. Режим доступа: <http://spkurdyumov.narod.ru/Arshinov.htm>
3. Басин Е. Пейзаж / Культура и образование: Изобразительное искусство, скульптура, архитектура / Е.Басин // Кругосвет: Онлайн энциклопедия. Режим доступа: http://www.krugosvet.ru/enc/kultura_i_obrazovanie/izobrazitelnoe_iskusstvo/PE...
4. Влахов А.Л. Голографический принцип в основе мироздания. Режим доступа: <http://tonnel-new.narod.ru>
5. Воробйова О.П. Поетика хвиль в контексті емоційного резонансу (нарис з когнітивної емотіології) / О.П.Воробйова // Мова, культура й освіта в сучасному світі: Збірник наукових праць до 90-річчя проф. Романовського О.К. [відп. ред. Стешов О.А.]. – К.: Вид центр КНЛУ, 2008. – С. 126-135.
6. Гарин И.И. Век Джойса / Игорь Иванович Гарин. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2002. – 848 с.
7. История современного искусства: Пер. с итал. – М.: БММ АО, 1998. – 718 с.
8. Колбіна Н.В. Наративні перспективи архітектурного простору у творі Е.А.По "Падіння дому Ашерів" / Н.В.Колбіна // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – Філологічні науки. Мовознавство. – 2009. – №5. – С. 88-91.
9. Лангер С. Философия в новом ключе. Исследование символики, разума и искусства: Пер. с англ. С.П. Евтушенко: [общ. ред. и послесл. В.П.Шестакова] / Сьюзен Лангер. – М.: Республика, 2000. – 287 с.
10. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. / Юрий Михайлович Лотман. – М.: "Языки русской культуры", 1996. – 464 с.
11. Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: "Искусство–СПб", 1998а. – С. 287-372.
12. Лотман Ю.М. Театральный язык и живопись / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Об искусстве. – СПб: "Искусство–СПб", 1998б. – С. 608-617.
13. Пономарева Ю.В. Особенности языкового выражения пейзажа в литературных текстах художника К.А.Коровина / Ю.В. Пономарева // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах Ставропольского

- отделения РАЛК. [под ред. проф. Г.Н. Манаенко]. – Вып. 7. – Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2009. – С. 230-236.
14. Соколов М.Н. Пейзаж / М.Н. Соколов // *Academic Dictionaries and Encyclopedias*. Режим доступа: <http://dic.academic.ru/dic.nsf/bse/119173>
 15. Тарасенко В.В. Фрактальная логика / Предисл. С.П. Капицы / Владислав Валерьевич Тарасенко. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009а. – 120 с.
 16. Тарасенко В.В. Фрактальная семиотика: "слепые пятна", перипетии и узнавания: [закл. ст. Ю.С. Степанова] / Владислав Валерьевич Тарасенко. – М.: Книжный дом "ЛИБРОКОМ", 2009б. – 232 с.
 17. Шварц Э. Формализм / Эрин Шварц. Режим доступа: <http://www.cheloveche.ru/posts/19471-formalizm>
 18. Шедевры живописи: [ред. группа: Т. Каширина, Т. Евсеева, Н. Иванова]. – М.: Мир энциклопедий Аванта+, Астрель, 2008. – 184 с.: ил.
 19. Шредер М. Фракталы, хаос, степенные законы: миниатюры из бесконечного рая / Манфред Шредер. – М.; Ижевск: Регулярная и хаотическая динамика (РХД), 2005. – 528 с.
 20. Baldwin D.R. Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction / Dean R. Baldwin. – Boston: Twayne Publishers, 1989. – 157 p.
 21. Banfield A. Time passes: Virginia Woolf, Post-Impressionism, and Cambridge Time / Ann Banfield // *Poetics Today*. – Vol. 24(3) (Fall 2003). – P. 471-516.
 22. Bullen J.B. Rodger Fry. Режим доступа: <http://www.noteaccess.com/PEOPLE/FryR.-FryR2.htm>
 23. Fogh-Schultz A.L. Redefining Aesthetic Standards: The Artistic Manifestos of Roger Fry and Virginia Woolf: Dissertation / Anders Lyck Fogh-Schultz. – Odense: University of Southern Denmark, 2002. Режим доступа: <http://www.foghschultz.dk/Anders/abstract.htm>
 24. Forceville Ch. Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitive framework: Agendas for research / Charles Forceville // *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*: [eds. Kristiansen G., Archard M., Dirven R., Ruiz de Mendoza Ibáñez F.J.]. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006. – P. 379-402.
 25. Freeman M.H. The fall of the wall between literary studies and linguistics: Cognitive poetics / Margaret H. Freeman // *Cognitive Linguistics: Current Applications and Future Perspectives*: [eds. Kristiansen G., Archard M., Dirven R., Ruiz de Mendoza Ibáñez F.J.]. – Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2006. – P. 403-428.
 26. Fry R. Vision and Design / Rodger Fry. – New York: Meridian Books, 1957. – 302 p.

27. Havard-Williams P. Mystical experience in Virginia Woolf's *The Waves* / Peter and Margaret Havard-Williams // *Essays in Criticism*. – 1954. – Vol. IV, No.1. – P.71-84.
28. Holography. Режим доступа: <http://en.wikipedia.org/wiki/Holography>
29. Heffernan J. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* / James Heffernan. – Chicago: University of Chicago Press, 1993. – 251 p.
30. Huttunen T. From "word-images" to "chapter-shots": The Imaginist montage of Anatolij Mariengof / Tomi Huttunen. 2002. Режим доступа: www.helsinki.fi/~tphuttun/mgof_article
31. Jeffries L. *Critical Stylistics. The Power of English* / Leslie Jeffries. – Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. – 216 p.
32. Kress G. *Multimodal Discourse – The Modes and Media of Contemporary Communication* / Gunther Kress and Teo van Leeuwen. – London: Arnold, 2001. – 152p.
33. Kwiatkowska A. *The Visuo-Spatial Determinants of Natural Languages* / Alina Kwiatkowska. – Lodz: Wydawnictwo Uniwersytetu Lodzkiego, 1997. – 217 p.
34. Lang B. Significance or form: The dilemma of Roger Fry's aesthetics / Berel Lang // *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. – 1962. – Vol. 21, No.2. – P. 167-176.
35. Mahlberg M. *English General Nouns: A Corpus Theoretical Approach* / Michaela Mahlberg. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2005. – 206 p.
36. Mandelbrot B. *The Fractal Geometry of Nature* / Benoît Mandelbrot. – New York: W.H. Freeman and Co., 1982. – 468 p.
37. Monaco B. *Machinic Modernism: The Deleuzian Literary Machines of Woolf, Lawrence and Joyce* / Beatrice Monaco. – London: Palgrave Macmillan, 2008. – 213 p.
38. Nørgaard N. Multimodality and the literary text: making sense of Safran Foer's *Extremely Loud and Incredibly Close* / Nina Nørgaard // *New Perspectives on Narrative and Multimodality*: [ed. by Ruth Page]. – New York and London: Routledge, 2010a. – P.115-126.
39. Nørgaard N. *Key Terms in Stylistics* / Nina Nørgaard, Beatrix Busse and Rocío Montoro. – London; New York: Continuum, 2010b. – 269 p.
40. O'Halloran K. *Visual semiosis in film // Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*: [ed. by K.O'Halloran]. – London: Continuum, 2004. – P.109-130.
41. Roger Fry. Режим доступа: http://en.wikipedia.org/wiki/Roger_Fry
42. Simpson P. *Language through Literature. An Introduction* / Paul Simpson. – London and New York: Routledge, 1997. – 223 p.
43. Short M. *Language and Style – A web-based course* / Mick Short. Режим доступа: <http://www.lancs.ac.uk/fass/projects/stylistics/>

44. Toolan M. Narrative Progression in the Short Story. A Corpus Stylistic Approach / Michael Toolan. – Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins, 2009. – 212 p.
45. Toury G. In Search of a Theory of Translation / Gideon Toury. – Tel Aviv: The Porter Institute of Poetics and Semiotics, Tel Aviv University Press, 1980. – 159 p.
46. Tsur R. Toward a Theory of Cognitive Poetics / Reuven Tsur. – Amsterdam etc.: Elsevier Science Publishers, 1992. – 573 p.
47. Zettl H. Structuring the four-dimensional field / Herbert Zettl // Zettl H. Sight Sound Motion: Applied Media Aesthetics. – Belmont: Wadsworth Publishing Co., 1990. – P.299-332.

ИСТОЧНИКИ ИЛЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРИАЛА

1. CSF = The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf. 2-d ed. / Ed. by Susan Dick / Virginia Woolf. – San Diego etc.: A Harvest Book, Harcourt, 1989. – 346 p.
2. Waves = Woolf V. The Waves / Introduction and notes by Deborah Parsons / Virginia Woolf. – Ware: Wordsworth, 2000. – 173 p.