

## ТИПЫ ЭКФРАСИСОВ МАЙКЛА ФРЕЙНА В РОМАНЕ «ОДЕРЖИМЫЙ» И ИХ РОЛЬ В ОРГАНИЗАЦИИ ТЕКСТА

Суханова Ирина Григорьевна

*Алтайский государственный педагогический университет, Барнаул, Россия*

*Аннотация:* В фокусе предлагаемой статьи результаты интермедиального анализа оригинального текста романа современного британского автора Майкла Фрейна «Одержимый», сюжет которого развивается вокруг поиска утраченного произведения фламандской живописи. Объектом исследования стали экфрастические описания картин Брейгеля в литературном художественном тексте. Предмет исследования – типологические характеристики миметических и немиметических экфрасисов в оригинальном тексте указанного романа. Последовательное решение поставленных задач позволило систематизировать экфрасисы по наличию или отсутствию реального референта, по типу референции, по объему и по структуре. В результате было установлено, что в тексте романа используются разные типы экфрасисов для достижения целостности и достоверности сюжета, свёрнутые экфрасисы придают динамизм повествованию, композиция полных миметических экфрасисов используется для организации немиметического экфрасиса разыскиваемой картины.

*Ключевые слова:* Брейгель, интермедиальность, Майкл Фрейн, художественный текст, экфрасис.

### **Введение**

Интермедиальность – знаковое проявление современной медиасистемы, позволяющее сделать визуальное словесным, аудиальное визуальным или соединить все эти каналы восприятия действительности [14, с. 361]. Интермедиальный подход к анализу художественного текста обусловлен его свойством указывать на «безграничность границ», объединять лингвистическое и нелингвистическое, авторское «я» и читательское «я», разные культурные коды и тексты разного порядка [6, с. 7]. Отражение различных медиа в художественном тексте в итоге образует сложную многоуровневую семиотическую структуру [5, с. 68]. Произведения художественной литературы отражают эстетическую функцию языка [1]. Как картина, отражающая физические и моральные страдания личности художника, позволяет автору говорить со своим зрителем, так и включение вербального описания картины в сюжет литературного художественного текста позволяет автору наладить диалог с читателем [11]. Интермедиальный анализ художественного текста позволяет увидеть, что произведения изобразительного искусства нужно не только смотреть, но и читать.

Целью данной статьи является систематизировать по структуре, содержанию и типу экфрастические описания картин Брейгеля в романе Майкла Фрейна «Одержимый» и определить их роль в организации повествования. Достижения поставленной цели требует решения следующих задачи: провести интермедиальный анализ оригинального текста романа; проанализировать экфрастические описания картин Брейгеля в тексте; сравнить миметические экфрасисы произведений художника, упомянутых в тексте, и немиметический экфрасис картины, которую ищет герой романа.

Проблеме репрезентации визуального в художественном литературном тексте и толкованию термина экфрасис посвящены работы таких исследователей, как Л. Геллер, М. Константины, Д. А. Ильгова, Е. В. Яценко, Н. Брагинская, Н. Бочкарева, О. Фрейденберг, И. Раевски и многие другие. Экфрасису как поэтическому описанию известному с античности свойственны выделенность, отступление (эк-фрасис) от повествования о событиях (диегесис), и отмеченность очевидностью, т.е. стремление к жизнеподобию, наглядности [4, с. 124]. В

современных филологических исследованиях экфрасис трактуется как жанр словесного представления отдельных или собранных в галереях произведений изобразительного искусства, как риторико-наррологический приём задержания действия [3, с. 45], как смыслообразующая стратегия, способствуют глубокому и точному пониманию литературного художественного текста в целом [13, с. 52].

### **Классификация экфрасисов Майкла Фрейна**

Современные исследователи классифицируют экфрасисы, обращая внимание на разные аспекты этого явления. Так, по типу референции на произведение искусства выделяют прямые и косвенные экфрасисы. Прямым экфрасисом может быть картина, скульптура, фотография и пр. т.е. непосредственное описание или упоминание визуального артефакта в тексте литературного произведения. В то время как косвенный экфрасис – это лишь намёк, сравнение с артефактом, например, описание пейзажа или героя с привлечением мотивов известного визуального произведения. По наличию или отсутствию в истории художественной культуры реального референта экфрасисы делятся на миметические, т.е. эксплицитно и имплицитно описывающие реально существующие артефакты, и немиметические, т.е. выдуманные автором литературного произведения. Экфрасисы могут отличаться по объёму содержащейся в них информации. Так, в полном экфрасисе представлена развернутая репрезентация визуального артефакта. В то время как свернутый экфрасис – это короткое описание, намёк на артефакт, аллюзия на объект искусства. Нередко автор использует нулевые экфрасисы, предполагая, что читателю известен референт, на которого указывает автор. Миметический нулевой экфрасис зачастую несет некоторую изобразительную информацию. Однако немиметический нулевой экфрасис содержит только указание на «смысловой, историко-культурный модус визуального артефакта». Экфрасисы представляют собой репрезентации произведений изобразительного и неизобразительного искусства, кино, театра и даже артефактов, которые произведениями искусства не являются, например, фото, печатная продукция, обложка, этикетка и пр. Описание таких произведений может быть отдельным, непрерывным фрагментом текста (цельные экфрасисы) или представлено внутри повествования по частям (дискретные экфрасисы) [8].

Экфрасис как вербальная репрезентация визуальной репрезентации [12, с. 264], литературное воспроизведение визуальности [3, с. 50] встречается в художественном тексте достаточно часто. «Портрет Дориана Грея» Оскара Уайльда, «Код да Винчи» Дэна Брауна, рассказы А. С. Байетт о Матиссе, «Девушка с жемчужной серёжкой» Трейси Шевалье – это лишь немногие примеры использования экфрасиса как художественного приёма. В таких произведениях экфрасис становится способом разгадать загадку сюжетной линии, созданную автором. Экфрасис в художественном тексте обладает свойствами двух видов текста: литературного текста и текста произведения изобразительного искусства. Согласно классификации И. Раевски, экфрасис представляет собой такую разновидность интермедиальных отношений, как интермедиальные референции (*intermedial references*), т.е. отсылки в литературном тексте к другим видам искусства и конкретным произведениям [13, с. 52].

Текст романа Майкла Фрейна «Одержимый» представляет собой многоплановую композицию – текст произведения изобразительного искусства внутри литературного художественного текста [7]. Экфрасисы реальных и вымышленных произведений изобразительного искусства становятся частью повествования, его смыслообразующими элементами.

Погружение читателя в мир изобразительного искусства начинается постепенно. Сначала по ходу повествования мы встречаемся с краткими интермедиальными референциями: *one faintly smiling Tuscan woman; one amused Dutchman; a vase of Povençal sunflowers; a couple tenderly embraced in a marble kiss* [9, с. 57]. Это прямые, миметические, свернутые экфрасисы известных шедевров: «Мона Лиза» Леонардо да Винчи, «Улыбающийся кавалер» Франса Хальса, «Подсолнухи» Винсента Ван Гога и «Поцелуй» Огюста Родена.

Однако особое внимание автор уделяет произведениям Брейгеля. Имя фламандского художника Питера Брейгеля Старшего (1525–1569) упоминается исследователями в одном ряду с такими великими творцами средневековья, как Иероним Босх, Альбрехт Дюрер, Ян ван Эйк, Рогир ван дер Вейден и др. При этом биография этого выдающегося художника не выглядит так же ярко и неоднозначно, как его картины. Питер Брейгель Старший, прозванный «Мужицким», современник Леонардо да Винчи, признаётся своеобразным явлением в художественном мире, гениальным мастером, ни на кого не похожим, единственным художником позднего Возрождения, воплотившим историческое мышление в искусстве [2, с. 228]. Картины Брейгеля и экфрасисы Майкла Фрейна становятся смыслообразующим элементом композиции текста романа, сюжет которого развивается вокруг вероятно обнаруженного шедевра фламандского художника.

Первые экфрастические описания картин Брейгеля достаточно краткие: *Outside one gilt window is the great Tower of Babel, its head in the clouds, listing like the Tower of Pisa as its foundations sink under the weight of its galleried masonry* [9, с. 60]. Это аллюзия на картину Брейгеля «Вавилонская башня». Автор упоминает легендарную Вавилонскую башню, не упоминая имя самого художника. Такой же приём применяется и в следующем экфрасисе: *Beyond the next window the eager crowds stream out of a little walled Flemish town on a brisk spring day, on their way to Calvary to watch what promises to be a highly enjoyable triple crucifixion, turning with wide-eyed fascination as they realize that the principal performers are travelling alongside them, the two thieves gratifyingly white faced with terror in the tumbrel, Christ on foot, piquantly collapsing beneath the weight of his cross* [9, с. 60]. В этом описании также упоминается главное – Голгофа (*Calvary*), но уже есть аллюзия на творчество Брейгеля (*Flemish town*), его пейзажи (*on a brisk spring day*). Это примеры прямых, миметических, свернутых экфрасисов. Это цельные экфрасисы, но не содержащие прямые названия, которые, однако, упоминаются автором позднее, в контексте описания других картин: *According to the list, Jongelinck owned sixteen paintings by Bruegel, of which, apart from De Twelff maenden, only two are named, The Tower of Babel and The Procession to Calvary* [9, с. 63].

В другом экфрасисе, объединяющим описание нескольких произведений художника, названия полотен становятся частью предложения: *From the windows behind and to the right you can see the familiar, brutally charmless little brats at their Children's Games; the familiar cross-section of rural society celebrating The Wedding Banquet; the familiar peasants guzzling and waging and clumping at their al fresco Dance* (курсив автора) [9, с. 60]. Благодаря упоминанию в экфрасисе ключевых элементов сюжета картин «Детские игры», «Крестьянская свадьба» и «Свадебный танец на открытом воздухе» и графическому выделению названий курсивом, читатель безошибочно идентифицирует артефакты. Но дальше автор уже не даёт подсказку в виде названия: *the familiar squadron of armed horsemen waiting in a forest of raised pikes as their colleagues rampage through the snowbound Flemish village at Herod's paranoiac command, slaughtering all the male children* [9, с. 60]. Этот краткий экфрасис картины Брейгеля «Избиение младенцев» содержит как прямое описание картины, так отражает отношения автора (и читателя) к хорошо известной истории.

Так, в след за автором мы начинаем «читать» картины Брейгеля. В романе «Одержимый» автор ссылается на конкретные картины Брейгеля и подробно описывает пять из них: «Охотники на Снегу» / *Hunters in the Snow (Winter)*; «Возвращение стада» / *The Return of the Herd*; «Сумрачный день» или «Пасмурный день» / *The Gloomy Day*; «Сенокос» / *The Haymaking*; «Жатва» / *The Corn Harvest* [15, URL].

Это прямые, полные, миметические, цельные экфрасисы. Автор упоминает название каждого пейзажа и достаточно подробно описывает композицию и детали картины, уделяя особое внимание наиболее известной из этих картин – «Охотники на Снегу»: *There they go again, those weary men with their gaunt dogs <...> the winter hills <...> the snowbound valley beneath. Their heads are lowered, their spoils are meagre. Three hunters, with thirteen dogs to feed and nothing but a single fox to show for their labours. There's no great rejoicing at their return; the women making a fire, outside the inn with the sign that's hanging half off its hooks, don't give them*

*a glance <...> the landscape that opens away at the foot of the hill <...> the village turned in upon itself by the cold, the tiny figures on the unfamiliar ice, the sky leaden above the white flood plain around the frozen river, a planing magpie black against the whiteness, leading the eye on to the broken teeth of the mountains on the other side of the valley, and the distant town at the end of it beside the winter sea [9, с. 57].*

Текст экфрасиса цельный, законченный, но автор применяет интересный приём взаимодействия с читателем, заставляя его смотреть на картину вместе с героем: *trudging away from us off the winter hills behind our backs, down into the snowbound valley beneath <...> What takes the eye is the landscape that opens away at the foot of the hill we are on.*

Кроме того, читателю напоминают, что эта картина стала частью нашей повседневной действительности, как многие другие произведения искусства, попав на открытку и поздравительную упаковку: *There they go again, those weary men with their gaunt dogs, on the walls of hospital waiting-rooms and students' lodgings, on your mantelpiece Christmas after Christmas.* Автор соединяет описание реальной картины и открытки, которую обычный человек видит значительно чаще. Экфрасис картины «Охотники на Снегу» представляет собой многокомпонентную комбинацию: описание произведения искусства, аллюзия на поздравительную открытку и референция на другую картину Брейгеля «Падение Икара»: *any more than the ploughman looks up to see Icarus vanishing into the sea in that earlier painting of Bruegel's that Auden made almost as famous as the Hunters [9, с. 58].*

Следующий экфрасис также прямой, полный, миметический и цельный, хотя и значительно короче предыдущего. Но здесь мы видим другую задачу. Читателю уже не нужно самому вспомнить эту картину, а связать её с предыдущей – «Охотники на Снегу»: *On the same wall are two more landscapes of almost exactly the same size, but slightly less familiar. Immediately to the left of the Hunters is another river valley, not the same one but evidently in the same part of the world, once again seen from the high ground above it, once again lined with mountain crags, but caught this time on a serene day in autumn, with the leaves russet on the trees and the grapes in the vineyards ready for harvesting. Going away down the hillside in front of us this time are not hunters but herdsmen, driving cows fat from their summer pasturage in the mountains back to the valley for the harsh winter predicted by the Hunters.* Включая картину «Возвращение стада» в серию, автор подчёркивает аналогии и связь с первой картиной: *of almost exactly the same size; another river valley; not the same one; in the same part of the world; once again; this time are not hunters but herdsmen; the harsh winter predicted by the Hunters.* [9, с. 60]. Непосредственно название картины упоминается во введении к третьему экфрасису: *Then to the left of The Return of the Herd is a third river valley.*

Описание третьей картины также соответствует формату первых двух. Упоминаются долина, горы, небо, люди, занятые повседневным трудом, и время года, которое это изображение символизирует. Эта картина, «Сумрачный день», может быть менее известна читателю, и автор это предвидит: *as the title tells us.* И поэтому далее автор снова привлекает своего читателя к совместному изучению следующей картины: *If you go to the National Gallery in Prague – or turn over the page of your Bruegel book, as I'm doing now – you find yourself looking down on a fourth river.* Описание третьей и четвёртой картин уже не такое подробное, но также соответствует структуре первых двух: *a third river valley – a fourth river; sheer rockfalls – precipitous cliffs; a blustery day at the very beginning of spring – a brilliant summer's day; peasants <...> are pollarding the trees – peasants weighed down with baskets full of the produce of high summer [9, с. 61].*

Указанные выше экфрастические описания определяют структуру и содержание пятого экфрасиса: *And if you turn over once again, or go to the Metropolitan Museum next time you're in New York, you're looking out over a fifth valley. The country here is gentler, the weather hotter. There are no high mountains, and only a flash of the river as it joins the calm and busy sea. You're in The Corn Harvest, at noon on a day in the great heat of summer, when the men are laying the ripe wheat to sheaves and stooks, or sprawled asleep in the shade of a tree, and the women are cutting great loaves for the midday break [9, с. 61].* Все элементы предыдущих четырёх экфрасисов

присутствуют: автор предваряет описание упоминанием реально существующего музея, что придаёт описанию правдоподобности; называет картину; описывает местность, элементы пейзажа, упомянутые в предыдущих описаниях; описывает людей и их действия. Всё это убеждает читателя, что это серия картин, и подготавливает к тому, по каким параметрам должен соответствовать недостающий элемент этой серии картин: *Each of these five pictures (with the exception of Haymaking, which seems to be missing three or four centimetres at the bottom) is signed and dated. They were painted in the space of a single year, 1565, and a single year passes in the course of them. They show the four seasons, each characterized by its ever-returning round of rural labours and weathers* [9, с. 61].

Отдельное внимание стоит уделить экфрасическому описанию картины, авторство которой по мнению героя также принадлежит Брейгелю. Это прямой, немиметический, полный, дискретный экфрасис. Дискретность этого экфрасиса объясняется сюжетом романа. У героя нет возможности тщательно осмотреть картину. Разбросанные по всему повествованию экфрасисы этого выдуманного автором артефакта отражают динамику повествования. Главный герой словно пишет картину, которую созерцает читатель [10, с. 11].

Первое упоминание этой картины (предположительно кисти Брейгеля) выдержано в композиции экфрасиса других произведений художника: *The valley runs diagonally from near the bottom left of the picture, with a river that meanders through it, past a village, past a castle crowning a bluff, to a distant town at the edge of the sea, close to the high horizon. Running along the left-hand side of the valley are mountains, with jagged crags sticking up like broken teeth, and snow still lying in the high side valleys. It's spring. On the woods below the snowline, and tumbling away in front of me from where I'm standing, there's the first shimmer of April green. The high valley air's still cold, but as you move down into the valley the chill dies away. The colours change, from cool brilliant greens to deeper and deeper blues. The season seems to shift in front of you from April into May as you travel south into the eye of the sun* [9, с. 43]. В экфрасисе этой неизвестной картины отражены все элементы, по которым мы можем отнести её к серии «Времена года»: долина, горы, деревня, сезонные особенности природы. Композиция также соответствует пяти известным пейзажам Брейгеля: *I'm looking down from wooded hills into a valley* [9, с. 43]. Также подробно описываются разные действующие лица и то, чем они заняты: *Among the trees just below me is a group of clumsy figures, some of them breaking branches of white blossom from the trees, some caught awkwardly in the middle of a heavy clumping dance. A bagpiper sits on a stump; you can almost hear the harsh, pentatonic drone. People are dancing because it's spring again, and they're alive to see it. Far away in the mountains a herd is being moved up the familiar muddy scars towards its summer pasture. Just in front of me again, half-hidden in the raw spring undergrowth, watched only by a bird on a tree, a little thickset man holding two small wild daffodils is expressionlessly touching his comically pouted lips to the comically pouted lips of a little thickset woman. And away the eye goes once more, and the heart with it, out into the vast atmospheric depths of the picture, into deeper and deeper blue, to the blue sea and the blue sky above it. The last clouds are just clearing in the warm westerly* [9, с. 44]. Интересно, что окончанием этой части экфрасиса становится аллюзия на другую картину Брейгеля «Падение Икара»: *A ship's setting sail, bound for the hot south* [9, с. 44].

В следующей части экфрасиса этого несуществующего артефакта автор упоминает его название (*The Merry-makers*) и обращает внимание на детали: *the mud underfoot, the flush of green spreading through the bare brown woods, the little town in the distance*. И далее упоминаются люди и то, чем они занимаются: *people must already be sitting outside in squares and on street corners in the fresh warmth of the sun*. И главная деталь – сюжет картины символизирует время года: *It's too late in the year for March, too early for June. So, yes, it must be either April or May* [9, с. 73]. Теперь содержание и композиция экфрасиса полностью соответствует миметическим экфрасисам картин Брейгеля. Эта полная аналогия заставляет читателя убедиться, что искомый артефакт – действительно утраченная картина Брейгеля.

Финальная референция этой картины отражает стремительное развитие событий романа: *Shimmering leaves – dancers – crags – sea ...* [9, с. 279]. Это немиметический нулевой

экфрасис, его основная роль уже не описание, а создание атмосферы движения, скорости и скоротечности времени.

### **Заключение**

Экфрасисы Майкла Фрейна в романе «Одержимый» можно классифицировать в соответствии с их объёмом, типом референции и содержания. В тексте представлены прямые и косвенные, миметические и немиметические экфрасисы. В основном миметические экфрасисы свёрнутые или нулевые. Однако немиметические экфрасисы картин Брейгеля из серии «Времена года» – полные, цельные, их композиция повторяется, выделяются ключевые критерии, доказывающие их общность. Эти же критерии подчёркиваются и в немиметическом экфрасисе, дискретность которого отражает сюжетную линию. В целом, интермедиальность насыщает композиционное пространство романа синтезом текстов разных семиотических систем и в итоге заставляет автора перекодировать литературный текст в соответствии с правилами текста визуального, что отражается в первую очередь в немиметическом экфрасисе автора. Таким образом, экфрасисы в романе Майкла Фрейна «Одержимый» играют сюжетобразующую роль, полные экфрасисы становятся основой для сравнений и описаний действий героев, при этом свёрнутые создают динамизм и достоверность повествования.

### **Список источников:**

1. Блох М. Я., Алешина Е. Ю. Стратегия и тактика объединения дисциплин для исследовательского действия в лингвистике // Язык: мультидисциплинарность научного знания. 2023. № 6. С. 5–10.
2. Волкова П. Д. От Босха до Брейгеля. Корабль дураков. М. : Издательство АСТ, 2020. 272 с.
3. Геллер Л. Экфрасис, или Обнажение приёма. Несколько вопросов и тезис // «Невыразимо выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Очерки визуальности. М. : Новое литературное обозрение, 2013. С. 44–60.
4. Геллер Л. Вагинов и экфрасис как путь к кинописьму // Теория и история экфрасиса: итоги и перспективы изучения : коллективная монография. Седльце : Siedlce, 2018. С. 123–149.
5. Ильгова Д. А. Визуальная поэзия в контексте интермедиальности. М. : ФЛИНТА, 2022. 164 с.
6. Кайда Л. Г. Интермедиальность – филологический континент. Вольтова дуга авторского подтекста. М. : Флинта, 2019. 112 с.
7. Майзенгер Н. В., Суханова И. Г. Современные подходы к обучению чтению оригинального художественного текста // Вестник Алтайского государственного педагогического университета. 2024. № 1 (58). С. 39–45.
8. Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–57.
9. Frayn M. *Headlong*. London : Faber and Faber, 1999. 395 p.
10. Hewitt K. *Headlong by Michael Frayn: A Commentary on the Novel*. Perm, 2006. 70 p.
11. Mitchell W. J.T. What Do Pictures Really Want // *Journal “OCTOBER 77/ Summer”*, 1996. P. 71–82.
12. Mullan J. *How Novels Work*. New York : Oxford University Press, 2008. 346 p.
13. Rajewsky I. O. *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // Intermédialités*. 2005. № 6. P. 43–64.
14. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York : Taylor & Francis Group, 2010. 934 p.
15. Inside Bruegel: Kunsthistorisches Museum, Wien. URL: <https://www.insidebruegel.net/#p/v=paintings&lan=en&a=1018> (дата обращения: 25.01.2024).

## **TYPES OF EKPHRASIS IN MICHAEL FRAYN’S NOVEL “HEADLONG” AND THEIR ROLE IN ARRANGING THE TEXT**

**Sukhanova Irina Grigorievna**

*Altai State Pedagogical University, Barnaul, Russia*

*Abstract:* The article is devoted to the intermedial analysis of the novel “Headlong” by Michael Frayn. The plot of the novel is an adventure of a connoisseur of art who is looking for a lost painting by a famous Flemish artist. The research focuses on the ekphrastic descriptions of Pieter Bruegel’s paintings in the literary text with the aim of identifying the types of mimetic and non-

mimetic ekphrases used in the novel. The text contains ekphrastic descriptions of both real and imaginary works of art, which can be full and complete or short and precise. Different types of ekphrasis contribute to the integrity and authenticity of the plot, its dynamism and thrill. The composition of the complete mimetic and non-mimetic ekphrases is similar and represents the same key issues.

*Key words:* Bruegel, intermediality, Michael Frayn, literary text, ekphrasis.

*References:*

1. Bloh M. Ja., Aleshina E. Ju. Strategija i taktika ob#edinenija disciplin dlja issledovatel'skogo dejstvija v lingvistike [*Strategy and Tactics of Combining Disciplines for Action Research in Linguistics*] // Jazyk: mul'tidisciplinarnost' nauchnogo znanija., 2023. № 6. S. 5-10.
2. Volkova P. D. Ot Bosha do Brejgelja. Korabl' durakov [*From Bosch to Bruegel. Ship of Fools*]. M. : Izdatel'stvo AST, 2020. 272 s.
3. Geller L. Jekfrasis, ili Obnazhenie prijoma. Neskol'ko voprosov i tezis [*Ekphrasis, or Naked Method. A few questions and a thesis*] // «Nevyrazimo vyrazimoe»: jekfrasis i problemy reprezentacii vizual'nogo v hudozhestvennom tekste : Oчерki vizual'nosti. M. : Redakcija zhurnala «Novoe literaturnoe obozrenie», 2013. S. 44-60.
4. Geller L. Vaginov i jekfrasis kak put' k kinopis'mu [*Vaginov and Ekphrasis as a Path to Film Writing*] // Teorija i istorija jekfrasisa: itogi i perspektivy izuchenija : kollektivnaja monografija. Sedl'ce : Siedlce, 2018. S. 123–149.
5. Il'gova D. A. Vizual'naja poezija v kontekste intermedial'nosti [*Visual Poetry in the Context of Intermediality*]. Moskva : FLINTA, 2022. 164 s.
6. Kajda L. G. Intermedial'nost' – filologicheskij kontinent. Vol'tova duga avtorskogo podteksta [*Intermediality is a Philological Continent. Voltaic Arc of Author's Subtext*]. M. : Flinta, 2019. 112 s.
7. Majzenger N. V., Suhanova I. G. Sovremennye podhody k obucheniju chteniju original'nogo hudozhestvennogo teksta [*Modern Approaches to Teaching how to Read the Literary Texts in the Original*] // Vestnik Altajskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. 2024. № 1 (58). S. 39–45.
8. Jacenko E. V. «Ljubite zhivopis', pojety...». Jekfrasis kak hudozhestvenno-mirovozzrencheskaja model' [“Love Painting, Poets...” Ekphrasis as an Artistic and Worldview Model] // Voprosy filosofii. 2011. № 11. S. 47–57.
9. Frayn M. *Headlong*. London : Faber and Faber, 1999. 395 p.
10. Hewitt K. *Headlong by Michael Frayn: A Commentary on the Novel*. Perm, 2006. 70 p.
11. Mitchell W. J.T. What Do Pictures Really Want // Journal “OCTOBER 77/ Summer”, 1996. P. 71–82.
12. Mullan J. *How Novels Work*. New York : Oxford University Press, 2008. 346 p.
13. Rajewsky I.O. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality // *Intermedialités*. 2005. № 6. P. 43–64.
14. *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London, New York : Taylor & Francis Group, 2010. 934 p.
15. Inside Bruegel: Kunsthistorisches Museum, Wien. URL: <https://www.insidebruegel.net/#p/v=paintings&lan=en&a=1018> (date of request: 25.01.2024).