

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Государственное образовательное учреждение
Высшего профессионального образования
«ПЕРМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

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

МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА: ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ

*Допущено методическим советом
Пермского государственного национального исследовательского
университета в качестве учебного пособия
для студентов и магистрантов гуманитарных специальностей*

Пермь 2012

УДК 82-09-1/-19:7(075.8)

ББК 83:85я73

Б 86

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

Б 86

Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учебное пособие / Н.С. Бочкарева, И.А. Табункина, К.В. Загороднева / Перм. гос. нац. исслед. ун-т. – Пермь, 2012. – 90 с.

ISBN 978-5-7944-2007-4

Теоретическая и практическая популярность термина «экфрасис» в последние десятилетия стимулировала включение разных аспектов изучения литературы и других искусств в вузовский учебный процесс в качестве самостоятельных дисциплин. В предлагаемом пособии экфрастическая поэзия изучается в аспекте интермедийной компаративистики с привлечением разных подходов и методов. В теоретическом разделе дается обзор исследований экфрасиса в контексте интермедийности, а также морфологии искусства и литературных жанров. В практической части анализируются три этапа экфрастической поэзии в основном на материале англоязычных текстов. Каждая из трех глав второго раздела 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 82-09-1/-19:7(075.8)

ББК 83:85я73

Печатается по решению редакционно-издательского совета
Пермского государственного национального исследовательского университета

Рецензенты: кафедра литературы и языка Пермского государственного института искусства и культуры; д-р филол. наук, проф. кафедры русской литературы XX века Пермского государственного педагогического университета Т.Н.Фоминих

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФНФ в рамках научно-исследовательского проекта «Экфрастические жанры в классической и современной литературе», проект № 12-34-01012а1, Совета по грантам Президента Российской Федерации в рамках научного исследования «Поэтика русской и английской литературы рубежа XIX-XX вв.: традиции, рецепция, интерпретация», грант № МК-2181.2012.6

ISBN 978-5-7944-2007-4

© Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Загороднева К.В., 2012
© Пермский государственный
национальный исследовательский университет, 2012

СОДЕРЖАНИЕ

РАЗДЕЛ 1.

ЭКФРАСИС В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Глава 1.1.

Морфология искусства.....4

Глава 1.2.

Интертекст и интермедальность.....7

Глава 1.3.

Понятие экфрасиса.....10

Глава 1.4.

Экфрастические жанры.....17

РАЗДЕЛ 2.

АНАЛИЗ ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

Глава 2.1.

Греческая эпиграмма и ода Горация.....21

Задания для самостоятельной работы.....28

Глава 2.2.

Экфрасис в английской романтической поэзии.....31

Задания для самостоятельной работы.....42

Глава 2.3.

Экфрастический сонет Данте Габриэля Россетти.....60

Задания для самостоятельной работы.....77

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....80

РАЗДЕЛ 1. ЭКФРАСИС В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТИ

Глава 1.1. МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Синкретизм ранних форм искусства выражается в отсутствии четкой *жанро-родо-видовой* структуры. В понимании А.Н.Веселовского первобытный синкретизм представлял собой сочетание ритмических движений с песней-музыкой и элементами слова: «Вначале: *песня – сказ – действие – пляска...* Spil объединяло различные движения, пляску с музыкой и пением... В других обозначениях песни-сказа сохранились следы ее древнего прикрепления к *обрядовому акту*, именно к акту заговора, заклинания, гадания» [Веселовский 1989: 254-255].

Однако уже в античности выделяются искусства *мусические* и *технические* (в Средневековье близкое этому разделение на *свободные* и *механические* искусства).

Мусическим искусствам покровительствовал Аполлон Мусагет¹, и они персонифицировались в виде сначала трех, а потом девяти муз:

Каллиопа стала музой эпоса;
Эвтерпа – музой лирики;
Мельпомена – музой трагедии;
Талия – музой комедии и сельской поэзии;
Эрато – музой эротической поэзии и мимики;
Полигимния – музой гимнической поэзии;
Терпсихора – музой танца;
Клио – музой истории;
Уrania – музой астрономии.

В этой «первой в истории эстетической мысли попытке осуществить морфологический анализ искусства» *видовые* (танец), *родовые* (эпос, лирика) и *жанровые* (трагедия, комедия и др.) формы творчества предстают как явления однопорядковые [Каган 1972: 13].

¹ Ницше, наоборот, использует имя Аполлона для символизации пластически-изобразительного творчества, противопоставляя ему Диониса, с которым связывает музыку.

Технические искусства родственны ремеслу и вообще всей области практического созидания – «техне». Их покровителем был бог огня Гефест и отчасти Афина Паллада.

Мусические искусства используют те *средства воплощения художественного замысла*, которыми обладал сам человек – движения его тела и звук его голоса; технические – внешние по отношению к человеку природные средства – камень, глина, дерево, кость, естественные красители и т.п.

Произведения мусических искусств имеют *процессуально-динамичный* характер, поскольку «такова природа пластической жизни человеческого тела и звучаний его голоса»; произведения технических искусств – *статичные, неподвижные*, «они оставляли течение жизни, увековечивая вырванные из тока времени мгновения» [там же: 186].

В *мусических* искусствах вызревали древнейшие формы словесного, музыкального, танцевального и актерского творчества, в *технических* – архитектуры, скульптуры, живописи, графики. В основе дихотомии технических и мусических искусств лежит **онтологический принцип** деления на искусства *пространственные* и *пространственно-временные* (внутри которых выделяются собственно *временные* искусства – словесное и музыкальное) [там же: 269-280]. Это деление отражает как *форму бытия*, так и *характер восприятия* этих искусств и выражается в трехчленной модели (Рис. 1).

Рис. 1. Онтологический принцип деления искусств

<i>пространственные</i>	<i>пространственно-временные</i>	<i>временные</i>
-------------------------	----------------------------------	------------------

В XIX в. особую значимость получило разделение искусств на *изобразительные* и *неизобразительные* (или *выразительные*), в основе которого лежит **семиотический принцип** [там же: 280-284]. Изобразительные искусства (живопись, скульптура, графика, фотография, литература, театр, кино) используют «язык реальных жизненных впечатлений, воссоздавая перед взором или воображением предметы и явления реального мира такими, какими воспринимает их человек в своем практическом опыте». Неизобразительные искусства (музыка, танец,

архитектура, прикладные искусства, дизайн) отклоняются от «формы чувственного образа, возникающего в опыте повседневной жизни человека». В результате соединения двух принципов деления образуется модель перехода от неизобразительных искусств (вверху) к изобразительным (внизу) (Рис. 2).

Рис. 2. Семиотический принцип деления искусств

область архитектонического творчества	область хореографического творчества	область музыкального творчества
синтез архитектонического и изобразительного творчества	синтез хореографического и актерского творчества	синтез музыкального и словесного творчества
область изобразительного творчества	область актерского творчества	область словесного творчества

Значение работы Г.Э.Лессинга «Лаокоон...» в истории эстетики состоит не в том, что он разделил поэзию и живопись как временное и пространственное искусства, а в том, что показал их границы и возможные пути преодоления этих границ.

Г.В.Ф.Гегель связывал виды искусства с этапами в развитии мировой культуры. На *символическом* этапе (древние цивилизации), когда материя еще преобладает над духом, главенствует *архитектура*. На *классическом* этапе (античность) материя и дух находятся в равновесии, что выражается в *скульптуре*, где человек воплощается в своей телесной форме. На *романтическом* этапе (средние века и новое время) дух преобладает над материей, что выражается в *живописи, музыке и поэзии*.

При переходе поэзии как словесного искусства от *устной* к *письменной* форме усиливается ее пространственный характер, акцентированный в визуальной поэзии (от Симеона Полоцкого до Гийома Аполлинера) и в литературе XX в. [Фрэнк 1987].

В истории эстетической мысли обнаруживаются различные классификации искусства, отражающие характер эпохи и индивидуальность авторов. Не останавливаясь на них, обратимся к современному состоянию проблемы *взаимодействия искусств (interart)* в аспекте *интермедиальности (intermediality)*.

Глава 1.2. ИНТЕРТЕКСТ И ИНТЕРМЕДИАЛЬНОСТЬ

Понятие *интертекстуальность* ввела в современный научный дискурс в 1967 г. Юлия Кристева, опираясь на «открытие, впервые сделанное М.М.Бахтиным в теории литературы: любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [Кристева 2000: 429]. Так адаптировались к структуральной поэтике бахтинские понятия «чужое слово», «диалог», «многоголосие», «полифония» и др.

Подхватив идеи Бахтина и Кристевой, Ролан Барт дал «каноническое» определение: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т.д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек» (цит. по: [Ильин 2001: 102-103]).

С одной стороны, «интермедиальность вписывается в широкое понимание интертекстуальности как любого случая “транспозиции” одной системы знаков в другую (Ю.Кристева), подразумевающей самые различные виды “интер<...>альных” отношений (И.П.Смирнов), будь то интервербиальность (Г.А.Левинтон), «интеркультуральность» (Б.Вальденфельс) или интерсубъективность (Э.Гуссерль), или интеркорпоральность (М.Мерло-Понти) и т.д.» [Борисова 2007]. С другой стороны, проводится «разграничение между интертекстуальностью как взаимодействием вербальных текстов и интермедиаальностью как корреляцией разнородных медиа-каналов» (Ю.Мюллер), «мономедиаальным» и «кроссмедиаальным» вариантами «интерсемиотических отношений» (В.Вольф) [Сидорова 2006: 10], что

противоречит структурно-семиотическому и постструктуралистскому пониманию «текста культуры», поэтому чаще интермедиальность рассматривается как частный случай интертекстуальности.

«В узком смысле интермедиальность – это особый тип внутритекстовых взаимосвязей в художественном произведении, основанный на взаимодействии языков разных видов искусств. В более широком смысле интермедиальность это создание целостного полихудожественного пространства в системе культуры (или создание художественного “метаязыка” культуры). И, наконец, интермедиальность – это специфическая форма диалога культур, осуществляемая посредством взаимодействия художественных референций. Подобными художественными референциями являются художественные образы или стилистические приёмы, имеющие для каждой конкретной эпохи знаковый характер» [Тишунина 2001: 153].

Интермедиальность как методология научного анализа текста формируется в 1950-60-х гг. в русле *компаративистики*. Ее истоки прослеживаются в истории эстетической мысли, а современное состояние связано в основном с *семиотическим* подходом.

В литературоведении появление термина *интермедиальность* в связи с интертекстуальностью обнаруживается в статье А.Ханзен-Лёве о проблеме корреляции словесных и изобразительных искусств на примере русского авангарда [Hansen-Löve 1983]. Предлагаемая им типология основывается на теории знака Ч.С.Пирса (см.: [Пирс 2009]), но на ее появление повлияли и другие труды по семиотике (как зарубежных, так и тартуско-московской школ). Ю.В.Шатин, отталкиваясь от теории Пирса, утверждает, что, «являясь иконическим знаком, произведение живописи имплицитно содержит в себе способность превращаться в символический знак и вступать посредством межсемиотического перевода в логические отношения со своим антиподом – художественной литературой» [Шатин 2004].

Типологию музыки в литературе обосновывают С.П.Шер и А.Гир (последний использует современные представления о структуре знака, что позволяет распространить его теорию на другие искусства) [Борисова 2007]. В первом случае функции

другого искусства проявляются в литературе на уровне *означающего* (звуковая организация текста, визуальная поэзия). Во втором случае функции другого искусства проявляются на уровне *означаемого* (опосредованное воссоздание музыкальных и пластических структур, жанровых форм). В третьем случае другое искусство выступает в роли *денотата*, литература стремится к «переводу» образа иного художественного мира, репрезентации реальных или вымышленных произведений (экфрасис относится к этому типу интермедийных отношений).

Границы между тремя выделенными типами интермедийности могут дискутироваться. Так, к функции означающего часто относят такие «онтологические» свойства литературного стиля, как живописность и пластичность, хотя они опосредованы словом. Кроме того, в каждом следующем типе может интегрироваться предыдущий: например, репрезентация произведения искусства, как правило, сопровождается воссозданием его специфических форм.

В аспекте интермедийности рассматривают как синтетические (сложные) виды искусства, так и отдельные «составные» произведения, в которых соединяются разные искусства. Выходя за границы собственно искусства, теория интермедийности может помочь осмыслить, во-первых, его новые формы, во-вторых, условия существования старых (например, переход от печатной книги к электронной). В то же время виды искусства не отождествляются с медиа как средствами коммуникации (см. об этом: [Маклюэн 2005; Тимашков 2007]).

Глава 1.3. ПОНЯТИЕ ЭКФРАСИСА

В современной науке о литературе существуют различные подходы к проблеме 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 др. экфрасис обозначал «описательную речь, отчетливо являющуюся 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]). Сужение термина означало, что преимущественным предметом экфрасиса становится рукотворное произведение (храм, дворец, картина, чаша, щит, статуя). Более того, Брагинская предлагает называть «экфрасисом» (или «экфразой») «описания не любых творений человеческих рук, но только описания сюжетных изображений» [там же: 264].

Экфрасис – это «перевод» с языка изобразительного на язык словесный: «При этом не только слово пытается приобрести свойство изобразительности, но и изображение наделяется свойствами повествовательности или предстает как наглядная иллюстрация какого-либо вполне “словесного” смысла» [там же: 263]. Во II–III вв. н.э. два Филострата (дед и внук) создали знаменитые описания вымышленных или реально существовавших аллегорических картин Εἰκόνας) 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. <...> ...глаза нужны не для того, чтобы видеть и переживать явление, но чтобы писать и читать, – глаза, чтобы слышать, потому что у нас есть уши, чтобы видеть» [Кассен 2000: 229, 236]. 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, по утверждению О.М.Фрейденберг, уже в гомеровской экфразе «мы имеем не описание непосредственной натуры, но описание вторичное, описание уже изображенной одним из видов ремесла вещи – чего-то сотканного, нарисованного, вытканного, слепленного. Экфраза – 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 гораздо первичней отображение образов в ткани, в ковке, в рисунке, в дереве, камне и металле, чем в письме. Экфраза представляет 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 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, тканья. Всякое изделие соответствует сотворенному миру. Вот почему Гефест – бог изделий, Афина –

богиня изделий, а они воплощают огонь, космическую перво-стихию. Поэтому же фольклорная экфраза 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 экфраза стремится показать, что мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая. Экфраза 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 «фикции», 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 Яacobсон 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*» [Якобсон 1987: 166]. Не используя термин «экфрасис», Якобсон анализирует его семиотическую природу, акцентируя специфику вторичности *образа*, а не *описания*. В поэзии Пушкина он обнаруживает антиномии живого и мертвого, восходящие к тому, что Фрейдерберг 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.Якобсона была опубликована сначала на чешском, а затем на английском языке, и только после этого переведена 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].

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.3).

Рис. 3. Структурная модель экфрасиса

субъект	объект	среда
художник (3)	референт (1)	действительность (2)
поэт (6)	произведение искусства (4)	изобразительное искусство (5)
читатель (9)	текст (7)	литература (8)

Таблица сопровождается следующим комментарием: «Простейшая экфраса 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), художественной 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 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 моделирующей 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].

Проблема экфрасиса является составной частью 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]. 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). Актуализация термина «экфрасис» в последнее десятилетие, с одной стороны, перенесла внимание исследователей с художественного произведения на текст, с другой сторо-

ны, значительно расширила объем понятия и сферу его применения, вытеснив другие термины.

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 авторы литературоведческих исследований, посвященных творчеству конкретных авторов или отдельных литературных направлений, чаще сужают, чем расширяют понятие. Так, 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].

Н.Е.Меднис сознательно ограничивает свое «deskриптивное» 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]. Особый интерес представляет природа и функции экфрасиса в религиозных, публицистических и научных текстах. При этом отношение экфрасиса к жанру остается предметом дискуссии.

Глава 1.4. ЭКФРАСТИЧЕСКИЕ ЖАНРЫ

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 иерархические², стихотворные и прозаические и т.д. Она 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» [там же].

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

² 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.

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 пластических искусств» [Рубинс 2003: 16]. Рассматривая экфрасис как тип текста, исследовательница упоминает «дискурс 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 изобразительность и иконичность, «нацеленных главным образом на представление реальных объектов и предметов искусства» (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].

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» [Таранникова 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.].

Особую проблему представляет выявление общего и особенного в лирическом и эпическом экфрасисе: «Экфразис, 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, экфрасис в эпическом произведении может выполнять сюжетную, характерологическую, хронотопическую, символическую, стилистическую и другие функции [Бочкарева 2009].

РАЗДЕЛ 2. АНАЛИЗ ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

ГЛАВА 2.1. ГРЕЧЕСКАЯ ЭПИГРАММА И ОДА ГОРАЦИЯ

В античной поэзии большое развитие получили небольшие, но законченные по форме и содержанию стихотворения, называемые *эпиграммами* (дословно – *надписями*). К древнейшим эпиграммам относятся посвятительные надписи на предметах культа – изваяниях, алтарях, треножниках, а также на надгробных памятниках. Последние получили название *эпитафий* (дословно – *надгробий*) [Греческая эпиграмма 1960: 5-20].

В эпиграммах на предметах говорящим лицом обычно был сам предмет, на котором делалась надпись. Этот прием, как и стихотворный размер – гекзаметр удержались и во многих надписях позднейших времен. Некоторые из древнейших эпиграмм греки приписывали самому Гомеру. Например, надпись на гробнице Мидаса.

Гомер

На гробницу Мидаса

Медная дева, я здесь возлежу на гробнице Мидаса,

И до тех пор, пока воды текут и леса зеленеют,

На орошенном слезами кургане его пребывая,

Я возвещаю прохожим, что это Мидаса могила.

(здесь и далее эпиграммы в пер. *Л.Блуменау*)

Позволим себе вольную деконструкцию перевода с неизбежными анахронизмами. Прямое указание на статую и ее материал (медная дева), а также позу (возлежу на гробнице Мидаса) создает у современного читателя определенные визуальные и вербальные культурологические ассоциации (бронзовые изваяния нимф в сочетании с мифами о царе Мидасе, который пожелал, чтобы все, к чему он прикасается, превращалось в золото, и у которого после состязания Аполлона с Паном выросли ослиные уши). Бронзовое изваяние девы остается неподвижным и одновременно оживает через способность говорить и смотреть (в голосе и взгляде).

Повествование от первого лица не только дает представление о пространственном расположении статуи в горизонтальной и вертикальной проекциях (взгляд сверху), но и создает определенное движение времени (пока воды текут и леса зеленеют), одновременно ограничивая его и подчеркивая его безграничность и вечность (до тех пор, пока). Отчетливо разделяются ближний и дальний планы – сверху вниз, постепенно расширяясь: статуя; гробница; курган, орошаемый слезами; прохожие; текущие реки и зеленеющие леса.

Эпиграммы, приписываемые философу Платону (V-IV вв. до н.э.), разнообразнее и сложнее, чем у его предшественников. Надписи на «Афродиту» Праксителя интересны современному читателю еще и потому, что речь идет об известном произведении «Афродита Книдская» знаменитого греческого скульптора. Кажется, что вторая надпись отвечает на вопрос в первой.

Платон

На «Афродиту» Праксителя

1

В Книд чрез пучину морскую пришла Киферея-Киприда,
Чтобы взглянуть на свою новую статую там,
И, осмотрев ее всю, на открытом стоящую месте,
Вскрикнула: «Где же нагой видел Пракситель меня?»

2

Нет, не Пракситель тебя, не резец изваял, а сама ты
Нам показалась такой, как ты была на суде.

На этот раз повествование ведется от третьего лица, хотя вторая надпись построена как обращение от «мы» к «ты». Персонаж, изображенный в статуе, с самого начала отделяется от нее и действует (передвигается и говорит) как живое существо (Киферея-Киприда – так называют Афродиту). Пространство определяется морской пучиной, отделяющей местопробывание богини (о. Киферы или о. Кипр) от Книда.

Новая статуя, стоящая на открытом месте, безгласна, как и положено статуе. Возглас самой Афродиты указывает на ее (статуи) наготу и намекает на известный миф об Актеоне, который увидел другую богиню – Артемиду – нагой и за это поплатился жизнью. Вторая надпись намекает на другой миф, расска-

зывающий о суде Париса, на котором яблоко с надписью «Красивейшей» досталось Афродите. Здесь также используется «отрицающая» характеристика (не Пракситель тебя, не резец изваял), с одной стороны, подчеркивающая жизнеподобие статуи и мастерство ваятеля, а с другой, указывающая на материал (мрамор), из которого она сделана.

Множество эпиграмм посвящены произведениям другого известного скульптора – Лисиппа. Поэту Асклеиаду (III в. до н.э.), родом с острова Самоса, приписывается стихотворение на бюст Александра Македонского, которого Лисипп неоднократно изображал.

Асклеиад

На бюст Александра Македонского

Полный отважности взор Александра и весь его облик

Вылил из меди Лисипп. Словно живет эта медь!

Кажется, глядя на Зевса, ему говорит изваянье:

«Землю беру я себе, ты же Олимпом владей».

Повествователь еще больше отдален как от статуи, так и от ее прототипа. Характеризуется выражение лица и фигуры Александра (полный отважности взор ... и весь его облик) и указывается материал (медь). Между ними возникает антиномия-напряжение живого и неживого. Живость от взора и облика изображаемого передается материалу в сравнении (Словно живет эта медь!) Говорит изваяние тоже только в воображении поэта. Статуя как будто обращается к Зевсу-Олимпийцу, тем самым подчеркивая сходную власть Александра на земле. Отметим, что введение прямой речи остается важной чертой эпиграммы.

Из эпиграмм-надписей Посидиппа, современника и друга Асклеиада, большой интерес представляет эпиграмма на статую Лисиппа «Случай», написанная в форме диалога между статуей и зрителем, где в виде вопросов и ответов дается подробное описание статуи и раскрывается смысл того, что хотел выразить ею Лисипп.

Посидипп

На «Случай» Лисиппа

- Кто и откуда твой мастер-ваятель? – Лисипп, сикионец.
- Как называешься ты? – *Случай* я, властный над всем.
- Что ты так ходишь, на кончиках пальцев? – Бегу постоянно.
- Крылья к чему на ступнях? – Чтобы по ветру летать.
- Что означает в руке твоей нож? – Указание людям,
Что я бываю для них часто острее лезвия.
- Что за вихор на челе у тебя? – Для того, чтобы встречный
Мог ухватить за него. – Лысина сзади зачем?
- Раз только мимо тебя пролетел я на стопах крылатых,
Как ни старайся, меня ты не притянешь назад.
- Ради чего ты изваян художником? – Вам в поученье;
Здесь потому, у дверей, он и поставил меня.

Примечательно, что вопросы начинаются с имени и происхождения скульптора, названия статуи, а заканчиваются ее местоположением (у дверей). На наш взгляд, по описанию невозможно не только сколько-нибудь отчетливо представить статую, но и однозначно судить об отношении к ней автора стихотворения. По первым деталям (ходишь на кончиках пальцев, крылья на ступнях, нож в руке) возникает ассоциация сначала с богом Гермесом, а затем с героем Персеем (владельцами чудесных сандалий), при этом меч может иронически обозначаться как нож. Тогда становится более понятными упоминания о вихре и лысине (интерпретация формы шлема).

Хотя изменение эпиграммы от спокойных и серьезных в сторону шутки и насмешки связывают с I в. н.э., уже у Анакреонта (VI в. до н.э.) обнаруживают склонность к шутке. Например, ему приписывают эпиграмму на бронзовую телку Мирона.

Анакреонт

На бронзовую телку Мирона

Дальше паси свое стадо, пастух, – чтобы телку Мирона,
Словно живую, тебе с прочим скотом не угнать.

Впрочем, несохранившееся бронзовое изображение коровы, изваянное греческим скульптором V в. Миронем и установленное на Агоре в Афинах, ставит под сомнение обозначенную выше атрибуцию стихотворения. Примечательно, что в других

эпиграммах на статую Мирона (всего до нас дошло, видимо, 34) упоминаются разные материалы (медь; глина; мрамор), хотя и в разных контекстах. Если в I в. н.э. представление об эпиграмме как об остроумном и едком стихотворении *на случай* (!) было уже общепринятым, то шутка и остроумие, вероятно, не исключались и ранее.

Упомянем еще об одной эпиграмме Посидиппа, посвященной не скульптуре (произведению изобразительного искусства), а архитектурному сооружению, – на Фаросский маяк:

Посидипп

На Фаросский маяк

Башню на Фаросе, грекам спасенье, Сострат Дексифанов,

Зодчий из Книда, воздвиг, о повелитель Протей!

Нет никаких островных сторожей на утесах в Египте,

Но от земли проведен мол для стоянки судов,

И высоко рассекая эфир, поднимается башня,

Всюду за множество верст видная путнику днем;

Ночью же издали видят плывущие морем все время

Свет от большого огня в самом верху маяка,

И хоть от Таврова Рога готовы идти они, зная,

Что покровитель им есть, гостеприимный Протей.

Перевод Л.Блуменау

С самого начала Посидипп обозначает название и назначение сооружения, имя и происхождение зодчего, обращаясь к Протею – «повелителю» и «гостеприимному покровителю» (морскому божеству или царю Египта, правившему в Фаросе и оказавшему гостеприимство Дионису), чьим именем завершается стихотворение. Таким образом, Фаросский маяк практически отождествляется с Протеем, тем самым одушевляясь. Тема спасения подчеркивается упоминанием о сторожах и большом огне, который их заменяет.

Внутренним обрамлением сюжета служат и географические названия (Египет, Тавров Рог), обозначающие крайние точки пути мореплавателей. Отношения по вертикали подчеркивают высоту башни (на утесах – от земли; высоко рассекая эфир поднимается башня; в самом верху маяка), которая усиливается горизонтальными отношениями (за множество верст; издали).

Динамика сюжета присутствует в самом описательном нарративе (например, башня, рассекающая эфир, с одной стороны, ассоциируется у читателя с носом корабля, рассекающего волны, а с другой – с лучом света, рассекающего темноту). Отношения света и тьмы передаются также через временную динамику смены дня и ночи. Можно сделать вывод, что образ Фаросского маяка, как и произведений изобразительных искусств, создается на стыке описания и повествования, которые, на наш взгляд, можно разделить только условно.

Первые сборники эпиграмм появились, по-видимому, еще в V в. до н.э. и содержали безымянные стихотворные надписи. В эпоху эллинизма появились сборники литературных эпиграмм, как авторские, так и включавшие стихи многих поэтов. Основой для всех позднейших антологий (сборников) явился «Венок» Мелеагра, составленный между 70 и 60 гг. до н.э. Во вступительном стихотворении Мелеагр сравнивает *голоса* поэтов с *цветами* в составленном им *венке* (метафоре антологии, построенной на скрытом сравнении слышимого и видимого, выражении первого через второе). Спустя сто лет «Венок» был расширен Филиппом Фессалоникским, затем последовал еще ряд антологий – вплоть до VI в. н.э., после чего интерес к эпиграмме падает почти до конца тысячелетия.

Палатинская антология названа так по имени Палатинской библиотеки в Гейдельберге, где находится рукопись этого собрания эпиграмм, известная примерно с 1600 г. Само собрание возникло в Константинополе около 980 г. и представляет собой расширенное издание антологии, составленной там же около 900 г. священником при дворе императора Льва VI в. Философа *Константином Кефалой*, который применил не авторский, а тематический принцип группировки эпиграмм по книгам (любовные эпиграммы, надписи на приношениях и т.д.).

Другой редакцией антологии Кефалы является законченное 1 сентября 1299 г. собрание Плануда (авторская рукопись в библиотеке св. Марка в Венеции). Хотя это собрание в полтора раза меньше, в нем есть эпиграммы, не вошедшие в Палатинскую антологию и во всех изданиях прибавляемые к ней в виде XVI книги. Так называемые «описательные» эпиграммы тематически помещены в отдельную книгу, они, на наш взгляд, не

совпадают с экфрастическими эпиграммами, которые разбросаны по всему сборнику.

Анализируя античный экфрасис, Мария Рубинс от поэм Гомера, Вергилия и Катулла переходит к одам Анакреонта [Рубинс 2003: 27-31], подчеркивая присутствие в них «многого экфрасиса». В одной из них поэт заказывает художнику изображение города, в других – портретов подруги и друга. Кроме того, он обращается к самому Гефесту с просьбой разукрасить для него серебряный кубок, используя прием «определения от противного». По мнению современных ученых, в экфрастических одах поэт не только излагает, по сути, свою поэтическую программу, но и утверждает превосходство поэзии над живописью.

Еще отчетливее эта идея выражена в знаменитой тридцатой оде древнеримского поэта Горация, известной в русских переводах под названием «Памятник». Именно Горацию принадлежит сравнение поэзии с живописью *ut pictura poesis* («какова живопись, такова и поэзия»), раскрывающее изобразительный потенциал поэзии. Другое выражение, гласящее, что «живопись – немая поэзия, а поэзия – говорящая живопись», приписывается греческому поэту Симониду Кеосскому (VI-V вв. до н.э.). Последний считался в древности выдающимся автором эпиграмм-эпитафий на алтарях богов и памятниках:

Симонид Кеосский

Памятник я Феогнида Синопского, Главком воздвигнут.

Здесь он поставил меня, старую дружбу почтив.

Военачальник Эллады, Павсаний, могучему Фебу,

Войско мидян поразив, памятник этот воздвиг.

Гораций отталкивается от этих эпитафий и создает в знаменитой оде *образ поэтического памятника* через его сравнение с медью (бронзой) – по вечности и прочности материала – и с пирамидами – по величию и высоте сооружения. Скульптурный и архитектурный экфрасис развивается от упоминания Капитолии (храм на вершине холма) до намека на святилище в Дельфах. Все стихотворение можно назвать экфрасисом мета-

форического памятника, так как оно построено на скрытом сравнении поэзии с пластическими искусствами.

Задания для самостоятельной работы.

1. Выберите из «Палатинской антологии» [Парнас 1980: 170-220] экфрастические эпиграммы и проанализируйте в них средства создания художественной образности в аспекте взаимодействия поэтического слова и произведений визуальных искусств.

2. Прочитайте в монографии М.Рубинс анализ экфрастических од Анакреонта. Опираясь на собственный анализ этих стихотворений, попробуйте обосновать поэтику «мнимомого экфрасиса» в этих произведениях, взаимодействие в них поэтического слова и произведений изобразительных искусств.

3. Проанализируйте поэтические средства создания образа памятника в тридцатой оде Горация на языке оригинала. Как проявляются в нем отношения мифа, слова и произведений пластических искусств (скульптуры и архитектуры)? Комментарии на сайте <http://www.horatius.ru>.

Q. Horatius Flaccus.

Carmina III. 30

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non aquilo impotens
possit diruere aut innumerabilis
annorum series et fuga temporum.
non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium
scandet cum tacita virgine pontifex.
dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens,
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

2. Проанализируйте академические и художественные переводы тридцатой оды Горация в сравнении с оригиналом. Какими средствами передают переводчики экфрастические особенности?

3. Проанализируйте разные подражания оде Горация. Какие новые экфрастические образы и детали появляются в них? Сравните в этом аспекте несколько стихотворений.

4. Прочитайте стихотворения А.С.Пушкина и В.Ф.Ходасевича. Проанализируйте их отношение к оде Горация. Чем отличается подражание, стилизация, пародия, вариация (травестия и бурлеск)? Какие функции в каждом стихотворении выполняет экфрасис?

А.С.Пушкин

Exegi monumentum

Я памятник себе воздвиг нерукотворный,
К нему не зарастет народная тропа,
Вознесся выше он главою непокорной
Александрийского столпа.
Нет, весь я не умру – душа в заветной лире
Мой прах переживет и тленья убежит –
И славен буду я, доколь в подлунном мире
Жив будет хоть один пиит.
Слух обо мне пройдет по всей Руси великой,
И назовет меня всяк сущий в ней язык,
И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой
Тунгус, и друг степей калмык.
И долго буду тем любезен я народу,
Что чувства добрые я лирой пробуждал,
Что в мой жестокий век восславил я Свободу
И милость к падшим призывал.
Веленью божию, о муза, будь послушна,
Обиды не страшась, не требуя венца,
И не оспаривай глупца.
21 августа 1836 г.

В.Ф.Ходасевич

Памятник

Exegi monumentum

Павлович! С посошком, бродячею каликой
Пройди от финских скал вплоть до донских станиц,
Читай мои стихи по всей Руси великой, –

И столько мне пришлют яиц,
Что если гору их на площади Урицкой
Поможет мне сложить поклонников толпа –
То, выглянув в окно, уж не найдёт Белицкий
Александрийского столпа.

Апрель 1921

Примечание: Лирический герой стихотворения В.Ф.Ходасевича обращается к поэтессе Надежде Александровне Павлович (1895-1967). С 1918 г. Дворцовая площадь называлась площадью Урицкого в честь председателя Петроградской ЧК Моисея Соломоновича Урицкого (1873-1918), известного своей жестокостью. Историческое название возвращено площади в 1945 г. Ефим Яковлевич Белицкий – врач-психиатр, писатель и владелец петербургского издательства «Эпоха», где вышли в свет две книги Ходасевича.

Глава 2.2. ЭКФРАСИС В АНГЛИЙСКОЙ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ

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].

2.2.1. Экфрастическая элегия У.Вордсворта

Редким образцом проникновенной и великолепной (*so faithfully reflected and so triumphantly enriched*) «иконической поэзии» (*iconic poetry*) исследовательница 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 «элегической

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*») превращают 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, покровителем искусств, а также 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 *thou* (*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 предвещают 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 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 light-*

ning, 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.

2.2.2. Экфрастическая ода 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 и изучал скульптуры Парфенона. 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 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 1999]. 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 второ-

го 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 слаще, 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. Воскликая, 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 будто 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.

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 экфрастической 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, —

Такую 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?

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 gravings:
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 «Экземинере», 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 Бартолоци (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» Милтона, исказив 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) – гравер, 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 заливается 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 возу, говорят, я неплохо

И ополчиться успел, от врагов ожидая подвоха.

Флексман со Стотхардом пряность учуяли нюхом:

«Беда, коль гравер 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. 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 вкруг 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, мычашую 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 поколень,
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 средст-

вами 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 determind 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,
 Ravening 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 решил – была не была – послать тебе несколько строчек, так что ты извинишь и бесвязный 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 тяжко
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 отрадно, 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 отрадно.
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 остервененьем 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 «дальше – 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 леонардовского³». 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.
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;

³ Картина с изображением Медузы Горгоны в настоящее время произведением Леонардо да Винчи не считается.

'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 недвижные 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

Глава 2.3. ЭКФРАСТИЧЕСКИЙ СОНЕТ 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.

2.3.1. «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. 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 отведя 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].

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-прерафаэлит 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» [Соколова 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 настоятельно 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. Возмущенный 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 возраставшей 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 фонтана 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» [Ladow 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].

2.3.2. «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 «достопадного 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].

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 2000: 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-прерафаэлиты (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 ssssa. 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]⁴.

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].

⁴ На вопросы, поставленные Россетти в сонете, пытается «ответить» в стихотворении, посвященном картине «Весна», Майкл Филд (*Michael Fild*). Это литературная мистификация, псевдоним Кэтрин Бредли (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: 303]. 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].

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 Никола Буало в своем «Поэтическом искусстве» предъявлял к сонету суровое требование: «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 подхва-

ченная 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 2002: 7]⁵.

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; Виппер 1977: 17;

⁵ 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 распутившихся 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*); «анютины глазки» (*pansy*) – традиционный символ дружбы (*the traditional emblem of caring friendship*) [Mancoff 2002: 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 природы в окрестностях Флоренции. Это розы, фиалки, маргаритки, лесная земляника, пурпурные ирисы, белые орхидеи, лесной волочай и др.» [Дунаев 1970: 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.

Дунаев 1977: 71]⁶. 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 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 Астреом 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 акромонаграммой⁷ – повторением конца стиха (*near*) в

⁶ 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]).

⁷ 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].

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 [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]⁸.

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 «поклонение» (*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 подчеркивается 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 подчеркнуто 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»

⁸ 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 избрали прозвище *Amico di Sandro* (Друг Сандро)» [Валнес 2005: 489].

[Robson 1963: 358]. В проанализированном сонете отчетливо обнаруживается постепенный переход к «театральной» поэтике модерна⁹. *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 «проphetом 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 «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

⁹ 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].

гармонии усматривал залог гармонии в искусстве. Движение ранних прерафаэлитов именно Джону Рескину обязано определением основных программных принципов.

Задания для самостоятельной работы.

1. Проанализируйте сонет Д.Г.Россетти «Морские чары (На картину)». Сравнивая словесную и живописную образность, выясните, каким образом происходит взаимодействие поэтического произведения и живописного полотна? Какие новые оттенки смысла придает картина сонету?

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

2. Какими поэтическими средствами переводчик Вланес создает экфрасис картины Россетти?

Морские чары (На картину)

Под сенью яблонь лютию закрепив,
она коснётся этих струн упругих
и прилетит на испулённый звук их
морской летун, покинув свой залив.
Зачем притихла, слух насторожив?
С ней шепчутся ль аидовы пещеры,
несёт ли скрипы дальней планисферы

с речного устья ветряной порыв?

Она уходит в чары. Скоро струны
напев её заглушит колдовской.
Что за созданья из глуби морской
поднимутся, клубясь, под звуки руны,
и с голой грудью бросится вперёд,
на скалы, к смерти, бедный мореход?
Перевод Вланеса (Владислав Некляев)

3. Проанализируйте сонет Россетти «Прозерпина». Как осмысливает поэт античный миф? Какую роль в создании поэтического образа 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

4. Сравните перевод сонета, выполненный Вланесом, и оригинал Россетти. Какие поэтические средства использует Россетти и переводчик для создания образа Прозерпины?

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 внятн зов его, пока
Лепечет что-то мне моя тоска):
«О Прозерпина! О моя печаль!»
Перевод Вланеса (Владислав Некляев)

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Алексеев М.П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967.
- 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.
- 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.
- 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.
- Блейк У.* Избранные стихи / сост., предисл. и коммент. А.М.Зверева. М.: Прогресс, 1982. На англ. и русск. яз. М.: Прогресс, 1982.
- Борисова И.* Перевод и граница: перспективы интермедиаальной поэтики // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal in Slavic Studies. 2007. URL: <http://www.utoronto.ca/tsq/07/borisova07.shtml>
- Бочкарева Н.С.* Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вест. Перм. ун-та. Российская и зарубежная филология. 2009. Вып.6. С.81-92.
- 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.* 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.* Роман о художнике как «роман творения»: генезис и поэтика. Пермь, 2000.

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

Бочкарева Н.С., Табункина И.А. Художественный синтез в литературном наследии Обри Бердсли. Пермь, 2010.

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 вазописи // 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.

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.

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/bych/kov_02.htm

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. и комм. Ю.Верховского, А.Габричевского, Б.Грифцова и др. М.: Изобраз. искусство, 1995.

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

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

Веселовский А.Н. Историческая поэтика / сост. В.В.Мочаловой; вст. ст. И.К.Горского. М.: Высшая школа, 1989.

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

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

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

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

Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т.: пер. с нем. / под ред. М.Лифшица. М.: Искусство, 1971. Т.3.

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.

Греческая эпиграмма / пер. с др.греч. под ред. Ф.Петровского; сост., примеч. и указ. Ф.Петровского и Ю.Шульца; вст. ст. Ф.Петровского. М.: Худож. лит., 1960.

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

Гусманов И.Г. Лирика английского романтизма. В.Блэйк, В.Вордсворт, С.Т.Колридж, Р.Маути, Т.Мур, Д.Г.Байрон, Д.Китс, П.Б.Шелли / пер. и коммент.; на англ. и русск. яз.; изд. 2-е, испр. и доп. Орел, 1999. С. 125-129.

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

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

Дунаев Г.С. Сандро Боттичелли. М.: Изобразительное искусство, 1977. 252 с.

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

Дьяконова Н.Я. Английские прерафаэлиты как провозвестники принципов интермедальности // 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> (дата обращения: 20.02.2010).

Есаулов И.А. Экфрасис в русской литературе Нового времени: картина и икона М., 2001. URL: <http://philolog.petsu.ru/filolog/konf/2001/03-esaulov.htm> (дата обращения 29.10.2012)

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

Живопись в русской поэзии: антология / собр., сост. и изд. В.Н.Писаренко. Одесса: Радость, 2001.

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

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.

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 // НЛЮ. 2002. № 57. С.343-351.

Ильин И. Постмодернизм: словарь терминов. М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – Интарда, 2001.

Иоффе Д. Экфрасис и культурная эволюция: Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфразиса в литературе». Русский Журнал, 2008. URL: <http://www.russ.ru/pole/Ekfrazis-i-kul-turnaya-evolyuciya>

Каган М.С. Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972.

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.

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

Корман Б.О. Изучение текста художественного произведения. М.: Просвещение, 1972. С.41-43.

Костюк В.В. Экфрасис в творчестве Елены Гуро // Вест. мол. уч. 2004. №5. С.79-87.

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

Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман / Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / пер. с фр. и вст. ст. Г.К.Косикова. М.: Изд. группа «Прогресс», 2000. С.427-457.

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

Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии / пер. с нем. // Лессинг Г.Э. Избранное. М.: Художественная литература, 1953.

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

Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы. СПб.: Алетейя, 2001. С.286-403.

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

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

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

Маклюэн М. Галактика Гуттенберга: Становление человека печатающего / пер. И.О.Тюриной. М.: Академический Проект: Фонд «Мир», 2005.

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>

Михальская Н.П. Взаимодействие литературы и живописи в истории культуры Англии // Диалог в пространстве культуры. М.: Прометей, 2003. С. 151-164.

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

Мусорина Л.А. Подражания тридцатой оде Горация в русской литературе // Наука. Университет: мат. Первой науч. конф. Новосибирск, 2000. С.86-90. URL: <http://www.philology.ru/literature2/musorina-00.htm> (дата обращения: 18.10.2012).

Никола М.И. Экфрасис: актуализация приема и понятия // Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения: сб. ст. и мат. междунар. конф. М.: Моск. пед. гос. ун-т, 2009. С. 25–26.

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

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

Парнас: Антология античной лирики / сост. С.А.Ошеров. М.: Моск. рабочий, 1980.

Паптер У. Данте Габриэль Россетти / пер. с англ. С.Сухарева // Д.Г.Россетти 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.

Пирс Ч.С. Что такое знак? / пер. с англ. А.А.Аргамаровой под ред. Е.В.Борисова // Вест. Томск. гос. ун-та. 2009. № 3(7). С. 88-95.

Постнова Е.А. Экфрасис в творчестве В.А.Каверина 1960-1970-х гг.: дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012.

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

Пруцков Н. Две концепции образа Венеры Милосской // Русская литература. 1971. № 4.

Пумпянский Л. Об оде А.Пушкина «Памятник» // Вопросы литературы. 1977. №8. С.135-151.

«Пусть живопись нас приютит...»: Русская поэзия о картинах и живописцах: хрестоматия к спецкурсу «Литература и живопись». Ч.1. Ижевск: Удмуртский ун-т, 2010.

Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / пер. с фр. / общ. ред. и вступ. ст. Г.К.Косикова. М.: Издательство ЛКИ, 2008.

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.

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. н. СПб., 2007.

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

Соколова Н.И. «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // ANGLISTICA: сб.ст. и мат. по лит. и культуре Великобритании и России. М., 1999. Вып. VII: Литература и живопись / отв. ред. Е.Н.Черноземова. С. 51–64.

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

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

Степанян Е.Г. Заметки о слове и изображении // Вопросы литературы. 2009. Вып. 4. С. 115-129.

Таганов А.Н. Концепт «палимпсест» и палимпсестные структуры во французской литературе второй половины XIX – начала XX века // Художественное слово в пространстве культуры. Иваново, 2005. С.140-149.

Тамарченко Н.Д. Литература как продукт деятельности: теоретическая поэтика // Теория литературы: учеб. пособие: в 2 т. / под ред. Н.Д.Тамарченко. М.: Академия, 2004. Т.1. С.106-473.

Тамарченко Н.Д. Методические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века // Известия АН РФ. Сер. литературы и языка. 2001. Т.60. № 6.

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

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

Тимашков А. К истории понятия интермедиальности в российской и зарубежной науке // Zmogus ir Zodis. 2007. С. 21-26.

Тишунина Н.В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Серия «Symposium». №12. СПб., 2001. С. 149-153.

Токарев Д.В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Русская литература. 2009. №1. С. 284-293.

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.

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

Фрэнк Д. Пространственная форма в современной литературе / пер. с англ. В.Л.Махлина // Зарубежная эстетика и теория литературы. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 194-213.

Фрейденоберг О.М. Образ и понятие. II. Метафора // Фрейденоберг О.М. Миф и литература древности. М.: Наука, 1978. С.180-205.

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

Хализев В.Е. О пластичности словесных образов // Вестник МГУ. Сер. Филология. 1980. №2. С. 14-22.

Халтурин-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)

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

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

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

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

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.

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

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

Byatt A.S. Portraits in Fiction: Based on the Heywood Hill Annual Lecture 2000. The National Portrait Gallery, London. L.: Vintage, 2002.

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.

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.

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.

Hansen-Löve A. Intermedialität und Intertextualität Probleme der Korrelation von Wort und Bildkunst – am Beispiel der russischen Moderne // *Wiener Slawistischer Almanach. Sbd.11.* Wien, 1983. S. 291-360.

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

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

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).

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

Mancoff D.N. Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art. Munich, B., L., N.Y.: Prestel, 2003.

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

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

Pater W. Dante Gabriel Rossetti // *Pater W. Appreciations with an essay on style.* L. and N.Y.: Macmillan and Co., 1890. P.213-228.

Pater W. The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998.

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 D.G. Sonnets for Pictures // *The Germ. Thoughts towards Nature in Poetry, Literature and Art.* L.: Elliot Stock, 1901. P. 180–183.

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

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.

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

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).

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.

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

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

Учебное издание

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

**МИРОВАЯ ЛИТЕРАТУРА
И ДРУГИЕ ВИДЫ ИСКУССТВА:
ЭКФРАСТИЧЕСКАЯ ПОЭЗИЯ**

Учебное пособие

Редактор Г.В. Михина
Корректор М.А. Шемякина

Подписано в печать 1.11.2012. Формат 60x84/16
Усл. печ. л. 5,23. Тираж 250 экз. Заказ

Редакционно-издательский отдел
Пермского государственного национального исследовательского университета
614990, Пермь, ул. Букирева, 15

Отпечатано с готового оригинал-макета