

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

**Н. С. БОЧКАРЕВА
И. А. ТАБУНКИНА
К. В. ЗАГОРОДНЕВА**

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ: ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ XIX ВЕКА

*Допущено методическим советом
Пермского государственного национального
исследовательского университета в качестве
учебного пособия для студентов, обучающихся
по направлению подготовки магистров
«Филология»*



Пермь 2016

УДК 821.09"19": 7 (075.8)
ББК 83.3(0)5:85.1я73
Б86

Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В.

Б86 Эстетические взаимодействия в литературе и культуре: экфрасическая поэзия XIX века: учеб. пособие / Н. С. Бочкарева, И. А. Табункина, К. В. Загороднева; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Электрон. дан. – Пермь, 2016. – 21 Мб. – 1 электрон. опт. диск (CDROM); 12 см. – *Систем. требования:* процессор Intel Pentium, 1,3 ГГц; 40 Мб HDD; 256 Мб RAM; операц. система Windows XP и выше; рек. разрешение 1024x576; CD-ROM или DVD-ROM; ПО для чтения документов в формате *pdf. – Загл. с этикетки диска.

ISBN 978-5-7944-2848-3

Теоретическая и практическая популярность термина «экфрасис» в последние десятилетия стимулировала включение его в программы изучения разных аспектов взаимодействия литературы и других искусств. В предлагаемом пособии экфрасическая поэзия рассматривается как составная часть эстетической проблемы взаимоотношения слова и изображения. В теоретическом введении дается обзор исследований экфрасиса в современном литературоведении. В практической части приводятся примеры анализа английской и немецкой экфрасической поэзии XIX в. Каждый раздел сопровождается заданиями для самостоятельной работы и художественными текстами в оригинале и переводе.

Рекомендуется студентам и магистрантам гуманитарных специальностей, а также преподавателям теории и истории литературы, теории и истории искусств, культурологии и истории мировой художественной культуры.

УДК 821.09"19": 7 (075.8)
ББК 83.3(0)5:85.1я73

*Издается по решению редакционно-издательского совета
Пермского государственного национального исследовательского университета*

Рецензенты: кафедра филологии Перм. гос. ин-та культуры (рецензент – канд. филол. наук, доцент **А. С. Черноусова**); д-р филол. наук, проф. кафедры новейшей русской литературы Перм. гос. гум.-пед. ун-та **Т. Н. Фоминых**

ISBN 978-5-7944-2848-3

© ПГНИУ, 2016
© Бочкарева Н. С., 2016
© Табункина И. А., 2016
© Загороднева К. В., 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРОБЛЕМА ЭКФРАСИСА В ЭСТЕТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ)	4
Список литературы	15
РАЗДЕЛ 1. ЭКФРАСИС И ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА	21
Глава 1.1. Английская экфрастическая поэзия	21
1.1.1. Живописный экфрасис в элегии У. Вордсворта	21
1.1.2. Скульптурный экфрасис в оде Дж. Китса	27
Глава 1.2. Архитектурный экфрасис в немецкой поэзии	33
1.2.1. Образ замка в стихотворениях И.В. Гете и А. фон Шамиссо	33
1.2.2. Экфрастическая баллада А. фон Шамиссо	37
Задания для самостоятельной работы	41
Список литературы.....	83
РАЗДЕЛ 2. ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ СОНЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНТЕ ГАБРИЭЛЯ РОССЕТТИ	85
Глава 2.1. Стихотворения Д. Г. Россетти на картины итальянских живописцев	86
2.1.1. Два варианта сонета «К “Венецианской пасторали” Джорджоне»	86
2.1.2. Экфрастический сонет «На “Весну” Сандро Боттичелли»	94
Глава 2.2. Сонеты Д. Г. Россетти к собственным картинам	103
2.2.1. Сравнительный анализ сонета и картины «Морские чары»	103
2.2.2. Взаимодействие поэзии и живописи в экфрастических сонетах «Красота души» и «Красота тела»	109
2.2.3. Роль сонета в картине «Прозерпина»	115
Задания для самостоятельной работы.....	122
Список литературы.....	134

ПРОБЛЕМА ЭКФРАСИСА В ЭСТЕТИКЕ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ (ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ)

Проблема экфрасиса является составной частью эстетической проблемы взаимоотношения слова и изображения [Дмитриева 1962; Литература и живопись 1982 и др.]. С ней связан и вопрос техники вербальных и изобразительных искусств разных художественных направлений [Steiner 1982]. Актуализация термина «экфрасис» (*ekphrasis*) в последние десятилетия, с одной стороны, перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, с другой стороны, значительно расширила объем понятия и сферу его применения, вытеснив другие термины. Экфрасис рассматривается как вариант взаимодействия литературы и других искусств [Бочкарева, Табункина, Загороднева 2012] и одно из проявлений интермедийности [Handbook of Intermediality 2015]. В современном литературоведении существуют различные подходы к определению экфрасиса (по терминологии О.М. Фрейденберг – экфразы).

Н.В. Брагинская вслед за немецкими учеными (P. Friedländer, 1912; G. Geissler, 1914; H. Lausberg, 1960) обращается к появлению этого термина в поздней греко-римской риторике. Первоначально (I – нач. II вв. н.э.) у ратора Феона и других экфрасис обозначал «описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет», пытаясь «сделать слушателей чуть ли не зрителями» и «сильными средствами» увеличивая свое «воздействие» на них [цит. по: Брагинская 1977: 259]. Английские исследователи экфрасиса тоже отталкиваются от этого определения ратора: “a speech which leads one around (periegematikos), bringing the subject matter vividly (enargos) before the eyes” [Webb 1999: 11]; “exhibitionistic (literally ‘leading around’) speech, vividly leading the subject before the eyes” [Hefernan 2015: 36]. Гермоген (II в. н.э.) под «экфразами» понимал описания «людей (т. е. портреты), обстоятельств, времен года или дня, мест, условий, в которых происходят события, и много другого» [Брагинская 1977: 260].

Сужение термина означало, что преимущественным предметом экфрасиса становится рукотворное произведение искус-

ства (храм, дворец, картина, чаша, щит, статуя) [Брагинская 1977: 261]. Более того, Брагинская предлагает называть «экфрасисом» (или «экфразой») «описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений» [там же: 264]. Дж. Хеффернан тоже ограничивает предмет экфрасиса произведениями изобразительных искусств: “ekphrasis is the verbal representation of visual representation” [Heffernan 2004: 3]. Многие исследователи под экфрасисом понимают «введение в литературный текст живописного произведения, которое служит ключом к его прочтению. Экфрасисы напоминают о мифе, легенде или истории для того, чтобы расширить значение текста и заострить способность читателя к интерпретации» [Rowe 2002: 5].

Во II–III вв. н.э. два Филострата (дед и внук) создали знаменитые описания вымышленных или реально существовавших аллегорических картин Εἰκόνες) на мифологические сюжеты [см.: Филострат, Каллистрат 1996: 5, 11]. По утверждению французского специалиста по софистике Барбары Кассен, «здесь вообще *нет* картин – ни перед нашими глазами, ни перед глазами какой бы то ни было аудитории: о них *сказано*, что они перед нами, или, более того: их *создают* перед нашим взором» [Кассен 2000: 229]. Экфрасисами – Ἐκφράσεις – назвал свои описания статуй Каллистрат. Это «несколько вычурное название» переводчик С. П. Кондратьев интерпретирует как «толкования» картин и статуй [Филострат, Каллистрат 1996: 131]. В греко-английском словаре первое значение слова ἔκφρασις – ‘описание’ (*description*) (со ссылкой на множество источников), второе – ‘название произведений, описывающих произведения искусства’ (*title of works descriptive of works of art*) (с единственной ссылкой на Каллистрата) [Liddell, Scott 1996: 526].

Однако уже у Гомера «мы имеем не описание непосредственной природы, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфразы – это описание описания. Чтобы понять, как такое явление могло получиться и занять на редкость большое место в греческой литературе, нужно вспомнить, что словесное письмо произошло сравнительно поздно, что ему предшествовала пиктография, и что го-

раздо первичней отображение образов в ткани, в ковке, в рисунке, в дереве, камне и металле, чем в письме. Экфразы представляют собой очень древнее описание, описание еще не натуры, но вещи, уже “описанной” более архаическим способом, вещи нарисованной, вытканной, выкованной, сработанной: первое описание направлено сюда, на уже воспроизведенный образ, и в этом заключается самая типичная черта архаической мысли, не перерабатывающей культурное прошлое, но наслаивающей новое на старое» (цит. по: [Олейников 2003]).

Эти размышления из неопубликованной работы О. М. Фрейденберг «О происхождении литературного описания» выводят экфрасис, с одной стороны, на актуальную сегодня проблему *палимпсеста* и *интертекстуальности*, а с другой – на *мотив творения*: «Как это на первый взгляд ни парадоксально, но описание, в своих первых формах, вовсе не является словесным воспроизведением подлинных вещей. Описание мира есть его сотворение; Логос, первоначально, основа бытия; написать – это значит создать... Космический характер изображений на шатре Иона, на щите Ахилла и т. д. говорит об описании = сотворении мира и вещей путемковки, лепки, ткани. Всякое изделие соответствует сотворенному миру. Вот почему Гефест – бог изделий, Афина – богиня изделий, а они воплощают огонь, космическую первостихию. Поэтому же фольклорная экфразы изображает под видом терема – небо со светилами, под видом вышивки – солнце, месяц, зарю» [там же]. Мотив творения, как и экфрасис (образы произведений визуальных искусств в литературе), является жанрообразующим в романе о художнике и романе культуры [Бочкарева 1996а; Бочкарева 2000].

В работе «Образ и понятие» (1954) О. М. Фрейденберг обозначает и другие свойства «экфразы» («воспроизведение воспроизведения», «изображение изображения»), которая «описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, что на нем и как изображено. Описание этого «как» и составляет душу экфразы. Начиная с Гомера античная экфразы стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфразы изображает одно, иллюзорное, как реальное. То, что уже воспроизведено на изделиях гончаров и лепщиков, ткачей и ковачей, она

описывает, вторично воссоздавая, “словно” настоящее. Античная экфраза содержит в себе скрытое уподобление и сравнение мертвого с живым, иллюзорного с подлинным <...> Всякое художественное произведение, не только один отдельный образ, называется у греков εἰκών, у римлян – *imago, simulacrum* в античном смысле “фигуры”, имеющей полное внешнее сходство с подлинностью, то есть “сотворенное человеком” (в мифе – сотворенное божеством) в искусной подделке под жизнь. Экфраза всегда описывает произведение искусства как “чудо”, “диво” (“такое он дивно представил”, “медные швы положены плотные, диво для взора” и т. д. – сохранено даже в переводе). Это “диво” или “чудо” нужно понимать в зрительном смысле (ср. у нас “чудится”, “дивиться” = смотреть); в греческом языке “чудо” и “взор”, “зрелище” почти одинаково звучат...» [Фрейденберг 1978: 195–197].

Роман Яковсон в работе «Статуя в поэтической мифологии Пушкина» (1937) всесторонне и глубоко исследует образ статуи и миф о губительной статуе в контексте творчества и жизни русского поэта: «Однако больше всего нас занимает *внутренняя структура* этого поэтического образа и поэтического мифа. Эта проблема тем более интересна, что она касается транспозиции произведения, принадлежащего к одному виду искусства, в произведение другого вида искусства – в поэзию. Статуя, стихотворение и вообще любое художественное произведение представляют собой особого рода знак. Стихотворение о статуе является, следовательно, знаком знака или *образом образа*» [Яковсон 1987: 166]. Не используя термин «экфрасис», Яковсон анализирует его семиотическую природу, акцентируя специфику вторичности *образа*, а не *описания*. В поэзии Пушкина он обнаруживает антиномии живого и мертвого, восходящие к тому, что Фрейденберг исследует в античной литературе: «Лишь противопоставление *безжизненной, неподвижной* массы, из которой вылеплена статуя, и *подвижного, одушевленного* существа, которое статуя изображает, создает достаточную отдаленность изображения и изображаемого» [там же: 166–167].

Работа Р. Яковсона была опубликована сначала на чешском, а затем на английском языке и только после этого переве-

дена на русский. Семиотический подход к экфрасису получил распространение в англо-американском литературоведении (1950–60-е гг.) и московско-тартусской школе (1970–80-е гг.).

Связывая проблему экфрасиса с античной и византийской эстетикой, В. В. Бычков разрабатывает его типологию:

1. В своих описаниях произведений искусства византийцы опирались на два различных типа экфрасиса – греко-римский и древнееврейский. Условно можно обозначить первый тип (подробное описание внешнего вида произведения искусства) как *статический*, а второй (описание процесса изготовления соответствующих произведений) – как *динамический*.

2. *Толковательный экфрасис* объединяет описание произведения с элементами образно-символического объяснения отдельных его частей или всего произведения в целом. Он складывается из двух уровней: *образного* и *знаково-символического*. Образное толкование тяготеет к позднеантичной аллегорезе и строится прежде всего на зрительных ассоциациях и аналогиях. Знаково-символическое толкование развивается в основном в традициях христианской эксегезы библейских текстов.

3. Уже в эллинистическом натуралистически-иллюзорном экфрасисе на первый план может выступать *психологический* аспект воздействия произведений искусства на человека, что выражается в перенесении акцента с описания самого произведения на описание субъективного впечатления от него. Сакральная функция христианского образа превращает вчувствование из эстетического феномена в мистическое «общение» с прототипом посредством иконы [Бычков 1991: 146–154].

В нарратологии при изучении экфрасиса акцентируется проблема отношений *повествования* (изображения действий и событий) и *описания* (изображения вещей и персонажей), при этом уже Жерар Женетт заявляет, что «как род литературного изображения описание не настолько четко отличается от повествования – ни по самостоятельности целей, ни по своеобразию средств, – чтобы возникла необходимость в разделении того нарративно-дескриптивного единства (с нарративной доминантой), которое Платон и Аристотель называли повествованием» [Женетт 1998: I, 292]. Развивая идеи французского ученого о «фигурах» и сопоставляя их с «вторичной модели-

рующей системой» в концепции «языка культуры» Ю. М. Лотмана, Сергей Зенкин замечает: «С ослаблением фигуративности визуального искусства – а концептуальное искусство так же нефигуративно, как и искусство чисто «фактурное», – именно на литературный дискурс, на различные виды экфрасиса ложится обязанность поддерживать в искусстве нормальный уровень фигуративности; риторические фигуры в литературе заменяют визуальные фигуры, исчезающие из живописи» [Зенкин 2002: 348]. Обобщая современные подходы к проблеме нарратологии экфрасиса, В. А. Миловидов утверждает, что «исходным импульсом создания текста будет ... нарративная интенция – она, в процессе формирования экфрастического описания, ... управляет формированием синтетического текста – не наоборот» [Миловидов 2011].

Мария Рубинс отмечает, что экфрасис «может содержать информацию о художнике, его художественном объекте, реакции зрителей на его произведение, стиле, и даже комментировать, насколько успешно поэту удалось воссоздать произведение искусства литературными средствами» [Рубинс 2003: 17]. Осмысляя обширный критический и художественный материал, исследовательница предлагает структурную модель экфрасиса как типа текста (рис. 1).

Субъект	Объект	Среда
художник (3)	референт (1)	действительность (2)
поэт (6)	произведение искусства (4)	изобразительное искусство (5)
читатель (9)	текст (7)	литература (8)

Рис. 1. Структурная модель экфрасиса

Модель сопровождается следующим комментарием: «Простейшая экфраза представляет собой текст, описывающий произведение искусства с помощью слов, и поэтому обладает только тремя элементами (4, 7, 8). Более сложные экфразы в дополнение к этому содержат упоминание о художнике (3), худо-

жественной среде или материале, в котором он работает (5) (например, камень, металл, масляные краски, акварель и т. д.), и творческом процессе, в результате которого был создан художественный предмет, сам часто являющийся отображением какого-либо конкретного референта (1) <...> дополнительную информацию о референте (например, о человеке, ландшафте, растениях в случае, когда речь идет, соответственно, о портрете, пейзаже или натюрморте), а также о естественной среде этого референта (2)» [там же: 46–47].

В современном зарубежном и российском литературоведении накоплена обширная библиография по проблемам экфрасиса (монографии, диссертации, статьи). Разные подходы к его изучению были представлены на Лозаннском симпозиуме (2002) и на конференции в Пушкинском Доме (2008). Пытаясь соединить различные подходы, Леонид Геллер во вступительной статье «Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе» сначала цитирует современных французских литературоведов Ш. Лабре и П. Солера (экфрасис – это «украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление»), а затем утверждает, что экфрасис – это «в первую очередь – запись последовательности движения глаз и зрительных впечатлений. Это иконический (в том смысле, какой придал этому слову Ч. Э. Пирс) образ не картины, а видения, постижения картины», «восприятие объекта и толкование кода» [Экфрасис в русской литературе 2002: 5, 10]. В результате он предлагает «не сузить, а расширить границы применения понятия», распространив его «на всякое воспроизведение одного искусства средствами другого» [там же: 13]. Однако участники второй конференции сосредоточились на проблемах репрезентации визуального в художественном тексте [«Невыразимо выразимое» 2013].

Все исследователи согласны с тем, что в «Картинах» Филострата Старшего «словесное описание произведений искусства» из фрагмента текста превращается в *особый жанр* «диалогического экфрасиса» [Брагинская 1976: 143–169]. В ранних «надписях на предметах» чаще всего «говорит» сама вещь (магическое отождествление вещи и ее души), хотя параллельно уже осознавалась вещь как образ (произведение искусства) –

тогда «говорят» изображенные на ней персонажи или мастер, который ее сделал; наконец, в «диалоге перед картиной» беседу ведут другие – воспринимающие ее [Брагинская 1980: 41–99; Брагинская 1981: 224–289].

Традиционные классификации распределяют экфрасисы по жанрам, в которые он включается: экфразы в эпосе, в эпиграмме, в драме, романе, эпистолографии, риторике, историографии, периегезе и т. д. [Брагинская 1977: 264]. Н. В. Брагинская предлагает разделять экфрасисы по «внутренней организации текста» на диалогические и монологические, паратаксические и иерархические¹, стихотворные и прозаические и т. д. Е. В. Яценко классифицирует экфрасис как тип текста по объему (полные, свернутые, нулевые), референту (миметические и немиметические), объекту описания (прямые и косвенные), способу подачи (цельные и дискретные) и другим характеристикам [Яценко 2011].

Брагинская утверждает, что «самостоятельность» – недостаточный признак «жанровости»: «Экфраза, например, может совпадать по границам с эпиграммой, но она остается при этом типом текста, включенным в жанр эпиграммы» [Брагинская 1977: 264]. Мария Рубинс продолжает эти размышления: «Даже когда все стихотворение представляет собой описание художественного предмета, экфрасис не всегда способен до конца выразить жанровую природу данного произведения, как, например, в “Оде к греческой вазе” Джона Китса, где жанр ясно обозначен в самом названии. То же можно сказать об “Элегических строфах, внушенных картиной Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма” Уильяма Вордсворта, в заглавии которого автор специально упоминает элегию для уяснения жанровой ориентации стихотворения. Таким образом, говорить об экфрасисе как о “жанре” допустимо только в применении к риторическим описаниям произведений

¹ В иерархическом экфрасисе расположение материала, т. е. первое и последнее место, центр и т. п., и характер его подачи, т. е. детальность, суммарность, стилистические признаки, соответствуют некоторой иерархии ценностей. Паратаксический экфрасис – это нанизывание равноправных элементов.

пластических искусств» [Рубинс 2003: 16]. Рассматривая экфрасис как тип текста, исследовательница упоминает «курс о пластических искусствах» [там же: 48], но не уделяет специального внимания этому термину.

На наш взгляд, экфрасис как *тип дискурса* выполняет в литературном произведении различные функции, в том числе и *жанрообразующую*. А. Фаулер предлагает рассматривать жанры не как классы, а как типы, относя к *субжанрам* стихотворения о произведениях искусства (*the poem about a work of art; the picture poem subgenre*) [Fowler 1982: 115, 117]. По отношению к «первичным» жанрам экфрастический дискурс выполняет «вторичную» жанровую функцию [Эсалнек 1985].

С другой стороны, экфрастический дискурс создает *метажанр* по аналогии с «метатекстом» [Левин 1998: 298] или «философским метажанром» [Спивак 1985: 13]. Экфрастический дискурс («экфрастический ход», «экфрастическую игру» [Геллер 2002: 16]) можно рассматривать как наджанровое порождающее текст свойство интертекста в аспекте интермедальности.

На материале сохранившихся фрагментов произведения Ю. Словацкого о Беатриче Ченчи, созданного в середине XIX столетия, Я. Зелинский исследует поэтику *экфрастической драмы*: «...произведение живописи, картина, играет в ней ключевую роль, являясь драматургической скрепой» [Зелинский 2002: 204]. Современные образцы жанра свидетельствуют об их связи с эпохой Возрождения, взаимодействием поэзии и изобразительных искусств («Живое творение» Ф. Уорнера и «Микеланджело: четырнадцать эскизов к фреске “Страшный суд”» А. Махова) [Балезина, Бочкарева 2009].

Стихотворения, представляющие собой поэтический комментарий к картине или скульптуре, называются в английском литературоведении «экфрастическими» [Ханжина 1995: 67]. Джин Хагструм связывает экфрастическую поэзию с изобразительностью и живописностью в литературе (*A pictorialist poet will usually write verses about art objects, real or imaginary*), но предпочитает в этой связи название «иконическая поэзия» [Hagstrum 1968: 172]. Указывая на разное происхождение терминов *ekphrastic* и *iconic*, она подчеркивает, что в экфрасисе молчаливый художественный объект обретает голос благодаря поэту.

Джеймс Хеффернан с позиций семиотики отделяет иконичность (например, в фигурных стихотворениях Симеона Полоцкого или Гийома Аполлинера) от экфрасиса как «вербальной репрезентации визуальной репрезентации» [Heffernan 2004: 3, 5]. Природа экфрасиса трактуется исследователем как «антагонизм между двумя видами репрезентации», их одновременное единство и борьба, что, в свою очередь, порождает динамику выражения и восприятия художественного объекта, его способность «возбуждать зрителя, поражать его, приводить в состояние восторга, беспокойства или испуга» [там же: 7]. К свойствам экфрасиса исследователи относят 1) трансформацию статичных поз и жестов в нарратив; 2) наделение голосом молчаливого образа; 3) ощущение репрезентативного разногласия между означающим и означаемым; 4) борьба за власть между образом и словом, а также попытка ослабить (или усилить?) воздействие невербальных искусств [Kennedy 2015: 83].

В других работах указанные термины часто взаимозаменяются. По словам Ульриха Вайнштейна, «иконическое стихотворение, ведущее свое происхождение от античной эпиграммы или надписи, является поэтической разновидностью экфрасиса» [цит. по: Рубинс 2003: 16]. Изучаются различные приемы экфрасиса, «перевода» с языка изобразительного на язык словесный, «словесного воссоздания произведений изобразительного искусства», «вербального представления визуального изображения» [Гаранникова 2007: 3]. В последнее десятилетие появилось множество работ, посвященных экфрасису в поэзии серебряного века [Хадынская 2004; Костюк 2004; Будникова 2006; Гришин 2006; Рубинчик 2007 и др.].

Н.Е. Меднис сознательно ограничивает свое «дескриптивное» исследование экфрасиса как «жанровой разновидности» одним из его подвидов – «религиозным экфрасисом», и еще уже – Богородичным циклом: «...мы, во-первых, будем работать только с живописным экфрасисом, во-вторых, обратимся лишь к тем произведениям, где само по себе описание живописного полотна обнаруживает свойства ясно выраженной и целенаправленной эстетической интенции, и, в-третьих, ограничимся прозаическими и поэтическими описаниями полотен, связанных с Мадонной» [Меднис 2006: 58].

Особую проблему представляет выявление общего и особенного в лирическом и эпическом экфрасисе: «Экфрасис, занимая промежуточное положение между описанием и повествованием, одновременно управляет как пространственным, так и временным аспектами и создает особую семиотику художественного текста. <...> ...мотив ожившей картины в эпическом произведении (в отличие от лирического) всегда является динамическим и связным и никогда статическим и свободным» [Шатин 2004].

Основываясь преимущественно на материале античного романа, Барбара Кассен считает, что «сама судьба связала экфрасис с романом: можно сказать, что экфрасис отбрасывает свою тень на весь стиль художественного произведения, основанного на вымысле, точно так же, как метафора – на стиль феноменологии. Экфрасисы не просто наполняют собою романы: нередко именно экфрасис, беря власть в свои руки, диктует полностью или частично саму структуру романа» [Кассен 2000: 232].

По отношению к современному российскому роману, изучаемому в аспекте интермедиальности, используются без специального разграничения словосочетания «экфрастический роман» и «роман-экфрасис» [Сидорова 2006: 50]. Экфрастический роман близок *роману о картине* [Бочкарева 2010], но не полностью отождествляется с ним. Жанр экфрастического романа (и/или «романа о картине») популярен в современной зарубежной беллетристике [см. о творчестве Т. Шевалье: Бочкарева, Гасумова 2012]. Особый интерес представляет экранизация экфрастического романа [Sager 2006; Vieira 2007].

Большое внимание уделяется функциям произведений визуальных искусств в прозе XIX–XX вв. [Meyers 1975; Torgovnik 1985; Бочкарева 1995, 1996б; Яценко 2006; Вострикова 2007; Карбышев 2008; Луткова 2008; Криворучко 2009; Душинина 2010; Постнова 2012; Vanea 2012 и др.]. Литературоведами последних десятилетий активно используются понятия «экфрастическая литература» (*ekphrastic writing*) и «экфрастическая проза» (*prose ekphrasis*), изучаются «частные формы» взаимодействия слова и изображения на материале «конкретных произведений и картин» [Cheeke 2010: 7, 19, 163].

Исследуя функции и выявляя инвариантную схему экфрасиса в русской романтической повести, Н. Г. Морозова обращается к экфрасису в нехудожественных текстах (эпистолярные жанры, путевые очерки, биографии, отчеты и т. д.) [Морозова 2006]. Выступая в качестве жанрообразующего признака [Экфрастические жанры в классической и современной литературе 2015], экфрасис в эпическом произведении может выполнять сюжетную, характерологическую, хронотопическую, символическую, стилистическую и другие функции [Бочкарева 2009].

Предлагаемое учебное пособие ограничивается материалом английской и немецкой экфрастической поэзии XIX в., хотя и в XX столетии можно обнаружить ее канонические образцы («Музей изящных искусств» У. Х. Одена, «Автопортрет в вогнутом зеркале» Дж. Эшбери и др.). Особенностью предлагаемого подхода является расширение экфрастического объекта: кроме произведений изобразительных искусств (скульптуры и живописи) он включает архитектурные сооружения (замки).

Список литературы

Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство, 1962.

Балезина М. Л., Бочкарева Н. С. Поэтика экфрастических драм Ф. Уорнера «Живое творение» и А. Махова «Микеланджело» // *Мировая литература в контексте культуры: Пограничные процессы в литературе и культуре.* Пермь, 2009. С. 252–255.

Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в литературе (на материале художественной прозы первой половины XIX века): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1996а.

Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // *Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв.* Пермь, 1995. С. 23–37.

Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романе художественной культуры // *Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах.* Пермь, 1996б. С. 35–53.

Бочкарева Н. С. Роман о художнике как «роман творчества»: генезис и поэтика. Пермь, 2000. 252 с.

Бочкарева Н. С. Типология «романа о картине» в современной английской литературе // Жанр и его метаморфозы в литературах России и Англии. Владимир, 2010. С. 87–91.

Бочкарева Н. С. Функции живописного экфрасиса в романе Грэгори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып. 6. С. 81–92.

Бочкарева Н. С., Гасумова И. И. Экфрастические романы Трейси Шевалье // Современная англоязычная литература: проблемы жанра и стиля. Смоленск, 2012. С. 144–149.

Бочкарева Н. С., Табункина И. А., Загороднева К. В. Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учеб. пособие. Пермь, 2012.

Брагинская Н. В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы: сб. ст. / под ред. С. С. Аверинцева. М.: Наука, 1981. С. 224–289.

Брагинская Н. В. Жанр филостратовых «Картин» // Из истории античной культуры. Философия. Литература. Искусство / под ред. В. В. Соколова, А. Л. Доброхотова. М.: Изд-во МГУ, 1976. С. 143–169.

Брагинская Н. В. Надпись и изображение в греческой вазописии // Культура и искусство античного мира: материалы научной конференции (1979) / под общ. ред. Н. Е. Даниловой. М.: Сов. художник, 1980. С. 41–99.

Брагинская Н. В. Экфрасис как тип текста (к проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

Будникова Л. И. Экфрасис в поэзии Бальмонта // Будникова Л. И. Творчество К. Д. Бальмонта в контексте русской синкретической культуры конца XIX – начала XX века. Челябинск, 2006. С. 249–267.

Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. Киев: Путь к истине, 1991. URL: http://krotov.info/lib_sec/02_b/buch/kov_02.htm (дата обращения: 30.10.2012).

Вострикова А. В. Взаимодействие искусств в творческом осмыслении В. В. Набокова: русскоязычная проза крупных жанров: автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2007.

Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002. С. 5–22.

Гришин А. С. Экфрасис в поэзии старших символистов как форма сотворчества. URL: <http://csru.ru> (дата обращения: 20.02.2009).

Душина Е. В. Визуальные искусства и проза Г.Джеймса: дис. ... канд. филол. наук. Иваново, 2010.

Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. / пер. с фр.; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Зелинский Я. «Беатрикс Ченчи» как экфрастическая драма / пер. с нем. И. Рубановой // Экфрасис в русской литературе. М.: МИК, 2002. С. 199–210.

Зенкин С. Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // НЛО. 2002. № 57. С. 343–351.

Карбышев А. А. Экфрасис и нарратив в романе С. Соколова «Между собакой и волком» // Мир науки, культуры, образования. 2008. №1 (8). С. 59–62.

Кассен Б. Эффект софистики / пер. с фр. А. Россиуса. М.; СПб.: Московский философский фонд: Университетская книга: Культурная инициатива, 2000.

Костюк В. В. Экфрасис в творчестве Елены Гуро // Вестник молодых ученых 2004. №5. С.79–87.

Криворучко А. Ю. Функции экфрасиса в русской прозе 1920-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2009.

Левин Ю. И. Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М.: Языки русской культуры, 1998.

Литература и живопись: сб. ст. Л.: Наука, 1982.

Луткова Е. А. Живопись в эстетике и художественном творчестве русских романтиков: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2008.

Меднис Н. Е. «Религиозный экфрасис» в русской литературе // Критика и семиотика. Новосибирск: НГУ. 2006. Вып. 10. С. 58–67.

Миловидов В. А. Нарратология экфрасиса. 2011 // URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587> (дата обращения: 15.05.2012).

Морозова Н. Г. Экфрасис в прозе русского романтизма: дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006.

«*Невыразимо* выразимое»: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте. М.: Новое литературное обозрение, 2013.

Олейников А. Теория наррации О.М. Фрейденберг и современная нарратология: попытка сравнительного анализа // Русская антропологическая школа. Институт РГГУ. 2003. URL: <http://kogni.narod.ru/freiden.htm> (дата обращения: 15.02.2012).

Постнова Е. А. Экфрасис в творчестве В. А. Каверина 1960-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.

Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. (Сер. «Современная западная русистика», т. 46).

Рубинчик О. Е. Изобразительные искусства в творческом наследии Анны Ахматовой: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.

Сидорова А. Г. Интермедиаальная поэтика современной отечественной прозы (литература, живопись, музыка): дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2006.

Сивак Р. С. Русская философская лирика. Проблемы типологии жанров. Красноярск, 1985.

Таранникова Е. Г. Экфрасис в англоязычной поэзии: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2007.

Филострат. Картины. *Каллистрат.* Описание статуй / пер., введ. и прим. С. П. Кондратьева. Томск: Водолей, 1996.

Фрейденберг О. М. Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С. 80–205.

Хадынская А. А. Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.

Ханжина Е. П. Сонет о произведении визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX веков. Пермь, 1995. С. 69–75.

Шатин Ю. В. Ожившие картины: экфразис и диегезис // Критика и семиотика. Вып. 7. Новосибирск, 2004. С. 217–226.

Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л. Геллера. М.: МИК, 2002.

Экфрастические жанры в классической и современной литературе / Н. С. Бочкарева, К. В. Загороднева, Е. О. Пономаренко, А. Г. Рогова, И. А. Табункина, Д. С. Туляков, И. И. Тулякова; под общ. ред. Н.С. Бочкаревой. Пермь, 2014. 205 с.

Эсалнек А. Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. М., 1985.

Якобсон Р. Статуя в поэтической мифологии Пушкина / пер. с англ. Н.В. Перцова. Стихи Пушкина о деве-статуе, вакханке и смиреннице // Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 145–180, 181–197.

Яценко Е. В. Образы визуальных искусств в творчестве Джона Фаулза (на материале романа «Волхв»): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2006.

Яценко Е. В. «Любите живопись, поэты...»: Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель // Вопросы философии. 2011. № 11. С. 47–58.

Vanea A. M. Ekphrasis – a Special Type of Intertextuality in the British Novel. Cluj-Napoca, 2012.

Cheeke S. Writing for Art: The Aesthetics of Ekphrasis. Manchester: Manchester University Press, 2010.

Fowler A. Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genre and Modes. Oxford, 1982.

Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music / ed. G. Ripple. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015.

Hagstrum J. The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic // *Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature* / ed. by S.G. Nichols, R.B. Vowles. Waltham (Mass.); Toronto; London: Blaisdele Publishing, 1968. P. 169–192.

Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

Heffernan J. A. W. Ekphrasis: Theory // *Handbook of intermediality. Literature – Image – Sound – Music* / ed. G. Ripple. Berlin; Boston: Walter de Gruyter, 2015. P. 35–49.

Kennedy D. Ekphrasis and Poetry // Handbook of intermediality. Literature – Image – Sound – Music / ed. G. Ripple. Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2015. P. 82–91.

Liddell H. G., Scott R. A Greek-English Lexicon. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Meyers J. Painting and the Novel. Manchester Univ. Press, 1975.

Rowe A. The Visual Arts and the Novels of Iris Murdoch. N.Y.: The Edwin Mellen Press, 2002.

Sager L. M. Writing and Filming the Painting: Ekphrasis in Literature and Film. The Univ. of Texas at Austin, 2006.

Steiner W. The colors of rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. Chicago; London, 1982.

Torgovnik M. The Visual Arts, Pictorialism and the Novel: James, Lawrence, Woolf. Princeton, 1985.

Vieira M. de P. Art and New Media: Vermeer's Work under Different Semiotic Systems. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

Webb R. Ekphrasis Ancient and Modern: the Invention of a Genre // Word & Image. 1999. 15: 1. P. 7–18.

РАЗДЕЛ I

ЭКФРАСИС И ЭСТЕТИКА РОМАНТИЗМА

В эпоху романтизма акцентируется внимание на «общности и взаимосвязи всех искусств при специфике каждого из них» [Ванслов 1966: 245]. Проблема специфики отдельных искусств была актуальна для романтиков «в связи со значением индивидуального в их искусстве», а проблема общности и взаимовлияния искусств – «в связи с их универсализмом, стремлением выразить в творчестве проблемы мирового, общечеловеческого значения. Романтики стремились осознать всеобщие законы бытия, выразить коренные причины сущего» [там же: 246]. Предпосылкой взаимопроникновения искусств оказывается «родство самих чувственных восприятий человека, их взаимное соответствие» [там же].

Классификация романтиками искусств по принципу соотношения в них материального и духовного начала свидетельствует о шаге в сторону от «теории подражания», которой искусство руководствовалось еще с античности. Главной задачей романтического искусства «выдвигалось не воспроизведение внешних форм жизненных явлений, а выражение духовного, идеального содержания, по отношению к которому весь изобразительный план выступает в качестве подчиненного» [там же: 242–243]. По словам Джин Хагструм, «романтики, заменяя отражающее зеркало мимемиса на свечу Бога или внутреннюю лампу частного видения, выступали против того, что Кольридж называл “деспотизмом глаза”» [Hagstrum 1968: 171].

Глава 1.1. Английская экфрастическая поэзия

1.1.1. Живописный экфрасис в элегии У. Вордсворта

Редким образцом проникновенной и великолепной (*so faithfully reflected and so triumphantly enriched*) «иконической поэзии» (*iconic poetry*) Джин Хагструм считает стихотворение Уильяма Вордсворта «Элегические строфы, внушенные картиной сэра Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма» (1805) [Hagstrum 1968: 178].

Elegiac Stanzas, Suggested by a Picture of Peel Castle in a Storm, Painted by Sir George Beaumont

I was thy neighbour once, thou rugged Pile!
Four summer weeks I dwelt in sight of thee:
I saw thee every day; and all the while
Thy Form was sleeping on a glassy sea.

So pure the sky, so quiet was the air!
So like, so very like, was day to day!
Whene'er I looked, thy Image still was there;
It trembled, but it never passed away.

How perfect was the calm! it seemed no sleep;
No mood, which season takes away, or brings:
I could have fancied that the mighty Deep
Was even the gentlest of all gentle things.

Ah! *then*, if mine had been the Painter's hand,
To express what then I saw; and add the gleam,
The light that never was, on sea or land,
The consecration, and the Poet's dream;

I would have planted thee, thou hoary Pile
Amid a world how different from this!
Beside a sea that could not cease to smile;
On tranquil land, beneath a sky of bliss.

Thou shouldst have seemed a treasure-house divine
Of peaceful years; a chronicle of heaven; –
Of all the sunbeams that did ever shine
The very sweetest had to thee been given.

A Picture had it been of lasting ease,
Elysian quiet, without toil or strife;
No motion but the moving tide, a breeze,
Or merely silent Nature's breathing life.

Such, in the fond illusion of my heart,
Such Picture would I at that time have made:
And seen the soul of truth in every part,
A steadfast peace that might not be betrayed.

So once it would have been, –'tis so no more;
I have submitted to a new control:
A power is gone, which nothing can restore;
A deep distress hath humanised my Soul.

Not for a moment could I now behold
A smiling sea, and be what I have been:
The feeling of my loss will ne'er be old;
This, which I know, I speak with mind serene.

Then, Beaumont, Friend! who would have been the Friend,
If he had lived, of Him whom I deplore,
This work of thine I blame not, but commend;
This sea in anger, and that dismal shore.

O 'tis a passionate Work! – yet wise and well,
Well chosen is the spirit that is here;
That Hulk which labours in the deadly swell,
This rueful sky, this pageantry of fear!

And this huge Castle, standing here sublime,
I love to see the look with which it braves,
Cased in the unfeeling armour of old time,
The lightning, the fierce wind, the trampling waves.

Farewell, farewell the heart that lives alone,
Housed in a dream, at distance from the Kind!
Such happiness, wherever it be known,
Is to be pitied; for 'tis surely blind.

But welcome fortitude, and patient cheer,
And frequent sights of what is to be borne!
Such sights, or worse, as are before me here. –
Not without hope we suffer and we mourn.

1805

Название стихотворения У. Вордсворта указывает на его жанр, специфика которого состоит в соединении элегии и экфрасиса. Смена временных пластов сопровождается «элегическую эмоцию», которая сосредоточена на «переживании *невозвратности, необратимости* движения времени для отдельного человека» [Магомедова 2004: 118]. В трех частях стихотворения не только противопоставляются прошлое и настоящее, мечта и действительность, штиль и буря, покой и борьба, но и создаются разные варианты «экфрастического нарратива» (используемый нами оксюморон обнаруживает сложную природу этого явления). Эти три «статических момента» («moments of *stasis*») претворяют иконическую традицию в «произведение визуальной красоты и глубокого, но контролируемого чувства»: «Глаз удерживается объектом, пока его собственная эмоция освобождается и оживает» [Hagstrum 1968: 177].

Уже в названии стихотворения упоминается название живописного полотна сэра Джорджа Бомонта, изображающего Пилский замок во время шторма. Известно, что сэр Джордж Бомонт (1768–1830) был художником, писавшим в манере Клода Лоррена, участвовал в создании Национальной галереи в Лондоне. Но и сам замок можно рассматривать как экфрастический объект, воссоздаваемый как в живописном, так и в литературном произведении.

Субъектная организация стихотворения определяется уже в первой строке личным и притяжательным местоимениями I и thy (thou): *I was thy neighbour once, thou rugged Pile!* – и подтверждается далее. Первые три строфы представляют собой воспоминания лирического героя (что выражают глаголы прошедшего времени – *I was, I saw, I looked, It trembled, it seemed, I could have fancied, I dwelt* и др.). В течение четырех летних недель он день за днем любовался средневековым замком (*thou*

rugged Pile) и его отражением на поверхности моря (*thy Form, thy Image*), создающим впечатление глубины (*the mighty Deep*). Присутствующие здесь мотивы впечатления и отражения предрекают проблематику и поэтику всего стихотворения.

Яркий летний день – чистое небо, тишина (*pure the sky; so quiet was the air*) соответствуют состоянию созерцательного покоя, в котором пребывает герой. Каменная громада (*rugged Pile*), в переводе «грозная на гребне скал», отражаясь в воде могущественной глубиной (*mighty Deep*), представляется «всего на свете кротче и нежней» (*Was even the gentlest of all gentle things*). Эмоциональность воспоминаний, захлестнувших героя, подчеркивают синтаксические параллелизмы, повторы, восклицательные знаки: *So pure the sky, so quiet was the air! / So like, so very like, was day to day! / Whene'er I looked, thy Image still was there; / It trembled, but it never passed away*. Состояние созерцательного покоя (*Four summer weeks I dwelt in sight of thee: / I saw thee every day; and all the while / Thy Form was sleeping on a glassy sea*), совершенство тишины (*How perfect was the calm! it seemed no sleep; / No mood, which season takes away, or brings*) выражаются в двусмысленности мотива сна и непрекращающемся движении времени, создающем впечатление неподвижности и вечности.

IV строфа открывает следующую часть стихотворения, в которой говорится о создании в воображении героя живописного полотна по представленным выше впечатлениям, но насыщенным светом, которого никогда не было в реальном пейзаже (*the light that never was, on sea or land*). Переход к описанию воображаемого полотна обозначен появлением условного наклонения (*if...; I would have...*). Внимание поэта сосредоточено на картине: слово *Picture* повторяется дважды. Картина является метафорой чувств героя (*illusion of my heart*), а также метафорой времени, которое необратимо (*Thou shouldst have seemed a treasure-house divine / Of peaceful years; a chronicle of heaven; – / Of all the sunbeams that did ever shine / The very sweetest had to thee been given*). Сюжет картины, которую воображает герой, представляет собой райский уголок, где нет движения, кроме прилива, ветра и тихого дыхания Природы (*...Elysian quiet, without toil or strife; / No motion but the moving tide, a breeze, / Or merely silent Nature's breathing life*). Каждая часть полотна наполнена правдой

и миром, который не может быть разрушен (...*the soul of truth in every part, / A steadfast peace that might not be betrayed*).

Важным компонентом экфрасиса анализируемого стихотворения Вордсворта является характеристика внутреннего мира лирического героя, создающего в воображении картину. Эта воображаемая картина, как и предшествующие ей воспоминания, обращена в прошлое и не может быть написана в настоящем. Здесь звучит тема изменения состояния души героя: глубокая скорбь сделала его человечней (*So once it would have been, -'tis so no more; / I have submitted to a new control <...> A deep distress hath humanised my Soul*). Герой никогда не сможет создать воображаемую картину, как не сможет вернуть прошлое (I–III строфы), вернуть состояние безмятежного покоя своей душе. С самого начала второй части стихотворения воображаемая картина противопоставляется реально существующему живописному произведению, которому посвящена третья часть и в восприятии которого отражаются изменения внутреннего мира героя (картина Бомонта стала символом душевных переживаний Вордсворта после смерти его брата в другом «злом море» [Hagstrum 1968: 177]).

XI–XV «элегические строфы» содержат еще один компонент экфрасиса – обращение к художнику (*Then, Beaumont, Friend!*) и восхваление его труда (*This work of thine I blame not, but commend*, а также XII–XIII строфы). Здесь возникает совершенно конкретный тип лирического адресата – сэр Джордж Бомонт, который, однако, соотносится с загадочным Другом (*Friend* – дважды). Поскольку семья Вордсвортов многие годы поддерживала отношения с сэром Бомонтом и гостила в его поместье Колеортон, это «не просто абстрактный собеседник, но и слушатель и даже полноправный участник диалога, имеющий самостоятельную жизненную функцию» [Магомедова 2004: 126]. Вордсворт создал т. н. «бомонтовский» цикл, состоящий из написанных в поместье сэра четырех стихотворений, среди которых есть и «Сочиненное по просьбе сэра Джорджа Бомонта, баронета, и под его именем для урны, поставленной им после высаживания новой аллеи в своем поместье» (*Written at the Request of Sir George Beaumont, Bart and in his Name, for an Urn*,

placed by him at the Termination of a newly-planted Avenue, in the same Grounds).

В XI–XIII строфах лирический герой восторгается картиной Бомонта (*I love to see the look*), которая написана совсем в иной тональности, чем та, которую он сам хотел создать. Гневное море, мрачные берега (*This sea in anger, and that dismal shore*), унылое небо и блеск страха (*This rueful sky, this pageantry of fear!*), борьба каменных глыб, замка с морской пучиной, грозой, штормом, волнами (*That Hulk which labours in the deadly swell, / <...> Cased in the unfeeling armour of old time, / The lightning, the fierce wind, the trampling waves*) теперь привлекают героя.

Строфы XIV–XV завершают описание картины Бомонта и являются своеобразным выводом: герой выбирает (*welcome*) не одиночество уединенной души (*Farewell, farewell the heart that lives alone, / Housed in a dream, at distance from the Kind!*), что проводит свои дни в мечтах (намекая таким образом на свою воображаемую картину), а борьбу, стойкость (*fortitude*), упорство (*patient cheer*), живописную метафору которых он видит на полотне Бомонта. Финальная строка стихотворения Вордсворта переведена В. Роговым практически дословно: «Не без надежд мы страждем и скорбим» (*Not without hope we suffer and we mourn*).

Таким образом, романтический экфрасис отражает повышенное внимание к субъекту, его впечатлениям и способности комментировать окружающую действительность, его воображению и внутреннему миру в целом. В соединении с жанром *элегии* экфрасис обозначает роль искусства для человека как опоры на жизненном пути и поддержки в бурлящем океане жизни.

1.1.2. Скульптурный экфрасис в оде Дж. Китса

Соединение экфрасиса с жанром *оды* в стихотворении Джона Китса «Ода греческой вазе» (1820) по-другому выражает проблему отношений искусства и жизни, а также проблему взаимодействия искусств.

Ode on a Grecian Urn

I

Thou still unravished bride of quietness,
Thou foster-child of silence and slow time,
Sylvan historian, who canst thus express
A flowery tale more sweetly than our rhyme!
What leaf-fringed legend haunts about thy shape
Of deities or mortals, or of both,
In Tempe or the dales of Arcady?
What men or gods are these? What maidens loth?
What mad pursuit? What struggle to escape?
What pipes and timbrels? What wild ecstasy?

II

Heard melodies are sweet, but those unheard
Are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
Not to the sensual ear, but, more endeared,
Pipe to the spirit ditties of no tone.
Fair youth beneath the trees, thou canst not leave
Thy song, nor ever can those trees be bare;
Bold lover, never, never canst thou kiss,
Though winning near the goal – yet do not grieve:
She cannot fade, though thou hast not thy bliss,
For ever wilt thou love, and she be fair!

III

Ah, happy, happy boughs, that cannot shed
Your leaves, nor ever bid the spring adieu;
And, happy melodist, unwearied,
For ever piping songs for ever new!
More happy love, more happy, happy love!
For ever warm and still to be enjoyed,
For ever panting, and for ever young –
All breathing human passion far above,
That leaves a heart high-sorrowful and cloyed,
A burning forehead and parching tongue.

IV

Who are these coming to the sacrifice?
To what green altar heifer, O mysterious priest,
Lead'st thou that heifer lowing at the skies,
And all her silken flanks with garlands dressed?
What little town by river or sea shore,
Or mountain-built with peaceful citadel,
Is emptied of his folk, this pious morn?
And little town, thy streets for evermore
Will silent be; and not a soul to tell
Why thou art desolate can e'er return.

V

Attic shape! Fair attitude! With brede
Of marble men and maidens overwrought,
With forest branches and the trodden weed –
Thou, silent form, dost tease us out of thought
As doth eternity. Cold pastoral!
When old age shall this generation waste,
Thou shalt remain, in midst of other woe
Than ours, a friend to man, to whom thou say'st,
'Beauty is truth, truth beauty' – that is all
Ye know on earth, and all ye need to know.

1820

Как известно, Джон Китс был большим поклонником античного искусства: изучал скульптуры Парфенона, перерисовывал античные вазы (рис. 2, 3).



Рис. 2. Ваза Сосибия.
Пентелийский мрамор.
Нео-аттическая работа
(ок. 50 г. до н. э., Лувр, Париж)



Рис. 3. Скалькированный Китсом
чертеж гравюры вазы Сосибия

Уже в первых стихотворениях поэт «в центр внимания ... поместил телесную красоту», считая, что «прекрасное следует изображать объемно и выразительно не только в пластических искусствах, но и в изящной словесности» [Халтрин-Халтурина 2010]. «Оду греческой вазе» исследователи называют «самой известной экфразой романтизма» [Рубинс 2003: 42]. Название стихотворения указывает на его жанр и на объект экфрасиса – греческую урну (или вазу) – погребальный сосуд, предназначенный для хранения человеческого праха [там же: 283].

Десятистрочные строфы оды Китса выполнены пятистопным ямбом. Романтизм размывает строгие границы античного жанра, когда ода обозначала хоровую песню торжественного, приподнятого, морализирующего характера (особенно песни Пиндара) [Гаспаров 1987: 258]. Тема стихотворения Китса – противопоставление реальной жизни и изображения на вазе, в котором божества и смертные помещены бок о бок и их трудно различить (...*shape / Of deities or mortals, or of both*).

В пяти строфах оды, построенных в форме обращения к вазе, дано подробное поэтическое описание изображения «в

процессе последовательного кругового обзора» [Гусманов 1995: 125]. Китс включается в начавшуюся еще в античности дискуссию о иерархии искусств, называя вазу «невестой тишины», «ребенком молчаливого и медленного времени», «историком» (*Sylvan historian*), т. е. хранителем языческих легенд и преданий, который сладостнее может передать историю (*a flowery tale*), чем современные рифмы. Многозначность поэтических метафор может указывать и на упоминаемые нами в первой главе второго раздела «венки» эпиграмм, и на «венки» сонетов Возрождения.

Первая строфа оды Китса, по сути, представляет собой одно предложение, если не считать вопросительных (в следующих строфах – и восклицательных) знаков препинания, которые не столько завершают предложения, сколько выражают интонацию (...*In Tempe or the dales of Arcady? / What men or gods are these? / What maidens loth? / What mad pursuit? What struggle to escape? / What pipes and timbrels? What wild ecstasy?*). Ритмико-синтаксический параллелизм и анафора *what* подчеркивает целостность эмоционального вопрошания, в котором перечисляются изображенные на поверхности вазы фигуры людей и/или богов, местности, сюжеты, музыкальные инструменты.

Вторая строфа продолжает тему музыки: реально звучащие мелодии нежны (*heard melodies are sweet*) – мелодии флейты, изображенной на вазе, не слышны, но еще сладостнее, милее (*but those unheard are sweeter*); эта флейта играет не для уха, а для души беззвучную песню (*therefore, ye soft pipes, play on; / Not to the sensual ear, but, more endeared, / Pipe to the spirit ditties of no tone*). Традиционный для поэтики романтизма разрыв мечты и действительности у Китса синтаксически и ритмически выражен в противопоставлении понятий, относящихся к миру человека и миру искусства. Искусство ассоциируется со словами «никогда» (*nor ever, never*) и «вечно» (*for ever*): никогда не облетит листва, юноша не прекратит песню и никогда не поцелует девушку, не достигнет цели, но и не испытает горя, никогда не увянет красота девушки, и юноша будет любить ее вечно, а она останется такой же чистой и прекрасной.

В третьей строфе оды с изображением на вазе, и в целом с искусством, связаны понятия вечности (*for ever* – трижды) и

счастья (*happy* – шесть раз), которые ассоциированы с вечной весной (*spring*) и непрекращающейся мелодией (*piping songs*): *Ah, happy, happy boughs, that cannot shed / Your leaves, nor ever bid the spring adieu; / And, happy melodist, unwearied, / For ever piping songs for ever new!* К миру искусства относится и понятие любви (*More happy love, more happy, happy love!*), счастливой, спокойной, безмятежной, живописной, всегда теплой и всегда юной. Оно противопоставлено относящейся к миру человека страсти, которая оставляет печаль на сердце и опалает чело и уста.

Продолжая движение вокруг вазы, поэт от размышлений над понятиями счастья, любви, вечности возвращается в четвертой строфе к вопросам о том, что конкретно изображено на ее поверхности: что за жрец, что за алтарь, где расположен город (*Who are these coming to the sacrifice? / To what green altar heifer, O mysterious priest <...> What little town by river or sea shore, / Or mountain-built with peaceful citadel*). Здесь вновь возникают мотивы тишины и покоя, а также пустоты и одиночества (*And little town, thy streets for evermore / Will silent be; and not a soul to tell / Why thou art desolate can e'er return*).

Завершив осмотр изображения на поверхности вазы, герой возвращается к ее форме. Восклицая, он называет вазу *Attic shape! Fair attitude!*, а также *Cold pastoral!*, подчеркивая ее способность повествовать о вечном. В финальной строфе оды Китс говорит о «дразнящем» воздействии молчаливой вазы на зрителя (*Thou, silent form, dost tease us out of thought / As doth eternity*). Сохраняется противопоставление вазы и человеческой жизни.

Мысль, охваченная размышлениями над сущностью жизни и искусства, в пятой строфе принимает качественно новый уровень обобщения. Все предыдущие понятия, относящиеся к вазе и искусству в целом, сконцентрированы в понятии красоты – в ней заключена правда и правда есть красота (*'Beauty is truth, truth beauty' – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know*). Эти слова, как надписи на античных предметах, кажется, исходят от самой вазы. Искусство превосходит природу. Безгласный предмет говорит. Холодный материал получает впечатление теплой жизни, которая, в свою очередь, получает бессмертие, когда застывает в форме. И сами слова оды Китса буд-

то высекаются из мрамора, медленно, размеренно, сопротивляясь ходу времени и достигая ясности и совершенства формы греческой вазы [Hagstrum 1968: 179].

Таким образом, в экфрастической оде Китса конкретные вопросы об изображении на поверхности вазы переходят в сложные философские размышления о жизни, человеке, искусстве. Последовательный круговой осмотр вазы соответствует не только расширению живописного пространства и развитию «внешнего», эпического (точнее – мифологического) сюжета, но и углублению «внутреннего», лирико-философского сюжета (движение мыслей, вдохновляемых впечатлениями от увиденного). Вместо ответов на вопросы поэт размышляет о сущности искусства и его противопоставлении жизни. Изображения на поверхности вазы и ее совершенная форма становятся для Китса выражением подлинной красоты, которая включает в себя счастье, любовь, вечность, неизменность, правду. В этой связи можно говорить о предвосхищении английским романтиком эстетики и поэтики парнасцев во Франции и прерафаэлитов в Англии, а также русской экфрастической поэзии середины XIX столетия и рубежа XIX–XX вв.

Глава 1.2. Архитектурный экфрасис в немецкой поэзии

1.2.1. Образ замка в стихотворениях

И. В. Гете и А. фон Шамиссо²

Архитектурный экфрасис часто остается вне внимания исследователей, однако уже в античной литературе обнаруживается множество примеров репрезентации архитектуры: «Пластическое миропонимание эллинов, их интерес к форме, внешнему виду предметов, пристрастие к созерцанию “внешнего вида” в литературе воплотились в особый приём фиксирования пластической формы» [Пучков 2008: 174]. Самый известный среди византийских образцов – «Экфрасис храма Святой Софии», написанный Павлом Силенциарием: «...экфрасис сочинен по поводу освящения заново отстроенного храма; рукописное предание сообщает дату окончания поэмы – декабрь 562 года, хронисты

² В главе использована курсовая работа студентки А. Струковой

сообщают дату праздника – 6 января 563 года. Экфрасис (1029 стихов) представляет собой довольно сложное произведение и в метрическом, и в композиционном отношении. Эти два плана выдержаны в тесной зависимости от содержания: собственно дескриптивная часть поэмы написана гексаметрами, все ее риторические обрамления – ямбическими триметрами» [Фрейберг 1974: 55]. В новое время самым распространенным становится экфрасис готического замка, во многом определивший хронотоп готического романа (Х. Уолпол, А. Радклифф и др.) и предвосхитивший романтическую поэтику [Гилева, Бочкарева 2005].

Образ художника и его творчества занимает в эстетике романтизма центральное место. В литературных произведениях обстановка, персонажи и авторские мысли часто характеризуются с помощью произведений других искусств [Бочкарева 1995: 24]. Особая роль в творчестве английских и немецких романтиков (М. Г. Льюис, Э. Т. А. Гофман и др.) принадлежит архитектурному экфрасису [Проломова, Бочкарева 2008; Шалагинова, Бочкарева 2008]. Не только в готическом романе, но и в лирическом стихотворении замок может выполнять хронотопическую функцию.

Название стихотворения Гете «Горный замок» (“Bergschloss”) отсылает к некому безымянному, абстрактному, возможно, вымышленному замку в горах и/или на вершине горы.

В первых двух строках “Da groben auf jedem Berge,/ Da steht ein altes Schloss” (Там на вершине горы, / Там стоит старый замок) сложное слово Bergschloss разделяется на два самостоятельных существительных, которые стоят в сильной позиции в конце строки. Анафора подчеркивает связность этих строк. Указание на вершину горы конкретизирует положение замка. Эпитет «старый» (замок) подчеркивает его удаленность во времени и пространстве (высь и в глубину веков).

В следующих двух строках “Wo hinter Toren und Tueren / sonst lauerten Ritter und Ross” (Где за воротами и дверями / С нетерпением ожидали рыцарь и конь) подчеркивается неприступность замка сходными по звучанию и значению существительными Toren und Tueren, обозначающими его архитектурные атрибуты (ворота и двери). Симметрично в той же сильной позиции близкие по звучанию существительные Ritter und Ross

обозначают традиционную пару персонажей средневековой культуры – рыцаря и его коня. Мотив нетерпеливого ожидания с целью нарушения границы, отделяющей замок от остального мира, подчеркивает переход от статики названия к динамике нарратива.

Начало второй строфы – антитеза предыдущей и неожиданный поворот событий. Ворота, пред которыми, казалось бы, только что стояли рыцарь и его конь, сожжены. Теперь пространство замка немо и спокойно (*ueberall ist so still*), разрушена стена когда-то величественного замка (*das alte, verfallene Gemäuer*). Замок исчез, его место – руины, путешествие продолжится по воспоминаниям поэта.

В воображении лирического героя замок воскрешают любовь (*Liebchen*), вино (*Flasche*) и музыка (*Zither*). Если картина разрушения начинается со спуска служанки в погреб (*Keller*), то картина возрождения – с подъема из залы (*Saale*) в часовню (*Kapelle*) для венчания с возлюбленной. Реальность и воображение, прошлое и настоящее меняются местами, как слуги и господа в сословной иерархии.

Стихотворение Шамиссо «Замок Бонкур» (“*Das Schloss Boncourt*”), в отличие от «Горного Замка», указывает на конкретный и реальный замок, фамильное поместье Шамиссо, но тоже разрушенное. Это более личное стихотворение, повествующее о переживаниях поэта, воспоминаниях о бывшем родном доме.

Стихотворение начинается со слов «*Ich traueum als Kind mich zuruecke / Und schuettle mein greises Haupt*» (В своих мечтах я снова как ребенок, и встряхиваю седую головой). Стоит отметить, что Шамиссо намеренно употребляет *zuruecktraeumen*, семантика глагола предполагает (мысленно) переноситься в прошлое. В первой строке вводится лирический герой стихотворения – ребенок, как и Шамиссо в детстве, бродит по замку, озаряемый его красотой. Вторая строка – прямая антитеза первой, поэт не зря начинает повествование с представления лирического героя – мальчика, тут же поясняя, что теперь он стар, хоть и в мечтах до сих пор ребенок.

Главным в строке «*Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder*» является слово *Bild* (картина, образ, изображение). Таким образом,

создается двухуровневый экфрасис: замок, описываемый в следующих строфах, как будто уже был запечатлен на картине, которую автор держал в памяти много лет.

Для Шамиссо представляется важным показать замок как снаружи, так и изнутри, он знакомит читателя с видом поместья, предстающим при первом взгляде на него: «Hoch ragt aus schatt'gen Gehegen, / Ein schimmerndes Schloss hervor, / Ich kenne die Tuere, die Zinnen, / Die steinerne Bruecke, das Thor» (Высоко над тернистой оградой / возвышается замок / Мне знакомы эти башни, зубцы, / каменный мост, ворота). Очевидно, поместье Шамиссо имеет значение замка-крепости: массивные ворота, башни, зубцы, мосты, а внутри – фамильные гробницы, гербы, оружие.

В то же время для лирического героя это родной дом (замок-поместье), в котором он провел детские годы. Создатели готического романа Хорас Уолпол («Замок Отранто») и Анна Радклифф («Удольфские тайны») хромотопически подчеркивали двойственность миров в «художественной ткани романа» [Гилева, Бочкарева 2005: 13]. Шамиссо делит повествование на «настоящее» и «прошлое», переплетая воспоминания и впечатления от увиденного.

Стихотворение «Замок Бонкур» заканчивается «настоящим», замок давно разрушен, место, на котором он был когда-то возведен, распахано плугом. Герой-певец, как и у Гете, «играет на струнном инструменте» (Saitenspiel), смиренно благословляет родную ему землю и вводит второго обитателя замка – пахаря «Und segn' ihn zwiefach, wer immer / Den Pflug nun ueber dich fuehrt», как бы погружается в атмосферу «антидома», пространственные границы между героем и изображением исчезают.

Подведем итог. Оба поэта воссоздают разрушенные замки при помощи образов, наделяя богатыми деталями структуру замков, вводя лирических героев и обитателей замка. Названия «Горный замок» и «Замок Бонкур» также заключают в себе саму идею экфрасиса: Гёте указывает на абстрактный и вымышленный замок, Шамиссо – на конкретный и реальный. Возрождение замка в воспоминаниях в виде «картины» у Шамиссо мы обозначили как «двойной экфрасис», то есть «замок в картине». Очевиден факт обращения Шамиссо к стихотворению Гёте, оба

стихотворения написаны ямбом с перекрестной рифмой, строфами из четырех строк, имеют общие тематику, настроение, структуру, мотив и образы.

1.2.2. Экфрастическая баллада А. фон Шамиссо³

Адельберт фон Шамиссо (1781–1838) – выдающийся немецкоязычный писатель французского происхождения. «Одна из ярких фигур немецкого романтизма, он творил, преодолевая сложившиеся романтические каноны, и потому может быть назван среди предтеч немецкого реализма» [Маркович 1974: 5]. Как многие поэты-романтики, он известен своими балладами: «Кровавым, без тени идеализации, предстает в его “страшных” балладах рыцарское средневековье» [там же: 17]. Не менее кровавыми были события Французской революции, заставившие семью Шамиссо в 1792 г. покинуть родовой замок Бонкур.

Баллада «Исчезнувший замок» (*Die versunkene Burg*) представляет конфликт реальности и нереальности, божественного и человеческого, добра и зла. Архитектурный экфрасис, который акцентируется уже в названии произведения, указывает на философско-эстетическое и религиозное содержание конфликта. В балладе «Исчезнувший замок» нет подробного описания архитектуры, акцент делается на судьбе персонажей, так или иначе связанных с этим замком, но архитектурный экфрасис играет важнейшую роль в развитии сюжета произведения.

С первой же строки задается пространство, в котором будет происходить действие: «Es ragt umkrönt von Türmen empor aus dunklem Forst» / «Величаво высятся башни над тёмным лесом» (Здесь и далее подстрочный перевод наш. – Д.С., Н.Б.). Особенно подчёркивается значение высоты (*ragen+empor*). Пространственная вертикаль непосредственно связана с образом замка (его башнями), указывая на готический архетип (замок, окруженный лесом), причем в стихотворении замок возвышается над лесом.

В следующей строке усиливается впечатление дикой природы (темный лес), которой соответствуют обитатели замка – разбойники, гнездящиеся на скале: «Ein steiler luft'ger Felsen, das

³ В главе использована курсовая работа студентки Д. Снытниковой.

ist der Raubherrn Horst» / «Крутая, ветреная скала – это разбойничье гнездо». Образ крутой скалы, открытой всем ветрам, подчеркивает заданную вертикаль (скала – лес – башни).

Замок тянется от земли к небу, то есть он вмещает в себе и небесную благодать, и земную жизнь со всеми её превратностями. Он становится, можно сказать, посредником между человеком и Богом, и именно это предвосхищает библейскую проблематику.

Неслучайно здесь и сравнение разбойников с птицами, точнее с орлом: «Und wie aus blauen Lüften der Aar auf seinen Fang, // So schießen sie auf Beute von dort das Tal entlang» / «И как орёл с небес за своим уловом, так же стремительно летят разбойники за добычей вдоль долины». Разбойники сравниваются с орлом, который появляется из «синего воздуха» (с небес), как падший ангел, т. е. Сатана (орел обычно тоже внезапно «падает» на свою добычу). Замок олицетворяет небеса (точнее – связь земли с небом), что подтверждает его связь с библейской проблематикой. Выражение «von dort» подчёркивает высоту, на которой находится замок, а слово «entlang» обозначает горизонталь (земную жизнь) внизу, в долине, где хозяйничают разбойники.

Далее выясняется, что братья в замке живут не одни, там присутствует ещё и женщина, которая толкает их на злодеяния: «Und ihre freche Buhle weiß nicht, wie Hunger tut; // Sie prunkt in Gold und Seide und tritt aus Frevelmut // Die heil'ge Gottesgabe verächtlich in den Kot, // Sie geht einher auf Schuhen von feinem Weizenbrot» / «И их дерзкая подружка не знает, что где-то есть нужда, она блистает в золоте и шелках, проявляя дерзновение, бросая презрительно в грязь светлый божий дар, она гуляет по аллеям в туфельках из тонкого пшеничного хлеба». Отсюда следует, что женщина в балладе является олицетворением порока, гордыни, в общем, символом грехопадения (как Вавилонская блудница). Здесь и далее («Goldes manche Last») присутствует мотив золота, который, вероятно, также несёт в себе зло, ведь мало, наверное, найдется на земле таких вещей, которые принесли бы людям столько несчастья, сколько принесло золото.

Во многих мифах птицы играют важную роль в создании мира или управляют природными силами, возможно, именно

поэтому автор называет пленников «птицами», ведь с их появлением решается судьба разбойников и их подруги: «Wir bringen dir die Vögel, die du begehret hast, // Im Rosenhag zu zwitchern» / «Мы привели тебе птиц, которых ты желала, чтобы они пели в "Ущелье Роз"». У христиан птицы – крылатые души, все духовное, души в раю. Вертикальное пространство замка, уходящее в небеса, не случайно связано с птицами. В балладе противопоставляются «певчие» птицы как жертвы (сравнение с певцом-поэтом) и орлы (хищные птицы, убийцы). Мотив пения и полета птиц раскрывается как развернутая метафора: «Da galt es zu verhungern. Der Angststuf, welcher drang // Aus diesem Schreckensschlunde, das war der Vogelsang; // Und wenn hinab sich stürzte, am Felsen sich zerschlug // Verzweiflungsvoll ein Opfer, das war der Vogelflug» / «Здесь умирают с голоду. Крик страха, какой донесётся из этой ужасной пасти, будет птичьей песней; А когда столкнут вас в бездну, о скалы разобьётся полная отчаяния жертва, это и будет птичий полёт». Слова разбойника через образы птиц, пения и полета получают христианский смысл спасения после смерти и воскресения.

С певчими птицами органично связан образ райского сада. Сад – природная составляющая архитектуры замка, обычно она противопоставляется лесу. У Шамиссо райский сад трансформируется в «Ущелье Роз», по-новому выявляя вертикальную структуру замка: «Der Rosenhag: tief öffnet und eng sich eine Gruft, // Das Burgverlies, es steiget empor der Leichen Duft, // Tief unten gähnt der Abgrund, ein jäher Felsenspalt, // Kein anderer Ausgang führet aus diesem Aufenthalt» / «"Ущелье Роз": глубокий, тесный склеп, темница, здесь ввысь поднимается запах трупов, зияет глубокая пропасть, отвесное ущелье, никакой другой выход не ведет из этого места». Автор прибегает к приёму антитезы: розовый сад показан как глубокий и тесный склеп. Верх и низ, добро и зло меняются местами (падение ангела и человека переворачивает божественный замысел о земном рае). Тут прослеживается мотив двойничества (с одной стороны, сад как нечто прекрасное, где должны петь птицы, с другой стороны – это могила).

Религиозный мотив непосредственно возникает в образах багровых роз (символ страданий Христа) и старика-священника:

«Sie stießen nun die Armen hinab in diesen Graus, // Da rief ein Greis, ein Priester, noch händeringend aus: // "Weh über euch, ihr Toren! die ihr verblendet seid, // Einst werden solche Werke mehr euch, denn uns, noch leid!"» / «И вот они толкают бедняг к кустам багровых роз, воскликнул тут, ломая руки, старик-священник: "Горе на вас и ваш замок, который вы околдовали! Вам пожалеть придётся об этом минувшем деле!"». Священник обвиняет разбойников в том, что они «околдовали» замок, превратив его из обители добра (птиц небесных) в место злодеяний. Кроме того, в образе уединённого замка, укрывающего под своими сводами разбойников, отражается положение дел во Франции, которая держит под своим крылом настоящих разбойников (после революции семья Шамиссо была вынуждена покинуть свой родовой замок). Присутствие здесь священника, возможно, предвосхищает божественную кару за содеянные разбойниками преступления.

В «Ущелье Роз» («Der Rosenhag») решается и судьба трех разбойников после их богохульных речей: «"Ich bin der eignen Werke vollkommen mir bewußt; // Ich will darüber brüten, bei meinem teuren Eid! // Bis zu dem Weltgerichte, sie werden mir nicht leid." // "Ich selber will sie tragen, bei meinem teuren Eid! // Bis zu dem jüngsten Tage, sie werden mir nicht leid." // Da rief die dritte lachend: "Hinunter in den Schuld, // Als Nachtigall zu singen, der hier gebellt als Hund; // Ich trage meine Werke, bei meinem teuren Eid! // Bis an den Tag der Tage, sie werden mir nicht leid"» / «"Я отдаю себе отчёт во всех действиях, которые я совершал; я хочу тебя заверить своей клятвой! До Страшного суда я сожалеть не буду об этом никогда!" "Я хочу заверить вас клятвенно! До последнего дня я сожалеть не буду об этом никогда!" Смеясь, вскричал и третий: "Вниз! В бездну, петь как соловей, который здесь тьякает как пёс; Заверяю своей клятвой! До конца дней я никогда не буду об этом сожалеть!"». Убийцы нисколько не раскаиваются в своих преступлениях. Последний разбойник снова упоминает о пении птиц, сравнивая его с собачьим тьяканьем. Возможно, здесь с атеистической точки зрения высмеиваются христианские божественные законы (ведь не зря разбойник говорит это именно священнику). Он говорит о том, что на зем-

ле возможна лишь «земная» жизнь, если же монах хочет приблизиться к прекрасному, ему лучше умереть.

Подтверждается и сравнение женщины, которая жила с разбойниками, с дьяволом: «Wie frevelnd ihren Lippen das schnelle Wort entflohn, // Entgegnet aus der Tiefe ein Wehgeschrei dem Hohn, // Und «Amen!» ruft die Buhle, die höllisch gellend lacht; // Da schallt und rollt der Donner, der Felsen wankt und kracht»/ «Как только они произнесли эти слова, в ответ насмешкой из глубины раздался крик горя, и едва аминь произнесла девушка, которая дьявольски пронзительно смеялась, раздался гром, скала качнулась и обрушилась». Символическое разрушение замка, погребяющего под своими обломками злодеев, восходит к готическому роману Х. Уолпола «Замок Отранто», где замок тоже олицетворяет кару небесную [см.: Гилева, Бочкарева 2005].

Таким образом, замок играет решающую роль в судьбе персонажей баллады Шамиссо. Сначала он выступает как укрытие разбойников, в конце же как место их падения в прямом и переносном смысле. Замок с розовым садом, населенный хищными и певчими птицами, становится вмещилищем небесного совершенства и земной страсти, жизни и смерти. Исчезновение замка можно интерпретировать как конец культуры средневековья и окончание эпохи романтизма. Однако именно образ «исчезнувшего замка» обнаруживает подчеркнутую экфрасичность, возникая в поэтическом тексте как плод воображения, обретая свою плоть и кровь перед мысленным взором читателя, соединяя в своей изобразительности здание, природу и человека как составляющие архитектурного экфрасиса.

Задания для самостоятельной работы

1. Прочитайте перевод стихотворения У. Вордсворта «Элегические строфы, внушенные картиной сэра Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок во время шторма», выполненный В. Роговым. Сравните с оригиналом особенности передачи экфрасической образности. Привлеките к анализу другие переводы или предложите собственный перевод фрагментов.

*Элегические строфы, внушенные картиной сэра
Джорджа Бомонта, изображающей Пилский замок
во время шторма*

Громада грозная на гребне скал!
С тобою был когда-то я знаком
И летом целый месяц наблюдал,
Как ты дремала в зеркале морском.

Был воздух тих, и ясен небосвод,
И дней однообразна череда;
Ты, отражаясь в сонной глади вод,
Дрожала, но видна была всегда.

И не казался штиль подобьем сна,
Незыблемого в пору летних дней;
Подумать мог бы я, что Глубина
Всего на свете кротче и нежней.

И если бы художником я был,
Я б написать в то время был готов
Свет, что по суше и воде скользил,
Поэта грезу, таинство миров;

Тебя я написал бы не такой,
Какая ты сейчас на полотне,
Но у воды, чей нерушим покой,
Под небом в безмятежной тишине;

Ты б летописью райскою была,
Сокровищницей бестревожных лет,
Тебя б любовно ласка облекла
Лучей, нежней которых в небе нет,

Под кистью бы моей предстал тогда
Покоя элизейского чертог,
Где нет борьбы тяжелой и труда,
А лишь Природы жизнь да ветерок, —

Такою бы картину создал я,
Когда душа мечте попала в плен,
В нее вместил бы сущность бытия
И тишь, которой не узнать измен.

Так раньше было бы – но не теперь:
Ведь я во власти у иных начал,
Ничто не возместит моих потерь,
И я от горя человечней стал.

Улыбку моря увидав опять,
Былого не верну, не повторю:
Утрату мне из сердца не изгнать,
Но я о ней спокойно говорю.

О друг мой Бомонт! Другом стать ты мог
Тому, по ком не минет скорбь вовек!
Твой труд прекрасный пылок и глубок:
Во гневе море и в унынье брег.

Ему несу я похвалу мою,
Его и ум и мастерство живут:
Седая глыба с бурей в бою,
Небес печаль, смятения парад!

И мил мне замка сумрачный оплот:
В доспехи стариною облачен,
Бестрепетно сражение ведет
С грозой, со штормом и с волнами он.

Прощай, уединенная душа,
Что без людей, в мечтах проводит дни!
Твоя отрада вряд ли хороша –
Она, конечно, слепоте сродни.

Но слава, слава стойкости людской
И грозам, что присущи дням земным,

Как эта, на холсте передо мной...
Не без надежд мы страждем и скорбим.

Перевод В. Рогова.

2. Проанализируйте компоненты экфрасиса в стихотворении У. Блейка. В чем видит предназначение художника (в широком смысле слова) английский романтик? В чем смысл «каталога» имен современников (граверов, художников, поэтов и писателей) в стихотворении У. Блейка?

Blake's apology for his Catalogue

Having given great offence by writing in prose,
I'll write in verse as soft as Bartoloze.
Some blush at what others can see no crime in;
But nobody sees any harm in riming.
Dryden, in rime, cries 'Milton only plann'd':
Every fool shook his bells throughout the land.
Tom Cooke cut Hogarth down with his clean graving:
Thousands of connoisseurs with joy ran raving.
Thus, Hayley on his toilette seeing the soap,
Cries, 'Homer is very much improv'd by Pope.'
Some say I've given great provision to my foes,
And that now I lead my false friends by the nose.
Flaxman and Stothard, smelling a sweet savour,
Cry 'Blakified drawing spoils painter and engraver';
While I, looking up to my umbrella,
Resolv'd to be a very contrary fellow,
Cry, looking quite from skumference to centre:
'No one can finish so high as the original Inventor.'
Thus poor Schiavonetti died of the Cromek-
A thing that's tied around the Examiner's neck!
This is my sweet apology to my friends,
That I may put them in mind of their latter ends.
If men will act like a maid smiling over a churn,
They ought not, when it comes to another's turn,
To grow sour at what a friend may utter,

Knowing and feeling that we all have need of butter.
False friends, fie! fie! Our friendship you shan't sever;
In spite we will be greater friends than ever.

1808–1811

Примечания. В стихотворении Блейка имеется в виду Каталог выставки 1809 г. Как пишут исследователи, в 1809 г. «состоялась единственная персональная выставка Блейка. Он устроил ее на втором этаже дома, где помещалась лавка его брата-галантерейщика. Экспонировались главным образом иллюстрации к «Кентерберийским рассказам» Джеффри Чосера. Блейк отпечатал каталог, содержащий глубокий разбор этого произведения и изложение собственного художественного кредо. Но покупателей не нашлось. <...> ... единственная рецензия, напечатанная в «Экзминере», изобиловала колкостями по адресу художника и увенчивалась утверждением, что его следовало бы «упрятать в желтый дом, не будь он столь безобиден в быту» [Блейк 1982].

Франческо Бартолоцци (Bartolozzi, 1727–1815) – флорентийский гравер, жил в Англии, являлся членом Королевской академии; популяризировал метод «точечного» гравирования, который благодаря размытости контуров отличался особенной мягкостью рисунка.

Джон Драйден (John Dryden, 1631–1700) рифмованными стихами создал либретто *The State of Innocence* (1674) по мотивам «Потерянного Рая» Мильтона, сказав дух и смысл оригинального произведения. Блейк отозвался об этом опыте переложения Мильтона: «Глупость отдаст предпочтение Драйдену, поскольку он пишет в рифму, монотонно перезвякивая от начала до самого конца».

Гравер Томас Кук (Cooke, 1744–1818) копировал работы Хоггарта и приспособлял их к стилю, который был моден во времена Блейка.

Поуп (Поп) А. (Pope, 1688–1744) – крупнейший поэт английского классицизма. Сделал перевод «Илиады» Гомера, подчинив стих классицистическим нормам, отчего пострадал язык Гомера.

Стотхард Томас (Stothard, 1755–1834) – художник, которому Кромек отдал заказ на иллюстрации к «Кентерберийским рассказам» Чосера, ранее обещанный Блейку.

Скьявонетти Луиджи (Schiavonetti, 1770–1812) – гравёр, умер во время работы над гравюрой с оригинала Стотхарда.

3. Сравните перевод В. А. Потаповой и оригинал стихотворения У. Блейка. Как передаются на другом языке образы живописных произведений? Какие новые смыслы придает стихотворению заглавие «Блейк в защиту своего Каталога»?

Блейк в защиту своего Каталога

Поскольку от прозы моей остались у многих занозы,
Гравюр Бартолоцци нежней, стихи напишу вместо прозы.
Иной без причин заливаётся краской стыда.

Однако никто в рифмоплетстве не видит вреда.

«Мильтоном создан лишь план!» – Драйден

в стихах восклицает,

И всякий дурацкий колпак бубенцами об этом бряцает.

Хогарта Кук обкорнал чистеньким гравированьицем.

С ревом бегут знатоки, восхищаясь его дарованьицем.

Хейли, на мыло взирая, хватил через меру:

«Поп, – закричал он, – придал совершенства Гомеру!»

За нос фальшивых друзей вожу, говорят, я неплохо

И ополчиться успел, от врагов ожидая подвоха.

Флексман со Стотхардом пряность учуяли нюхом:

«Беда, коль гравёр и художник проникнутся

блейковским духом!»

Но я, непокладистый малый, на собственный зонт

Беспечно смотрю снизу вверх и готов на афронт.

В точку, где сходятся спицы, уставив гляделки,

Кричу я: «Лишь автор способен достичь

благородства отделки!»

Жертва кромек, – несчастный погиб Скьявонетти:

Петля на шею – мы скажем об этом предмете!

Прошу у друзей извиненья – зачем наобум

Я мысль о грядущей кончине привел им на ум?

Как девушка, над маслобойкой стан склонившая гибкий,
Мутовку другим уступая, с лица не стирайте улыбки,
Не скисайте от слова друга, если оно не хвалебно,
Не забывайте, что масло любому из нас потребно!
Ложным друзьям в досаду, наперекор их фальши,
Истинной дружбы узы крепнуть будут и дальше!

Перевод В.А. Потаповой.

4. Прочитайте перевод стихотворения Дж. Китса «Ода греческой вазе», выполненный И. Г. Гусмановым. Сравните его с оригиналом, используя размышления самого ученого-переводчика [Гусманов 1995: 124–127]. Проанализируйте особенности создания образа вазы, взаимоотношения вербального (слова) и визуального (изображения). Обратитесь к другим переводам с этой же целью.

Ода греческой вазе

I
Невеста молчаливого покоя,
Взращенная веками тишины,
Сказительница, чья простая речь
Нам сладостнее стихотворных ритмов!
Что за легенда вокруг тебя витает,
Окаймлена листвою, она о смертных
Иль о богах? Или о тех и этих?
Что за страна – Аркадия иль Темпе?
Кто это – люди, боги? Что за девы
Бегут и от кого? Что за погоня,
Тимпаны, флейты, бешеный экстаз?

II
Звучащие мелодии нежны,
Но те, что не слышны, милее сердцу.
И потому играй, играй, о флейта,
Не чувственному уху, а душе,
Любовь внушая песней без мелодий.

О юноша прекрасный, ты не можешь
Ту песню прекратить, как никогда
Не облетит листва, и никогда
Не поцелуешь девушку, хоть близко
Уже победа! Только не горюй –
Ведь не умрет она – ты вечно будешь
Любить ее живую красоту!

III

Вы счастливы, деревья, никогда
Не сбросите вы листьев и с весною
Не распрощаетесь, и счастлив музыкант,
Поющий песню вечно как впервые;
И сколь же ты счастливее, любовь,
Всегда тепла, спокойна, безмятежна,
И живописна, и всегда юна,
Той страсти человеческой, что в горе
Ввергает сердце или в пресыщенье,
Что опалает жаркие уста.

IV

О кто они, что к жертве так спешат?
Что за алтарь пред ними зеленеет
И что за жрец таинственный влечет,
В гирляндах всю, мычащую телицу?
Где этот город – у реки, у моря,
В горах ли возведен как крепость мира,
Оставленная этими людьми
Блаженным утром? Улицы его
Навек пусты, и ни одна душа
Уже нам не расскажет, почему.

V

Аттическая форма! Красотой
Мужчин и женщин в мраморном рельефе,
Ветвями леса, волнами травы
Ты молча дразнишь нам воображенье,
Как вечность, непосильна для ума.

О пастораль холодная! Когда
Подкосит старость наше поколение,
Среди его невзгод лишь ты одна
Останешься тем другом человеку,
Который скажет: «Красота есть правда,
А правда – красота. Вот все, что знаем
Мы на земле, и все, что надо знать».

Перевод И.Г. Гусманова.

5. Проанализируйте сонет Китса, созданный им по поводу вывоза частей Парфенона лордом Элгиным. Какими поэтическими средствами создается экфрасис? Отметьте жанровые черты сонета. Какую роль играет форма сонета в идейно-образном содержании стихотворения Китса?

On Seeing the Elgin Marbles for the First Time

My spirit is too weak; mortality
Weighs heavily on me like unwilling sleep,
And each imagined pinnacle and steep
Of godlike hardship tells me I must die
Like a sick eagle looking at the sky.
Yet 'tis a gentle luxury to weep,
That I have not the cloudy winds to keep
Fresh for the opening of the morning's eye.
Such dim-conceived glories of the brain
Bring round the heart an indescribable feud;
So do these wonders a most dizzy pain,
That mingles Grecian grandeur with the rude
Wasting of old Time – with a billowy main,
A sun, a shadow of a magnitude.

Март 1817

Примечания: Лорд Элгин (1766–1841) был посланником Великобритании в Турции в 1799–1803 гг. Получив от турецких властей разрешение вывезти из Афин несколько скульптурных

фрагментов, похитил некоторые статуи Парфенона. Когда с уже поврежденного здания снимались статуи, часть стены рухнула [Поэзия английского романтизма 1975: 647–648].

6. Прочитайте перевод сонета Дж. Китса «Перед коллекцией лорда Элгина», выполненный А. Париным. Сравните с оригиналом. Попробуйте сделать собственный перевод всего сонета или его фрагментов.

Перед коллекцией лорда Элгина

Мой дух, ты слаб. Занесена, как плеть,
Неотвратимость смерти над тобою.
В богоподобной схватке с немотою
Я слышу гул: ты должен умереть.
Орлу не вечно в синеву смотреть.
Но как отрадно мне всплакнуть порою,
Что я восходу веки не открою
И не сплету лучи в густую сеть.
Но этот ход мышления обычный
Не примиряет дух с самим собой,
И я смотрю, к отчаянию привычный,
Как Время с беспощадностью тупой
Смешало строй гармонии античной –
Размытый след галактики иной.

Перевод А. Парина.

7. В письме, включающем стихотворное послание «Джону Гамильтону Рейнолдсу» (*To J. H. Reynolds*, 1848), Китс упоминает живописные детали, вероятно, картины Клода Лоррена (1600–1682) «Пейзаж с Психеей на фоне дворца Купидона (Очарованный замок)» (1664) из Национальной галереи в Лондоне. Проанализируйте экфрасис в стихотворении Китса, отмечая особенности словаря стихотворения, категорию лирического субъекта и адресата сообщения.

[Teignmouth, March 25, 1818]

My dear Reynolds – In hopes of cheering you through a Minute or two, I was determined will he nill he to send you some lines, so you will excuse the unconnected subject and careless verse. You know, I am sure, Claude's Enchanted Castle, and I wish you may be pleased with my remembrance of it. The Rain is come on again– I think with me Devonshire stands a very poor chance. I shall damn it up hill and down dale, if it keep up to the average of six fine days in three weeks. Let me have better news of you.

Tom's remembrances to you. Remember us to all.

Your affectionate friend,

John Keats.

Dear Reynolds! as last night I lay in bed,
There came before my eyes that wonted thread
Of shapes, and shadows, and remembrances,
That every other minute vex and please:
Things all disjointed come from north and south, –
Two Witch's eyes above a Cherub's mouth,
Voltaire with casque and shield and habergeon,
And Alexander with his nightcap on;
Old Socrates a-tying his cravat,
And Hazlitt playing with Miss Edgeworth's cat;
And Junius Brutus, pretty well so-so,
Making the best of's way towards Soho.

Few are there who escape these visitings, –
Perhaps one or two whose lives have patent wings,
And thro' whose curtains peeps no hellish nose,
No wild-boar tushes, and no Mermaid's toes;
But flowers bursting out with lusty pride,
And young Æolian harps personify'd;
Some Titian colours touch'd into real life, –
The sacrifice goes on; the pontiff knife
Gleams in the Sun, the milk-white heifer lows,
The pipes go shrilly, the libation flows:
A white sail shows above the green-head cliff,
Moves round the point, and throws her anchor stiff;
The mariners join hymn with those on land.

You know the Enchanted Castle, – it doth stand
Upon a rock, on the border of a Lake,
Nested in trees, which all do seem to shake
From some old magic-like Urganda's Sword.
O Phœbus! that I had thy sacred word
To show this Castle, in fair dreaming wise,
Unto my friend, while sick and ill he lies!

You know it well enough, where it doth seem
A mossy place, a Merlin's Hall, a dream;
You know the clear Lake, and the little Isles,
The mountains blue, and cold near neighbour rills,
All which elsewhere are but half animate;
There do they look alive to love and hate,
To smiles and frowns; they seem a lifted mound
Above some giant, pulsing underground.

Part of the Building was a chosen See,
Built by a banish'd Santon of Chaldee;
The other part, two thousand years from him,
Was built by Cuthbert de Saint Aldebrim;
Then there's a little wing, far from the Sun,
Built by a Lapland Witch turn'd maudlin Nun;
And many other juts of aged stone
Founded with many a mason-devil's groan.

The doors all look as if they op'd themselves
The windows as if latch'd by Fays and Elves,
And from them comes a silver flash of light,
As from the westward of a Summer's night;
Or like a beauteous woman's large blue eyes
Gone mad thro' olden songs and poesies.

See! what is coming from the distance dim!
A golden Galley all in silken trim!
Three rows of oars are lightening, moment whiles
Into the verd'rous bosoms of those isles;
Towards the shade, under the Castle wall,

It comes in silence, – now 'tis hidden all.
The Clarion sounds, and from a Postern-gate
An echo of sweet music doth create
A fear in the poor Herdsman, who doth bring
His beasts to trouble the enchanted spring, –
He tells of the sweet music, and the spot,
To all his friends, and they believe him not.
O that our dreamings all, of sleep or wake,
Would all their colours from the sunset take:
From something of material sublime,
Rather than shadow our own soul's day-time
In the dark void of night. For in the world
We jostle, – but my flag is not unfurl'd
On the Admiral-staff, – and so philosophise
I dare not yet! Oh, never will the prize,
High reason, and the love of good and ill,
Be my award! Things cannot to the will
Be settled, but they tease us out of thought;
Or is it that imagination brought
Beyond its proper bound, yet still confin'd,
Lost in a sort of Purgatory blind,
Cannot refer to any standard law
Of either earth or heaven? It is a flaw
In happiness, to see beyond our bourn, –
It forces us in summer skies to mourn,
It spoils the singing of the Nightingale.

Dear Reynolds! I have a mysterious tale,
And cannot speak it: the first page I read
Upon a Lampit rock of green sea-weed
Among the breakers; 'twas a quiet eve,
The rocks were silent, the wide sea did weave
An untumultuous fringe of silver foam
Along the flat brown sand; I was at home
And should have been most happy, – but I saw
Too far into the sea, where every maw
The greater on the less feeds evermore. –
But I saw too distinct into the core

Of an eternal fierce destruction,
And so from happiness I far was gone.
Still am I sick of it, and tho' to-day,
I've gather'd young spring-leaves, and flowers gay
Of periwinkle and wild strawberry,
Still do I that most fierce destruction see, –
The Shark at savage prey, – the Hawk at pounce, –
The gentle Robin, like a Pard or Ounce,
Ravenging a worm, – Away, ye horrid moods!
Moods of one's mind! You know I hate them well.
You know I'd sooner be a clapping Bell
To some Kamtschatkan Missionary Church,
Than with these horrid moods be left i' the lurch.

8. Прочтите перевод Г. Кружковым письма Дж. Китса, адресованного Дж. Рейнолдсу и включающего стихотворное послание. Сравните экфрастические элементы стихотворения в переводе и оригинале. Изменяются ли их художественные функции?

Дорогой Рейнолдс,

В надежде развеселить тебя хоть немного, я решился – была не была – послать тебе несколько строчек, так что ты извинишь и бессвязный сюжет, и небрежный стих. Я не сомневаюсь, что тебе известен «Очарованный Замок» Клода, и мне хочется, чтобы мое воспоминание о нем доставило тебе удовольствие. Дождь пошел снова: думаю, что от Девоншира мне ничего путного не дожидаться. Я прокляну его на чем свет стоит, если за три недели полмесяца будет лить как из ведра.

Жду от тебя добрых вестей.

Привет от Тома. Кланяйся всем от нас обоих.

Твой любящий друг

Джон Китс.

Тинмут, 25 марта 1818

Мой милый Рейнолдс! Вечером, в постели,

Когда я засыпал, ко мне слетели

Воспоминанья; дикий, странный рой

Порой смешных, пугающих порой
Видений, – все, что несоединимо:
Взгляд ведьмы над устами херувима;
Вольтер в броне и шлеме, со щитом;
Царь Александр в колпаке ночном;
У зеркала Сократ в подтяжках длинных;
И Хэзлитт у мисс Эджворт на крестинах;
И Юний Брут, под мухою чуть-чуть,
Уверенно держащий в Сохо путь.

Кто избежал подобных встреч? Возможно,
Какой-нибудь счастливец бестревожный,
Кому! в окно не всовывался бес
И в спальню хвост русалочий не лез;
Кому мерещатся повсюду арфы
Эоловы, венки, букеты, шарфы
И прочие отрадные тона.
Но жизнь грубей – и требует она
Все новых жертв; взлетает нож, как птица,
В руке жреца, и белая телица
Мычит, изнемогая от тоски;
И, заглушая все, визжат рожки,
Творятся возлиянья торопливо;
Из-за зеленых гор на гладь залива
Выходит белый парус; мореход
Бросает якорь в лоно светлых вод,
И гимн плывет над морем и над сушей.

Теперь о чудном Озере послушай!
Там Замок Очарованный стоит,
До половины стен листвою скрыт,
Еще дрожащей от меча Урганды...
О, если б Феба точные команды
Тот Замок описать мне помогли
И друга средь недуга развлекли!

Он может показаться чем угодно –
Жилищем Мерлина, скалой бесплодной

Иль призраком; взгляни на островки
Озерные – и эти ручейки
Проворные, что кажутся живыми,
К любви и ненависти не глухими, –
И гору, что похожа на курган,
Где спящий похоронен великан.

Часть замка, вместе с Троном чародейским,
Построена была Волхвом халдейским;
Другая часть – спустя две тыщи лет –
Бароном, исполняющим обет;
Одна из башен – кающейся тяжело
Лапландской Ведьмой, ставшею монашкой;
И много здесь не названных частей,
Построенных под стоны всех чертей.

И кажется, что двери замка сами
Умеют растворяться пред гостями;
Что створки ставен и замки дверей
Знакомы с пальчиками нежных фей;
И окна светятся голубовато,
Как будто край небес после заката
Иль взор замороженных женских глаз,
Когда звучит о старине рассказ.

Глянь! из туманной дали вырастая,
Плывет сюда галера золотая!
Три ряда весел, поднимаясь в лад,
Ее бесшумно к берегу стремят;
Вот в тень скалы она вошла – и скрылась;
Труба пропела, – эхо прокатилось
Над Озером; испуганный пастух,
Забыв овец, помчался во весь дух
В деревню; но рассказ его о «чарах»
Не поразил ни молодых, ни старых.

О, если бы всегда брала мечта
У солнца заходящего цвета,

Заката краски, яркие как пламя! –
Чтоб день души не омрачать тенями
Ночей бесплодных. В этот мир борьбой
Мы призваны; но, впрочем, вымпел мой
Не плещется на адмиральском штоке,
И не даю я мудрости уроки.
Высокий смысл, любовь к добру и злу
Да не вменят вовек ни в похвалу,
Ни в порицанье мне; не в нашей власти
Суть мира изменить хотя б отчасти.
Но мысль об этом мучит все равно.
Ужель воображенью суждено,
Стремясь из тесных рамок, очутиться
В чистилище слепом, где век томиться –
И правды не добиться? Есть изъян
Во всяком счастье: мысль! Она в туман
Полуденное солнце облакает
И пенье соловья нам отравляет.

Мой милый Рейнолдс! Я бы рассказал
О повести, что я вчера читал
На Устричной скале, – да не читалось!
Был тихий вечер, море колыхалось
Успокоительною пеленой,
Обведено серебряной каймой
По берегу; на спинах волн зеленых
Всплывали стебли водорослей сонных;
Мне было и отратно, и легко;
Но я вгляделся слишком глубоко
В пучину океана мирового,
Где каждый жаждет проглотить другого,
Где правят сила, голод и испуг;
И предо мною обнажился вдруг
Закон уничтоженья беспощадный, –
И стало далеко не так отратно.
И тем же самым мысли заняты
Сегодня, – хоть весенние цветы
Я собирал и листья земляники,

Но все Закон, мне представлялся дикий:
Над жертвой Волк, с добычею Сова,
Малиновка, с остервенением льва
Когтящая червя... Прочь, мрак угрюмый!
Чужие мысли, черт бы их побрал!
Я бы охотно колоколом стал
Миссионерской церкви на Камчатке,
Чтоб эту мерзость подавить в зачатке!
Так будь же здоров, – и Том да будет здоров! -
Я в пляс пушусь, тоску пинком прогнав.
Но сотня строк – порядочная доза
Для скверных виршей, так что «далее – проза»...

Перевод Г. Кружкова.

9. Анализ экфрасиса стихотворения П. Б. Шелли «Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее» начните с заглавия, в котором названы героиня мифологического сюжета (Медуза) и имя художника (Леонардо да Винчи), указан музей (Флорентийская галерея).

Поэт К. Бальмонт писал, что «стихотворение Шелли гораздо глубже и красивее, чем находящаяся во Флоренции картина Медузы, в которой весьма мало леонардовского⁴». Проанализируйте компоненты экфрасиса этого стихотворения, учитывая ритмико-синтаксическую организацию произведения (в частности, разбивку на строфы), обратите внимание на то, что во II–V строфах предложение равно строфе.

*On the Medusa of Leonardo Da Vinci
in the Florentine Gallery*

It lieth, gazing on the midnight sky,
Upon the cloudy mountain-peak supine;
Below, far lands are seen tremblingly;
Its horror and its beauty are divine.

⁴ Картина с изображением Медузы Горгоны в настоящее время произведением Леонардо да Винчи не считается.

Upon its lips and eyelids seems to lie
Loveliness like a shadow, from which shine,
Fiery and lurid, struggling underneath,
The agonies of anguish and of death.

Yet it is less the horror than the grace
Which turns the gazer's spirit into stone,
Whereon the lineaments of that dead face
Are graven, till the characters be grown
Into itself, and thought no more can trace;
'Tis the melodious hue of beauty thrown
Athwart the darkness and the glare of pain,
Which humanize and harmonize the strain.

And from its head as from one body grow,
As ... grass out of a watery rock,
Hairs which are vipers, and they curl and flow
And their long tangles in each other lock,
And with unending involutions show
Their mailed radiance, as it were to mock
The torture and the death within, and saw
The solid air with many a ragged jaw.

And, from a stone beside, a poisonous eft
Peeps idly into those Gorgonian eyes;
Whilst in the air a ghastly bat, bereft
Of sense, has flitted with a mad surprise
Out of the cave this hideous light had cleft,
And he comes hastening like a moth that hies
After a taper; and the midnight sky
Flares, a light more dread than obscurity.

'Tis the tempestuous loveliness of terror;
For from the serpents gleams a brazen glare
Kindled by that inextricable error,
Which makes a thrilling vapour of the air
Become a ... and ever-shifting mirror
Of all the beauty and the terror there –

A woman's countenance, with serpent-locks,
Gazing in death on Heaven from those wet rocks.

1819

Published by Mrs. Shelley, *Posthumous Poems*, 1824.

10. Сравните перевод Р. Березкиной и оригинал П.Б. Шелли. На каких элементах живописного образа заостряет внимание переводчик, а какие, напротив, игнорирует?

Медуза Леонардо да Винчи во Флорентийской галерее

В зенит полночный взоры погружая,
На крутизне покоится она,
Благоговенье местности внушая,
Как божество, прекрасна и страшна;
Грозою огнедышащей сражая,
Таит очей бездонных глубина
Трагическую тайну мирозданья
В агонии предсмертного страданья.

Не страхом – красотой непреходящей
Пытливый разум в камень обращен;
Тогда чертам недвижимо лежащей
Ее характер будет возвращен,
Но мысли не вернуться уходящей;
Певучей красоты прольется звон
Сквозь тьму и вспышки боли, чья извечность
В мелодию вдохнула человечность.

Из головы ее, от стройной шеи,
Как водоросли средь морских камней,
Не волосы растут – живые змеи
Клубятся и сплетаются над ней,
Как в бесконечном вихре суховеи.
В мельканье беспорядочных теней
Насмешливое к гибели презренье
И духа неземное воспаренье.

Из-за скалы тритон ленивым взглядом
Сверлит ее недвижимые зрачки,
Нетопыри порхают с нею рядом,
Бессмысленные делая скачки.
Встревоженные огненным разрядом,
Из тьмы они летят, как мотыльки,
На пламя, ослепляющее очи,
Безжалостнее мрака бурной ночи.

Ужасного хмельное наслажденье!
В змеящейся поверхности резной
Горит греха слепое наважденье,
Окутанное дымкою сквозной,
Где, появляясь, тает отраженье
Всей прелести и мерзости земной.
Змееволосой улетают взоры
От влажных скал в небесные просторы.

Перевод Р. Березкиной.

11. Проанализируйте отдельные примеры архитектурного и скульптурного экфрасиса в поэме Д.Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Используйте главу в книге Дж. Хеффернана [Heffernan 2004: 124–138] и другие работы [Порядина, Бочкарева 2015; Курбатова, Бочкарева 2015]. Какова роль описаний произведений художественной культуры в системе отношений «автор – герой»?

12. Сравните оригинал Гете и перевод В. Левика «Горный замок». Как изменяется экфрасис в переводе? Какие художественно-выразительные средства использует переводчик?

Bergschloss

Da droben auf jenem Berge,
Da steht ein altes Schloß,
Wo hinter Toren und Türen
Sonst lauerten Ritter und Roß.

Verbrannt sind Türen und Tore,
Und überall ist es so still;
Das alte verfallne Gemäuer
Durchkletter ich, wie ich nur will.

Hierneben lag ein Keller,
So voll von köstlichem Wein;
Nun steigt nicht mehr mit Krügen
Die Kellnerin heiter hinein.

Sie setzt den Gästen im Saale
Nicht mehr die Becher umher,
Sie füllt zum Heiligen Mahle
Dem Pfaffen das Fläschen nicht mehr.

Sie reicht dem lüsternen Knappen
Nicht mehr auf dem Gange den Trank,
Und nimmt für flüchtige Gabe
Nicht mehr den flüchtigen Dank.

Denn alle Balken und Decken,
Sie sind schon lange verbrannt,
Und Trepp und Gang und Kapelle
In Schutt und Trümmer verwandt.

Doch als mit Zither und Flasche
Nach diesen felsigen Höhn
Ich an dem heitersten Tage
Mein Liebchen steigen gesehn,

Da drängte sich frohes Behagen
Hervor aus verödeter Ruh,
Da gings wie in alten Tagen
Recht feierlich wieder zu.

Als wären für stattliche Gäste
Die weitesten Räume bereit,
Als käm ein Pärchen gegangen
Aus jener tüchtigen Zeit.

Als stünd in seiner Kapelle
Der würdige Pfaffe schon da
Und fragte: Wollt ihr einander?
Wir aber lächelten: Ja!

Und tief bewegten Gesänge
Des Herzens innigsten Grund,
Es zeugte, statt der Menge,
Der Echo schallender Mund.

Und als sich gegen Abend
Im stillen alles verlor,
Da blickte die glühende Sonne
Zum schroffen Gipfel empor.

Und Knapp und Kellnerin glänzen
Als Herren weit und breit;
Sie nimmt sich zum Kredenzen
Und er zum Danke sich Zeit.

Горный замок

Вон замок стоит на вершине
Среди гранитных скал.
Под сводами башен высоких
Он рыцарей встарь укрывал.

Но рыцари спят в могилах,
А башни врагом сожжены.
Я проникаю свободно
В проломы ветхой стены.

Здесь погреб с вином драгоценным
Лежал в былые года.
Прислужница больше не сходит
С кувшином тяжелым туда.

И в зал не спешит, как бывало,
Гостей обнести чередой.
Попу не наполнит бокала
Для трапезы в праздник святой.

И дерзкому пажу отведать
Не даст, пробегая, вина.
И тайной награды не примет
За тайную щедрость она.

Затем, что и стены, и своды,
И лестницы – все сожжено,
Рассыпалась, рухнув, капелла
И в прах обратилась давно.

Но в день жизнерадостно-яркий,
Когда на вершине крутой
Стоял я с бутылкой и лютней,
С подругой моей молодой,

В развалинах все заблестало,
Наполнились жизнью они,
И шумно и празднично стало,
Как в добрые старые дни.

И мнилось, нарядные гости
Въезжают во двор чередой,
И мнилось, из прошлого мира
Мы входим счастливой четой.

И ждет нас в капелле священник,
И вот поднялись мы туда,
И он вопрошает: "Согласны?" –
И мы улыбаемся: "Да".

И радостно песнь зазвучала,
Как юное сердце, чиста,
И ей не толпа отвечала,
Но звонкого эха уста.

Меж тем надвинулся вечер,
Он шум и веселье унес,
И вот заходящее солнце
Убрало багрянцем утес.

И дамой служанка блистает,
И паж точно рыцарь одет,
И щедро она угощает,
И он не скупится в ответ.

Перевод В. Левика.

13. Сравните экфрастическую балладу Шамиссо «Исчезнувший замок» и перевод Л. Гинзбурга.

Die versunkene Burg

Es ragt umkrönt von Türmen empor aus dunklem Forst
Ein steiler luft'ger Felsen, das ist der Raubherrn Horst,
Und wie aus blauen Lüften der Aar auf seinen Fang,
So schießen sie auf Beute von dort das Tal entlang.

Drei Brüder sind's, auf Straßen zu Roß in blankem Stahl,
In Hermelin und Purpur daheim im Rittersaal,
In Blut und Lust und Sünden, in Stolz und Üppigkeit,
So schwelgen sie und prassen gefürchtet weit und breit.

Und ihre freche Buhle weiß nicht, wie Hunger tut;
Sie prunkt in Gold und Seide und tritt aus Frevelmut
Die heil'ge Gottesgabe verächtlich in den Kot,
Sie geht einher auf Schuhen von feinem Weizenbrot.

Der Wächter hat gerufen: auf, Ritter, auf! zu Roß!
Von Reisigen erscheint ein staubumwölkter Troß,
Das sind die fremden Kaufherrn, das ist der reiche Zug,
Die führen wenig Eisen, doch rotes Gold genug.

Vergeßt nicht eure Buhle, ruft ihnen nach die Maid,
Schafft Gold und Edelsteine, schafft funkelndes Geschmeid,
Versorgt mit Singevögeln aufs neu den Rosenhag,
Daß sich an ihrem Zwitschern mein Ohr erfreuen mag.

Und bald mit Jubel ziehen sie wieder Burg hinan,
Vor ihnen die Gefangnen gebunden Mann für Mann. –
Wir bringen dir die Vögel, die du begehret hast,
Im Rosenhag zu zwitschern, und Goldes manche Last.

Der Rosenhag: tief öffnet und eng sich eine Gruft,
Das Burgverlies, es steigt empor der Leichen Duft,
Tief unten gähnt der Abgrund, ein jäher Felsenspalt,
Kein andrer Ausgang führet aus diesem Aufenthalt.

Da galt es zu verhungern. Der Angstruf, welcher drang
Aus diesem Schreckensschlunde, das war der Vogelsang;
Und wenn hinab sich stürzte, am Felsen sich zerschlug
Verzweiflungsvoll ein Opfer, das war der Vogelflug.

Sie stießen nun die Armen hinab in diesen Graus,
Da rief ein Greis, ein Priester, noch händeringend aus:
Weh über euch, ihr Toren! die ihr verblindet seid,
Einst werden solche Werke mehr euch, denn uns, noch leid!

Da rief ein Ritter grimmig: nun – Blutschuld, Sinnenlust?
Ich bin der eignen Werke vollkommen mir bewußt;
Ich will darüber brüten, bei meinem teuren Eid!
Bis zu dem Weltgerichte, sie werden mir nicht leid.»

Da rief der andre höhrend: nu willst der Rabe sein?
Die Sorg um meine Werke, so wie die Lust ist mein;
Ich selber will sie tragen, bei meinem teuren Eid!
Bis zu dem jüngsten Tage, sie werden mir nicht leid.

Da rief der dritte lachend: hinunter in den Schlund,
Als Nachtigall zu singen, der hier gebellt als Hund;
Ich trage meine Werke, bei meinem teuren Eid!
Bis an den Tag der Tage, sie werden mir nicht leid.

Wie frevelnd ihren Lippen das schnelle Wort entflohn,
Entgegnet aus der Tiefe ein Wehgeschrei dem Hohn,
Und »Amen!« ruft die Buhle, die höllisch gellend lacht;
Da schallt und rollt der Donner, der Felsen wankt und kracht.

Und jene kreischt verwandelt, es rauscht der Flügelschlag,
Sie schwingt sich in die Lüfte, verfinstert wird der Tag,
Die Erde flammensprühend eröffnet ihren Mund,
Und wie die Burg versunken, so ebnet sich der Grund.

Du forschest nach der Stätte, wo einst die stolze stand,
Du fragest nach den Namen, wie jene sonst benannt? –
Vergebliches Beginnen, es waltet das Gericht;
Vergessen und verschollen, die Sage weiß es nicht.

Исчезнувший замок

Высоко над землею, уткнувшись в свод небес,
На каменном утесе растёт дремучий лес.
И, как орлы, что гнезда в горах свивают тут,
В старинном, мрачном замке разбойники живут.

Разбойники – три брата – среди орлиных стай
Здесь чванятся, одеты в парчу и горностаи;
Проводят дни в набегах, а ночи – в кутежах,
Всех обращая в бегство, всех повергая в страх.

Подруга их не знает, что где-то есть нужда.
Она, в шелках и в злате, надменна и горда.
Забыв и стыд и совесть, она в садах своих
Гуляет по аллеям в сапожках золотых.

Но вдруг сказал дозорный: «Я вижу, атаман,
Проходит по дороге заморский караван!
Эй, братья, собирайтесь! Садитесь на коней!
Добудете немало вы злата и камней!»

«Меня не обделите! – кричит им дева в след. –
Хочу слоновой кости и золотых монет!
Да и купцов ведите, их конюхов и слуг:
Пусть пенье птиц заморских мне улаждает слух!»

С богатою добычей три брата в дом идут.
Трех пленников, друг к другу привязанных, ведут.
«О ты, что распрекрасней прекраснейших девиц,
Прими в подарок жемчуг и сих заморских птиц!»

И деву их приводит, калитку отворив,
В тот сад, где за цветами скрывается обрыв.
В «Ущелье Роз» – в теснине – трем пленникам лежать.
Нет выхода оттуда и некуда бежать.

И дева обратила к страдальцам гордый лик:
«Пусть птичьим пеньем будет мне ваш предсмертный крик!
Когда столкнут вас в бездну, в стремительный поток,
Полетом птичьим будет последний ваш прыжок!»

И пленников толкают к кустам багровых роз.
Но вдруг старик священник спокойно произнес:
«Настанет час расплаты! Он близок! И тогда
Вам пожалеть придется об этом, господа!»

Тут молвил первый рыцарь: «Что? Совесть? Жалость? Нет!
Я за свои поступки готов держать ответ.
Могу тебя заверить: до Страшного суда
Я сожалеть не буду об этом никогда!»

Вскричал второй разбойник: «Господень приговор?
Я сам себе хозяин. Все остальное – вздор!
Пусть грянет час последний, час Страшного суда, –
Я сожалеть не буду об этом никогда!»

И засмеялся третий: «Последний час? Слышал!
Пусть соловьем поவிщет, кто здесь, как пес, брехал!
Столкнуть его! И верьте, что даже в час суда
Я сожалеть не буду об этом никогда!»

И только эти речи они произнесли,
Какой-то гулкий грохот возник из-под земли
Едва в испуге дева «аминь!» произнесла,
Метнулись стрелы молний и рухнула скала.

И ветер разъяренный скалу уносит прочь.
И закатилось солнце, и наступила ночь.
И пасть земля разверзла, как ненасытный зверь.
Где был когда-то замок – бурьян шумит теперь.

Но если, мой читатель, вопрос задашь ты мне,
Как звался этот замок, в какой стоял стране,
Никто тебе не сможет ответить на вопрос:
Давно исчез тот замок и лебедой зарос.

Перевод Л. Гинзбурга.

14. Сравните оригинал стихотворения А. Шамиссо и перевод Шломо Крола «Замок Бонкур». Как изменяется экфрасис в переводе? Какие художественно-выразительные средства использует переводчик?

Das Schloss Boncourt

Ich träum' als Kind mich zurücke,
Und schüttele mein greises Haupt;
Wie sucht ihr mich heim, ihr Bilder,
Die lang ich vergessen geglaubt?

Hoch ragt aus schatt`gen Gehegen
Ein schimmerndes Schloß hervor,
Ich kenne die Thürme, die Zinnen,
Die steinerne Brücke das Thor.

Es schauen vom Wappenschilde
Die Löwen so traulich mich an,
Ich grüße die alten Bekannten,
Und eile den Burghof hinan.

Dort liegt die Sphinx am Brunnen,
Dort grünt der Feigenbaum,
Dort, hinter diesen Fenstern,
Verträumt' ich den ersten Traum.

Ich tret in die Burgkapelle
Und suche des Ahnherrn Grab,
Dort ists, dort hängt vom Pfeiler
Das alte Gewaffen herab.

Noch lesen umflort die Augen
Die Züge der Inschrift nicht,
Wie hell durch die bunten Scheiben
Das Licht darüber auch bricht.

So stehst du, o Schloß meiner Väter,
Mir treu und fest in dem Sinn,
Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin.

Sei fruchtbar, o theurer Boden,
Ich segne dich mild und gerührt,
Und segn ihn zwiefach, wer immer
Den Pflug nun über dich führt.

Ich aber will auf mich raffén,
Mein Saitenspiel in der Hand,
Die Weiten der Erde durchschweifén,
Und singén von Land zu Land.

Замок Бонкур

Трясу я главой седою,
А в грезах я вновь дитя.
Как путь нашли вы, виденья,
Ко мне столько лет спустя?

Из-за ограды тенистой
Замок блестит с высоты,
Я знаю эти ворота,
Башни, зубцы, мосты.

С герба на меня взирают
Львы, приветлив их взор.
Я кланяюсь старым знакомцам
И поднимаюсь во двор.

Там сфинкс лежит у колодца,
Там смоква растет, зелена,
Там я впервые забылся
В мечтах моих у окна.

Я вступаю в часовню,
Где предков моих гробы,
Туда, где оружием древним
Увешаны столбы.

Не успеваю взором
Окинуть надписей ряд:
Меня, сквозь цветные окна
Врываясь, лучи слепят.

Так стой, о замок отцовский,
На тверди моей мечты,
Хоть нет на земле тебя больше,
Плугом распахан ты.

Смиренно благословляю
Почву, родную мне,
Будь пахарь, ее рыхлящий
Благословен вдвойне.

А я одного желаю:
Струны свои беречь

И с песнями по просторам
Из края в край бродить.

Перевод Шломо Крола.

15. Сравните оригинал стихотворения А. Шамиссо «Замок Бонкур» и перевод Ромена Нудельмана «Замок отцов».

Замок отцов

Я вновь вспоминаю о прошлом,
И грустно оно и смешно.
Мне видятся детства картины,
Забывтые будто давно.

За мрачной тенистой оградой
Молчание замок хранит.
Я знаю в нем каждую башню,
И стен этих древних гранит.

Улыбку, как старому другу,
Мне лев геральдический шлет,
И я по мосту над оврагом
Миную охрану ворот.

Загадочный сфинкс у фонтана,
И роща инжира в цвету.
За окнами этого замка
Я в детстве лелеял мечту.

Вхожу в усыпальницу тихо.
Покоятся в склепах гробы.
Здесь предков покой охраняют
Фамильные наши гербы.

Простые слова эпитафий
О людях, которых уж нет,

Прочсть в полутьме помогает
Неяркий таинственный свет.

Так в сердце моем этот замок
Стоит, словно юности друг,
Хотя он давно уж разрушен
И все запахал уже плуг.

Будь щедрой, земля дорогая.
Своей покоряясь судьбе,
Я пахаря благословляю,
Что плугом прошел по тебе.

А я себе путь выбираю,
Хотя далеко уж не юн –
Бродить по родному краю
И петь под звон моих струн.

Перевод Р. Нудельмана.

16. Сравните оригинал стихотворения А. Шамиссо «Замок Бонкур» и перевод Е. Витковского.

Замок Бонкур

Закрою глаза и грежу,
Качая седой головой:
Откуда вы, призраки детства,
Давно позабытые мной?

Высоко над темной равниной
Замок, мерца, встает –
Знакомые башни, бойницы
И арка высоких ворот.

Каменный лев печально
На меня устремляет взор –

Я приветствую старого друга
И спешу на замковый двор.

Там сфинкс лежит у колодца,
Растет смоковница там,
За этими окнами в детстве
Я предавался мечтам.

Вот я в часовне замка,
Где предков покоится прах, –
В сумрачном склепе доспехи
Висят на темных стенах.
Глаза туман застилает,
И не прочесть письма, –
Хоть ярко горят надо мною
Цветные стекла окна...

Мой замок, ты высечен в сердце
Пускай ты разрушен давно;
Над тобою крестьянскому плугу
Вести борозду суждено.

Благословляю пашню
И каждый зеленый всход, –
Но трижды благословляю
Того, кто за плугом идет.

А ты, моя верная лира,
Вовеки не умолкай, –
Я буду петь мои песни,
Шагая из края в край.

Перевод Е. Витковского.

17. Проанализируйте стихотворные фрагменты из романа Клеменса Брентано «Годви», озаглавленные «Памятник Виолетты. Четыре барельефа на гранях постамента и апофеоз». Какие художественно-выразительные средства использованы для со-

здания экфрасиса барельефа? Обратите внимание на особенности композиции, членение изобразительных эпизодов в сюжете стихотворения.

Violetten Denkmal.

Die vier Reliefs des Würfels und die Apotheose.

Erstes Relief

Ein kleines Mädchen sitzt in der Mitte,
Die Arme schalkhaft über sich gerungen,
Hält sie ein junger Faun mit Lust umschlungen,
Sie sträubt sich ihm, der ihr mit wilder Sitte
Ein Tambourin mit Früchten reicht, die Bitte
Ist in des Mädchens Kuß ihm schon gelungen,
Doch nur die milde Frucht hat sie bezwungen,
Daß sie von ihm den wilden Kuß erlitte.
Denn von ihr abgewandt, die jungen Schmerzen
In Tönen lösend, singt ihr Genius,
Die Rechte in der Lyra, was im Herzen
Die Linke fühlt, es neiget von dem Kuß
Sich ihm des Mädchens Aug, voll schlauen Scherzen,
Sie hört sein Lied, doch sieget der Genuß.

Zweites Relief

Die Jungfrau steht, vor ihr ein Weib und zwinget,
Die Freie sich den Gürtel zu bequemem,
Ihr, die sich schämt der Nacktheit sich zu schämen,
Des Genius Arm die Füße hold umschlinget.
Indeß dem Weib die Gürtung schon gelinget,
Scheint Neugier nur die Jungfrau zu bezähmen,
Sie sieht den Schwan vom Genius Speise nehmen,
Und hebt das Tambourin, das dumpf erklinget,
Hoch mit der Rechten, und mit scheuem Beben
Forscht ihre Linke, was im Spielwerk rauschet,
Und fühlet zarte Flügel kleiner Tauben,
Der Faun, der über ihr auf Felsen lauschet,
Beugt sich herab, die Tauben hinzugeben,
So konnte Lust ihr nur die Wildheit rauben.

Drittes Relief

Im Himmel irrt ihr Blick und an der Erde
Ringt sie in wilder Blöße hingeeben.
In Lust ersterbend, voll von heißem Leben,
Uebt sie gereizt, so reizende Geberde.
Auf daß ihm währe, was sie sich gewährte,
Legt schlaue der Faun ihr, der in Lustgeweben
Nun gürtellos die freud'gen Hüften schweben,
Den Gürtel um das Aug, wie Lust ihn lehrte.
In süßem Schmerz will sie die Arme ringen,
Und schlägt das Tambourin in wilden Lüsten,
Die Tauben buhlen auf den holden Brüsten,
Es bebt der Schwan in seines Todes Singen,
Es bricht in seines Liedes Lieb' und Leiden,
Der Genius der Lyra goldne Saiten.

Viertes Relief

Der Genius hält sie siegend umwunden,
Aus seiner Lippen liebevollen Hauchen
Trinkt Lieben sie, im Strahle seiner Augen
Trinkt sie den Tod in Lust erschloßne Wunden.
Sie stirbt im Licht die Binde losgebunden,
Muß sie in ew'ge Blindheit untertauchen,
Da ihre Küsse heil'ges Leben saugen,
Im Wahnsinn muß der Sinne Wahn gesunden.
Das Haupt verhüllt in loser Locken Fluthen,
Streckt sie die Hand, die Lyra zu erlangen,
Die hoch er hebt, der Schwan reckt seine Schwingen,
Das Tambourin, in dem die Tauben ruhten
Zertritt sein Fuß, den Faun sieht man gefangen,
In jenem Gürtel an der Erde ringen.

Die Apotheose

Canzone –

Gebet

Es ruht ein hohes Bild vor meinen Blicken,
So kühn und mild verschlungen,
Wie Lieb und Lied, wie Kuß und Tod verwebet,

In Sehnsucht strebt es auf, weilt mit Entzücken,
Von Wollust ganz durchdrungen,
Des Bildes innres Heiligthum erbebet,
Still zu den Göttern schwebet.
Ich knie an des Bildes Marmorstufen,
All meine Sinne rufen,
Gieb Liebe mir und Lied in Tod und Leben,
Laß mich mit dir zum stillen Himmel schweben!

Das Gewand

Die Jungfrau steigt von nackter Lust umflossen
Aus des Gewandes Falten,
Die halb in schöner Ungestalt herabgelassen,
Halb gierig noch, so buhlerisch ergossen,
Die üppigen Gestalten
Der Hüften ihr verrätherisch umfassen,
Den holden Leib nicht lassen.
So zarte Hülle kann nur Dämmerung weben,
Will Phoebe sich erheben.
So küßt das Meer des Gottes goldne Füße,
Und fern noch glimmt die Glut der goldnen Küsse.

Violette

Ein schweres Leid strömt durch die holden Glieder,
Die Schwere kämpft mit Schweben,
Die Hüften ringen Himmeln zu dringen,
Der Kopf sinkt sterbend auf den Busen nieder,
Um schneller sich zu heben,
Muß sie die Rechte um den Genius schlingen.
Hoch auf des Schwanes Schwingen
Schwebt er, zur Lyra ihre Rechte strebet,
Die seine Linke hebet,
Und mächtig hebt er sie mit seiner Rechten,
Verschlungen in der losen Locken Flechten.

Der Genius

Er, der am Boden freundlich nur geschienen,
Voll Huld und milder Treue,

Schwebt ernst empor in göttlichen Gedanken,
Des Sieges Feier strahlt von seinen Mienen,
Er läßt in stiller Weihe,
Sich von des armen Kindes Arm den schlanken
Geschwungenen Leib umranken,
Ihn hebt der Schwan, und um sie nicht zu lassen,
Muß er ihr Haupthaar fassen.
Des hohen Werkes heiligen Schmerz entzündet,
Die Hand, die er in ihre Locken windet.

Das Ganze

Das ganze Bild, in Einigkeit verbunden,
Gleicht rührendem Gesange,
Wie heilige Gebete aufwärts dringen.
Im Herzen glühen ihm so tiefe Wunden;
Mit schmerzvollen Drange
Muß es nach Lieb und süßen Tönen ringen,
Zu Ruhe sich zu schwingen.
So hebt es sich, so strebt es nach der Leier,
So schwebt in hoher Feier
Der Gott empor und in des Bildes Herzen
Schmiegt sich der Schwan und reiniget die Schmerzen.
O harre, hebe mich empor!
Wie es in tiefer Andacht ganz erbebt
Und zu dem Himmel strebt. –
O Götter löst den Schmerz in süßen Thränen,
Umarmt im kühlen Flug sein heißes Sehnen!

18. Сравните перевод «Памятника Виолетты» А. Ревича и оригинал К. Brentano. Какие новые акценты вносит переводчик в интерпретацию барельефа?

Памятник Виолетты

Четыре барельефа на гранях постамента и апофеоз

Первый барельеф

Образ отроковицы предстает:
Руками грудь прикрыла своенравно,

Страшась объятий молодого фавна,
Объятого желанием, но вот

Он бубен ей с плодами подает,
Он поцелуй ее сорвал недавно,
И так плоды ее прельщают явно,
Что поцелуй дала в обмен на плод,

Поскольку отвернулся добрый гений,
В чьем пенье молодой печали власть.
Он в правой держит лиру на колене,

Он левую на сердце держит пясть.
В лукавом взоре девы тень сомнений,
Ей песнь слышна, но побеждает страсть.

Второй барельф

Здесь пояс целомудрия снимает
С девицы умудренная жена,
Стыдливая краса обнажена,
Ей добрый гений ноги обнимает.

И женщине девица уступает,
Лишь силой любопытства сражена,
Дает ей гений лебеда, она
Рукою правой бубен поднимает,

Безмолвный инструмент заговорил,
Несмело тронутый перстами левой
И легким взмахом голубиных крыл.

С крутой скалы склоняясь над робкой девой,
Голубку фавн протягивает ей,
И вновь желанье разума сильней.

Третий барельеф

Простерла на земле нагое тело,
Изнемогая, в небо взор вперив,

И замерла – вся жажда и порыв, –
Дразня и возбуждаясь то и дело,

Затем чтоб страсть в обоих не скудела.
К ней фавн приник, за будра обхватив,
Повязка на глазах, но он ретив
И пояс девы совлекает смело.

Она в экстазе бьется, в бубен бьет,
Ломает руки в радости и гнев,
И голуби на грудь садятся деве,

А лебедь песнь предсмертную поет,
Напев любви безгрешной, боли юной,
И гибнет гений лиры златострунной.

Четвертый барельф

Склонился добрый гений к изголовью,
Целит его дыханья теплота,
Во взоре ясном ласка разлита,
Пред ним – она, сраженная любовью,

Повязку сняв, она исходит кровью,
При свете дня грозит ей слепота,
Лобзанье жизни пьют ее уста,
Мечта ведет безумную к здоровью.

Распушенных волос течет река,
И снова к лире тянется рука,
И снова лебедь расправляет крылья.

Растоптан бубен с парой голубков,
Но злобный фавн не избежал оков,
Он рвется прочь, но тщетны все усилья

Апофеоз

Канцона

Молитва

Картину вижу: кротость и отвага
На ней слились в одно,
Как с песнею любовь и гибель с поцелуем.
Страданье, вождельенье, радость блага
Легли на полотно,
Безгрешный дух, как облачко волнуем,
Взмыл по воздушным струям.
Колени преклонив, пред образом стою,
Шепчу мольбу свою:
Любовь и песнь дай в жизни и кончине,
Возьми меня с собой к безбрежной сини!

Одеяние

Восходит девичье нагое тело
Из легких складок ткани.
Приспущенные лишь наполовину,
Они обозначают формы смело,
Трепещут от желаний,
Льнут к пышным бедрам, обтекают спину,
Обрисовав ложбину.
Такою тканью мгла окутывает зори,
Когда целует море
В прощальной миг стопы златые Фебу
И жар лобзанья стелется по небу.

Виолетта

Страданье плоть прекрасную пронзило,
В борьбе полет и вес,
Стопы и бедра устремились к тучам,
Поникла голова, иссякла сила,
Но чтоб достичь небес,
Доверяясь дланям гения могучим,
На лебеде летучем
Парит и к лире тянется она,
Легко вознесена

Усиьем гения и благородной птицы,
И водопад волос течет с его десницы.

Добрый гений

Он мягким блеском светит с высоты,
И ласка в кротком взоре,
Божественная мысль его светла,
Сияют торжеством его черты,
Как дымчатые зори,
Длань стройный стан юницы обняла,
И лебеда крыла
Возносят их в простор, а длань другая,
Косу приподнимая,
Влечет волну волос, и движет той рукой
Страданье чистое и долг святой.

Совокупность

Весь этот образ воедино дан,
Как пенопений звуки,
Слова молитв достигшие высот.
Здесь в каждом сердце столько тяжких ран,
Стремлений, полных муки.
Любовь и песнь к борению влечет,
К покою вознесет.
Так воспаряет, так стремится к лире
Всевышний в горнем мире,
Так лебедь нежится, изображенный тут,
А муки к очищению ведут.

О, боже, вознеси меня! –
Дрожащего в молении несмелом,
К твоим пределам, –
Дай боль излить в слезах, прижми к своей груди,
Страдание в полете остуди!

Перевод А. Ревича.

Список литературы

Блейк У. Избранные стихи / сост., предисл. и коммент. А.М. Зверева. На англ. и русск. яз. М.: Прогресс, 1982.

Бочкарева Н. С. Образы произведений визуальных искусств в романтической новелле // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1995. С. 23–37.

Гаспаров М. Л. Ода // Литературный энциклопедический словарь / под общ. ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 258.

Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М.: Искусство, 1966.

Гилева И., Бочкарева Н. С. Образ замка в романах Хораса Уолпола «Замок Отранто» и Анны Радклифф «Удольфские тайны» // Проблемы метода и поэтики в мировой литературе. Пермь, 2005. С. 12–17.

Гусманов И. Г. Лирика английского романтизма. В. Блэйк, В. Вордсворт, С.Т. Колридж, Т. Мур, Д.Г. Байрон, Д. Китс / пер. и коммент. на англ. и рус. яз. Орел, 1995.

Курбатова Ю., Бочкарева Н. С. Топозкфрасис Испании в поэме Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда» // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: материалы Всерос. студ. науч.-практ. конф. (22 апреля 2015) / отв. ред. В.А. Бячкова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2015. С. 254–258.

Маркович Е. Предисловие // Шамиссо А. Избранное. М.: Худож. лит. 1974. С. 5–19.

Магомедова Д. М. Филологический анализ лирического стихотворения. М.: Академия, 2004.

Порядина А. А., Бочкарева Н. С. Архитектурный экфрасис в поэме Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд Гарольда» (на примере второй песни) // Актуальные проблемы изучения иностранных языков и литератур: материалы Всерос. студ. науч.-практ. конф. (22 апреля 2015) / отв. ред. В.А. Бячкова; Перм. гос. нац. исслед. ун-т. Пермь, 2015. С. 279–284.

Поэзия английского романтизма. М.: Худож. лит., 1975.

Проломова Л., Бочкарева Н. С. Функции архитектурного экфрасиса в романе Метью Грегори Льюиса «Монах» // *Мировая литература в контексте культуры*. Пермь, 2008. С. 173–179.

Пучков А. А. Поэтика античной архитектуры. Киев: Феникс, 2008.

Рубинс М. «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003.

Шалагинова Ю., Бочкарева Н. С. Функция архитектурного экфрасиса в новелле Э.Т.А. Гофмана «Церковь иезуитов в Г.» // *Мировая литература в контексте культуры: сб. статей*. Пермь, 2008. С. 196–197.

Фрейберг Л. А. Византийская поэзия IV–X вв. и античные традиции // *Византийская литература* / отв. ред. С.С. Аверинцев. М.: Наука, 1974. С. 24–76.

Халтрин-Халтурина Е. В. Джон Китс и культ прекрасного: о динамике образного ряда в поэме «Гиперион: фрагмент» // *Знание. Понимание. Умение: Фундаментальные и прикладные исследования в области гуманитарных наук*. М., 2010. № 2. С. 135–139. URL: <http://ekhalt.freeshell.org>. (дата обращения 29.10.2012).

Hagstrum J. The Sister Arts: From Neoclassic to Romantic // *Comparatists at Work. Studies in Comparative Literature* / ed. by S.G. Nichols, R.B. Vowles. Waltham (Mass.); Toronto; London: Blaisdele Publishing, 1968. P. 169–192.

Heffernan J. A. W. Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2004.

РАЗДЕЛ 2

ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ СОНЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ДАНТЕ ГАБРИЭЛЯ РОССЕТТИ

Благодаря своим жанровым особенностям сонет «является наиболее удачной формой для описания произведений визуальных искусств и передачи посредством слова зрительных впечатлений» [Ханжина 1995: 66]. По наблюдениям Д. Скотта, исследователя французской лирики XIX в., сонет стал строфической формой, наиболее тесно связанной с изобразительными искусствами [Scott 1988: 76]. Экфрастический сонет обладает «внутренней диалогичностью», которая заключается в системе оппозиций, связанных с самой сущностью искусства: движение и неподвижность, целое и часть, духовное и материальное, идея и форма, рациональное и трансцендентное [Ханжина 1998: 71].

Словесными комментариями к живописным полотнам являются сонеты Д.Г. Россетти (1828–1882), представителя движения прерафаэлитов – наиболее яркого явления искусства викторианской эпохи. Россетти развил синтетическую традицию Блейка и сам создавал картины, воспринимающиеся в единстве с сопровождавшим их авторским текстом: «Он внес в поэзию принцип живописности, а в живопись – образы и сюжеты фольклорных и литературных произведений, мечтал о синтезе искусств (правда, исключая музыку)» [Аникин 1986: 271]. Последнее уточнение исследователя вряд ли справедливо с точки зрения исследуемого нами материала.

«Сонеты к картинам» Россетти подразделяются на стихотворения к полотнам известных художников (*For a Venetian Pastoral, by Giorgione* (1849), *Last Visit to the Luxembourg. Roger Rescuing Angelica; by Ingres* (1849), *For the Holy Family by Michelangelo (in the National Gallery)* (1880?), *For "Spring", by Sandro Botticelli (In the Accademia of Florence)* (1880)) и к картинам самого Россетти (*The Girlhood of Mary Virgin* (1848), *A Sea-Spell* (1869), *La Bella Mano* (1875), *Astarte Syriaca* (1877), *Fiammetta* (1878), *The Day-Dream* (1880)). Последние образуют уникальный авторский жанр (*double work of art* [Zasempa 2008: 26]).

Глава 2.1. Стихотворения Д.Г. Россетти на картины итальянских живописцев

2.1.1. Два варианта сонета «К “Венецианской пасторали” Джорджоне»

Сонет «К “Венецианской пасторали” Джорджоне» («For a Venetian Pastoral, by Giorgione») Россетти написал, находясь под впечатлением от картины, которую он видел в Лувре (рис. 4). Викторианский художник подробно описывает это событие в своем письме к младшему брату У.М. Россетти (1829–1919) от 8 октября 1849 г.: «...пастораль – или, во всяком случае, нечто вроде пасторали – Джорджоне, она настолько изумительна, что я не преминул усесться перед ней на скамью и написать сонет. Наверное, тебе и раньше приходилось слышать, как я восторгался оттиском с этой вещи, да, пожалуй, ты и сам ее видел. Там в стороне изображена обнаженная женщина, зачерпывающая стеклянным кувшином воду из колодца, а в центре – двое мужчин и еще одна обнаженная женщина; они застыли с музыкальными инструментами в руках, словно на мгновение прервали игру. А вот мой сонет:

Вода – о, знойных полдней тишина –
От горлышка кувшина отступает
И словно нехотя в него втекает,
Едва журча. Лазурь. И глубина,
Где зной на кромке дня, как пелена;
Рука струну виолы отпускает
Лениво. Смуглоликие смолкают,
Блаженствуя в печали. Вот одна
Вперила взоры вдаль, еще от флейты
Не отведав дрожащие уста.
В прохладных травах ярче нагота.
Сдержись и деву окликать не смей ты –
Мгновение, замри: тишайший зной
И торжество поэзии одной.

(перевод сонета М. Квятковской, письма – Л. Житковой)
[Россетти 2005в: 139].



Рис. 4. Джорджоне. Сельский концерт. 1508–1510. Лувр, Париж

В 1850 г. этот сонет появляется на страницах журнала «Джерм» («The Germ»), который прекратил свое существование после выхода четырех номеров. В «Джерме» господствовала идея взаимодействия поэзии и живописи, «стихи и гравюры в этом журнале были едины по темам» [Аникин 1986: 267, 271]. Россетти помещает сонет в «Джерм» вместе с собственным кратким описанием картины в качестве предисловия: «In this picture, two cavaliers and an undraped woman are seated in the grass, with musical instruments, while another woman dips a vase into a well hard by, for water» (цит. по: [McSweeney 2007: 38]). Поэт-префаэлит называет двух мужчин «кавалерами» («cavaliers») и подчеркивает наготу первой женщины («an undraped woman»), сидящей на траве с музыкальными инструментами, в то время как вторая погружает вазу в колодец, чтобы почерпнуть воды. Он лаконично указывает детали на картине («musical instruments», «a vase», «a well»), подчеркивая их значимость.

В сонете Россетти акцентирует внимание на женских фигурах и описывает их действия, демонстрируя близость женщин

к природе, к музыке, к воде. В первом катрене речь идет о воде [Россетти 2005б: 238]:

- (1) Water, for anguish of the solstice, – yea,
- (2) Over the vessel’s mouth still widening,
- (3) Listlessly, dipped to let the water in
- (4) With low vague gurgle. Blue, and deep away,

Повтор слова *water* в начале первой и в конце третьей строки создает кольцевую композицию, неточный повтор *dipped* и *deep*, аллитерация звонких согласных [l], [g] как будто имитируют бульканье воды в кувшине. С водой ассоциируется расширение, углубление, погружение, журчание, голубизна.

В следующей строке акцент смещается с воды на зной, жару, которую поэт противопоставляет водной прохладе:

- (5) The heat lies silent at the brink of day.

Пятая строка заканчивается метафорой «край дня» (*brink of day*), а упоминание о «жаре» (*heat*) возвращает к мотиву «солнцестояния» в первой строке (*for anguish of the solstice*). Сама структура сонета (повторы возвращения, кружения, противопоставления) передает его содержание: перетекание воды в знойный полдень. Это же состояние передает анжамбман, связывающий все части сонета (строки 4-5, 8-9, 13-14). Зною (*heat*) сопутствует тишина (*silent*), которая в следующих трех строчках связана с мотивом музыки:

- (6) The hand trails weak upon the viol-string
- (7) That sobs; and the brown faces cease to sing,
- (8) Mournful with complete pleasure. Her eyes stray

Слабый всхлип струны, соответствующий вялому журчанию воды, приводит к полной тишине, когда прекращается пение и печаль приносит совершенное наслаждение.

Последняя строка второго катрена, образующего с первым одну строфу, и первые три строки второй строфы посвящены описанию героини, которая держит в руке свирель и сидит с музыкантами (на картине она изображена спиной к зрителям):

... Her eyes stray

- (9) In distance; through her lips the pipe doth creep
- (10) And leaves them pouting: the green shadowed grass
- (11) Is cool against her naked flesh. Let be:

Поэт подчеркивает состояние пассивного созерцания, в котором находится женщина, и любит ее наготой, оттеняемой тенистой прохладой зеленой травы. В заключительных трех строках Россетти обращается к читателю и зрителю с просьбой не окликать героев картины, чтобы не потревожить «тишайший зной» и «торжество поэзии»:

(12) Do not now speak unto her lest she weep, –

(13) Nor name this ever. Be it as it was:

(14) Silence of heat, and solemn poetry.

Россетти создает на основе картины Джорджоне собственное поэтическое произведение – сонет. Он акцентирует внимание на изнуряющем зное, отнимающем всякое желание что-то делать, даже петь и играть на музыкальных инструментах (*viol-string, pipe*). Поэт использует цветопись (*blue water, brown faces, green grass*), апеллирует к деталям зримых образов (*her eyes, her lips, her naked flesh*) и т. д. По словам О. Уайльда, Россетти «перевел на музыку сонета краски Джорджоне и рисунок Энгра» [Wilde 1977: 1047] (другой перевод этого замечания см.: [Уайльд 1993: 308]).

Оксфордский профессор, писатель, историк и теоретик искусства У. Пейтер (1839–1894) не раз обращался к творчеству английского поэта-прерафаэлиты Д. Г. Россетти, а в 1883 г. посвятил ему отдельное эссе «Данте Габриэль Россетти» («Dante Gabriel Rossetti»), в котором попытался раскрыть своеобразие поэтического таланта автора знаменитого цикла сонетов «Дом Жизни». Критик сравнивает Россетти с Данте и отмечает, что обоим поэтам свойственно «упоение осязаемой конкретностью», «богатое воображение», им «неведомы области духа, которые не обладали бы материальностью и не воспринимались бы чувственно» [Патер 2005: 8, 12]. В связи с этим Пейтер называет все творчество Россетти «Домом Жизни», который «населяют призраки», а самого поэта «всего лишь его истолкователем» [там же: 13]. Критик подчеркивает особое видение Россетти как живописца и стремится продемонстрировать его поэтическое мастерство в передаче зримых образов. Наконец, он восхищается способностью поэта-прерафаэлиты придавать «личный оттенок столь общим явлениям, как восход, полдень, ночь», его «умением наделить чувством безжизненные предметы» [Соко-

лова 1995: 120]. В более раннем эссе «Школа Джорджоне» (1877) Пейтер обращается к картине «Сельский концерт» и отмечает, что она уже была прославлена в сонете Россетти, «собственная живопись которого так часто вспоминается, когда мы думаем об этих дивных вещах» [Пейтер 2006: 240].

Россетти написал сонет «К “Венецианской пасторали” Джорджоне» в двадцать один год. Спустя двадцать лет он «основательно переработал его для книги “Стихи” (1870)», сохранив прежнее название [Россетти 2005в: 373]. Обратимся ко второй редакции, сравнивая ее с первой, проанализированной нами выше.

В первом катрене обеих редакций Россетти акцентирует внимание на воде и ее составляющих: «the vessel»/«сосуд», «the wave»/«волна», «depth»/«глубина» [Rossetti 1972: 188]:

- (1) Water, for anguish of the solstice: – nay,
- (2) But dip the vessel slowly, – nay, but lean
- (3) And hark how at its verge the wave sighs in
- (4) Reluctant. Hush! beyond all depth away

Если в первом варианте повтор слова *water* в начале первой и в конце третьей строки создавал кольцевую композицию, а неточный повтор *dipped* и *deep*, аллитерация звонких согласных [l], [g] как будто имитировали бульканье воды, то здесь акцент смещается с динамичного журчания на медленное перетекание, переливание воды. Автор использует для этого неточный повтор *dip* и *depth*, аллитерацию глухих согласных [s], [h], меняет второе *water* на *wave*. Предложение из четырех строк, соединенное анжамбманом, заканчивается олицетворением *the wave sighs in reluctant*.

Катрен содержит разнообразные знаки препинания (запятые, двоеточия, тире и восклицательный знак), повтор слова *nay/nay* в конце первой и второй строк (запрет, отрицание вместо согласия в первом варианте – *yea*), *but/but* в начале и в конце второй строки, что придает повествованию прерывистость и взволнованность. Лирический герой обращается к обнаженной с кувшином, не называя ее. В середине четвертой строки он требует тишины от персонажей картины и/или читателя: *Hush!*

Во втором катрене Россетти оставляет первые три строки практически без изменений их первоначального варианта:

- (5) The heat lies silent at the brink of day:
 (6) Now the hand trails upon the viol-string
 (7) That sobs, and the brown faces cease to sing,
 (8) Sad with the whole of pleasure. Whither stray

В восьмой строке он меняет оттенки значений, используя синонимичные слова. Ср.: «**Mournful** with **complete** pleasure. Her eyes stray...» // «**Sad** with the **whole** of pleasure. Whither stray...». Тем самым смягчается контраст влаги и зноя, мучений и наслаждений, акцентированный в первом варианте, при этом острота ощущений – слуха (*hark*) и зрения (*stray*) – усиливается синонимией *verge* и *brink* (край кувшина или колодца и край дня).

Первый терцет посвящен описанию женщины, которая сидит с мужчинами. Поэт обращает внимание на ее нагое тело, контрастирующее с тенистой и прохладной травой, и «задумывается над тем, куда устремлен взгляд обнаженной женщины, пока она дует в тонкие отверстия» свирели [Соколова 1995: 34]:

- (9) Her eyes now, from whose mouth the slim pipes creep
 (10) And leave it pouting, while the shadowed grass
 (11) Is cool against her naked side? Let be: –

Прерафаэлиты «ратовали за эмоциональное раскрепощение человека, за его приобщение к красоте искусства», они «интересовались внутренней душевной драмой человека, божественным значением идеальной красоты, невидимым смыслом бытия, бессознательным выражением сверхъестественного, символикой сновидений, мифологическими мотивами» [Аникин 1986: 266, 271]. В обоих вариантах сонета Россетти блуждающий взгляд и надутые губы обнаженной подчеркивают ее состояние растерянности на грани рыданий (синонимия *sob-weep* подчеркивает связь второй женщины с музыкой). Перемещаются только слова *mouth* и *lips*: горлышко кувшина – уста женщины; обиженно надутые губы – губы, которых коснулась вечность.

Во втором терцете автор вновь действительно обращается к читателю с просьбой не нарушать тишину:

- (12) Say nothing now unto her lest she weep,
 (13) Nor name this ever. Be it as it was, –
 (14) Life touching lips with Immortality.

В первом варианте сонета Россетти опирался на непосредственное впечатление. Возволнованный увиденным, он пытается наиболее адекватно передать не только изображенное на картине, но и собственное состояние в момент творения («торжество поэзии»). Второй сонет приобретает большую диалогичность и философское звучание. Россетти постоянно обращается к персонажам картины, читателям и зрителям. Он практически ничего не меняет во втором катрене, где происходит развитие темы, но возлагает больше обязанностей на героиню, обнаруживая в ней «глубинный смысл изображаемого: это сама Жизнь, соприкасающаяся с Бессмертием» [Соколова 1995: 34].

Н. И. Соколова в монографии, посвященной творчеству Россетти, анализирует второй вариант сонета, не упоминая о первой его редакции, в то время как канадская исследовательница К. МакСуини не только обращается к обеим редакциям, но и считает, что заключительная строка первой редакции («Silence of heat, and solemn poetry») гораздо предпочтительней («greatly preferable») чем второй вариант («Life touching lips with Immortality»), так как он нарушает хрупкий баланс между «ever» и «was» тяжеловесной абстрактной формулировкой [McSweeney 2007: 39–40]. У. Пейтер тоже видел эволюцию творчества Россетти в отказе от «предельной искренности» и «конкретности чувственной образности», свойственным его ранней лирике, и в переходе к более абстрактным эзотерическим образам, связанным с «болезненной и стремительно возрастающей в поэте тягой к смерти» [Патер 2005: 6–7, 13].

Американский профессор английской литературы и истории искусства Джордж Ландау называет «К “Венецианской пасторали” Джорджоне» одним из самых известных сонетов Россетти, подразумевая под этим его вторую редакцию (о первой он, как и Н. И. Соколова, не упоминает). Исследователь обращает внимание на то, что поэт воссоздал в сонете «момент мирского и чувственного озарения» (*a moment of secular and sensual illumination*), передавая касание и звучание предметов на полотне. Он называет лирического героя наблюдателем, который дает указания персонажам и берет на себя обязанность проводника читателя/зрителя в мир картины, перемещая взгляд из одной точки пространства в другую: обнаженная женщина у фон-

тана или колодца (около нее слышен тихий плеск воды), музыканты (отсутствие движения, тишина и печаль), обнаженная женщина в траве (состояние катарсиса на фоне предстоящей неминуемой утраты), а вместе с ней и сам Россетти «остаётся зачарованным теми моментами, когда жизнь прикасается к бессмертию» [Landow 2004]. Ландау интересуется прежде всего тем, каким образом Россетти передает «ценность момента» (*the quality of the moment*), «его чувственную завершенность» (*its sensory perfection*), «интенсивность озарения» (*intense the illumination*), – все эти качества, которые великий Джорджоне предпочел увековечить (*chose to immortalize*) в цвете и форме (*in color and form*).

Джессика Симмонс вслед за Ландау рассматривает второй вариант сонета и его философское содержание (не случайно последняя строка сонета вынесена у обоих авторов в заголовки статей). Исследовательница акцентирует внимание на значениях отдельных слов и пытается определить, каким образом Россетти удастся пересечь временные границы и передать застывший момент. Сонет «К “Венецианской пасторали” Джорджоне» Дж. Симмонс называет «одой моменту» (*an ode to the moment*) и отмечает, что Россетти находит способ «сохранить сонет в его собственном протекании» (*finds a way to preserve in its passing*) [Simmons 2006].

Таким образом, почти все зарубежные исследователи анализируют вариант 1870 г., в то время как в известных нам русских изданиях помещены оригинал 1849 г. и его перевод, сделанный Майей Квятковской. Сравнительный анализ двух, на наш взгляд, равноценных вариантов позволяет не только проследить мировоззренческую эволюцию поэта, но и убедиться в справедливости следующего утверждения о творческой личности Россетти: «Он преследовал прекрасное более энергично и последовательно, чем Рескин или Пейтер, и его эстетизм был гораздо более суровой епитимьей, чем мог бы вынести Уайльд» [Bowra 1961: 220].

2.1.2. Экфрастический сонет «На “Весну” Сандро Боттичелли»

Д. Г. Россетти в письме к младшему брату У. М. Россетти от 26 сентября 1868 г. о выставке в Лидсе упоминает о том, что видел «Рождение Венеры», картину «достопамятного Сандро Боттичелли» [Россетти 2005в: 309]. Интерес английского поэта и художника-прерафаэлиты к творчеству Боттичелли не случаен. Русский критик начала XX в. З. А. Венгерова в мемуарной прозе признается в том, что ее одно время «очень захватывала» мысль о «странном мистическом родстве между Англией конца XIX в. и Флоренцией XIV, между Россетти и Боттичелли» [Венгерова 2000 (1914): 139].



Рис. 5. Сандро Боттичелли. Весна. 1481–1482.
Галерея Уфиццы, Флоренция

Сонет Д. Г. Россетти «На “Весну” Сандро Боттичелли» («*For Spring, by Sandro Botticelli*») относится к позднему творчеству поэта [Вланес 2005: 386]. Он был написан в 1880 г., а опубликован за год до смерти автора – в 1881 г. Перевод сонета на русский язык выполнен Сергеем Сухаревым [Россетти 2005а:

243; Россетти 2005б: 271]. Существует предположение, что Россетти «никогда не видел упомянутой картины, – ситуация, немислимая для романтиков, опирающихся на непосредственные впечатления» [Ханжина 1998: 68]. Исследователи утверждают, что Россетти, наполовину итальянец по происхождению, никогда не посещал Италию [Krajewska 1978: 201; Sambrook 1993: 437; Шестаков 1999: 140]. Однако «итальянское происхождение имело огромное значение для его работы. Он ... воспитывался “в тени Данте”» [Krajewska 1978: 201].

В эссе Пейтера «Сандро Боттичелли» картина «Весна» (ок. 1477–1478) не упоминается, но интерпретация английским критиком творчества итальянского художника, несомненно, повлияла на поэта-прерафаэлит (наоборот, влияние Россетти на Пейтера ощутимо в экфрасисе картины Джорджоне «Сельский концерт» [Загороднева, Бочкарева 2009]). Как показывает сравнительный анализ, Россетти был знаком с эссе Пейтера о Боттичелли [Загороднева 2010]. Хотя, как утверждает Н.И. Соколова, «не сохранилось свидетельств, подтверждающих факт знакомства поэта со всеми очерками “Ренессанса”, в письме к Суинберну от 26 ноября 1869 года он упоминает о прочитанной им “замечательной статье Пейтера о Леонардо”» [Соколова 1995: 121].

Исследователи еще сорок лет назад сходились во мнении, что самая загадочная картина Боттичелли остается «шарадой, лабиринтом» (см.: [Алпатов 1976: 116]). Россетти стремится расшифровать «Весну» Боттичелли и уже с первой строки стихотворения обращается к невидимому собеседнику с вопросом, пытаясь вместе с ним разобраться в сюжете картины [Rossetti 1972: 232]:

For *Spring*, by Sandro Botticelli

What masque of what old wind-withered New-Year
Honours this Lady? Flora, wanton-eyed
For birth, and with all flowrets pranked and pied:
Aurora, Zephyrus, with mutual cheer
Of clasp and kiss: the Graces circling near,
'Neath bower-linked arch of white arms glorified:

And with those feathered feet which hovering glide
 O'er Spring's brief bloom, Hermes the harbinger.
 Birth-bare, not death-bare yet, the young stems stand
 This Lady's temple-columns: o'er her head
 Love wings his shaft. What mystery here is read
 Of homage or of hope? But how command
 Dead Springs to answer? And how question here
 These mummers of that wind-withered New-Year?

Сонет синтаксически и ритмически делится на две строфы по восемь и шесть строк соответственно с рифмой abbaabba cccsaa. Первая строфа объединяет два катрена с одинаковой кольцевой рифмой, поэтому последняя строка первого катрена и первая строка второго катрена «встречаются» в центре. Анжамбман связывает все стихотворение непрерывной нитью, что поддерживается двоеточием, разделяющим и связывающим всех персонажей картины (два двоеточия в конце строк и два – в середине). Связность и кольцевая композиция подчеркиваются неточным повтором первой и последней строк сонета.

Одно вопросительное предложение открывает стихотворение, а три вопросительных предложения его завершают. Таким образом, они обрамляют два центральных повествовательных предложения, в которых дается собственно описание полотна. Повтор вопросительных слов *What ...what* в начале стихотворения и *What ... But how... And how* в конце передают основную интонацию диалога поэта с картиной и с читателем. Глагол *is read* указывает на то, что поэт пытается «прочитать» «тайну» (*mystery*) образов Боттичелли.

По утверждению современного критика, «говорящий начинает с вопросов о том, что за живописная мистерия перед ним, но кажется утомленным и не способным ответить. Стихотворение заканчивается множеством вопросов, как и начиналось, в нем отсутствует традиционный замок сонета: ответ на вопрос в последней строке» [McSweeney 2007: 32]⁵.

⁵ На вопросы, поставленные Россетти в сонете, пытается «ответить» в стихотворении, посвященном картине «Весна», Майкл Филд (*Michael Fild*). Это литературная мистификация, псевдоним Кэтрин Бредли

Дэвид Сесил полагает, что Россетти и не нуждался в ответах, его вопросы были риторическими, а основная задача состояла в том, чтобы «вступить в диалог с читателем» (*communicate to the reader*) и попытаться передать ему «особый аромат и красоту» (*the special flavour and beauty*) «Мадонны в скалах» Леонардо или «Весны» Боттичелли как «особенный аромат и красоту первых любовных томлений или их завершение» [Cecil 1938: 430].

Весна в анализируемом сонете Россетти соотносится с Новым Годом (*New-Year*), что соответствует природному календарю. В более раннем стихотворении Россетти под названием «Весна» (*Spring*, 1873) используется притяжательное прилагательное «новогодний» (*new-year's*) в значении «обновленный». Однако уже в первой строке сонета на картину Боттичелли возникает антитеза: «старый» (*old*) – «новый» (*new*), «уравновешенная» во второй строфе эпитетом «молодой» (*young*). Время становится одним из главных мотивов сонета, так как «старый» Новый Год в последней строке сменяется другим – «этим» (*that*).

Основной конфликт строится на противопоставлении «рождения» (*birth*) и «смерти» (*death*), четко обозначенном в начале второй строфы. Кроме того, в первой строфе «рождение» (*For birth*) связывается с Флорой, а «смерть» – с Весной (*Dead Springs*). Повтор этих и близких им семантически слов не является случайным. Классицист Николя Буало в своем «Поэтическом искусстве» предъявлял к сонету суровое требование:

(1846–1914) и ее племянницы Эдит Купер (1862–1913), под которым они публиковали «в духе новых веяний» драмы в стихах, в том числе «Каллирго» (*Callirrhoe*, 1884), «Кнуд Великий» (*Canute the Great*, 1887) [Савельев 2007: 299]. Они «игнорируют смыслы названия картины, литературные источники и культурный контекст. В прочтении авторов господствует сильное первоначальное впечатление, так что стихотворение открывается словами “Венера печальна” (*Venus is sad*)» [McSweeney 2007: 32]. МакСуини с иронией замечает, что «соревновательное стихотворение Майкла Филда превосходило своего предшественника в том, что давало ответы на поставленные вопросы, но для этого понадобилось семьдесят восемь строк вместо четырнадцати» [ibid: 33].

«И слово дважды в нем не смеет прозвучать» [Буало 1980: 430]. Романтики и Россетти думали иначе. Мотив «иссушающего ветра» (*wind-withered*) тоже задается повтором в первой и последней строках, звукописью [w], кружением Граций, парением Гермеса и Амура, персонифицируется в образе Зефира и обуславливает связность всего стихотворения.

В эссе о Боттичелли Пейтер писал об оболочке – «мнимом сюжете» (*ostensible subject*), в которую «одеваются» (*clothed*) персонажи на картинах художника. Россетти интерпретирует «Весну» как «театр масок» (*masque*) с первой строки, а в последней называет ее персонажей «актерами пантомимы» (*mummers*). Можно сказать, что «театральный» принцип поэтики преобладает здесь над «музыкальным», характерным для сонета Россетти на «Сельский концерт» Джорджоне. Д. Сесил заметил, что поэт «выбирает разный стиль письма для разных предметов» (*different manners for different subjects*) [Cecil 1938: 431].

Вся первая строфа сонета «На “Весну” Сандро Боттичелли» строится как сценический выход актеров театра масок – персонажей картины, чествующих Lady-Весну, как на средневековом карнавале (маскараде). Первой выходит Флора, как бы подхваченная порывом ветра (созвучия *wind – wanton*): «...Flora, wanton-eyed / For birth, and with all flowrets pranked and pied». «Дерзко смотрящая», она своим «рождением» бросает вызов «старому» Новому Году, противопоставляя его «иссушенности ветрами» «обилие и разнообразие цветов», украшающих ее пестрый наряд. Значение цветов в произведениях Боттичелли отмечал и Пейтер, а в живописи самого Россетти они занимают одно из центральных мест [Mancoff 2003: 7]⁶.

⁶ Россетти-живописец предпочитает «одинокую розовую розу» (*single pink rose*) и «длинную белую лилию с тремя цветками» (*tall white lily its triple bloom*), – «символы исключительности Девы Марии среди других женщин» (*emblems of Mary's distinction among all other women*); «гирлянду» (*garland*) из «полностью распустившихся роз» (*full-blown roses*) и из «очаровательной жимолости» (*fragrant honeysuckle*) с «раскрытой формой цветка» (*open form of the blossom*), символизирующей сексуальную привлекательность (*sexual attraction*); «белый мак» (*white poppy*) – символ сна и забвения (*a symbol of sleep and oblivion*); «аню-

Вторыми «выходят на сцену» Зефир и Аврора: «Auroga, Zephyrus, with mutual cheer / Of clasp and kiss». Исследователям до сих пор не удалось прийти к единому мнению, «кого изображает полуобнаженная женская фигура в прозрачной одежде, с длинными разметавшимися волосами и веткой зелени в зубах» [Данилова 2004: 487]. Большинство сходится во мнении, что это нимфа Хлоя, или Хлорида [Алпатов 1976: 116; Вишпер 1977: 17; Дунаев 1977: 71]⁷. Вероятно, Боттичелли заимствует сюжет из «Фаст» Овидия и, изображая одновременно два этапа, демонстрирует превращение Хлориды в Флору: «Флорой зовусь, а была я Хлоридой <...> Но добыла я своей матери бога в зятя. / Как-то весной на глаза я Зефиру попалась; ушла я, / Он полетел за мной: был он сильнее меня <...> Сад мой украсил супруг прекрасным цветочным убором, / Так мне сказав: “Навсегда будь ты богиней цветов!”» [Овидий 2000: 464].

Возможно, Россетти называет Хлою Авророй под влиянием картины Боттичелли «Рождение Венеры», в которой Пейтер акцентировал атмосферу утреннего рассвета (*mere sunless dawn*) и «символическую фигуру ветра» (*an emblematical figure of the wind*). Зефир – общий персонаж обеих картин. Кажется, что Россетти, вспоминая «взаимное объятие» персонажей «Рождения Венеры», интерпретирует преследование на картине «Весна» как порыв к объятию и поцелую, след которого тянется изо рта

тины глазки» (*pansy*) – традиционный символ дружбы (*the traditional emblem of caring friendship*) [Mancoff 2003: 30, 32, 42, 52, 60, 80]. На картине «Весна» Боттичелли исследователи определили «более пяти-сот видов цветов, кустов и деревьев» [Дьяченко 2009]. Многие на переднем плане картины «взяты с натуры в окрестностях Флоренции. Это розы, фиалки, маргаритки, лесная земляника, пурпурные ирисы, белые орхидеи, лесной волочай и др.» [Дунаев 1977: 60]. Героини Боттичелли, в отличие от женщин Россетти, не держат по одному цветку в руках, будь то анютины глазки, лилия или роза, цветы в большом количестве «разбросаны» по картине, они на волосах, на лице, на теле и, в особенности, на одежде и т. д.

⁷ По мнению А. Варбурга, здесь представлено «“царство Венеры”: Зефир (справа), преследуемая им Флора, затем – она же после соития с Зефиром, уже способная по-весеннему плодоносить цветами» (см.: [Берти 1995: 44]).

Хлои в виде гирлянды цветов и ведет к Флоре. Называя Хлою Авророй, Россетти игнорирует сюжет из древнегреческой мифологии, по которому Аврора (Эос) приходится матерью Зефиру: «Эос с Астреем породили ветры: Борея, Нота и Зефира, также звезды» [Тахо-Годи 1982: 663].

Третья группа – Грации, которые в своем кружении сплетают белые руки, как прутья беседки, в форме арки, прославляющей Весну: «...the Graces circling near, / 'Neath bower-linked arch of white arms glorified». Мотив круга как всеобщей связи достигает здесь своей кульминации на внешнем и внутреннем уровнях. Вращающееся движение Граций, подчеркивается слоговой акромонаграммой⁸ – повторением конца стиха (*near*) в начале следующего (*'Neath*). Прелесть очертаний фигур, поворотов, ракурсов, пересечений и силуэтов, струящихся волос и прозрачных складок Россетти передает с помощью мелодии стиха, аллитерации [n], [ŋ], [l] и ассонанса [i], [a]. Абстрактное выражение физической и духовной красоты в форме Граций находит отражение также в архитектурных и скульптурных ассоциациях, восходящих к греческому искусству. Исследователи не раз отмечали, что поэзия Россетти «блистает красочностью и музыкальностью, порой и скульптурностью. Читатели не просто читают – они видят, слышат, осязают и, благодаря осчастливившему их своим даром поэту, приобщены к общей духовности» [Дьяконова 2009: 53]. Кроме белых рук Граций в стихотворении вообще нет упоминания о цвете, что подчеркивает графичность (скульптурность, архитектурность, музыкальность) Боттичелли, значение линии в его живописи.

Последним в первой строфе «выходит» Гермес: «And with those feathered feet which hovering glide / O'er Spring's brief bloom, Hermes the harbinger». Ощущение легкости и невесомости передается через упоминание о перьях, парении и скольжении, а также аллитерацией [h], [f], [ð]. Кроме невесомости перьев и способности летать, птиц наделяли духовными качествами

⁸ Слоговая акромонаграмма – это повторение «последних слогов стиха или группы звуков» на «стыке двух смежных строк», например: «Но когда коварные *очи* / *Очаруют* вдруг тебя» (А. С. Пушкин) [Квятковский 1966:13].

[Тресиддер 2001: 274]. Словосочетание *with those feathered feet* традиционно переводится С. Сухаревым как «в сандалиях крылатых», что прямо указывает на аллегорический атрибут Гермеса-Меркурия, однако Россетти эту ассоциацию переводит в подтекст, называя не сандалии, а ноги (ступни). Парение Гермеса над «кратким цветением Весны» связывает его с Амуром, который тоже является посланником и «предвестником» (*harbinger*) Венеры.

Вторая строфа представляет саму Lady-Весну-Венеру и ее спутника – Амура. Эротический смысл возникает с самого начала строфы – в двойном повторении эпитета «обнаженный» (*bare*). Хотя он непосредственно относится к молодым стволам, образующим «колонны храма» Богини (*Lady's temple-columns*), под последними могут подразумеваться как деревья пейзажа на заднем плане картины, так и метафорически все перечисленные ранее персонажи. На картине Боттичелли Весна-Венера целомудрием одежды и позы больше похожа на Мадонну. Россетти называет Венеру – *Lady* и делает сноску, в которой объясняет читателю, что «та же самая девушка» изображена на другой картине Боттичелли «Смеральда Бандинелли» (*Smeralda Bandinelli*) [Россетти 2005б: 271]⁹.

Амур, на крыльях парящий над головой Lady-Весны-Венеры, держит наготове стрелу: «...o'er her head / Love wings his shaft». Его абстрактное обозначение «Love» образует параллель с «Dead» в начале одиннадцатой и тринадцатой строк. Между ними, как придыхание, слова «послание» (*homage*) и «надежда» (*hope*) с вопросительным знаком.

Тройное [d] (*command* / *Dead*) усиливает трагическую связь Любви (Весны-Венеры) со смертью. Пейтер указывал на «день смерти» и «трупный цвет тела» Богини на картине «Рождение Венеры». Сближение *Love* и *Lady* в сонете Россетти под-

⁹ По утверждению комментаторов, этот портрет некоторое время принадлежал Россетти. «Позднее он продал его г-ну Константину Ионидису, от которого портрет перешел в собрание Музея Виктории и Альберта. Ведущие критики теперь придерживаются мнения, что портрет выполнен не Боттичелли, но кем-то, для кого они изобрели прозвище *Amico di Sandro* (Друг Сандро)» [Вланес 2005: 489].

черкивается не только первым звуком имени, но и притяжательными местоимениями *his, her*, выявляя связь мужского и женского (как между Венерой и морем в эссе Пейтера).

Характер описания в сонете подчеркнута номинативный, поэтому художественный мир стихотворения определяется пространственным расположением тел, как на картине. В сонете вся номинативная лексика делится на несколько групп. В первую группу входят имена мифологических персонажей (*Flora, Aurora, Zephyrus, Graces, Hermes*), наделенных активными действиями, и *Lady*, которая кажется статичной из-за своего центрального положения и упоминания о колоннах храма. В другие группы входит лексика, обозначающая части тела (*eyes, arms, feet, head*), а также абстрактная (*love, hope*) и чувственная (*clasp, kiss*).

В.Робсон упрекал Россетти в том, что его «слова перегружены литературными ассоциациями и реминисценциями» [Robson 1963: 358]. В проанализированном сонете отчетливо обнаруживается постепенный переход к «театральной» поэтике модерна¹⁰. *Lady* у Россетти – это и природное божество Весна-Венера в своем лесном храме, и Прекрасная Дама трубадуров, земное воплощение Девы Марии. Д. Сесил считал Пейтера «пророком эстетизма» (*the prophet of Aestheticism*), а гений Россетти оценивал как более творческий (*his genius was more creative*) [Cecil 1938: 429]. При этом не только идейное содержание, но даже образность и ритм сонета отчасти навеяны Пейтером.

Первым среди англичан упоминая о Боттичелли, Пейтер актуализирует его искусство, находя в своих современниках подобные настроения, связанные с ощущением утраты жизненных сил, безволием и усталостью. Называя живописца Боттичелли «поэтом-визионером» и сравнивая его с Данте, Пейтер подчеркивает, что все его персонажи обречены на земные страдания и думают о смерти, при этом они не поклоняются

¹⁰ Александр Бенуа отмечал, что в «Весне» Боттичелли лес «не темный, глубокий, ароматичный бор, как в картинах Филиппо или Учелло (“Оксфордская охота”), но какое-то кружево или театральная плоская завеса, не дающая впечатление пространства» [Бенуа 1912: 46].

«ни Иегове, ни его врагам». Христианство (*Christianity*) людей Ренессанса у Пейтера постоянно разрушается язычеством (*Paganism*), греческим идеалом гармонического совершенства (*by the Hellenic ideal of harmonious perfection*), просвещенной чувственностью (*by an enlightened sensuality*) [Phillips 1998: ix]. Как отмечал А. Ф. Лосев, размышляя об эстетике Ренессанса, «новизной является в данную эпоху чрезвычайно энергичное выдвижение примата красоты, и притом чувственной красоты» [Лосев 1998: 48].

Примечательно, что Россетти создает сонет не на «Рождение Венеры», экфрасис которой предлагает Пейтер, а на «Весну», справедливо видя в ней гармоничное соединение античности и христианства, земного и небесного, жизни и смерти через мотив метаморфозы, возрождения и вечного обновления природы. В такой интерпретации английский поэт обнаруживает влияние не только Пейтера, но и Рескина, который в природной гармонии усматривал залог гармонии в искусстве. Движение ранних прерафаэлитов именно Джоню Рескину обязано определением основных программных принципов.

Глава 2.2. Сонеты Д. Г. Россетти к собственным картинам

2.2.1. Сравнительный анализ сонета и картины

Д. Г. Россетти «Морские чары»¹¹

В живописи и поэзии Россетти исходил из одних и тех же принципов. «Картина и поэма, – писал он, – так соотносятся друг с другом, как красота мужчины и женщины; момент их встречи, когда они наиболее тождественны, – наивысшее совершенство» [Соколова 1995: 25]. Среди прерафаэлитов именно ему принадлежала идея синтеза двух искусств, которые он считал родственными. Особый жанр в творчестве Россетти составляют сонеты к собственным картинам, которые поэт имел обыкновение помещать на раме своих полотен.

¹¹ В главе использована курсовая работа студентки Е. Скрябиной.

Н. Кроллау так пишет о синтезе искусств в творчестве Россетти: «Что было первичным: вербальный или зрительный образ? Подчас поэт сочинял стихи, поясняющие выполненное изображение, порой художник иллюстрировал уже написанные поэтические строфы. Живопись и стихотворная лирика сливались в единый синтетический вид искусства, дополняли и поясняли друг друга» [Россетти 2005в: 6]. Сопоставимыми для литературы и живописи элементами анализа могут быть сюжет, композиция, персонажи, контраст, пространство и время, предметная деталь.

Сонет «A Sea-Spell (For a Picture)» был написан пятистопным ямбом в 1869 г., восемью годами ранее написания одноименной картины, а впервые опубликован в сборнике «Баллады и сонеты» лишь в 1881 г. С. Бубликова в работе «Ut Pictura Poesis: Visual Poetics of Pre-Raphaelite Art» называет сонет Россетти «A Sea-Spell» примером *самоэкфрасиса* (self-ekphrasis), т. е. когда художник и поэт – это одно лицо [Bublikova 2013: 14]. На наш взгляд, сонет можно назвать примером *воображаемого экфрасиса*, так как картина была написана лишь через восемь лет после написания сонета и является иллюстрацией к сонету.

Картина «A Sea-Spell» была написана маслом на холсте в жанре портрета в 1877 г. для мистера Фредерика Лейланда, английского коллекционера, как пара к другой картине Россетти «Veronica Veronese» (1872). На исследуемом полотне изображена прекрасная рыжеволосая девушка (сирена) в светлых одеяниях и венке из цветов под сенью деревьев, на ветвях которых сидит привлеченная ее пением белая птица. Сирена держит на коленях странного вида музыкальный инструмент, с помощью которого и плетет свои чары.



Рис. 6. Д. Г. Россетти. Морские чары. 1877.
Художественный музей Фогга, Кембридж

При сравнительном анализе сонета и картины (на сюжетном, образном и композиционном уровнях) можно выделить следующие общие и различные черты этих двух произведений:

1. В сонете автор никак не называет и не описывает главную героиню, читатель может следить только за ее действиями. С первых же строк сонета поэт дает понять читателю, что в нем есть главная героиня, так как сонет начинается следующими словами: «Her lute hangs shadowed in the apple-tree» (Ее лютня висит в тени на яблоне). Но при этом сама героиня в сонете никак не названа, она определена только местоимениями «her» (ее), «she» (она). В сонете мы также не встречаем никакого внешнего описания героини, лишь из сюжета можно понять, что речь идет о морской сирене. Ее действия передаются глаголами «weave» (плести), «stoop» (наклоняться), «sink» (тонуть), «move» (двигаться), «soar» (парить).

На картине портрет главной героини основной. Он занимает все пространство и обрамлен символическими деталями. Именно через главную героиню разворачивается сюжет. Образ «femme fatale», или fatal ladies, который представлен на картине,

присущ многим другим работам Россетти. «Она красива, соблазнительна и приносит смерть – одновременно желанная и внушающая страх – с помощью всех этих характеристик Россетти изображает своих великолепных и вечных “femme fatale”» [Kundu 2013: 784].

2. В обоих произведениях тема музыки сирен является главной, а сама сирена является центральным музыкальным образом, так как она плетет чары. В сонете в большом количестве присутствует музыкальность, определяющая те колдовские звуки, которые заманивают несчастного мореплавателя. Для этого Россетти использует такие слова, как «lute» (лютня), «sound» (звук), «chords» (струны), «gulf-whispers» (шепот морских заливов), «answering echoes» (отвечающее эхо), «song» (песня), «summoning rune» (звук руны, песни), «cry» (крик).

Сонет составляют три риторических вопроса, в которых поэт задается вопросом об источнике мелодии. Она исходит и от сирены и извне, из тайных сил природы. На картине же представлен сам акт слушания в буквальном смысле – наклоненная голова сирены и отсутствующий взгляд заставляют задуматься о другом источнике звука, по-видимому, она слушает не только «свою собственную музыку». Именно этот момент гипнотического состояния, схваченный Россетти, точно показан им как на картине, так и в сонете – сирена на мгновение испытывает чувство сомнения, как будто она сама сбита с толку теми звуками, которые слышит.

Значимой частью образа является музыкальный инструмент, на котором она играет – в сонете это лютня. Лютня ассоциируется с романтической любовной музыкой, и ее целью является вызвать интерес и привлечь возлюбленного (аналогично мифологические сирены привлекают моряков звуком своего голоса). Также струны лютни традиционно символизировали смерть [Карп-Гомм 2012: 197]. А. Дэвисон называет странный инструмент, изображенный на картине, японским музыкальным инструментом «кото» (вид длинной японской цитры – струнный щипковый инструмент с тринадцатью шелковыми струнами), который неправильно установлен и поставлен в вертикальное положение [Davison 2013: 85, 88]. Своими очертаниями он напоминает вертикальный ткацкий станок: именно благодаря

замене инструмента, по мнению Дэвидсона, Россетти на картине добивается эффекта, будто сирена плетет, ткёт свои чары. Вертикально расположены струны у арфы и лиры, а лира ассоциируется с Орфеем и музами.

Слово «spell» (чары) встречается в сонете дважды (без учета заглавия), и исходя из этого мы можем предположить, что загадочная героиня – чародейка. В заключительных строках сонета возникает образ моряка, который, околдованный прекрасным пением, разбивается о скалы, таким образом, героиня сонета оказывается морской сиреной, морским существом, чей божественный голос обладает губительной силой. В данном случае сонет и картина очень хорошо дополняют друг друга, т.к. в сонете мы видим очарованных ею (она околдовывает чарами и звуками не только моряка и созданий из морских глубин, но и саму себя), ее музыкой, а на картине ее саму, создающую свою магию.

3. Название сонета и картины связывает героиню с морем. Сюжет посвящен морской сирене и действие происходит вблизи моря. В сонете море как место действия представлено Россетти с помощью следующих слов: «sea-bird» (морская птица), «sea» (море), «gulf-whispers» (морские заливы), «estuary» (устье), «midmost main» (морская глубь), «mariner» (моряк). На картине море отсутствует и передано через косвенные символы и образы. Главной фигурой здесь является сирена, так как она сама является существом, принадлежащим морскому миру, кроме того, на картине очертания моря и волн угадываются в ее волосах и платье, которое напоминает волны по структуре и имеет легкий струящийся покррой. О близости моря можно также судить по морской птице над головой сирены и небольшому кусочку воды, почти незаметному, находящемуся за ветвями дерева в левом верхнем углу. Также следует отметить, что образ моряка передается через морскую птицу, привлеченную чарами сирены.

4. Как правило, Россетти использовал большое количество символов в своих работах, поэтому следует обратить внимание на дополнительные детали и образы в сонете и картине. В сонете можно выделить такие художественные образы, как «lute» (лютня), «apple-tree» (яблоня), «sea-bird» (морская птица).

На картине сирена окружена такими деталями, как яблоко, морская птица, музыкальный инструмент, цветы.

Цветы в венке Сирены напоминают розовые розы на другой картине Россетти «The Blessed Damozel» («Блаженная дева» – на ней изображена дева, наблюдающая за своим возлюбленным с небес и стремящаяся воссоединиться с ним на небесах). «Розовые розы, которые ее окружают, являются символом как земного в ней, так и небесной мечты» [Mancoff 2003: 36]. Задумчивость и мечтательность является основной чертой этих двух картин. Роза может быть как символом любви и красоты, так и символом страсти и желания.

В сонете упоминается «apple-tree» (яблоня), а на заднем плане картины изображено яблоко, висящее на ветке. В христианстве яблоко рассматривается как плод с Древа Познания в райском саду – это библейский символ искушения, «в греческой мифологии оно иногда упоминается как “плод смерти”. Отсюда аналогия с сиреной, соблазняющей моряка, изображенного в виде морской птицы в стихотворении, который, в конце концов, поддается чарам и погибает» [Publikova 2013: 15]. Кроме того, в символике яблока задействован его цвет – красный, символизирующий физическую красоту.

5. Сонет охватывает широкое пространство, он представляет собой развернутое полотно – читатель видит внутренним взором и яблоневые ветви, и берег моря, и его глубины, слышит ветер, проносящийся над землей. Картина же написана в виде портрета, все пространство здесь занимает фигура сирены, рамки полотна значительно сужаются. На картине мы видим историю с точки зрения сирены, в то время как море и остальной мир остаются вне полотна. Сонет разворачивается во времени, в нем много глаголов действия. На картине же запечатлен лишь статичный кадр, но в нем мастерски передан весь сюжет сонета, с дополнениями и упущениями, которые неизбежны для другого вида искусства.

Можно также отметить вертикальную структуру обоих произведений. Вертикальность пространства отражается в сонете то подъемами вверх, то спадами вниз, движением по вертикали, напоминающим морские волны или льющуюся мелодию.

Моменты подъема – «The sea-bird for those branches leaves the sea» (Птица оставляет море ради этих ветвей) (строка 4), «Her lips move and she soars into her song» (Ее губы двигаются и она парит в своей песне) (строка 10), «In furrowed surf-clouds to the summoning rune» (В клубящемся прибое к звукам руны) (строка 12), «And up her rock, bare-breasted, comes to die» (поднимется/кинется на скалу) (строка 14).

Моменты спада – «What netherworld gulf-whispers doth she hear» (Какие шепоты прибоя из преисподней она слышит) (строка 6), «Along the wind, along the estuary» (С ветром, вдоль устья) (строка 8), «She sinks into her spell» (Она погружается в свои чары) (строка 9) «What creatures of the midmost main shall throng» (Какие существа из глубин океана толпятся) (строка 11).

На картине вертикали образуют сидящая поза сирены, музыкальный инструмент, поставленный вертикально, и его струны, и растущие вокруг него и тянущиеся вверх цветы.

Стихотворение в отличие от картины более динамично. Оно сосредоточено не на детальном описании внешности сирены (оно там полностью отсутствует), а скорее на процессе заманивания моряка в ловушку. И это главное отличие сонета от картины. Сонет превращает одну сцену в развернутое повествование, в нем превалирует музыкальность и музыка, передающая чары, в картине же эта же история передана через женскую фигуру, ее красоту и окружающие ее символические детали. В сонете действие разворачивается во времени и пространстве, на картине же мы видим статичный кадр.

2.2.2. Взаимодействие поэзии и живописи в экфрасиических сонетах Д. Г. Россетти «Красота души» и «Красота тела»¹²

В сборнике «Дом жизни» (1881) соседствуют сонеты «Soul's Beauty» и «Body's Beauty», написанные на сюжеты картин «Sibylla Palmifera» и «Lady Lilith». Близость этих сонетов обнаруживается уже в заглавии, что позволяет рассматривать их вместе. Исследователи предполагают, что картины создавались

¹² В главе использована выпускная квалификационная работа студентки Е. Скрыбиной.

примерно в 1866–1870 гг. («Sibylla Palmifera») [Шестимиров 2008: 32] и в 1864–1868 гг. («Lady Lilith») [Робинсон 2014: 185], а в 1866 г. были написаны одноименные сонеты к ним. Последние появились среди «Сонетов к картинам» в сборнике «Стихотворения» (1870), а позже были переименованы («Soul's Beauty» и «Body's Beauty») и опубликованы в сборнике «Дом жизни» под номерами 77 и 78 соответственно [Rossetti 1889: 238].

При сравнительном анализе произведений живописи и поэзии можно выделить следующие элементы:

1. На обеих картинах Россетти изобразил одну и ту же женщину – Алексу Уайлдинг. Несмотря на общность модели (изгиб бровей, длинная шея), Россетти создает разные образы: у Лилит более чувственные черты лица, чем у Сивиллы.



Рис. 7. Д. Г. Россетти. Сивилла Пальмифера. 1866–1870.
Художественная галерея Леди Левер, Порт Санлайт, Бирмингем

На картине «Sibylla Palmifera» (рис. 7) красота души представлена в образе прорицательницы с пальмовой ветвью в

руке, лицо и взгляд которой открыты и обращены к зрителю. Сивилла Пальмифера (то есть пальмоносная прорицательница) является изобретением самого Россетти [Lee 2006: 27]. В древнегреческой мифологии сивилла – пророчица, Россетти же изображает ее с пальмовым листом в руках, который является символом победы и триумфа [Багдасарян 2005: 358].

Героиня здесь представлена идеей в человеческом облике. Сивилла Пальмифера целомудренно одета, а ее волосы частично убраны в накидку, таким образом, можно отметить, что ее тело вторично по отношению к ее внутреннему миру. Красная одежда сивиллы здесь отождествляется со страстью именно духовной [Cooper 2012: 28].



Рис. 8. Д. Г. Россетти. Леди Лилит. 1867.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

Изначально при создании образа первой жены Адама для картины «Lady Lilith» моделью была Фанни Корнфорт, но позже в 1868 г. Россетти написал второй вариант картины с Алексой Уайлдинг. Первый вариант этой картины находится в Нью-Йорке (рис. 8), а второй – в Делавэре (рис. 9) [Пантилеева 2014: 32].



Рис. 9. Д. Г. Россетти. Леди Лилит. 1866–1868, 1872–1873.
Художественный музей, Делавэр

Героиня на картине «Lady Lilith» изображена в платье современницы Россетти, оно выглядит так, словно вскоре его снимут [Marsh 1985: 235] – шея и левое плечо уже обнажены, белый цвет одежды больше символизирует смерть, чем невинность [Соорер 2012: 28]. Леди Лилит расчесывает свои длинные волосы перед зеркалом и полностью сосредоточена на своем отражении, поэтому ее взгляд не обращен к зрителю, она созерцает лишь себя [Kundu 2013: 778]. Особенное внимание уделено золотистым волосам Лилит – ее основному «оружию», «ими она завлекает в свои сети мужчин, ими же душит их» [Шестимиров: 2008: 30]. Внешность женщины на картине представляет собой воплощение физической красоты [Waugh 1991: 134].

Лилит на картине Россетти помещена в природную среду, которая изображена во всем своем изобилии – цветы на коленях героини и позади нее, цветы на туалетном столике, зеленый лес в отражении большого зеркала на столике. Но для героини всё это недоступно – ее занимает лишь она сама. «Красота женщи-

ны, ее “телесность” как бы более значительна, чем красота и изобилие природы» [Демиденко, Багатурия 2011: 408].

2. Главные героини в сонетах, исходя из их названий, отражают идеи автора о телесной и духовной красоте. В сонете «Soul's Beauty» автор называет свою героиню Леди Красота («Lady Beauty»), она восседает под «аркой Жизни» на троне («Beauty enthroned»), ее глаза привлекают к себе («hers are the eyes which can draw»), а взгляд приводит в трепет («her gaze struck awe»), ее волосы и края одежды разлетаются («by flying hair and fluttering hem»). Власть Красоты чувствуется повсюду – вверху и внизу («over and beneath»), на небе и в море («sky and sea»), таким образом, пространство расширяется.

В этом сонете слово «beauty» (красота) встречается дважды, и оба раза им называется главная героиня, в то время как во втором сонете слово «beauty» используется только в названии.

В сонете «Body's Beauty» автор показывает самовлюбленную молодую колдунью («witch», «she sits, young»), которая своей красотой завлекает мужчин, чей сладкий язык обманывает («her sweet tongue deceive»), а волшебные золотые волосы способны задушить («her enchanted hair was the first gold», «strangling golden hair»). Она сидит и созерцает саму себя («herself contemplative»), при этом плетя сеть («web she can weave») для заманивания своих жертв. Здесь пространство сужается, вертится вокруг героини.

Россетти прямо отсылает читателя к библейскому сюжету грехопадения – в первой строке говорится, что Лилит была первой женой Адама, а в третьей подчеркивается, что она была «до змея» и связана с ним. Аллитерация звуков «s», «sh» ассоциируется с шипением: «O Lilith, whom shed scent», «And soft-shed kisses and soft sleep shall snare?».

3. Сонеты отличаются от картин тем, что построены как диалог, в которых, кроме главных героинь, присутствуют лирический герой и адресат. В сонете «Soul's Beauty» лирический герой является активным лицом. Его чувства, мысли и действия выражены от первого лица: «I saw Beauty enthroned» (я видел), «I drew it in as simply as my breath» (я вдохнул). У глагола «draw» есть ещё одно значение – рисовать, изображать, оно сближает лирического героя с художником. Воздействие, кото-

рое производит Красота, велико. Лирический герой обращается к неизвестному адресату: «thy voice and hand shake still» (твой голос и рука все еще дрожит), «long known to thee» (давно тебе известно), «the beat following her daily of thy heart and feet» (ритм твоего сердца и шагов, следующих за ней каждый день). Поддавшиеся чарам красоты души, становятся невольниками: Россетти использует слово «bondman» (раб) по отношению к тем, кто привлечен ею.

В сонете «Body's Beauty» лирический герой близок Адаму, он пассивен, отчужден от действия, становится жертвой героини, его сердце, тело, жизнь – всё во власти ее красоты. Мы можем наблюдать непосредственно сам процесс соблазнения Адама: «went thy spell through him» (заколдовать его чарами), «left his straight neck bent» (оставить его прямую шею согнутой), «ground his heart» (огибать его сердце). Адресатом же в данном сонете является сама Лилит – во второй части сонета лирический герой обращается к ней с вопросом по имени, использует местоимения «thy», «thine».

В этом сонете, как и на картине, автор концентрирует внимание только на образе Лилит, в отличие от картины «Sibylla Palmifera» и сонета «Soul's Beauty», для которых характерна открытость, обращение вовне, к зрителю. Перед нами две стороны красоты: Душа, которая обращена к другим людям, и Тело, которое сосредоточено на себе, довольствуется только собой.

В обоих сонетах использован глагол «to draw» (привлекать). Лилит (Тело) привлекает Адама, чтобы полностью властвовать над ним [Cooper 2012: 26], а Леди Красота (Душа) привлекает к единственному закону, олицетворяющему её саму, то есть победу душевного над телесностью и смертью; но и в данном случае герой остается несвободным, так как полностью поглощен этой красотой. В сонете «Soul's Beauty» лирический герой характеризуется как художник, именно художника привлекает такая красота, в сонете «Body's Beauty» лирический герой близок Адаму (но не сливается с ним), его привлекает красота физическая, телесная.

4. Кроме темы красоты, картины и сонеты объединены еще двумя неразрывно связанными темами – любви и смерти. Сквозным и объединяющим символическим мотивом данных

произведений можно назвать розы (в качестве символа любви) и маки (символ смерти). Они упоминаются в девятой строке сонета «Body's Beauty»: «The *rose* and *poppy* are her flowers» (роза и мак – ее цветы). На картине «Lady Lilith» мы видим куст роз и мак в черной вазе, «красота вызывает любовную страсть, символом которой являются розы, мак – цветок смерти – напоминает о ее губительной сущности» [Шестимиров 2008: 30]. Также на картине можно увидеть потухшие свечи, символизирующие прерванные жизни [Багдасарян 2005: 430].

Сонет «Soul's Beauty» начинается со слов «Under the arch of Life, where *love* and *death*» (Под аркой Жизни, где любовь и смерть), а в верхних углах картины «Sibylla Palmifera» слева изображен барельеф с амуром с завязанными глазами (чувственная страсть находится под запретом) и венок роз, а справа – барельеф с черепом и венок маков. На этой же картине с образом смерти связано появление двух бабочек, они являются символами души [Соколова 1995: 125] и возрождения [Багдасарян: 2005: 52]. У Россетти в данных произведениях такие понятия, как любовь, жизнь и смерть, неразрывно связаны.

Картины представляют собой женские портреты и персонализации идей в мифологических образах, дополненные символическими деталями, позволяющими соотнести их с сонетами. Сонеты более динамичны и диалогичны в отношениях лирический герой – адресат, субъект – объект, в них изобразительность уступает выразительности. Некоторые исследователи анализируют сначала сонет «Body's Beauty», написанный к картине «Lady Lilith», а затем сонет «Soul's Beauty» – к картине «Sibylla Palmifera». На наш взгляд, порядок расположения сонетов в сборнике «Дом жизни» отражает переход Россетти от духовной традиции Данте к чувственности поздних прерафаэлитов.

2.2.3. Роль сонета в картине «Прозерпина»

Сонет *Proserpina (For a Picture)* (1872) относится ко второму типу «сонета к картине» и представляет собой особый вариант взаимодействия стихотворения с картиной. Известно, что художник за десять лет создал несколько вариантов картины, но все они в основном повторяют общую структуру. От остальных полотен Россетти, получивших отражение в его сонетах, «Про-

зерпина» отличается тем, что сонет помещен в верхнем правом углу картины и никогда не отделяется от изображения. Сонет становится еще более неотъемлемой частью полотна (рис. 10), чем надпись под изображением, которая часто отсутствует в репродукциях, но во всех оригинальных вариантах картины выполняет важную композиционную функцию.



1874



1877



1880



1882

Рис. 10. Д. Г. Россетти. Прозерпина. 1874, 1877. Галерея Тейт, Лондон; 1880, 1882, Бирмингемский музей и художественная галерея

Картина доминирует, т. е. вербальный текст сопровождает живописную репрезентацию как ее часть [Sarapik 2009: 286–287]. В контексте картины стихотворные мотивы получают дополнительные визуальные акценты и создают особое пространственное измерение. В первых вариантах картины использовался сонет на итальянском языке, в последнем – его авторский перевод на английский. Во всех случаях имя «Прозерпина» появляется только в последней строке и графически выделяется как название и главный образ и сонета, и картины: “Oime per te, **Proserpina** infelice!” // “Woe’s me for thee, unhap-

ру **Proserpine!**” (рис. 11) Пространственно имя тоже связывает сонет с изображением, обозначает переход от вербального дискурса к живописному.



Рис. 11. Фрагмент картины Д. Г. Россетти «Прозерпина»

Миф о Прозерпине (Персефоне) существует во множестве вариантов и составляет особый нарратив античной мифологии, интертекстуально взаимодействующий и с сонетом, и с изображением. Центральным образом, расположенным на пересечении диагоналей полотна и на стыке центральных строк стихотворной октавы (точнейшее структурное соответствие словесного и визуального текстов, организованное по принципу золотого сечения!), является гранат – «гибельный плод»: “Lungi quei fiori d'Enna, o lido oscuro, / Dal frutto tuo fatal per cui snaturo.” // “Afar the flowers of Enna from this drear / Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here.” Из-за него Прозерпина вынуждена существовать на границе двух миров: верхнего, светлого (Энна) и нижнего, темного (Тартар). Это противопоставление выражено и на картине, и в стихотворении через визуальную образность (свет / тьма).

Комментаторы картины Россетти не могут прийти к единому мнению, вкусила Прозерпина плод или только намеревается это сделать. На колебания указывает жест рук: правая как будто удерживает левую, в которой находится надрезанный (или надкушенный) гранат. Символика граната интертекстуально связана как с Ветхим Заветом (грехопадение Евы и Адама), так и с Новым (искупление греха, жертвоприношение Христа). В иконографии итальянского Возрождения гранат становится одним из атрибутов Мадонны с младенцем как вариант сюжета (особенно известна «Мадонна с гранатом» (1487) Боттичелли из галереи Уффици во Флоренции). Большое влияние на интерпретацию мифологических женских образов Россетти, в частности образа Прозерпины, оказало эссе У. Пейтера о Боттичелли, впервые опубликованное в 1870 г. По словам этого английского неоплатоника, выбор Богоматери у Боттичелли «ни на стороне Иеговы, ни на стороне его врагов» (см. об этом подробнее: [Загороднева, Бочкарева 2011: 150–171]). Символическая интерпретация мифа о Прозерпине в контексте христианства появляется в стихотворении А. Суинберна «Гимн Прозерпине (После провозглашения в Риме христианской веры)», тоже повлиявшем на Россетти [о роли Прозерпины в структуре стихотворения Суинберна см.: Егон 2003].

У Россетти мотив света «издалека» метафорически присутствует в анафоре как в итальянском (*Lungi*), так и в английском (*Afar*) вариантах сонета. В первых вариантах картины это слово выделалось графически в начале каждой строфы, как и имя героини – Прозерпина. Пространственное расположение сонета в верхнем правом углу картины указывает на расположение источника света, его выход за пределы изображенного и симметрично соотносится с курильницей, которая в одном из ранних и самых известных вариантов картины 1874 г., находящемся в Национальной галерее в Лондоне, потушена и свидетельствует об абсолютном холоде и мраке подземного царства, не исключая его особой красоты и притягательности. Прозерпина здесь – «творение зимы, смерть естественной природы и темнота» [Marsh 1987: 144]. В последующих вариантах цветовая гамма становится теплее и мягче, а от курильницы вьется дымок. Финальная версия 1882 г. из музея в Бирмингеме сопро-

вождается сонетом на английском языке, но отличается особенно теплой (золотистой) цветовой гаммой, напоминающей об итальянской живописи.

Надпись внизу картины, композиционно поддерживающая изображение, тоже варьируется. В ранних вариантах в сочетании с сонетом на итальянском языке заглавными буквами внизу написано: *DANTE GABRIELE ROSSETTI RITRASSE NEL CAPODANNO DEL 1874* (и 1877), т. е. в развернутом предложении в подражание древним мастерам указывается имя художника и дата создания им картины. В последнем варианте в сочетании с сонетом на английском языке тоже указывается только имя и дата: *DANTE GABRIELE ROSSETTI 1882*, но более лаконично и нейтрально по отношению к языку и традиции. В варианте, выполненном цветными мелками, кроме даты, обозначено название картины и аббревиатура имени художника: *PROSERPINA. DGR 1880*. В итальянском сонете этого варианта имя героини тоже выделено заглавными буквами и, таким образом, повторяется внизу картины.



Рис. 12. Фрагмент картины Д. Г. Россетти «Прозерпина»

По справедливому замечанию исследователей, сонеты Россетти не столько описывают картины (в этом не было нужды, так как зритель видел картину, когда читал сонет), сколько служат объяснением их символики [Соколова 1995: 31], что не противоречит их экфрасической функции, а уточняет ее. Во всех работах многократно цитируется еще одно, на этот раз прозаическое, истолкование картины самим художником. Ритм этого прозаического экфрасиса близок поэтическому, хотя стиль более простой и размеренный, а точка зрения – внешняя (в сонете представлен напряженный внутренний диалог лирической героини с самой собой). Торжественная динамика создается через мотив прохождения Прозерпины (*As she passes...*) по мрачному коридору дворца (*in a gloomy corridor of her palace*), отсутствующий и в стихотворении, и на картине. Ее путь лишь на миг пересекает слабый отблеск внезапно открывшегося верхнего мира, погружая ее в размышления (*...she glances furtively towards it, immersed in thought*), о которых ничего больше не говорится в прозаическом экфрасисе. В следующих предложениях упоминается курильница (*incense-burner*) как атрибут богини и ветка плюща (*ivy branch*) как символ «цепляющейся» памяти (*clinging memory*). Эти предметы непосредственно представлены только на картине.

Любопытно, что после смерти Россетти его биографы и исследователи его творчества, следуя за словами самого художника, дополняют их и расставляют новые акценты. В 1894 г. младший современник Россетти начинает свой пространственный экфрасис картины с почти дословного повторения слов художника (*She is passing along a gloomy corridor in her palace, and, on the wall behind her, a sharply defined space of light has fallen*), постепенно перенося образ лунного света (*It is the cool, bluish, silvery light of the moon...*) на печальное лицо Прозерпины (*...the sorrowfulness of her face*), которое становится центром картины (*The wonder of the picture is in the face*) [Stephens 1894: 80]. Вариативные повторы, эпитеты и сравнения расширяют и украшают описание, например, роскошных темно-каштановых волос, обрамляющих не только голову, но и плечи и грудь Прозерпины (*the abundant masses of her hair, which seem to have become darker than was ever known on the earth above ... masses of bronze-black*

and crimped hair, darkly lustrous as it is, that encompasses the head, and flows like an abundant mantle over her shoulders and bust) [там же]. Кроме неоднократной оценки взгляда героини, дается подробная портретная характеристика формы и выражения ее губ, бровей, носа. Так раскрывается страстный, гордый и страдающий образ богини.

Таким образом, экфрастический сонет является значимой частью полотна (положение вверху и справа), структурно и мотивно повторяющей целое и одновременно уходящей за пределы картины (особое значение «рамы»). Вербальный дискурс сплетается с визуальным, как ветка плюща, курящийся дымок и струящиеся волосы «сплетаются» с мыслями героини в череде прозаических экфрасисов самого художника и его интерпретаторов. При этом в поэтическом и прозаическом экфрасисах отчетливо различается внутренняя и внешняя точки зрения.

Задания для самостоятельной работы

1. Сравните сонет Д. Г. Россетти «*For Ruggiero and Angelica by Ingres*» (другое название – «*Sonnets for Pictures 5. Angelica rescued from the Sea-monster, by Ingres; in the Luxembourg*») с полотном Ж.О.Д. Энгра.

For Ruggiero and Angelica by Ingres

I

A remote sky, prolonged to the sea's brim:
One rock-point standing buffeted alone,
Vexed at its base with a foul beast unknown,
Hell-birth of geomaunt and teraphim:
A knight, and a winged creature bearing him,
Reared at the rock: a woman fettered there,
Leaning into the hollow with loose hair
And throat let back and heartsick trail of limb.

The sky is harsh, and the sea shrewd and salt:
Under his lord the griffin-horse ramps blind

With rigid wings and tail. The spear's lithe stem
Thrills in the roaring of those jaws: behind,
That evil length of body chafes at fault.
She does not hear nor see – she knows of them.

II

CLENCH thine eyes now, – 'tis the last instant, girl:
Draw in thy senses, set thy knees, and take
One breath for all: thy life is keen awake, –
Thou mayst not swoon. Was that the scattered whirl
Of its foam drenched thee? – or the waves that curl
And split, bleak spray wherein thy temples ache?
Or was it his the champion's blood to flake
Thy flesh? – or thine own blood's anointing, girl?

Now, silence: for the sea's is such a sound
As irks not silence; and except the sea,
All now is still. Now the dead thing doth cease
To writhe, and drifts. He turns to her: and she,
Cast from the jaws of Death, remains there, bound,
Again a woman in her nakedness.

1849

2. Сравните оригинал стихотворения Д.Г. Россетти «For Ruggiero and Angelica by Ingres» и перевод Вланеса (Владислава Некляева).

На картину Энгра «Руджеро и Анжелика»

I

Земля и небо, ставшие одним.
Скалы, побитой волнами, подножье
Томимо мерзким чудищем, его же
Взрастили геомант и терафим.
Вот рыцарь, и крылатый зверь под ним.
Взмывает он, а женщина вся сжалась,

Откинув шею, дышащая жалость,
Цветок роскошный, ветром теребим.

Набеги волн соленых, ледяных.
И гиппогриф под рыцарем вслепую
Встал на дыбы. Копье, взметнувшись тоже,
Ту тварь пронзает, склизкую, рябую,
Меж челюстей – но пленница о них,
Не слыша и не видя, знает всё же.

П
Зажмурься. Это, девушка, твой рок.
Будь собранной. Пусть ноги занемели,
Сожми колени. У конечной цели
Чувств не теряй. А это что? Наскок
Бурлящей пены? Голос волн, высок
Настолько, что виски похолодели?
Кровь рыцаря палящая? Твоей ли
Последний, причащающий поток?

Молчание. Сгустилась изначала
Висевшая над морем тишь. Всё глаже
Монстр извивался. Скоро корчи те
Затихли. Рыцарь поднял взор, она же
У пасти Смерти, связана, стояла –
Вновь женщина, в бесстрастной наготе.

Перевод Вланеса.

3. Сравните сонет Д. Г. Россетти с картиной «Святое семейство» Микеланджело.

For the Holy Family by Michael Angelo
(in the National Gallery)*

Turn not the prophet's page, O Son! He knew
All that thou hast to suffer, and hath writ.
Not yet thine hour of knowledge. Infinite

The sorrows that thy manhood's years must rue
And dire acquaintance of thy grief. That clue
Thy spirits of most mournful ministerings
Seek through you scroll in silence. For these things
The angels have desired to look into.

Still before Eden waves the fiery sword, –
Her Tree of Life unransomed: whose sad Tree
Of Knowledge yet to growth of Calvary
Must yield its Tempter, – Hell the earliest dead
Of Earth resign, – and yet, O Son and Lord!
The seed o' the woman bruise the serpent's head.

* In this picture the Virgin Mother is seen withholding from the Child Saviour the prophetic writings in which his sufferings are foretold. Angelic figures beside them examine a scroll.

1880

4. Сравните оригинал сонета Д. Г. Россетти и перевод С. Сухарева.

*На “Святое семейство” Микеланджело
(в Национальной галерее)**

Не трогай, Сын, листы пророка: он
Твое страданье смертное предрёк,
Но знать Тебе о том еще не срок:
Безмерной скорбью Твой отягощён
Путь на Голгофу. Из глубин времён
Два ангела, взглядевшись между строк,
Служенья Твоего познав урок,
В безмолвье слышат Твой последний стон.

Меч огненный еще у райских врат –
И Древо Жизни искупленья ждёт.
Познания Древо свой несчастный плод
Даст Змию-Искусителю: вскипит

И первых мертвецов извергнет ад,
Но женщиной рождённый Зло срзлит.

* На этом полотне Богоматерь загораживает от младенца Спасителя пророческие писания, в которых предсказываются Его будущие муки. Рядом – фигуры ангелов, изучающих свиток.

Перевод С. Сухарева.

5. Сравните оригинал сонета Д. Г. Россетти и перевод Вланеса.

*На “Святое семейство” Микеланджело
(в Национальной галерее)**

Не трогай, Сын, писания пророка!
Он создал их, твои страданья зная.
Твой час ещё не пробил, и земная
Судьба твоя безмерна и жестока.
Познаешь ты сполна удары рока,
И ангелы твои над свитком этим
Склоняются, скорбя. В него смотреть им,
Лишь им одним, позволено до срока.

Пылает меч у врат Эдема догмой
О Древе Жизни, выкупа не знавшем,
О том, как Дьявол в Древе Знания нашем
Найдет Голгофу. Ад, разверзнув зевы,
Изрыгнет мёртвых. Там же, Сын и Бог мой,
Главу змеи раздавит семя девы.

* На этой картине видно, как Дева Мать не дает Младенцу Спасителю прочесть пророческие письмена, в которых предсказываются его страдания. Ангельские фигуры рядом с ними рассматривают свиток.

Перевод Вланеса.

6. Сравните сонет Д. Г. Росетти с одноименной картиной самого художника.

The Girlhood of Mary Virgin

I

This is that blessed Mary, pre-elect
God's Virgin. Gone is a great while, and she
Was young in Nazareth of Galilee.
Her kin she cherished with devout respect:
Her gifts were simpleness of intellect
And supreme patience. From her mother's knee
Faithful and hopeful; wise in charity;
Strong in grave peace; in duty circumspect.
So held she through her girlhood; as it were
An angel-watered lily, that near God
Grows, and is quiet. Till one dawn, at home,
She woke in her white bed, and had no fear
At all, – yet wept till sunshine, and felt awed;
Because the fulness of the time was come.

II

These are the symbols. On that cloth of red
I' the centre, is the Tripoint, – perfect each
Except the second of its points, to teach
That Christ is not yet born. The books (whose head
Is golden Charity, as Paul hath said)
Those virtues are wherein the soul is rich:
Therefore on them the lily standeth, which
Is Innocence, being interpreted.
The seven-thorned briar and the palm seven-leaved
Are her great sorrows and her great reward.
Until the time be full, the Holy One
Abides without. She soon shall have achieved
Her perfect purity: yea, God the Lord
Shall soon vouchsafe His Son to be her Son.

1848

7. Сравните сонет Д. Г. Россетти с картиной самого художника.

La Bella Mano (For a Picture)

O lovely hand, that thy sweet dost lave
In that thy pure and proper element,
Whence erst the Lady of Love's high advent
Was born, and endless fires sprang from the wave:
Even as her Loves to her their offerings gave,
For thee the jewelled gifts they bear; while each
Looks to those lips, of music-measured speech
The fount, and of more bliss than man may crave.

In royal wise ring-girt and bracelet-spann'd,
A flower of Venus' own virginity,
Go shine among thy sisterly sweet band;
In maiden-minded converse delicately
Evermore white and soft thou be,
O hand! heart-handsel'd in a lover's hand.

1875

8. Сравните сонет «Прелесная рука» Д. Г. Россетти с переводом Т. Казаковой:

«La Bella Mano» (К картине)

Ты, о прекрасная рука, из той
Божественной субстанции, откуда
Возникла Афродита, словно чудо,
Мир озорив бессмертной красотой:
И ты влечешь несбыточной мечтой,
Как музыка неслыханного лада;
Дары тебе – не жертва, а награда
Тому, кто созерцает абрис твой.

Сияй же в обрамлении браслета,
Божественной невинностью цветка,

В глазах сестер, как воплощенье света,
Нежнее неги, легче лепестка,
Покуда срок настанет, о рука,
Залогом стать любовного обета.

1875

9. Сравните сонет Д. Г. Россетти с одноименной картиной автора.

Astarte Syriaca (другое название *Venus Astarte*)

Mystery: lo! betwixt the sun and moon
Astarte of the Syrians: Venus Queen
Ere Grecian Venus was. In silver sheen
Her twofold girdle clasps the infinite boon
Of bliss whereof the heaven & earth commune:
And from her neck's inclining flower-stem lean
Full-freighted lips, and eyes that of the unseen
Have sight no power malignant dare impugn.
Torch-bearing, her sweet ministers compel
All thrones of light, beyond the sky and sea,
The witnesses of Beauty's face to be:
That face, of Love's all-penetrative spell
Amulet, talisman and oracle, –
Betwixt the sun and moon a mystery.

10. Сравните стихотворение Д. Г. Россетти с одноименной картиной автора.

Fiammetta (*For a Picture*)

Behold Fiammetta, shown in Vision here.
Gloom-girt 'mid Spring-flushed apple-growth she stands;
And as she sways the branches with her hands,
Along her arm the sundered bloom falls sheer,
In separate petals shed, each like a tear;
While from the quivering bough the bird expands

His wings. And lo! thy spirit understands
Life shaken and shower'd and flown, and Death drawn near.

All stirs with change. Her garments beat the air:
The angel circling round her aureole
Shimmers in flight against the tree's grey bole:
While she, with reassuring eyes most fair,
A presage and a promise stands; as 'twere
On Death's dark storm the rainbow of the Soul.

1878

11. Сравните оригинал стихотворения Д. Г. Россетти «Fiammetta (For a Picture)» и перевод Вланеса.

Фьямметта (На картину)

Фьямметта, в круге тьмы, пред нашим взглядом.
Под сенью яблонь, выросших вразмет,
стоит она и ветви долу гнет,
и лепестки покрыли, сыпясь градом,
ей руку, словно нежным слезопадом,
и с тряских сучьев начал свой полет
певун крылатый. Здесь твой дух поймет:
Жизнь вянет и уходит, Смерть же рядом.

Ей платье треплет ветер изменений,
и в нимбе ангел, часть её самой,
чуть оттенён древесною сурьмой,
но взор её, целительный, весенний,
горит, как обещанье откровений,
как радуга Души над смертной тьмой.

Перевод Вланеса.

12. Сравните стихотворение Д. Г. Россетти и картину автора.

The Day-Dream (For a Picture)

The thronged boughs of the shadowy sycamore
Still bear young leaflets half the summer through;
From when the robin 'gainst the unhidden blue
Perched dark, till now, deep in the leafy core,
The embowered throstle's urgent wood-notes soar
Through summer silence. Still the leaves come new;
Yet never rosy-sheathed as those which drew
Their spiral tongues from spring-buds heretofore.

Within the branching shade of Reverie
Dreams even may spring till autumn; yet none be
Like woman's budding day-dream spirit-fann'd.
Lo! tow'rd deep skies, not deeper than her look,
She dreams; till now on her forgotten book
Drops the forgotten blossom from her hand.

13. Сравните оригинал сонет Д. Г. Россетти «The Day-Dream (For a Picture)» и перевод Вланеса.

«Сон наяву». На картину

Тенистый явор свежею листвою
обсыпан, хоть уже середина лета.
Была там песнь малиновки пропета
в смешеньи сучьев, полном синевою.
Теперь безмолвье будит свист живой
дрозда. Вся роща заново одета,
пусть в ножнах и не розового цвета
лист прячет язычок спиральный свой.

Мелькающих видений вереница
под сенью грёз до осени продлится,

но дух мечтаний женщины таков,
что даже небосвод не так бездонен,
как взор её, когда цветок уронен,
забыт среди забытых строк стихов.

Перевод Вланеса.

14. Сравните перевод сонета Россетти Д. Г. Россетти «Морские чары (На картину)», принадлежащий Вланесу, с оригиналом. Какими поэтическими средствами переводчик Вланес создает экфрасис картины Россетти?

A Sea-Spell (For a Picture)

Her lute hangs shadowed in the apple-tree,
While flashing fingers weave the sweet-strung spell
Between its chords; and as the wild notes swell,
The sea-bird for those branches leaves the sea.
But to what sound her listening ear stoops she?
What netherworld gulf-whispers doth she hear,
In answering echoes from what planisphere,
Along the wind, along the estuary?

She sinks into her spell: and when full soon
Her lips move and she soars into her song,
What creatures of the midmost main shall throng
In furrowed self-clouds to the summoning rune;
Till he, the fated mariner, hears her cry,
And up her rock, bare breasted, comes to die?

1868

Морские чары (На картину)

Под сенью яблонь лютно закрепив,
она коснётся этих струн упругих
и прилетит на иступлённый звук их

морской летун, покинув свой залив.
Зачем притихла, слух насторожив?
С ней шепчутся ль айдовы пещеры,
несет ли скрипы дальней планисферы
с речного устья ветряной порыв?

Она уходит в чары. Скоро струны
напев ее заглушит колдовской.
Что за созданыя из глуби морской
поднимутся, клубясь, под звуки руны,
и с голой грудью бросится вперед,
на скалы, к смерти, бедный мореход?

Перевод Вланеса.

15. Сравните перевод сонета Россетти «Прозерпина», выполненный Т. Казаковой, и оригинал. Какие поэтические средства используют Россетти и переводчик для создания образа Прозерпины, для осмысления античного мифа? Какую роль в создании поэтического образа в переводе сонета играет живописный образ на полотне, принадлежащем кисти самого Россетти?

Proserpine

Afar away the light that brings cold cheer
Unto this wall, – one instant and no more
Admitted at my distant palace-door
Afar the flowers of Enna from this drear
Dire fruit, which, tasted once, must thrall me here.
Afar those skies from this Tartarean grey
That chills me: and afar how far away,
The nights that shall become the days that were.

Afar from mine own self I seem, and wing
Strange ways in thought, and listen for a sign:
And still some heart unto some soul doth pine,
O, Whose sounds mine inner sense in fain to bring,

Continually together murmuring) –
'Woe me for thee, unhappy Proserpine'.

1872

Прозерпина

Далекий свет доходит иногда,
Едва блеснув в неуловимый миг,
Как будто только в памяти возник.
Далекой Энны цвет милей плода
Зловещего, приведшего сюда.
И небеса – как далеки они
От Тартара; остались в прошлом дни –
Здесь ждет ночей грядущих череда.

И от себя сама я далека,
И прошлого мне здесь совсем не жаль:
Но чей-то голос рвется через даль
Ко мне (и внятен зов его, пока
Лепечет что-то мне моя тоска):
«О Прозерпина! О моя печаль!»

Перевод Т. Казаковой.

16. Сравните перевод сонета Россетти «Прозерпина», выполненный Вланесом, и оригинал.

Прозерпина, на картину

Как свет далёк, лишь холодный блик печали
Метнулся по стене, когда теперь
Дворцовая чуть приоткрылась дверь.
Как страшен плод садов, что расцветали
Под Энною, увлékший в эти дали
Вкусившую его. И как далёк
Мрак Тартара, он всю меня облék,
Студёный мрак, от дней, что миновали.

Я от себя самой отдалена,
Я знака жду, рассудок мой – чужбина,
И некоего сердца лишь, глубинна,
Речь к некоей душе во мне слышна
(Шуршащая, как слабая волна):
«Мне жаль тебя, бедняжка Прозерпина!»

Перевод Вланеса.

Список литературы

Алпатов М. В. Боттичелли // Алпатов М. В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 115–119.

Аникин Г. В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М.: Наука, 1986.

Багдасарян В. Э., Орлов И. Б., Телицын В. Л. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия / под общ. ред. В. Л. Телицына. М.: ЛОКИД-ПРЕСС: РИПОЛ классик, 2005.

Бенуа А. История пейзажной живописи. СПб.: Шиповник, 1912. Т. II.

Берти Л. Уффици и Коридор Вазари / пер. с ит. М. Талалая. Милан: Kina Italia, 1995.

Буало Н. Поэтическое искусство / пер. С.С. Нестеровой и Г.С. Пиларова // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / под. ред. Н.П. Козловой. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. С. 425–439.

Венгерова З. А. Автобиографическая справка // Русская литература XX века (1890–1910): в 2 кн. / под ред. проф. С. А. Венгерова. М.: XXI век–Согласие, 2000. Кн. 1. С. 138–140.

Виппер Б. Р. Итальянский Ренессанс XIII–XVI века: Курс лекций по истории изобразительного искусства и архитектуры. М.: Искусство, 1977. Т. II.

Вланес [Комментарии] // Россетти Д. Г. Дом жизни: Поэзия, проза / пер. с англ. В. Васильева, Вланеса, Т. Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 383–523.

Данилова И. Е. «Исполнилась полнота времен...»: сб. ст. М.: РГГУ, 2004.

Демиденко А. Н., Багатурия И. Б. Синтез зрительного и вербального образа в сонетах и картинах Д.Г. Россетти // *European researcher*. 2011. № 4 (6). С. 407–410.

Дунаев Г. С. Сандро Боттичелли. М.: Изобр. искусство, 1977.

Дьяконова Н. Я. Английские прерафаэлиты как провозвестники принципов интермедиальности // *Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения*: сб. ст. и мат. междунар. конф. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2009. С. 53.

Дьяченко Е. Жизнь и искусство Сандро Боттичелли, 2009. URL: [http:// bibliotekar.ru/isk/25.htm](http://bibliotekar.ru/isk/25.htm) (дата обращения: 20.02.2010).

Загороднева К. В. Экфрасис в эссе У. Пейтера «Сандро Боттичелли» и в сонете Д.Г. Россетти «На “Весну” Сандро Боттичелли» // *Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология*. Пермь, 2010. Вып. 4. С. 120–134.

Загороднева К., Бочкарева Н. Жанр эссе об искусстве в английской литературе второй половины XIX в. Сопоставительный анализ эссе об искусстве Дж. Рескина и У. Пейтера и экфрасических сонетов Д.Г. Россетти. Saarbrücken: Lambert, 2011.

Загороднева К. В., Бочкарева Н. С. «Сельский концерт» Джорджоне в литературной интерпретации Д. Россетти, У. Пейтера, О. Уайльда и П. Муратова // *Пограничные процессы в литературе и культуре: Мировая литература в контексте культуры*. Пермь, 2009. С. 227–233.

Карр-Гомм С. Тайный язык искусства. Иллюстрированный путеводитель... / пер. с англ. Э.Ш. Гаревой. М.: Астрель, 2012.

Квятковский А. Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966.

Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998.

Овидий Метаморфозы. Фасты / пер. с лат. С. Шервинского, Ф. Петровского. Харьков: Фолио; М.: АСТ, 2000.

Пантилеева А. И. (сост.) Самые знаменитые шедевры прерафаэлитов: иллюстрированная энциклопедия. М.: Белый город, 2014.

Пагер У. Данте Габриэль Россетти / пер. с англ. С. Сухарева // Россетти Д. Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В. Васильева, Вланеса, Т. Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005. С. 5–17.

Пейтер У. Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С. Займовского; под ред. Е. Кононенко. М.: Б.С.Г.–ПРЕСС, 2006.

Робинсон М. Прерафаэлиты. Жизнь и творчество в 500 картинах. М.: Эксмо, 2014.

Россетти Д. Г. Дом жизни: Поэзия, проза / пер. с англ. В. Васильева, Вланеса, Т. Казаковой. СПб.: Азбука-классика, 2005а.

Россетти Д. Г. Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В. Васильева, Вланеса, Т. Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005б.

Россетти Д. Г. Письма / пер. с англ. Л. Житковой, Е. Никитиной, М. Квятковской. СПб.: Азбука-классика, 2005в.

Савельев К. Н. Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление / Магнитогор. гос. ун-т. Магнитогорск, 2007.

Соколова Н. И. Творчество Данте Габриэля Россетти в контексте «средневекового возрождения» в викторианской Англии. М: МПГУ, 1995.

Тахо-Годи А. А. Эос // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. М.: Сов. энцикл., 1982. Т.2. С. 663.

Тресиддер Дж. Словарь символов / пер. с англ. С. Палько. М.: Фаир–Пресс, 2001.

Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Избранные произведения: в 2 т. / пер. с англ. А. Зверева. М., 1993. Т. 2. С. 263–322.

Ханжина Е. П. Сонет о произведении визуальных искусств в романтической поэзии США // Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX–XX вв. Пермь, 1995. С. 69–75.

Ханжина Е. П. Экфрастический сонет // Ханжина Е.П. Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь, 1998. С. 67–77.

Шестаков В. П. Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М.: РГГУ, 1999.

Шестимиров А. Данте Габриэль Россетти. М.: Белый город, 2008.

Bowra C. M. The romantic imagination. L.: Oxford University Press, 1961.

Bubliková Š. Ut Pictura Poesis: Visual Poetics of Pre-Raphaelite Art. Olomouc, 2013.

Cecil L. D. Gabriel Charles Dante Rossetti // The Great Victorians / ed. by H. J. Massingham and H. Massingham. Harmondsworth: Penguin Books Limited, 1938. Vol. 2. P. 427–436.

Cooper J. N. Dante Gabriel Rossetti and the Romance of Loss: Theses. Florida: Rollins College, 2012.

Davison A. Woven songs and musical mirrors. Dante Gabriel Rossetti's «symbolic physiognomy» of music // The British Art Journal. 2013. Vol. 13, № 3. P. 85–90.

Eron S. Myth, Pattern, and Paradox in Swinburne's «Hymn to Proserpine». Brown University, 2003. URL: <http://www.victorianweb.org/authors/swinburne/eron9.html> (дата обращения: 15.02.2007).

Krajewska W. Dante Gabriel Rossetti // English Poetry of the Nineteenth Century. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. P. 201–215.

Kundu P. Muse turned «femme fatale» in D. G. Rossetti's painting and poetry // Journal of Literature and Art Studies. Vol. 3, № 12. N.Y., 2013. P. 772–786.

Landow G. P. Life Touching Lips with Immortality: Rossetti's Temporal Structures, 2004. URL: <http://www.victorianweb.org/religion/type/ch6b.html> (дата обращения: 27.08.2009).

Lee J. J. Venus Imaginaria: Reflections on Alexa Wilding, her Life, and her Role and Muse in the Works of Dante Gabriel Rossetti: Theses. University of Maryland, College Park, 2006. [Cooper 2012: 28].

McSweeney K. What's the Import?: Nineteenth-century Poems and Contemporary Critical Practice. Canada: McGill-Queen's Press – MQUP, 2007.

Mancock D. N. Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art. Munich; Berlin; L.; N.Y.: Prestel, 2003.

Marsh J. Pre-Raphaelite Women. L.: Weidenfeld and Nicolson, 1987.

Marsh J. The Pre-Raphaelite Sisterhood. N.Y.: St. Martin's Press, 1985. 408 p.

Phillips A. [Introd.] // Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. P. vii–xviii.

Robson W. W. Pre-Raphaelite Poetry // From Dickens to Hardy / ed. by B. Ford. L.; N.Y.: Penguin Books, 1963. P. 352–370.

Rossetti W. M. Dante Gabriel Rossetti as Designer and Writer. London: Forgotten Books. (Original work published 1889). 263 p.

Rossetti D. G. The Works / ed., notes by W. M. Rossetti. Hildesheim; N.Y.: Georg Olms Verlag, 1972.

Sambrook J. The Rossettis and Other Contemporary Poets // The Victorians / ed. by A. Pollard. L.; N.Y.: Penguin books, 1993. P. 435–462.

Sarapik V. Picture, text, and imagetext: Textual polylogy // Semiotica 174-1/4. 2009. P. 277–308.

Scott D. Pictorialist Poetics. Poetry and the Visual Arts in Nineteenth-Century France. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1988.

Simmons J. «For a Venetian Pastoral by Giorgione (In the Louvre)»: «Life Touching Lips with Immortality», 2006. URL: <http://www.victorianweb.org> (дата обращения: 27.08.2009).

Stephens F. G. Dante Gabriel Rossetti. Seeley and Co. Limited. 1894.

Waugh E. Rossetti: His life and work. L.: Methuen, 1991. 226 p.

Wilde O. The critic as artist // Complete works of O. Wilde. With an introd. by V. Holland. L. and Glasgow, 1977. P. 1009–1059.

Zasempa M. The Pre-Raphaelite Brotherhood: Painting versus Poetry. Katowice, 2008.

Учебное издание

**Бочкарева Нина Станиславна
Табункина Ирина Александровна
Загороднева Кристина Владимировна**

**ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ:
ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ XIX ВЕКА**

Учебное пособие

Редактор *Л. П. Сидорова*
Корректор *Л. П. Северова*
Техническая подготовка и обработка материалов:
И. А. Табункина, Л. С. Нечаева

Подписано к использованию 05.12.2016
Объем данных 21 Мб. Тираж 50 экз.

Экземпляр электронного издания включает в себя
1 CD-R, 1 пластиковый бокс, 1 вкладыш в пластиковый бокс

Издательский центр
Пермского государственного
национального исследовательского университета
614990, г. Пермь, ул. Букирева, 15