

Луньова Т. В.

Київський національний лінгвістичний університет

**АВТОБІОГРАФІЧНИЙ НАРАТИВ ЯК ФОРМА МЕТАЕКФРАЗИСУ:  
КОГНІТИВНО-ПОЕТОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ  
ЕСЕ ЖЮЛЯ ОЛІЦЬКОГО ПРО ВЛАСНУ ТВОРЧІСТЬ**

*У статті розкрито основні когнітивно-поетологічні властивості автобіографічного наративу як форми метаекфразису в есе відомого американського художника-абстракціоніста Жюля Оліцького про власну творчість. Для розбудови методологічної основи дослідження залучено сучасні літературознавчі й психологічні дослідження автобіографії, наратологічні студії та теорію ментальних просторів. Текст Ж. Оліцького визначається як метаекфрастичний на основі критерію закорененості смислу цього есе в потенційно можливому і логічно необхідному екфразисі за відсутності власне екфразису. З'ясовано, що автобіографічному наративу як формі метаекфразису в есе Ж. Оліцького властиві вибірковість у подачі фактів власного життя, рефлексивність та іронічність. В есе порушено проблему тривалого невизнання митця, яка розглядається у двох вимірах: автобіографічно-особистісному й узагальнено-універсальному, і є семантичною віссю, навколо якої угруповуються ментальні метаекфрастичні простори есе: ментальний простір реального життя Ж. Оліцького, ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста, ментальний простір інтерпретації власного життя крізь призму певної культурної моделі, ментальний простір життя вигаданого художника, а також ментальний простір подій у вигаданому художником фільмі. Витворені в есе ментальні простори наповнюються певними наративами, які складаються з відібраних фактів реального життя художника або відображають зміст його уяви. Усі ментальні простори в есе перебувають між собою в тісному смислового зв'язку. Завдяки двовимірності порушеної в есе проблеми тривалого невизнання митця текст Ж. Оліцького набуває потенційного інтересу не лише для шанувальників і дослідників творчості художника, а й для ширшого кола читачів, яких хвилюють проблеми екзистенції митців.*

**Ключові слова:** екфразис, метаекфразис, есе, образотворче мистецтво, автобіографія, наратив, ментальний простір.

**Постановка проблеми.** Дослідження екфразису, як і будь-якого іншого явища, безумовно, передбачає необхідність його відмежування від подібних, суміжних, споріднених явищ. На важливості встановити чіткі межі екфразису наголошує Л. Генералюк, розрізняючи екфразис і гіпотипозис [3]. Дослідниця визначає екфразис як «літературний опис творів візуальних мистецтв, супроводжуваний іноді естетичною оцінкою, іноді описом окремих технічних прийомів автора твору, його манери чи стилю» [3, с. 54], а під гіпотипозисом розуміє «опис настільки візуально достовірний, що він сприймається як зрима ілюзія реальності» [3, с. 53]. Є. Городницький указує, що «екфразис, на відміну від пейзажного опису, тісніше пов'язаний із сюжетними колізіями літературного твору, часто має в ньому сюжетотвірне значення» [4, с. 14]. Означений вище підхід до вичленовування екфразису з поля суміжних явищ зосереджений в основному на дескриптивному

екфразисі (у термінах О. Яценко [10]), який за своїм змістом, тобто «за тією домінантною, яку автор виділяє у візуальному творі» [10], протиставляється тлумачному екфразисові – «інтерпретації, спрямованій на з'ясування глибинного образно-символічного змісту твору» [10]. Якщо брати до уваги запропонований О. Яценко розподіл екфразису на дескриптивний і тлумачний, на який зважають [6, с. 293–294] чи якого дотримуються інші дослідники [5, с. 130], зринає питання розмежування тлумачного екфразису та суміжних явищ подібно до розрізнення дескриптивного екфразису й опису (гіпотипозису).

Необхідність такого розмежування тлумачного екфразису та словесних контекстів, котрі пов'язані за смислом з екфразисом, однак не є ні власне описами, ні тлумаченнями картин, постала перед нами в ході вивчення екфразису в сучасних англомовних есе про образотворче мистецтво. Так, у тексті Жюля Оліцького про власну

творчість, який детально розглядатиметься в розвідці, є текстові фрагменти дескриптивного екфразису, наприклад: "... *he painted his pictures of tractors, buxom maidens, stalwart workers, Red Army heroes ...*" [15, с. 317], тлумачного екфразису, наприклад: "*Here was a breakthrough that would make the New York art scene spit*" [15, с. 317], контексти, які не можна зарахувати ні до дескриптивного, ні до тлумачного екфразисів, наприклад: "... *he [Mr. Egan, the gallerist] looked at my paintings and said, "Not bad, not bad – as good as any of these guys." He waved a hand at the paintings on the walls. A group show was on; I remembered a de Kooning and a Franz Kline among others.*" [15, с. 312]. У спільній з О. Воробйовою роботі ми запропонували розглядати такі контексти, які не є власне екфразисом, але мають із ним тісний семантичний зв'язок, як метаекфразис [18, с. 336, 341–343]. За нашими спостереженнями, метаекфразис є важливим смисловим компонентом сучасних англійських есе про образотворче мистецтво, а тому постає потреба вивчення його різних виявів і форм. Розвідка торкається питання когнітивно-поетологічних особливостей автобіографічного нарративу як однієї з форм метаекфразису.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Для розгляду сформульованої вище проблеми видається доцільним інтегрувати напрацювання в царинах літературознавчих і психологічних досліджень автобіографії та інструментарію когнітивної поетики.

Сучасні літературознавчі студії автобіографії засвідчують, що автобіографії притаманні риси сконструйованості. Так, «залежності від вибраної системи відліку, системи цінностей життя однієї й тієї ж людини можна «перетворити» на кілька абсолютно різних біографій (чи автобіографій)» [1, с. 244]. Конструювання автобіографії здійснюється «з погляду певного завдання» [2, с. 35] і реалізується як побудова певного нарративу, адже автор автобіографії «ставить перед собою завдання: розповісти про власне життя, поєднати його розрізнені елементи та перегрупувати їх у єдиний сюжет, розташувати ці події у вигляді фільму відповідно до певного сценарію» [1, с. 248]. У процесі такої побудови автобіографії реальні події зазнають переосмислення: «Основним змістом автобіографічної прози стає висвітлення внутрішнього розвитку особистості; у свідомості автора заломлюється зовнішній, подієвий бік життя й перетворюється у факти його біографії, його внутрішнє життя» [8, с. 55]. Подібно й у рамках психологічного підходу до аналізу

автобіографії автобіографічний нарратив розглядається як «суб'єктивно впорядкований живий досвід життєвого шляху» [7, с. 67].

Автобіографічні тексти ХХ століття як тексти культурної епохи постмодерну мають свої визначальні риси, серед яких вагомою є «ускладнена рефлексія над шляхами реконструкції свого минулого, свого «Я» [9, с. 54], а також «хімерне поєднання фактографічних та вигаданих компонентів, які дозволяють сучасним авторам досліджувати глобальні проблеми репрезентації особистості, часу, простору, механізмів пам'яті» [9, с. 58].

Оперуючи поняттям нарративу, ми спираємося на його визначення як історії, яка повідомляється в нарративному дискурсі [13, с. 2], і послуговуємося тлумаченням нарративу як заснованого на причинно-наслідкових зв'язках, котрі накладаються на послідовність подій [13, с. 2]. Для дослідження важливо, що в наратологічних студіях уважається, що автобіографічним нарративам є питомий експланаторний процес [13, с. 1].

Оскільки когнітивна поетика відкрита до залучення інструментарію когнітивної лінгвістики [17, с. 235–236], для аналізу фактичного матеріалу ми послуговуємося теорією ментальних просторів [12]. Слідуючи за Ж. Фоконньє, ментальним простором уважаємо «конструкти, які відрізняються від мовних структур, однак вибудовуються в будь-якому дискурсі відповідно до ліній, прокреслених мовними виразами» [12, с. 16]. Застосована для аналізу текстів теорія ментальних просторів дає змогу пояснити когнітивні процеси слідування за певними сутностями, відносинами та процесами [16, с. 96]. Ментальні простори витворюються за допомогою низки мовних засобів, як-от: прийменникових фраз на кшталт *in 1929, at the factory, from her point of view*, прислівників, як-от: *really, probably* підметово-дієслівних комбінацій, наприклад, *Max believes \_\_\_\_\_, Mary hopes \_\_\_\_\_* тощо [12, с. 16–17], а також умовних конструкцій (*if, when*) [16, с. 97].

**Постановка завдання.** Завданням статті є з'ясувати когнітивно-поетологічні властивості метаекфразису, що має форму автобіографічного нарративу, в есе художника Жюль Оліцького про власну творчість.

**Виклад основного матеріалу.** Жюль Оліцький (інший варіант написання прізвища українською мовою – Олітські) – американський художник російського походження, якого зараховують до абстрактних експресіоністів; при народженні мав прізвище Деміковський (Demikovsky) [14]. Есе Ж. Оліцького про власну творчість розміщено

в збірці “Writers on Artists”, укладеній із вибраних текстів, опублікованих у журналі “Modern Painters” [19]. Лінгвістичним сигналом того, що текст художника є автобіографічним, є зворотній займенник *himself*, використаний у назві есе в змісті збірки. Так, у змісті, який побудовано за схемою «ім'я автора есе + про + ім'я художника», наприклад, “Julian Barnes on Edgar Degas” чи “A.S. Byatt on Patric Heron”, аналізоване есе зазначено так: “Jules Olitski on Himself” [19, с. 5]. У власне тексті есе сигналом автобіографічності є використання імені митця двічі: і як художника, про якого йтиметься в тексті, і як автора тексту: “Jules Olitski by Jules Olitski”, на противагу решті есе, у яких ім'я художника в заголовку та ім'я автора есе відрізняються, наприклад, “Edgar Degas by Julian Barnes” [19, с. 158], “Patric Heron by A.S. Byatt” [19, с. 244].

Смисловим центром аналізованого есе Ж. Оліцького є розгляд проблеми тривалого невизнання митця, а саме: “*What I did not foresee was what it would feel like time after time, year after year, for my art to be turned down. In a piece I wrote for Partisan Review in 1978, I said: “There is value in long years of obscurity, if one doesn't go insane or become suicidal, in that, simply because nobody is looking, the habit of fooling around and trying things out gets ingrained...” True, but there must be a better way*” [15, с. 310]. Наведений вище фрагмент можна зарахувати до метаекфразису, оскільки в ньому йдеться про багаторічне невизнання мистецьких творів (*time after time, year after year, for my art to be turned down; nobody is looking*) і реакцію митця на відсутність визнання (*if one doesn't go insane or become suicidal ... the habit of fooling around and trying things out gets ingrained*). Отже, аналізований фрагмент не є ні дескриптивним, ні тлумачним екфразисом, однак його смисл, з одного боку, тісно пов'язаний з імплікованим (потенційно можливим і логічно необхідним) екфразисом, з іншого боку, потребує екфразису, щоб реалізувати свою семантичну глибину. Автобіографізм наведеного вище фрагмента есе забезпечується розповіддю від першої особи (*I wrote*) про певну подію, а саме: написання тексту, опублікованого у відомому журналі (*a piece I wrote for Partisan Review*). Автор надає дані, які сприяють достовірності розповіді: рік (1978) і назву журналу (*Partisan Review*). Семантична глибина розглядуваного фрагмента забезпечується тим, що проблема тривалого невизнання митця сформульована в тексті у двох вимірах: автобіографічно-особистісному (*What I did not foresee was what it*

*would feel like time after time, year after year, for my art to be turned down*) та узагальнено-універсальному (*There is value in long years of obscurity, if one doesn't go insane or become suicidal...*). Автобіографічно-особистісний вимір актуалізується завдяки вживанню особового (*I*) та присвійного (*my*) займенників першої особи однини; узагальнено-універсальний вимір активується шляхом використання неозначеного займенника *one*. Розгорнута у двох вимірах проблема робить есе релевантним не лише як текст, що містить інформацію про творчий шлях художника-автора есе, а і як текст, який торкається більш загального питання екзистенції митців. Розглядуваному контексту притаманна критична рефлексивність, адже автор, процитувавши власну думку про сприятливий вплив тривалого невизнання на творче становлення художника (*There is value in long years of obscurity*), спершу потверджує істинність цієї думки (*True*), а затим висловлює вагання щодо доцільності слідувати такій моделі (*but there must be a better way*).

Означена вище проблема тривалого невизнання художника є семантичною віссю, навколо якої розташовуються ментальні метаекфразистичні простори есе, а саме: ментальний простір реального життя Ж. Оліцького, ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста, ментальний простір інтерпретації власного життя крізь призму певної культурної моделі, ментальний простір життя вигаданого художника; ментальний простір подій у вигаданому художником фільмі.

**Ментальний простір реального життя Ж. Оліцького** конструюється в есе завдяки часовій референції до певного року (“*Starting out in 1940...*” [15, с. 310]) та активується в тексті есе за допомогою вказівки на реальний історичний період (наприклад, “*after two years in Paris, on the GI Bill*” [15, с. 311]), свій вік (наприклад, “*I was in my early thirties...*” [15, с. 311]), реальне місто (наприклад, *New York, Paris* [15, с. 311]) чи реальну адресу (наприклад, “*There was a cafeteria on 42nd Street...*” [15, с. 311]). Цей простір розбудовується Ж. Оліцьким як наратив про власні поневіряння в бідності в той період, коли його творчість не визнавалася (наприклад, “*Much as I liked peanuts and coffee, sooner or later I would get hankerings after meat, drink, and cigarettes. I stole*” [15, с. 311]; “*...I could not sleep in the cold-water flat*” [15, с. 311]) і численні невдалі спроби знайти підтримку арт-дилерів і галеристів (наприклад, “*... he [Mr. Egan, the gallerist] went on to say, “I'm not gonna take you on”*”

[15, с. 312]). Деталі особистого життя подаються селективно й скупо, наприклад, про свій перший невдалий шлюб Ж. Оліцький зазначає лише таке: “*I was divorced. I had brought my infant daughter to my parents in Brooklyn to be taken care of until, euphemistically, as they put it, “You could get back on your feet”*” [15, с. 311] – ні ім’я дружини та дочки, ні причини розлучення, ні інші обставити особистого життя в тексті не розкриваються. Більшу увагу приділено саме наративу про безрезультатні намагання Ж. Оліцького знайти арт-дилера/галериста, який би експонував і пропагував його картини. Такі наративи містять детальну інформацію про обставини зустрічі з певним арт-дилером (наприклад, “*My future took a promising turn at the Tibor de Nagy Gallery on West 57th Street. There I met John Bernard Myers. He was working with Tibor at that time*” [15, с. 313]), а також включають діалоги з арт-дилером/галеристом (наприклад, “*He [Mr. Egan] wasn’t taking on any new artist that year. / “How about next year?” / “No.” / “Two years, three years – five years. I don’t care how long it takes, just so I know.” / “Sorry”*” [15, с. 312]) чи цитування слів арт-дилерів/галеристів (наприклад, “*Now I know it for sure,” she [Mrs. Poindexter] said. “I won’t risk showing you”*” [15, с. 314]). Як видно з поданих вище текстових фрагментів, в есе наводяться відмови арт-дилерів/галеристів виставляти роботи Ж. Оліцького. Навіть коли, зрештою, у кінці есе розповідається про арт-дилера/галериста, який влаштував-таки виставку картин художника (*Mr. Iolas*), діалог із містером Іоласом закінчується емоційним «ні!» (наприклад, “*Mr. Iolas has had enough. “No!” he says. “No! I’ve never dealt with a living artist that I did not know personally. I won’t deal with you!”*” [15, с. 319]), лише в останньому реченні есе підкреслено неемоційним тоном Ж. Оліцький повідомляє, що містер Іолас організував його персональну виставку (наприклад, “*About eight months later Mr. Iolas gave me my first new York show*” [15, с. 319]). Такий стилістичний прийом повтору відповідей-відмов унаочнює і драматизує проблему багаторічного невизнання творчості митця.

Ментальний простір реального життя Ж. Оліцького контрастує в есе з **ментальним простором бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста**. Сміслову значущість ментальному простору бажаного (омріяного) творчого успіху в есе надано шляхом його актуалізації на початку есе, а саме: “*When I was young I longed for Kahnweiler [...] What a Kahnweiler! He would understand my art, and he*

*would love me ...*” [15, с. 310]. У наведеному фрагменті ментальний простір бажаного (вимріяного) стану речей створюється завдяки вживанню дієслова *longed*, а також використанню умовного способу (*would be, would understand, would love*). Головною дійовою особою ментального простору бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера є вимріяний арт-дилер/галерист, прототипом якого є реальна особа – Даніель Анрі Канвейлер (*My Kahnweiler*). Д. А. Канвейлер як історична особа уславився тим, що експонував перші роботи кубістів і в подальшому мав тісну та довготривалу співпрацю з Пабло Пікассо [11]. В есе Ж. Оліцького найважливішою рисою арт-дилера/галериста, подібного до Канвейлера, є його здатність зрозуміти творчість художника й любити його (*He would understand my art, and he would love me*). Роль такого арт-дилера/галериста приміряється в есе на кожного реального арт-дилера/галериста, який висловлює принаймні певну зацікавленість роботами Ж. Оліцького, наприклад: “*And who knows, she might turn out to be the Bride of Kahnweiler*” [15, с. 314], “*This slim, dark, olive-skinned Greek dressed in a black, elegantly-cut Italian suit – my Kahnweiler?*” [15, с. 319]. У першому з наведених вище фрагментів ідеться про сподівання художника на те, що місіс Пуандекстер (*Mrs. Poindexter*) стане для нього таким арт-дилером/галеристом, яким Канвейлер був для кубістів. У другому описується спроба приміряти роль Канвейлера на містера Іоласа (*Mr. Iolas*).

Ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста критично відрефлексовується в есе, наприклад: “*... but I learned along the way that there never is, or likely to be, a Kahnweiler. Even the real Daneil Henry Kahnweiler, I suspect, was not a Kahnweiler*” [15, с. 310]. У наведеному вище фрагменті Ж. Оліцький зазначає, що він свідомий того, що Канвейлер його мрій відрізняється від реального Канвейлера (*the real Daneil Henry Kahnweiler, I suspect, was not a Kahnweiler*), а вимріяний Канвейлер не існує насправді (*I learned along the way that there never is, or likely to be, a Kahnweiler*). Окрім цього, автор автобіографічного есе критично оцінює власну наполегливість у плеканні мрії про Канвейлера, а саме: “*Many years ago I heard someone say: “The greatest cause of human misery lies in confusing expectations and reality.” I am a slow learner*”. *My childish fantasy lasted well into middle age...*” [15, с. 310]. Лінгвістичними засобами вираження критичної оцінки

в наведеному фрагменті є самохарактеристика як людини, котра повільно навчається розуміти важливі життєві принципи (*I am a slow learner*), і розгляд мрій про ідеального арт-дилера/галериста як вияв незрілості (*childish fantasy*).

Така рефлексивність може набувати іронічного забарвлення в контекстах, де Ж. Оліцький розкриває, як він коригував свої мрії, коли вони надто суперечили дійсності. Наприклад, у мріях про арт-дилера/галериста Ж. Оліцький наділив місіс Пуандекстер роллю вимріяної нареченої (*the Bride*), затим, довідавшись про існування її чоловіка (*Mr. Poindexter, Elinor's husband*), він був змушений придумати містерові Пуандекстерові таку роль, яка б якось узгоджувалася з роллю місіс Пуандекстер-Нареченої, наприклад: "*I learned there was a Mr. Poindexter, Elinor's husband. Maybe he would be, for me, a loving brother, or maybe a devoted uncle...*" [15, с. 314].

Ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста в тексті есе пов'язаний, з одного боку, з ментальним простором реального життя Ж. Оліцького. Так, усі мрії художника мають реальне підґрунтя, а саме: роль вимріяного Канвейлера приміряється на реальних людей, Ж. Оліцький вимірює подорож до міста, де він насправді народився (наприклад, "... *we would journey to Snovsk and find the house where I was born*" [15, с. 314]). З іншого боку, ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху пов'язаний із **ментальним простором подій у вигаданому художником фільмі**. Останній простір конструюється за допомогою слів *movie* та *fake plots* і містить оповідь про бідного художника та його рятівника арт-дилера/галериста, наприклад: "*When callers asked what movie was on and what it was about, I made up fake plots: usually about a starving artist in love with Jean Harlow; sentenced to die in the electric chair for killing a bank guard – the gun went off accidentally as the hero fainted – he is rescued by an art dealer named Kahnweiler, played by Paul Muni*" [15, с. 312]. Як бачимо, у сюжеті вигаданого художником фільму фігурує Канвейлер (*art dealer named Kahnweiler*), якому відведена роль рятівника (*rescued*) художника, що помирає з голоду (*starving artist*). Образ ідеалізованого Канвейлера пов'язує ментальний простір бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста та ментальний простір подій у вигаданому художником фільмі. Окрім цього, засобами зв'язку двох зазначених просторів є вживання імен відомих свого

часу акторки Джин Харлоу (*Jean Harlow*) та актора Пола Муні (*Paul Muni*), які в ментальному просторі подій у вигаданому художником фільмі згадані як актори, які (нібито) грають у цьому фільмі ролі коханої художника (*a starving artist in love with Jean Harlow*) та арт-дилера-рятівника (*an art dealer named Kahnweiler, played by Paul Muni*) відповідно. У ментальному просторі бажаного (омріяного) творчого успіху Джин Харлоу є коханою Ж. Оліцького, а вимріяний Канвейлер уявляється як Пол Муні, наприклад: "*But Kahnweiler stood by me, and when my art triumphed [...] and finally, finally, fame and fortune and an adoring Jean Harlow were mine, he was there, old and bald as a saint. I imagined Paul Muni in the part*" [15, с. 310].

У ментальному просторі інтерпретації власного життя крізь призму певної культурної моделі Оліцький постає як Робін Гуд, а саме: "*I fancied myself a sort of Robin Hood, stealing from the rich and giving to the poor: me. I was scared all the time, even when filching a five-cent Baby Ruth.*" [15, с. 311]. Наведеному вище текстовому фрагменту притаманна іронічність, оскільки Ж. Оліцький підкреслює, що постійно перебував у страху (*I was scared all the time*), навіть коли здійснював дуже дрібні крадіжки (*filching a five-cent Baby Ruth*), що є протилежністю образу безстрашного Робін Гуда. Окрім того, Оліцький-автор есе іронічно зазначає, що Оліцький-Робін Гуд вибрав об'єктом свого благодіяння лише себе, про якого думав як про втілення бідняків (*the poor*). Цей ментальний простір пов'язаний із ментальним простором подій у вигаданому художником фільмі за допомогою повтору ключових подій наративу про пограбування банку. Так, у сюжеті вигаданого художником фільму один із найдраматичніших моментів стосується невдалої спроби пограбування банку (*sentenced to die in the electric chair for killing a bank guard – the gun went off accidentally as the hero fainted*), примітивши роль Робін Гуда, Ж. Оліцький планує пограбування банку (наприклад: "*While I planned bank robberies down to the most exquisite details in my mind's eye ...*" [15, с. 311]) та усвідомлює, що не зможе це здійснити (наприклад: "... *I always saw myself, right in the middle of everything, pistol in hand, fainting away from terror on a cold marble floor*" [15, с. 311]). Оскільки розглядуваний ментальний простір містить наратив про вчинки, які Ж. Оліцький здійснював насправді (*stealing, filching a five-cent Baby Ruth*), він перебуває в тісному смислового зв'язку з ментальним простором реального життя художника.

*Ментальний простір життя вигаданого художника* розгортається як драматичний наратив про митця на ім'я Деміков (Demikov), котрий, захопившись забороненим у СРСР абстрактним мистецтвом, змушений був утікати до США й переховуватися від агентів ОГПУ, наприклад: *“The OGPU sniffed and scowled. They went looking for Demikov, enemy of the people. He fled. Hidden in a barrel, he was put ashore in Brooklyn”* [15, с. 317]. Ж. Оліцький розробляє цю історію в деталях, щоб переконати арт-дилерів/галеристів виставити картини Демікова, які насправді належать самому Ж. Оліцькому. Цьому ментальному простору також притаманна рефлексивність, адже Ж. Оліцький критично оцінює раціональність вигаданої історії про Демікова, а саме: *“What I had arrived at was a crazy answer, bizarre – though it seemed profoundly reasonable at the time”* [15, с. 316-317]. Засобами зв'язку цього ментального простору з ментальним простором реального життя Оліцького є вербальні – розповідь про те, як він насправді переповідав цю вигадану історію містеру Іоласу (наприклад, *“I tell Mr. Iolas Demikov's story...”* [15, с. 318]), і візуальні – текст есе супроводжується фоторепродукціями картин Ж. Оліцького, які мають назви *“Demikov – One”* [15, с. 311] і *“Demikov – Two”* [15, с. 319]. Також зазначені ментальні простори поєднує вербалізоване рефлексивне усвідомлення розбіжності вигаданої історії та реальності (наприклад, *“I suggested a PO box in Demikov's name (though how Demikov can use it if he never leaves his cellar. I hope Mr. Iolas won't ask)”* [15, с. 319]) і розповідь про спроби якоюсь мірою узгодити вигадку з реальністю (наприклад, *“When I finally did get a gallery to give me a show I wrote Mr. Barr that Demikov had disappeared, probably murdered”* [15, с. 317-318]).

Як ми зазначали вище, ключова для розглядуваного автобіографічного есе Ж. Оліцького проблема тривалого невизнання митця, порушена в його тексті у двох вимірах: автобіографічно-осо-

бистісному й узагальнено-універсальному. У тексті есе здійснюється повторна актуалізація обох вимірів, наприклад: *“Finally my art would be seen. I, too, would be seen. Bishop Berkeley had it right: “To be is to be perceived” – or something to that effect”* [15, с. 314]. У наведеному фрагменті автобіографічно-особистісний вимір проблеми тривалого невизнання митця актуалізується в ментальному просторі бажаного (омріяного) творчого успіху завдяки підтримці арт-дилера/галериста (*Finally my art would be seen. I, too, would be seen*), а узагальнено-універсальний вимір представлений цитатою, атрибутованою філософу Джорджу Берклі (*Bishop Berkeley had it right: “To be is to be perceived” – or something to that effect*”), і належить до ментального простору реального життя.

**Висновки і пропозиції.** Проведене дослідження дає змогу дійти висновку, що автобіографічному наративу як формі метаекфразису в есе Жюля Оліцького про власну творчість притаманні вибірковість у подачі подій власного життя, рефлексивність та іронічність. Витворені в есе ментальні простори наповнюються наративами, які становлять відібрані факти реального життя художника чи відображають зміст його уяви. Ж. Оліцький повною мірою використовує потенціал сучасного (постмодерного) рефлексивного підходу до написання автобіографічних текстів, щоб на прикладі власного життя як художника розкрити складні аспекти взаємодії омріяного, бажаного й реального в житті митця. У взаємодії метаекфразистичні ментальні простори в есе є засобом пояснення сутності проблеми тривалого невизнання митця. Завдяки тому що порушена в есе проблема тривалого невизнання митця розглядається у двох вимірах: автобіографічно-особистісному й узагальнено-універсальному, есе набуває значущості не лише для читачів, які цікавляться власне творчістю Жюля Оліцького, а й для більш широкого загалу, якому не байдуже питання непростой екзистенції митця. Перспективи дослідження вбачаються в розгляді інших форм метаекфразису в сучасних англомовних есе про образотворче мистецтво, зокрема есе-щоденника.

#### Список літератури:

1. Болдырева Е. М. Автобиографизм и автобиография: самоконструирование и семиотизация субъекта. *Ярославский педагогический вестник*. 2017. № 4. С. 242–251.
2. Болдырева Е. М. Дифференциация фактуальных и фикциональных жанров автобиографической литературы конца XX – начала XXI в. *Верхневолжский филологический вестник*. 2018. № 4. С. 34–44.
3. Генералюк Л. Экфразис і гіпотипозис: проблеми диференціації. *Слово і час*. 2013. № 11. С. 50–61.
4. Городницкий Е. А. Экфразис в структуре литературного произведения: изобразительная и нарративная функции. *Вісник Дніпропетровського університету імені Альфреда Нобеля. Серія «Філологічні науки»*. 2014. № 2 (8). С. 13–18.
5. Ломагина А. В. Экфразис как средство реконструкции исторической эпохи в романах Й. В. Йенсена («Падение короля», 1901) и Х. Стангерупа («Брат Якоб», 1991). *Скандинавская филология*. 2018. Т. 16. Вып. 1. С. 116–137.

6. Мочернюк Н. Проблемы художнього простору в екфрасичних описах. *Іноземна філологія*. 2014. Вип. 126. Ч. 1. С. 291–296.
7. Сапогова Е. Е. Автобиографический нарратив в контексте культурно-исторической психологии. *Культурно-историческая психология*. 2005. Т. 1. № 2. С. 63–74.
8. Сапожникова Ю. Л. Жанр автобиографии: понятие и особенности. *Учёные записки ЗабГУ. Серия «Филология, история, востоковедение»*. 2012. № 2. С. 54–56.
9. Чемодурова З. М. Стратегии создания современного англоязычного автобиографического текста. *Известия РГПУ им. А.И. Герцена*. 2019. № 192. С. 52–59.
10. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. *Вопросы философии*. 2011. URL: [http://vphil.ru/index.php?option=com\\_content&task=view&id=427](http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=427).
11. Daniel-Henry Kahnweiler. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Daniel-Henry-Kahnweiler-French-art-dealer-and-publisher>.
12. Fauconnier G. *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge : Cambridge University Press, 1994. 190 p.
13. Fludernik M. *An introduction to narratology* / trans. from German by P. Häusler-Greenfield and M. Fludernik. London/New York : Routledge. 2009. 190 p.
14. Jules Olitski *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/biography/Jules-Olitski>.
15. Olitski J. Jules Olitski. *Writers on Artists*. London, New York, Delhi, Sydney, Munich, Paris, Johannesburg : DK Publishing, 2001. P. 310–319.
16. Stockwell P. *Cognitive poetics. An introduction*. London/New York : Routledge, 2002. 198 p.
17. Verdonk P. Painting, poetry, parallelism: Ekphrasis, stylistics and cognitive poetics. *Language and Literature*. 2005. Vol. 14. Issue 3. P. 231–244.
18. Vorobyova O., Lunyova T. Verbal and non-verbal facets of metaekphrastic writing: A cognitive study of John Berger's essays on visual art. *Lege artis. Language yesterday, today, tomorrow. The journal of University of SS Cyril and Methodius in Trnava*. Trnava : University of SS Cyril and Methodius in Trnava, 2020. Volume V. Issue 2. December. P. 335–381.
19. *Writers on Artists*. London, New York, Delhi, Sydney, Munich, Paris, Johannesburg : DK Publishing, 2001.

#### **Lunyova T. V. AUTOBIOGRAPHICAL NARRATIVE AS A FORM OF METAEKPHRASIS: A COGNITIVE POETIC ANALYSIS OF JULES OLITSKI'S ESSAY ABOUT HIS OWN ART**

*The article reveals the key cognitive poetic characteristics of the autobiographical narrative as a form of metaekphrasis in the essay by a famous abstract American painter Jules Olitski discussing his own art. The methodology of the analysis has been developed via synthesis of modern literary and psychological research on autobiography, narrative studies, and the mental spaces theory. Olitski's essay has been identified as metaekphrastic based on the criterion of its content being rooted in potentially possible and logically necessary ekphrasis though not being an ekphrasis per se. The analysis has revealed that Olitski's autobiographical narrative as a form of metaekphrasis has the following main features: it is reflexive and ironical, besides, the facts from Olitski's life were purposefully selected by the author for the narrative construction. Olitski's essay discusses the problem of a long-term neglect of an artist's artworks which is posed in two dimensions: as a personal challenge for Olitski and as an existential problem of artists. As such this problem is the semantic axis which holds together all the mental metaekphrastic spaces of the essay. The following essayistic metaekphrastic spaces have been identified: mental space of Olitski's real life, mental space of the desired (dreamed of) success as an artist achieved with the help of an art dealer/gallerist, mental space of the artist's interpretation of his life through a certain cultural model, mental space of the life of an imagined painter, as well as mental space of the events in the plot of the imagined film. All these mental spaces are filled with narratives that include either facts from Olitski's real life or pieces of his imagination. All the mental spaces in the essay maintain close semantic relationships with each other. It is the two-dimensional representation of the problem of a long-term neglect of an artist's artworks that makes Olitski's essay of an interest to the readers keen on learning more about his art as well as for the readers concerned with in the existential problems of artists.*

**Key words:** ekphrasis, metaekphrasis, essay, visual art, autobiography, narrative, mental space.