

УДК 821.133.1

*М.С. Рыбина***ЭКФРАСИС КАК ПРОСТРАНСТВО ПАМЯТИ В «ПОРТРЕТАХ ХУДОЖНИКОВ И МУЗЫКАНТОВ» М. ПРУСТА**

В статье рассматривается экфрасис как один из способов создания визуальных образов в «Портретах художников и музыкантов» М. Пруста. Актуальность исследования обусловлена как интересом к самому явлению визуального в литературе, так и отсутствием специальных работ, посвящённых раннему поэтическому циклу французского модерниста. Цель данной статьи состоит в анализе приёмов интерсемиотического перевода визуального впечатления в вербальное описание. Несмотря на полное невнимание современников и довольно скептическое отношение исследователей к единственному лирическому циклу Пруста, этот ранний опыт содержит, на наш взгляд, репертуар возвращающихся образов и мотивов прустовского творчества. Художественный дискурс «Портретов» отсылает как минимум к трём кодам искусства: традиционные жанры живописи, литературный экфрасис, музыкальная иллюстрация. М. Пруст соединяет в описании детали нескольких картин, создавая текст-загадку, в котором узнаваемые объекты и последовательность их появления репрезентируют манеру художников и/или стиль эпохи в сознании реципиента. Экфрасис отсылает не к конкретному живописному полотну, а к образу жанра: «сельский пейзаж» (Кейп), «элегический пейзаж» (Поттер), «парадный портрет» (Ван Дейк), «театральная декорация» (Ватто). Им соответствуют четыре литературных модели: идиллия (Кейп), lamentация (Поттер), панегирик (Ван Дейк), мадригал (Ватто). Анализ визуального в прустовском цикле позволяет сделать вывод о том, что его экфрасис ориентирован не на отдельное произведение, а на некоторый корпус текстов даже в том случае, когда объектом имитации становится индивидуальный стиль.

*Ключевые слова:* Марсель Пруст, экфрасис, «Портреты художников и музыкантов», визуальность в литературе, лирический цикл, интерсемиотический перевод.

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-630-635

В большинстве отечественных работ, в том числе и в коллективной монографии «Теория и история экфрасиса: Итоги и перспективы изучения» (2018) экфрасис рассматривается как особый вид «текста в тексте», интерпретируемый через призму теории интертекстуальности [5, с. 188].

Сам термин претерпел несколько смысловых трансформаций. Узкое значение восходит к эпохе античности и связано с риторическим упражнением подробного словесного описания, как правило, произведения скульптуры или живописи [4, с. 31, 32]. Согласно расширительной трактовке, сформулированной Л. Геллером, экфрасис – это «жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства» или «риторико-нарратологический приём задержания действия, отступления» [1, с. 45]. Многие исследователи сходятся в том, что терминологическое и классификационное определение экфрасиса становится всё более расплывчатым [2, с. 95; 3, с. 227; 7, с. 150].

Решительный разрыв с риторикой во французском модернизме не вызывает сомнений, достаточно вспомнить о негативном значении этого слова в критических отзывах самого Пруста, например, в отношении нелюбимого им Сент-Бёва.

Однако несколько столетий риторической традиции так основательно повлияли на французский образ мыслей и способы его выражения, что проститься с риторикой на словах было легче, чем избавиться от неё. Не следует недооценивать и тот факт, что во французской системе образования в течение всего XIX в. сохраняется доминирование классических авторов и лишь в конце столетия происходит пересмотр литературного канона в пользу современной литературы. Сама же методика обучения остаётся во многом прежней: широко используются риторические упражнения, направленные на построение текста «по образцу» [9].

В разделах «литературной смеси» (светская хроника, фельетоны и т.п.), где Пруст публикует свои первые опыты, особой популярностью пользовался жанр «пастиша». В восприятии Пруста и его современников имитация узнаваемой литературной манеры не утрачивала связи со «школьной практикой», и в этом заключался один из её комических эффектов: литературная шутка напоминала читателю о его собственных школьных сочинениях, написанных от лица того или иного персонажа или в форме диалога известных исторических лиц.

Точное число стилизаций, «зашифрованных» в произведениях Пруста, в том числе и в «Поисках утраченного времени», неизвестно исследователям и по сей день: «Пастиш присутствует в творчестве Пруста на всем его протяжении как в форме самостоятельной жанровой разновидности, так и в качестве „стилевого вкрапления” в художественную систему других произведений» [6, с. 80, 81]. Но и на этом фоне случай «Портретов художников» представляется интересным не только потому, что это практически уникальный стихотворный опыт Пруста (больше он стихов не писал или, по крайней мере, не публиковал), но и в качестве литературного эксперимента.

Поводом к созданию «Портретов художников» послужило светское знакомство. 27 мая 1894 г. Марсель Пруст встретился с композитором Рейнальдо Аном (Reynaldo Hahn) в салоне г-жи Лемер [11, с. 24]. Стихотворения были напечатаны в газете *Le Gaulois* от 21.06.1895. Позже Пруст поместил их в первый сборник «Утехи и дни» (1896), дополнив портретами музыкантов. Стихотворные тексты и музыка к ним создавались параллельно. Р. Ан и М. Пруст посещали Лувр, чтобы синхронизировать впечатления от картин-прототипов [12, с. 26,27].

«Портреты художников» объединяют четыре стихотворения («Альберт Кейп», «Паулюс Поттер», «Антуан Ван Дейк» и «Антуан Ватто»). Всё предприятие представляло собой артистический дивертисмент. Непосредственным объектом стилизации становится тематический репертуар художников XVII-XVIII вв. Но узкий круг знакомых услышал в прустовских стихотворениях интонацию Робера де Монтестья, который опубликовал сборник «Летучие мыши» двумя годами ранее. Изысканное издание модного денди сопровождалось иллюстрациями Уистлера, Ла Грандара, Форена и Ямамото [9].

Интертекстуальность «Портретов художников» предполагает отсылки как минимум к трём видам искусства: интерсемиотический перевод живописи в литературный экфрасис и музыкальную иллюстрацию, которые в свою очередь находятся в отношениях взаимной дополнительности. Помимо этого, стилизации Пруста проецируются как на риторический жанр словесного описания картины, так и на литературную практику недавней и современной ему эпохи (ключевые имена здесь Бодлер, Верлен, Малларме и де Монтестья).

Первое, что обращает на себя внимание, – это сходная организация визуальной перспективы, прослеживающаяся во всех четырех текстах. Взгляд движется от «общего плана» к «крупному»: первая часть текста (одно - реже два предложения) перечисляет фоновые детали, во второй изображении фокусируется на центральном персонаже («всадник с розовым пером» у Кейпа, «чахлая кобылка» в пейзаже Поттера, портрет герцога Ричмонда у Ван Дейка и маскарад в стихотворении «Антуан Ватто»). Например: «Кейп – заходящее солнце, растворённое в прозрачном воздухе, полёт голубей словно бы покрывает его рябью, как воду» («Кейп – солнечный закат в сияющем пленэре, и вяхирь на лету – как воду пропорол». (Пер. В. Кормана); «Куип – подсолнечный, прозрачный ветер, где серый вяхирь в скобках ветра». (Пер. В. Ладогина).

Cuyp, soleil déclinant dissous dans l'air limpide  
Qu'un vol de ramier gris trouble comme de l'eau,  
Moiteur d'or. nimbe au front d'un bouf ou d'un bouleau,  
Encens bleu des beaux jours fumant sur le coteau,  
Ou marais de clarté stagnant dans le ciel vide [10, с. 88].

Пруст соединяет в описании детали нескольких реальных картин (например, «Портрет Карла I» и «Портрет молодого герцога Ричмонда» Ван Дейка, «Паломничество на остров Киферу» и «Равнодушного» Ватто и др.). Экфрасис отсылает не к конкретному произведению, а скорее к образу жанра: «сельский пейзаж» (Кейп), «элегический» пейзаж (Поттер), «парадный портрет» (Ван Дейк), «театральная декорация» (Ватто). Им соответствуют четыре литературных модели: идиллия (Кейп), ламентация (Поттер), ода (Ван Дейк), галантная поэзия (Ватто).

Экфрасис и пастиш нередко выступают как дополняющие друг друга приёмы: с их помощью Пруст стремится найти ключ к законам стиля. Параллель между живописью и литературой многократно возникает в творчестве Пруста (например, знаменитая сцена смерти Бергота перед «Видом Дельфта» Вермеера в «Поисках утраченного времени»).

В «Портретах» в качестве универсального (обязательного для всех и вместе с тем неповторимого индивидуального) предстаёт способ передачи света. Согласно принципу светотени расположены и миниатюры самого Пруста: за светлым «пасторальным» Кейпом тенью следует пепельно-серый Поттер, а меланхолический «сумеречный» Ватто контрастно соотносён с насыщенным цветом Ван Дейка. Заметим, что слово «светотень» (фр. *claire-obscur*) появляется и в заглавии сборника де Монтестья.

Антитеза «свет-тьма» проходит через весь прустовский цикл и является доминантным принципом композиции. Традиционная для романтической поэзии, она не утрачивает значение и для поэтики символизма. Три стихотворения начинаются с описания вечернего неба (ожидаемая манифестация эпохи *fin de siècle*): заходящее солнце у Кейпа, унылая печаль небес с неясными отблесками солнца у Поттера и сумерки, набрасывающие синий плащ, в стихотворении «Антуан Ватто».

Постановка света в картине становится ключом к пониманию художественной манеры мастера. Это первое, на что обращает внимание Пруст и что он пытается воспроизвести словесными средствами. Но его поэтические эскизы передают освещение картин XVII–XVIII вв. в «импрессионистической» технике: предпочтение отдаётся словам с семантикой прерывистого, неясного, мерцающего свечения (*un brouillard d'or pâle* /бледно-золотой туман/ «Альберт Кейп»; *d'être bleus aux rares éclaircies* /становится синими при редких проблесках/; *les tièdes pleurs d'un soleil incompris* /тёплые слёзы неясного солнца/ «Паулюс Поттер»; *Et bijoux en qui pleure - onde à travers les flammes* /И драгоценности, в которых плачет волна сквозь пламя/ «Антуан Ван Дейк»; *Crépuscule grimant les arbres et les faces...* /Сумерки, покрывающие гримом деревья и лица/ «Антуан Ватто»).

Акцент переносится на восприятие картины, точка зрения наблюдателя становится подвижной. Выделение цветовых пятен создает оптическую иллюзию распадающихся контуров классического рисунка. Так, неожиданный ракурс изображения достигается в стихотворении «Альберт Кейп» за счёт метонимической подмены неба водным пространством: («прозрачный воздух, который полёт серых голубей покрывает рябью», и далее прохладные волны - вновь о воздухе – *l'air limpide / Qu'un vol de ramier gris trouble comme de l'eau, les fraîches ondes*).

Свет передан «влажными» метафорами: *Moiteur d'or* (золотистая испарина) *marais de clarté* (лужи света), *un brouillard d'or pâle* (бледно-золотой туман). Отметим, что этот принцип будет использован позднее в описании пейзажей Эльстира, где горы приобретают сходство с морем и наоборот. Метонимическая подмена приводит к ряду оксюморонных сочетаний и завершается двумя катахрезами: *un brouillard d'or pâle et de repos* (бледно-золотой туман отдыха) и *Ils partent respirer ces minutes profondes* (они отъезжают вдыхать эти глубокие минуты).

Первое стихотворение ближе всего к жанру экфрасиса. Оно содержит наибольшее количество визуальных объектов. Закат, полёт сизого вихря (голубя), стадо коров, склон, берёза, группа всадников, светлые кудри и розовое перо на шляпе, – легко узнаваемые детали картин Кейпа. Характерен выбор слов, принадлежащих к семантическому полю «сакрального» (*nimbe au front, encens bleus ... fumant, tentés par les champs ardents*), которые применяются к прозаическим предметам и ситуациям (так, влажная испарина, покрывающая головы быков, метафорически уподобляется нимбу, прогулка верхом – искушению, традиционный голубь заменяется более экстравагантным вихрем (*de ramier*)). Этот приём, как и замена эпитета номинативом с предлогом *de* (*moiteur d'or, marais de clarté* вместо *moiteur doré, claire marais*) восходит к поэзии Малларме.

Движение от описания к произведённому впечатлению заметно в пейзаже Поттера. Для традиционного экфрасиса в нём немного визуальных элементов. Из 22 номинативов только половина обозначает зримые объекты (небеса, вспышки, равнины, солнце, деревья, хижина, маленькие садики, работник, вёдра, кобыла). Остальные передают «невыразимое» (психологические состояния: печаль, настроение, безрадостно; физиологические детали: мозг, дыхание).

Ещё отчётливее эта тенденция проявляется в выборе эпитетов (из 18 прилагательных лишь 6 указывают на внешние признаки (тёмный, серый, синий, худой, короткий, причём тёмный упоминается дважды, а короткий/сильный относятся к дыханию, т.е. имеют значение «интенсивности»); остальные относятся к сфере эмоций и состояний (неясный (о солнце), меланхолический, болезненная, смиренная, беспокойная, встревоженная, задумчивая).

Основной код здесь не живописный, а скорее музыкальный, что напоминает о верленовском «пейзаже души». Лёгкая ирония по поводу слезливо-печального («декадентского») стиля видится в том, что ключевым персонажем, взволновано вслушивающимся в музыку мироздания, оказывается «чахлая кобылка» (*chétive jument*), именно к ней относится большинство перечисленных выше эпитетов:

Un laboureur tirant des seaux rentre, et, chétive,  
Sa jument résignée, inquiète et rêvant,  
Anxieuse, dressant sa cervelle pensive,  
Hume d'un souffle court le souffle fort du vent [10, с. 88].

Вот с вёдрами идёт седой старик на отдых;  
кобыла – вслед за ним, нервна, измождена.  
Дохнула глубоко, засасывая воздух.  
Мозги напряжены – вся мыслями полна. (Пер. В. Кормана).

Ряды перечислений (своеобразная каталогизация предметов) нивелируют различие размеров, форм, снимают оппозицию внешнее/внутреннее, абстрактное/вещественное. Например, в стихотворении «Antoine Van Dyck»: «Нежная гордость сердец, благородная грация вещей, / Блеск которых отражается в глазах, бархат и мебель, / Возвышенный язык осанок и поз, / Врожденная надменность женщин и королей»:

Douce fierté des cœurs, grâce noble des choses  
Qui brillent dans les yeux, les velours et les bois,  
Beau langage élevé du maintien et des poses  
Héréditaire orgueil des femmes et des rois! [10, с. 89].

Пристрастие М. Пруста к длинным фразам с разветвлённой системой придаточных предложений проявляется уже в ранних поэтических опытах. Например, «Альберт Кейп» и «Паулюс Поттер» объёмом в двенадцать строк состоят всего из двух предложений. Сложно организованный синтаксис длинных периодов входит в противоречие с вертикальным членением стиха.

В миниатюре «Антуан Ватто» центральное место занимает развёрнутое олицетворение: «Crépuscule grimant les arbres et les faces,/Avec son manteau bleu, sous son masque incertain» (Сумерки, наносящие грим на деревья и лица, в синем плаще и под неясной маской), дополненное метафорой: «Poussière de baisers autour de bouches lasses...» (Пыль поцелуев вокруг усталых губ). Мотив сумерек, театральных поз и поэтических капризов характерен для репертуара декадентского эстетизма. Тематически миниатюра Пруста перекликается с «Галантными празднествами» Поля Верлена, а стилистически со сборником Робера де Монтеस्कью.

Особого внимания заслуживает стихотворение де Монтеस्कью «Innéités» («Врожденность»), его тема — мысленная прогулка по залам Лувра. Поэт создаёт портреты четырех художников барбизонской школы и импрессионистов (Ж.-Ш. Казен, Г. Коро, Ж.-Ф. Милле, К. Моне), посвящая каждому по строфе. Например, «Cette étoile du soir piquetant l'éther pâle, /Le ciel de tourterelle et la lune d'opale, /C'est un mystérieux, c'est un habile et sain / Cazin» (Эта вечерняя звезда, пронзающая бледный эфир/небо цвета горлицы и опаловая луна, / это мистический, это искусный, святой Казен) [10, с. 102]. У Монтеस्कью обнаруживаем «Ce couchant orangé» (апельсиновый закат), «Le ciel de tourterelle et la lune d'opale» (небо цвета горлицы и опаловую луну), упоминание полёта («tout vole au Tableau») и имя художника в финальной (ударной) позиции.

Пруст заменяет эпифору анафорой, но сохраняет аналогичные конструкции, сходство которых усиливается при восприятии на слух: «soleil déclinant», «Qu'un vol de ramier gris», «Tu triumphes, Van Dyck, prince des gestes calmes».

Моделью для обоих текстов послужило стихотворение Шарля Бодлера «Маяки» (*Les Phares*), в котором поэт создаёт собственную галерею великих живописцев от Микеланджело до Делакруа. «Антуан Ватто» единственное стихотворение Пруста, где имя художника не фигурирует в тексте, возможно, чтобы избежать прямых ассоциаций с бодлеровским текстом.

Как и его предшественники, Пруст, обращаясь к «классическому» жанру экфрасиса, отстраняется от внешнего описания, подменяя его визуализацией внутреннего *впечатления* (портрет живописца – это образы его картин). Близок Прусту и сам романтический принцип транспозиции искусств. В «Портретах художников и музыкантов» возникает многослойность ассоциаций, когда предлагается угадывать каждый раз новый источник «цитаты»: символический пейзаж голландской живописи, «портретную галерею» великих художников, эмблематические образы-загадки. Анализ визуального в прустовском цикле позволяет сделать вывод о том, что его экфрасис ориентирован не на отдельное произведение, а на некоторый корпус текстов даже в том случае, когда объектом имитации становится индивидуальный стиль.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / под ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. С. 44-60.
2. Графова О.И. Экфрасис картин нидерландских художников в прологе романа А.С. Байетт «Натюрморт» // Евразийский гуманитарный журнал. 2020. № 1. С. 95-100. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=42763024> (16.08.2021).
3. Джумайло О.А. Новые книги об экфрасисе // Практики и интерпретации. 2016. Т. 1. С. 225-234 Режим доступа: <http://www.pi-journal.com/index.php/pii/article/view/17> (16.08.2021).
4. Константины М. Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин? // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сборник статей / под ред. Д.В. Токарева. М.: НЛЮ, 2013. С. 29-34.
5. Перлина Н.М. Теория и история экфрасиса. Итоги и перспективы изучения, или сорок пять статей об экфрасисе // Вопросы литературы. 2019. №5. С. 188-215. DOI: 10.31425/0042-8795-2019-5-188-215. URL: <https://voplit.ru/article/teoriya-i-istoriya-ekfrasisa-itogi-i-perspektivy-izucheniya-ili-sorok-pyat-statej-ob-ekfrasis/> (16.08.2021)
6. Таганов А.Н. Жанр пастиша в творчестве М. Пруста // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Иваново, 1994. С. 79-89.
7. Яровикова Ю. В. К вопросу о категориальном определении экфрасиса // Филология: научные исследования. № 1. 2019. С. 144-151. DOI: 10.7256/2454-0749. URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=28507](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=28507) (16.08.2021)/
8. Aron P. Sur les pastiches de Proust. CONTEXTES [Электронный ресурс]. URL: <http://contextes.revues.org/59>; DOI: 10.4000/contextes.59 (16.08.2021).
9. Montesquiou R. de. Les Chauves-Souris: clairs-obscur. Paris, 1907. 118 p.
10. Proust M. Les plaisirs et les jours. Paris: Calmann Lévy, 1896. 271 p.
11. Tadié J-Y. Proust La Cathédrale du temps. Paris: Gallimard, 2017. 128 p.
12. Vardon N. “Portraits de Peintres” d’après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d’union entre les arts. Paris, 2008. pp. 26-47.

Поступила в редакцию 20.08.2021

Рыбина Мария Сергеевна, кандидат филологических наук,  
доцент кафедры романо-германского языкознания и зарубежной литературы,  
ФГБОУ ВО «Башкирский государственный педагогический университет им. М. Акмуллы»  
450000, Россия, г. Уфа, ул. Октябрьской революции, 3-а (корп. 3)  
E-mail: maria.rybina@gmail.com

**M.S. Rybina**

**EKPHRASIS AS MEMORY SPACE IN M. PROUST’S “PORTRAITS DE PEINTRES”**

DOI: 10.35634/2412-9534-2022-32-3-630-635

The article considers ekphrasis as one of the ways to create visual images in M. Proust’s “Portraits de Peintres”. The relevance of the research is resulted from arising interest to the phenomenon of literary visuality as well as the absence of specialised works devoted to the early lyric cycle of French modernist.

The purpose of the article is to analyse devices of intersemiotic translation from a visual impression into a verbal description. Despite the full neglect on the part his contemporaries and researchers’ scepticism to Proust’s sole lyric cycle, this early experience contains, in our view, a repertoire of Proust’s recurring images and motifs. Artistic discourse of “Portraits de Peintres” refers, at a minimum, to three artistic codes: traditional genres of painting, literary ekphrasis, musical illustration. M. Proust combines the details of several paintings in his description, thus creating a text-puzzle, in which recognisable objects and the sequence of their appearance represent the manner of an artist and/or the style of an epoch in the mind of a recipient. Ekphrasis does not refer to the particular painting but to the genre image: “rural landscape” (Cuyp), “elegiac landscape” (Potter), “ceremonial portrait” (Van Dyck), “theatre scenery” (Watteau). They correspond to four literary models: idyll (Cuyp), lamentation (Potter), panegyric (Van Dyck), madrigal (Watteau). “Portraits de Peintres” gave rise to the layering typical for “later” Proust, when each time the text encourages to guess the new source of the “quotation”: symbolic landscape of the Dutch art, “portrait gallery” of great artists, emblematic puzzle image. The analysis of visuality in Proust’s cycle allows to assume that his Ekphrasis is not oriented to an individual artwork but to a text corpus even if the object of imitation comprises the individual style.

**Keywords:** Marcel Proust, ekphrasis, “Portraits of artists and musicians” (“Portraits de peintres et de musiciens”), literary visuality, lyric cycle, intersemiotic translation.

REFERENCES

1. Geller L. Ekfrasis, ili Obnazhenie priyoma. Neskol'ko voprosov i tezis [Ekphrasis, or Exposure of the device. A few questions and a thesis] // «Nevyrazimo vyrazimoe»: ekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste: Sbornik statej / Pod red. D.V. Tokareva. ["Inexpressibly expressible": ekphrasis and problems of visual representation in a literary text: Collection of articles / Compilation and scientific editig D.V. Tokarev]. M.: NLO, 2013. pp. 44-60. [Moscow: New literary review], 2013. pp. 44-60 (In Russian).
2. Grafova O.I. Ekfrasis kartin niderlandskih hudozhnikov v prologe romana A.S. Bajett «Natyurmort» [Ekphrasis of the dutch paintings in the prologue of the novel "still life" by A.S. Byatt] // Evrazijskij gumanitarnyj zhurnal [Eurasian Humanitarian Journal]. 2020. № 1. pp. 95-100. (In Russian).
3. Dzhumajlo O.A. Novye knigi ob ekfrasis [New books about ekphrasis] // Praktiki i interpretacii [Practices and interpretations]. 2016. T. 1. pp. 225-234(In Russian).
4. Konstantini M. Ekfrasis: ponyatie literaturnogo analiza ili bessoderzhatel'nyj termin? [Ekfrasis: a term of literary analysis or a meaningless world?] // «Nevyrazimo vyrazimoe»: ekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste: Sbornik statej /Pod red. D.V. Tokareva. ["Inexpressibly expressible": ekphrasis and problems of visual representation in a literary text: Collection of articles / Compilation and scientific editig D.V. Tokarev]. M.: NLO, 2013. pp. 44-60. [Moscow: New literary review], 2013. pp. 29-34. (In Russian).
5. Perlina N.M. Teoriya i istoriya ekfrasisa. Itogi i perspektivy izucheniya, ili sorok pyat' statej ob ekfrasis [The theory and history of ekphrasis. A summary and prospects of research, or, forty-five articles on ekphrasis] // Voprosy literatury [Questions of Literature]. 2019. №5. pp. 188-215. (In Russian).
6. Taganov A.N. Zhanr pastisha v tvorchestve M. Prusta [The genre of Proust's pastiches] // Nacional'naya specifika proizvedenij zarubezhnoj literatury XIX–XX vekov. [National specific in Foreign literature of XIX–XX centuries]. Ivanovo, 1994. pp. 79-89. (In Russian).
7. Yarovikova Yu.V. K voprosu o kategorial'nom opredelenii ekfrasisa [A question of the categorical definition of ekphrasis] // Filologiya: nauchnye issledovaniya [Philology: scientific research]. № 1. 2019. pp. 144-151. (In Russian).
8. Aron P. Sur les pastiches de Proust [About Proust's pastiches]. COnTEXTES <http://contextes.revues.org/59>; DOI: 10.4000/contextes.59 (16.08.2021) (In French)
9. Montesquiou R. de. Les Chauves-Souris: clairs-obscur. [Bats: chiaroscuros] Paris, 1907. 118p. (In French)
10. Proust M. Les plaisirs et les jours [Pleasures and Days]. Paris: Calmann Lévy, 1896. 271 p. (In French)
11. Tadié J-Y. Proust La Cathédrale du temps. [Proust Cathedral of time] Paris: Gallimard, 2017. 128p. (In French)
12. Vardon N. "Portraits de Peintres" d'après les poèmes de Marcel Proust et la musique de Reynaldo Hahn: une tentative d'union entre les arts ["Portraits of artists and musicians": the poems of Proust, the piano music of Reynaldo Hahn: an attempt to unite the arts]. Paris, 2008. P. 26, 27. (In French)

Received 20.08.2021

Rybina M.S., Candidate of Philology, Associate Professor  
at Department of Roman and German linguistics and foreign literature  
Bashkir State Pedagogical University named after M. Akmulla  
Oktyabrskoy Revolutsii st., 3-a/3, Ufa, Russia, 450000  
E-mail: maria.rybina@gmail.com