

## ОТЗЫВ ОФИЦИАЛЬНОГО ОППОНЕНТА О ДИССЕРТАЦИИ

Полуэктовой Татьяны Анатольевны «Англоязычная фотоэкфрастическая проза: жанровая динамика, типология, поэтика» (Москва, 2026), представленной на соискание ученой степени доктора филологических наук по специальности 5.9.2. – Литературы народов мира (филологические науки)

Интермедиальность составляет одну из значимых черт поэтики современной литературы – как зарубежной, так и отечественной. Вхождение в вербальный художественный текст средств, образов, мотивов, сюжетов, связанных с визуальными и музыкальными текстами, – свидетельство, с одной стороны, стремления художественного слова выйти за свои пределы и стать сразу всем (то есть словесно-визуально-музыкальным медиатором и полем смыслов); с другой стороны, это свидетельство кризиса логоцентрической, логосной культуры, в которой человек мыслится, прежде всего, как существо говорящее, пишущее, читающее, мыслящее. Современная культура все больше стремится «свернуть» последовательность мыслеобразов в некий дословесный «концепт» в том его понимании, которое предложено в известной статье С. Аскольдова и которое подразумевает синкретичность, нерасчлененность эмоции, чувства, мысли и образа. Соответственно, и литература все больше закольцовывается вокруг визуального или музыкального образа и кода. Частью этого большого и симптоматичного процесса является развитие в современной литературе поэтики экфрасиса, в том числе, одного из ее видов – поэтики фотоэкфрасиса, изучению которой на материале англоязычной фотоэкфрастической прозы и посвящена рассматриваемая диссертация.

**Актуальность** работы обусловлена, в целом, сосредоточенностью на изучении проблемы визуализации современной литературы, опосредованно же – на изучении феномена делогизации современной культуры. Актуальность делают работу Т.А. Полуэктовой и следующие факторы: интенсификация интереса современной мировой гуманитаристики к вопросам синтеза искусств

и функционирования в литературе текстов визуальных и музыкальных, обращенность к проблеме восприятия фотографии как феномена культуры и искусства, научная потребность в периодизации процессов становления и развития фотоэкфрастической поэтики в литературе.

Сфокусированная на таких актуальных и малоизученных в мировом литературоведении вопросах как осмысление жанровой динамики, типологии и поэтики англоязычной фотоэкфрастической прозы со времени ее возникновения (середины XIX века) и до настоящего момента, работа Татьяны Анатольевны обладает несомненной **научной новизной**. Она определяется масштабом и новаторским характером поставленных задач, комплексной природой исследуемого проблемного поля, а также широким охватом материала и может быть описана в параметрах выделения основных признаков поэтики фотоэкфрастической прозы на разных этапах ее развития; описания периодов ее развития в аспектах жанровых модификаций в соотношении с другими прозаическими жанрами; выявления и описания жанра фотоэкфрастического романа с вычленением его модификаций: романа-фотореконструкции и романа-фоторефлексии.

Многоаспектность, теоретическая многосоставность, а также малая изученность заявленной в работе темы предопределили **структуру** диссертации Т.А. Полуэктовой, состоящую из Введения и трех глав, в том числе, теоретической первой главы и двух объемных историко-литературных глав, выделенных в соответствии с изучаемым периодом в развитии англоязычной фотоэкфрастической прозы, а также Заключения, Списка использованной литературы (включает 470 наименований) и двух Приложений справочного характера. Все разделы диссертации подчинены общей цели, логично структурированы и взаимосвязаны.

Во **Введении** изложены цели и задачи исследования, определены его актуальность и значимость, описана методология, сформулированы основные положения, выносимые на защиту. Уже эта часть работы демонстрирует широкую научную эрудицию и высокий уровень литературоведческой и

общегуманитарной компетентности автора-исследователя, логичность и последовательность в изложении материала, концептуальность в подходе к изучаемой проблеме, способность сформировать масштабную новую научную идею и доказать ее обоснованность. Новаторской и концептуальной представляется гипотеза исследования, согласно которой «со второй половины XIX века в англоязычном литературном поле происходит становление особого типа прозы – ФЭП [фотоэкфрастической прозы], представленной изначально малыми жаровыми образцами, а с конца XX века – преимущественно романном жанром» (с. 15-16 диссертации).

Не вызывают сомнения формулировки цели, задач и положений, выносимых на защиту: они тщательно продуманы, соотнесены между собой, точно и ясно вераблизованы; дальнейший же ход теоретических рассуждений и комплексный поэтологический анализ произведений разных авторов и эпох в диссертации обеспечивают **обоснованность этих положений**, как и общую **достоверность основных выводов** исследования. Особенной значимым с точки зрения дальнейших перспектив научного исследования Т.А. Полуэктовой представляется вывод, который изложен в шестом положении, выносим на защиту: «Трансформация современного фотоэкфрастического романа проявляется в оформлении самостоятельной жанрово-видовой системы, обусловленной жанрообразующим потенциалом фотоэкфрасиса. Комплексный анализ поэтики фотоэкфрастического романа позволяет выделить такие его разновидности, как: роман-фотореконструкция (novel-photoreconstruction) и роман-фоторефлексия (novel-photoreflexion), свидетельствующие об обновлении жанровой структуры современного англоязычного фотоэкфрастического романа» (с. 17 представленной диссертации).

Вместе с тем, текст Введения и **Главы I «Фотографический экфрасис как форма фототекстуальности: теоретические основы исследования»**, в которой освещаются теоретические вопросы фототекстуальности и фотоэкфрасиса в контексте истории становления, осмысления и восприятия

фотографии, в некоторых случаях наталкивает на сомнения методологически-терминологического порядка. В первом параграфе первой главы Татьяна Анатольевна справедливо отмечает необходимость разграничения понятий «фотография» и «фотографический дискурс», равно как и отдельного рассмотрения столь разнящихся между собой эстетик фотографии XIX и XX веков; останавливается на вопросе о фотографии как тексте, указывая на постструктуралистскую теорию как основной источник этой идеи (согласно которой фотография впервые стала осмысляться как сообщение, или высказывание, или текст). При этом если на с. 10 фотография прямо называется «текстом» (здесь (как и на с. 28) говорится также о присущей фотографии «поэтике»), то на с. 28 сначала предлагается «сравнительный анализ фотографии и текста», а затем предлагается считать фотографию «формой художественной практики». В связи с обнаруживаемой в тексте Введения и первого параграфа первой главы терминологической неясностью возникают следующие вопросы:

1. Является ли фотография, с точки зрения автора диссертации, текстом и, если да, то можно ли отграничить (в формулировке признаков этого текста) фотографию как визуальный текст от текста вербального?
2. Какого рода текстом (если это текст) является фотография, с точки зрения автора диссертации, по отношению к категории художественности? То есть всегда ли, любая ли фотография есть художественный текст (Можно ли считать художественным текстом фотографию зуба, сделанную стоматологом? или случайное фото, сделанное на телефоне ребенком? или фотографию преступника, прилагаемую к его делу? и т.п.)?
3. Если же не все фотографии можно считать художественными текстами, то правомерно ли говорить о «поэтике» фотографии вообще? Или же термин «поэтика» следует применять по отношению

к, условно говоря, художественной фотографии, а также по отношению к фотоэкфрасису в (вербальном) художественном тексте?

Принципиальным для первой главы диссертации является тезис о том, что «в тексте» (видимо, имеется в виду вербальный художественный текст) «и фотографии» можно выделить одни и те же «уровни поэтики»: «сюжетный, пространственно-временной, характерологический, мотивно-тематический, языковой, нарративный» (с. 28). Этот тезис отчасти развивается в третьем параграфе первой главы «Поэтика фотографии в англоязычной фотоэкфрастической прозе второй половины XX – начала XXI века» в размышлениях и наблюдениях над функционированием «фотографий» (видимо, точнее было бы говорить о фотоэкфрасисах) в современном англоязычном романе. Итогом этих размышлений и наблюдений становится следующее обобщение на с. 92: «Персонаж / читатель фотоэкфрастического романа, пытаясь реконструировать ту или иную историю сквозь временные наслоения, приближается к разным ее версиям, основываясь на фотографии как тексте, содержащем денотативный и коннотативный смыслы одновременно. Вышеприведенные аргументы в отношении нарративного потенциала фотографии позволяют нам утверждать, что они выступают визуальными повествованиями, преодолевающими время».

Представляются неоспоримыми (подтвержденными и теоретически, и практически) и значимыми суждения Т.А. Полуэктовой как о «нарративном потенциале» фотографий, так и о том, что вербальный художественный текст сближается с визуальным художественным фототекстом (как и любым другим визуальным художественным текстом) сюжетным, пространственно-временным, характерологическим (если он есть) и мотивно-тематическим уровнями поэтики.

При этом возможность сближения языкового уровня вербального художественного текста с «языковым» уровнем художественного фототекста представляется весьма проблематичной, поскольку их «языки», то есть

знаковые системы, используемые для выражения эстетически модифицированного смысла, принципиально различны.

Что же касается нарративного уровня, то утверждение о его наличии у фотографий противоречит логике, поскольку в самом содержании термина «нарратив» содержится указание на «повествование», «рассказ», «изложение событий». Собственно, весь проанализированный в этом параграфе материал, как и материал второй и третьей глав диссертации доказывает, что нарративный потенциал фотографий разворачивается в поэтике фотоэкфрастической прозы в нарративы, выстраиваемые вокруг фотоэкфрасисов персонажем, рассказчиком, автором. В фотоэкфрасисе вербальная визуализация фотоизображения соединяется с изображением внутреннего мира и внешнего бытования персонажей – соответственно, как представляется, не фотографии или фотоэкфрасисы рассказывают что-то, но те, кто их воспринимает, разворачивает их внутрикадровые и закадровые сюжеты в нарратив. Разумеется, это не означает, что при анализе поэтики фотоэкфрастического романа не следует учитывать нарративный и языковой уровни: они, как и уровни сюжетный, характерологический, пространственно-временной, мотивно-тематический, принадлежат вербальному художественному тексту и могут и должны быть учтены при комплексном филологическом подходе к его изучению, что Татьяна Анатольевна, в целом, осуществляет, и весьма успешно, во второй и третьей главах диссертационной работы. Речь идет исключительно о некоторой терминологически-методологической неясности, обнаруживаемой во Введении и первой главе работы.

**Глава II «Поэтика англоязычной фотоэкфрастической прозы второй половины XIX – начала XX века: становление и развитие»** подробно рассматривает историю формирования англоязычной фотоэкфрастической прозы в контексте литературных процессов, «духа эпохи» и научно-технических открытий, привнесших в частную и общественную жизнь фотографию как процесс, многоаспектное явление и

искусство. Первый параграф главы посвящен аспектам восприятия фотографии как нового явления отдельными писателями и философами, а также обществом в целом. В результате обработки объемного материала в параграфе сделан вывод об основных признаках фотоэксфрасиса в период становления англоязычной фотоэксфрастичной прозы: непосредственность описания фотографии, небольшой объем, условность, монологичность и ряд других. Важный вывод в этом параграфе касается обнаружения двух противоположных и взаимосвязанных векторов в восприятии фотографии в период второй половины XIX–начала XX вв.: фотореалистического и фотофантастического. Реализация реалистического вектора восприятия фотографии в жанрах детективных рассказов и сенсационного романа становится предметом исследования во втором параграфе второй главы; реализация же мистического (фантастического) вектора в жанрах готической новеллы, рассказа о привидениях (призраках) и мистического рассказа – предметом изучения в третьем параграфе этой главы. Совершенно справедливо суждение автора диссертации о том, что если в жанрах первого типа сказался общий дух позитивизма, характерный для эпохи, то в жанрах второго – противодвижение этому духу: увлечение спиритизмом, мистические искания, в том числе, связанные с самим процессом фотографирования. Важным выводом этой главы является тезис о том, что фотоэксфрасисы эксплицитно функционируют «на нескольких уровнях поэтики» в художественной англоязычной прозе этого периода: сюжетообразующем, временном, характерологическом, тематическом (с. 179).

При всех своих явных достоинствах текст этой главы так же, как текст первой главы и Введения, обнаруживает некоторую терминологически-методологическую неточность: вынесенный в название первого параграфа термин «фотографический дискурс» остается без определения, а вывод о сюжетообразующей функции фотоэксфрасиса подкрепляется отсылкой к композиции («фотография выступает опорной точкой композиции» - с. 179). Вызывают сомнения и отдельные спорные утверждения: в частности, на той

же 179 с. диссертации наравне с другими выводами по второй главе встречаем тезис о том, что «вмешательство оживших призраков с фотографий <...> подтверждает веру англо-американского сознания в существование призраков» и «носит дидактический характер, акцентирующий границу между добром и злом». Однако образ призрака и даже его популярность в художественных произведениях какого-то периода необязательно обнаруживает веру общества в привидения, поскольку литература и искусство непрямо связаны с общественным, национальным сознанием. Если же следовать предложенной логике, то можно утверждать, что мультфильм о домовенке Кузе и его популярность у разных групп населения в современной и позднесоветской России свидетельствует о глубокой вере современного русского человека в домовых. Сомнительна и вторая часть приведенного утверждения, в котором «дидактический характер» сюжета с призраком объясняется через акцентуацию границы между добром и злом. Прямая дидактичность, то есть поучительность произведения связана, как известно, не с сюжетным и образно-мотивным противопоставлением добра и зла (в этом случае и народные сказки, и фэнтези следовало бы признать дидактичными), но с позицией автора, морализирующего и поучающего читателя.

**Глава III «Англоязычный фотоэкфрастический роман конца XX – начала XXI века: поэтика и типология»** наиболее насыщена материалом, кропотливым филологическим анализом и, как результат, значимыми результатами исследования заявленной темы. В первом параграфе главы изучены и сопоставлены варианты субжанра романа-фотореконструкции в творчестве Б. Бейнбридж, Х. Хамфриз и Г. Джонс. Доказано, что в этой жанровой разновидности фотоэкфрастического романа сюжет сфокусирован вокруг истории и «онтологии» фотографии как феномена; хронологические границы охватывают викторианскую эпоху и начало XX века; при этом идейно-тематическое содержание связано с поэтикой постмодернизма и авторской интенцией опровергнуть устойчивые представления об

объективности, документальности, бессубъектности и пр. фотографии как феномена («материального факта», в целом).

Во втором параграфе главы изучены и сопоставлены варианты субжанра романа-фоторефлексии в творчестве М. Лоренс и Дж. Коу, П. Лайвли и К. Мортон, а также Г. Свифта, Р. Сейфферт и Т. Финдли. Т.А. Полуэктова на богатом материале доказывает, что в романе-фоторефлексии описания фотографий выполняют «функцию триггера по отношению к центральному персонажу», который «пытается «прочитать» текст фотографии, отражающей события личной (семейной) или большой истории» (с. 281). В качестве существенного «фактора в организации поэтики» романа-фоторефлексии Татьяна Анатольевна указывает на «акт созерцания фотографии» и отмечает, что «едва ли не детективные расследования по раскрытию тайны, хранимой фотографиями, оборачиваются <...> поисками самих себя», личной и семейной идентичности (здесь же).

В Заключении представлена система значимых выводов и предложены перспективы исследования. В частности, сопоставляя данные, полученные в ходе анализа произведений середины XIX – начала XX вв., с данными, полученными в ходе анализа современных произведений, Татьяна Анатольевна описывает этапы и динамику развития англоязычной фотоэкфрастической прозы в параметрах объема (от краткого к развернутому фотоэкфрасису), диалогического или монологического характера взаимоотношений персонажей с образом фотографии, однократности или многократности обращения к фотообразу и т.п. Значимость общих выводов диссертационного исследования несомненна. Однако поскольку их содержание во многом зависит от выработанной методологии, представляется необходимым адресовать диссертанту два уточняющих вопроса:

1. Сопоставление образцов элитарной, срединной и массовой литературы во второй и третьей главах диссертации явственно свидетельствует о принципиальной установке на метод сплошной выборки, используемый при отборе материала и обусловленный, по

всей видимости, исключительно вниманием к функционированию в художественном тексте фотоэкфрасиса. В связи с этим возникает вопрос: Насколько продуктивным является такой подход к литературе и художественному тексту, если в центре исследовательского внимания находится категория жанра?

2. В качестве методологической основы комплексного анализа образцов фотоэкфрастической прозы автором диссертации предложено ориентироваться на такие уровни поэтики как сюжетный, характерологический, пространственно-временной, нарративный и мотивно-тематический (с. 105). По какой причине остаются за пределами исследовательского внимания образный и языковой (стилистический) уровни поэтики художественной прозы?

Высказанные вопросы и замечания не умаляют достоинств диссертации; скорее, они свидетельствуют об интенсивности научного поиска, обширности исследуемого материала и значительности решаемых вопросов. Диссертация Т.А. Полуэктовой представляет собой оригинальное законченное научное исследование, отличающееся научной новизной, актуальностью, продуманностью структуры, основательностью аргументации, логичностью, концептуальностью подхода к анализу текстового материала. Научно-практическая значимость работы состоит в возможности использовать её результаты в курсах истории англоязычной литературы, при разработке спецкурсов и составлению учебных программ и пособий по истории зарубежной литературы, синтезу искусств и экфрасису в современной литературе.

Основные результаты диссертационного исследования Т.А. Полуэктовой изложены с достаточной полнотой в 29 научных публикациях, в том числе в 17 статьях ВАК (из них две в международных базах данных Web of Science и Scopus), а также в 2 статьях, опубликованных в журналах, индексируемых в международных базах данных Web of Science и Scopus. Опубликованные Т.А. Полуэктовой по теме исследования статьи и

автореферат соответствуют содержанию диссертации и полностью отражают ее ключевые положения.

Все сказанное позволяет заключить, что диссертация Т.А. Полуэктовой «Англоязычная фотоэпиграфическая проза: жанровая динамика, типология, поэтика» отвечает всем требованиям, изложенным в п. 9 Постановления Правительства Российской Федерации № 842 от 24.09.2013 г., а ее автор, Полуэктова Татьяна Анатольевна, заслуживает присуждения искомой ученой степени доктора филологических наук по специальности: 5.9.2. – Литературы народов мира.

Королева Светлана Борисовна,  
доктор филологических наук, доцент,  
начальник научно-исследовательской  
лаборатории «Фундаментальные и  
прикладные исследования аспектов  
культурной идентификации», ФГБОУ ВО  
«Нижегородский государственный  
лингвистический университет им. Н.А.  
Добролюбова»

Адрес: 603155, Приволжский федеральный  
округ, г. Нижний Новгород, ул. Минина, д.  
31а. Контактный телефон: +7 (831) 436-15-  
75.

E-mail: admdep@lunn.ru.

30.01.2026

