

Чікарькова М. Ю.

Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича

ЕКФРАСИС У СОНЕТИ РОССЕТТІ «FOR SPRING BY SANDRO BOTTICELLI» (ХУДОЖНІЙ ПРОСТІР ВІРША ТА ЙОГО МАЛЯРСЬКИЙ ПРООБРАЗ)

Стаття є міждисциплінарним дослідженням, яке аналізує сонет Д. Г. Россетті та картину С. Боттічеллі «Весна» з точки зору поетики екфрасису. Подібні проблеми так званого «міжсеміотичного перекладу» зараз, з одного боку, виступають гостроактуальними, з іншого – вони залишаються малодослідженими (навіть коли мова йде про шедеври світового мистецтва). Якію полотню Боттічеллі часто приваблювало увагу дослідників, то сонет Россетті «For Spring by Sandro Botticelli» майже лишився поза увагою науковців. Попри те, що точка відштовхування вказана самим автором сонета у назві, можна фіксувати, що художній простір вірша значно різниться від «космічно-магічного» пейзажу італійського митця. Простір «Весни» Боттічеллі, написаної з нагоди весілля в сім'ї замовника, творився з урахуванням простору великої й урочистої зали, де вона висітиме, й художник робить семантичним центром символіку спіритуалізованого в християнському дусі неба, в картині панує мажорна інтонація. Картина насичена великою кількістю символів (постаті античних божеств, сад, апельсин, хмара тощо), а сам простір постає доволі деталізованим (художник ретельно передав особливості не менше 50 видів різних рослин). Сонет Россетті теж згадує давньогрецькі божества, але у нього вони, по суті, превалюють над природою. Пейзажний образ у вірші зведено до згадки про стебла, але й вони прирівнюються до колонн, що майже нівелює їх як деталь ландшафту. На відміну від картини ренесансного художника, в сонеті Россетті виразно домінує меланхолійний настрій, сповнений туги й сумніву за днями, що вже пройшли. У сонеті про весну, яка традиційно ототожнюється з цвітінням і буянням, кілька разів навіть згадується смерть. Небо в Боттічеллі – це місткий символ, тоді як в Россетті ужито виключно прийом алегорії. У цілому поет не виходить за межі штучного простору стилізації.

Ключові слова: екфрасис, сонет, алегорія, Россетті, Боттічеллі.



Сандро Боттічеллі
ВЕСНА

D. G. Rossetty
FOR SPRING BY SANDRO BOTTICELLI
(In the *Accademia of Florence*)

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 glory fied:
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?
[12, p. 294]

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями. Екфрасис, тобто включення до образної системи літературно-художнього твору опису певного феномена образотворчого мистецтва, в останні роки все більше цікавить дослідників, причому не лише літературознавців, але

й дослідників культури; про це свідчить хоча б вже те, що саме поняття екфрасису розширюється: сюди вже включають не самий лише живопис, а й інші сфери творчості – від музики до кулінарії. Ця міждисциплінарна проблема актуальна ще й тому, що історія літератури містить доволі багато маловивчених або й зовсім обійдених увагою ситуацій класичного живописного екфрасису. Зокрема залишається малодослідженим сонет Россетті, в якому засобами художнього слова відтворено бачення поетом знаменитого полотна Боттічеллі «Весна».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Значний досвід вчених, що зверталися до вивчення проблеми екфрасису, найчастіше може озброїти нас не стільки конкретними спостереженнями в річищі обраної нами теми, скільки певними методологічно-теоретичними принципами. Так, цілком справедливе твердження вітчизняної дослідниці: «Адже підключення коду зорових мистецтв до художнього слова відкриває додаткові асоціативні коридори, залучення сфери іконічної концептуалізації з її сугестивними чинниками. Письменники, апробувавши такий шлях моделювання, усвідомлюють його необмежені можливості в генеруванні нового естетичного поля, інтенсивної концентрації сенсів; привабливість мутуальних форм для читача» [2, с. 184]. Проте це суто теоретичний аспект, до якого так чи інакше тяжіє більшість дослідників взагалі. Наприклад, у статті, присвяченій поетиці екфрасису, можна зустрітися з розгорнутим доказом тези про те, що найдавніша екфрастична поезія описує виключно власні фантазії поета (щит Ахілла тощо) [8], з чим, звичайно, не можна не погодитися. У цікавій праці Х. Лунда «Текст як дослідження живопису в літературній трансформації малюнків» репрезентативно представлено міжнародну дискусію про теоретичні передумови вивчення екфрасису та викладено авторську концепцію «іконічної проекції», згідно з якою людина схильна сприймати дійсність як картину [10], що дійсно має велику методологічну вагу. У монографії під назвою «Екфрасис: Ілюзія Природного Знака» ми знаходимо цікаві міркування з приводу давнього парадоксу: слова, плинучи в часі, створюють враження образів, існуючих у просторі [9]; це важливо, й до цього ми ще повернемося. Але екскурсами до історії літератури аналіз екфрасису збагачується не так вже й часто. Доволі розгорнутий аналіз функціонування екфрасису в художньому слові та в науці про літературу ми зустрічаємо, наприклад, у дисертації К. Барбеті

«Екфрастичні середньовічні видіння: нова дискусія в теорії міжмистецтва (Нове Середньовіччя)» [4], але сама тема, що тут досліджується, зосереджує нас на світогляді Середньовіччя й не залишає місця для особливої уваги до твору Россетті. На аналізі розгорнутого екфрасису в романах Нормінтона побудовано монографію С. Абрамовича та О. Крючкової [1], але все ж таки це великі масиви прозаїчного тексту, які аналізуються не так лапідарно, як поодинокі поезія. І взагалі «Сонет» Россетті, який ми розглядаємо, досі привабив увагу, здається, лише кількох вчених. Парадоксально при цьому, що на літературні джерела даного тексту вказав не дослідник літератури, а німецький мистецтвознавець А. Варбург, засновник іконології, дисципліни, яка займається тлумаченням змісту картин. Він був першим дослідником, який в своїй дисертації (1893) вказав на літературні джерела «Весни» Боттічеллі: Вергілій, Лукрецій, Овідій, Горацій, Леон-Баттіста Альберті, Анджело Поліціано. В цілому ж до творчості Россетті почали звертатися відносно недавно, і в десятках монографій, йому присвячених, зазвичай приділено увагу речам значно більш масштабним, ніж детальний аналіз окремого твору. Так, наприклад, у книзі Ф. С. Бооза, в якій аналізується поезія Россетті, йдеться в основному про еволюцію стилю, поділ лірики за тематикою тощо [5]; книга Дж. Марша являє собою розгорнуту біографію митця [11] та ін. В іншому дослідженні, присвяченому особливостями вікторіанської поезії в цілому, фіксується, що «Д. Г. Россетті – надзвичайно яскравий приклад для ілюстрації притаманного сонету метатекстуального екфрасису [3, р. 103]. Утім, це спостереження не знаходить розгорнутого викладу. Фактично нам відоме одне-єдине дослідження, в якому співставляються текст Россетті та твір Боттічеллі: це стаття К. В. Загородневої «Екфрасис в есе У. Пейтера "Сандро Боттічеллі" і в сонеті Д. Г. Россетті "На Весну Сандро Боттічеллі"» (2010), але й тут увагу дослідниці зосереджено більше на есе Пейтера, ніж на вірші Россетті, а коли йдеться про останній – виключно на спробі поета «розшифрувати» сюжет картини, що замикає дослідницю в дискурсі чисто естетичних моментів, найчастіше інтерпретованих у річищі античної міфології.

Утім, окремої уваги, як нам видається, вимагає ситуація у форматі того парадоксу, який цікавив М. Крегера: як саме у Россетті побудовано словесно-літературний образ простору? Ситуація ускладнюється тим, що існує версія, нібито поет реальної картини Боттічеллі не бачив, отже – мате-

ріалом для нього служила мініатюрна за своєю природою репродукція, що з усією гостротою ставить питання про специфіку організації художнього простору в обох текстах.

Формулювання цілей статті (постановка завдання). Метою статті є аналіз співвідношення художнього світу у вербальному тексті Россетті з художнім світом полотна Боттічеллі, яке відверто визнане поетом за зразок для наслідування («For Spring by Sandro Botticelli»). Це непросте завдання й для поета, і для його дослідника, оскільки, по-перше, будь-яка трансплантація як така, не кажучи вже про трансплантацію зорового образу у словесний, невідворотно являє собою суму втрат – кожен перекладач, як здавна відомо, авторові ворог. Крім цього, дослідникові літератури тут належить звернутися до методів мистецтвознавства, чого вимагає вже сама специфіка подібного аналізу, який науковцями зазвичай визнається як міжсеміотичний переклад.

Виклад основного матеріалу.

Для зрозуміння того, як саме сприймається реципієнтом картина Боттічеллі, звернемося до деяких фактів. Насамперед відзначимо, що картина ця зовсім не «камерна»: розміри дошки, на якій її написано, – 2 x 3 м, й твір цей за своїм композиційним ладом нагадує монументальну фреску, а не призначену для вивчення «під лупою» мініатюру. Задумано було повісити цю картину в одній із зал вілли Медічі над *lettuccio*, лавкою, яка була чимось середнім між фотелем і диваном й призначалася, як й інші середньовічні за генезою церемоніальні меблі, не для відпочинку, а для урочистого сидіння. Є відомості, що художник знав, де висітиме його твір, зокрема те, що розміщено його буде на висоті двох метрів над підлогою. На користь цього свідчить і та обставина, що на інших стінах планувалося розмістити також дві великі картини, в тому числі – ще один твір Боттічеллі «Палада і Кентавр» (характерно, що сусідити з нею мала чиясь «Мадонна з немовлям» – типовий ренесансний синкретизм язичницького й християнського, що своєю чергою налаштувало на масштабні історико-культурні асоціації). Отже, простір «Весни» творився з урахуванням простору великої й урочистої зали, де вона висітиме, й художник орієнтувався не на замкнення окоему, а, навпаки, на максимальне його розширення. На користь цієї ідеї свідчить і те, що, попри ренесансний характер епохи й мистецького світовідчуття, ситуація містила в собі значний «готичний» елемент. До Італії готика проникла пізно, й термін цей виник саме тут. Утім, це не зава-

дило народженню власного варіанту «італійської готики», характерною рисою якої в архітектурі була статичність великих мас матеріалу та установка на створення в інтер'єрі враження єдиного величезного простору. Відповідно й композиція картини Боттічеллі будується як поєднання принципу античного фризу, в якому постаті зазвичай ізольовані, з підкресленою статичністю персонажів – така собі «застиглість у стрибку в височинь», успадкована від готичного спіритуалізованого мистецтва християнського Середньовіччя. Скажімо більше: художник застосував вже архаїчний для Ренесансу, запозичений з іконопису прийом – штриховку золотом деяких деталей, серед яких – квіти, алоди, проміння, вінці, малюнок тканин. Персонажі заглиблені у себе, самотні; їхня сукупність нагадує радше балетну сцену, ніж повсякденне зібрання. Моментами тут вимальовується навіть підкреслена симетрія, як, наприклад, в «дзеркальному» зображенні Хлориди, котра після «поцілунку Зефіра» обернеться на Флору, й вже втіленої Флори.

Пейзаж Боттічеллі сповнений космічної магічності. Втім, він теж належить до класу «закритих просторів»: пейзажний фон замкнений, мов рамкою, густою й темною рослинністю (трава під ногами персонажів, яка зливається з суцільною темною хащею «саду райських яблук»; це контрастне тло для пронизаних внутрішнім світлом постатей персонажів). Однак основний світлоносний чинник зорового ряду картини – небо, яке фізично займає в картині небагато місця, але радикально розриває пільму заростів і насичує прихованим символічним світлом алегоричні міфологічні постаті. Тут домінує, попри, здавалося б, суцільне панування темряви, атмосфера вільного польоту. Утім цей простір не беззмарний: у лівому куті картини – постать юнака, якого зазвичай ототожнюють з Меркурієм; він дивиться у небо і привертає увагу глядача на край грозової хмари, яка загрожує цьому благословенному раю, й при цьому начебто утримує її граціозним жестом за межами цього чарівного саду.

Сумуючи все сказане, можна зробити висновок, що основна нота у Боттічеллі – це справжній «розрив земного простору»; постаті персонажів «зависли», мов балетні артисти в стрибку, в таємничому хоровому дійстві, що вершиться у пільмі насиченого золотими яблуками «райського» саду. Важливо пригадати, що картина виконувалася з нагоди одруження юного племінника Лоренцо Медічі. І, як це часто зустрічається в Боттічеллі, котрий в підсумку попалив свої картини під впли-

вом проповіді Саворнароли, витончений крихкий еротизм тут приглушений окремішністю більшої персонажів, що наче підкреслює їхню самотність; натяки на плотські віхи дещо страхітливі (Зефір, охоплений пристрастю, і Хлорида). Центральним символом твору виступає апельсин в руці Венери – за середньовічними уявленнями, знак цнотливості. Про це ж нагадує й група з трьох німф: Краса (справа), Цнотливість (посередині), Насолода (зліва). Усе це – на тлі щільно переплетених гілок апельсинових дерев й величезної кількості різних сортів рослин (фахівці розпізнали їх тут не менше 50). Отож художній простір у Боттічеллі відкриває шлях до руйнації уз плоті й платонічно-християнського вивільнення душі.

Тепер подивимося, якою луною це відбивається у літературному творі. У «Сонеті» Россетті навпаки, начебто панує чуттєва, «весільна» стихія: на відміну від реального Ренесансу, який усе ж таки був наскрізь пронизаний християнською рефлексією, людина XIX століття сприймала ту епоху більше як «розкріпачення чуттєвості», відродження античного гедонізму. Втім, не раз відзначалося, що Россетті (як, власне, усім прерафаелітам) був достатньою мірою притаманний й певний спіритуалізм: «риси духовної відданості та фізичного бажання в його роботах зустрічаються часто і мають динамічний взаємозв'язок» [6, р. 48]. Водночас від уваги дослідників не укрилося й те, що «коли Россетті був молодим, його яскравий стиль, конкретні деталі, архаїзми та сублімована сексуальність відбивали скоріше типові аспекти сучасної поетичної чутливості. Наприкінці 1860-х років його відчуття провалу переросло в гнітючий страх перед ідентичністю. У зрілій і пізній поезії Россетті сексуальне кохання стає майже відчайдушним бажанням подолати час. Для порівняння, останні сонети Россетті спокійні, навіть святкові» [7, р. 1317]. Оскільки сонет «For Spring by Sandro Botticelli» написаний у 1880 році – за два роки до смерті автора, – спостереження вимагає верифікації.

Сонет починається з вигадливого образу «What masque of what old Wind withered New Year Honours this Lady?». Він дещо нагадує характерні гротескові машкерони ренесансної архітектури й сповнений потаємного трагізму. Старий поет, очевидно, ототожнює себе з отим «голосом минулого», спостерігає народження чергової Весни якби ото згаслим поглядом. Буяння життя, соковиті пейзажі й маєстатичні натюрморти були характерною ознакою становлення мистецтва Нового часу, і в XIX столітті образи при-

роди стають фактично необхідною складовою усякого літературно-мистецького твору. Цьому є пояснення: «Історія дев'ятнадцятого століття у багатьох аспектах – це історія загубленої сільської місцевості та зростаючих міст, і у міру того як звільнені сільські працівники переїжджали до нових промислових міст, не викликає подиву, що виникла ностальгія по зелених та просторих пейзажах» [3, р. 493]. Але в сонеті Россетті природа виглядає достатньо неочікувано. Текст цей дійсно насичений образами вітальних сил природи, але – суцільно трансформованими у вигляді давньогрецьких божеств: «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 glory fied». Власне, міфологічні постаті абсолютно домінують над натурою як такою: «And with those feathered feet which hovering glide O'er Spring's brief bloom, Hermes the harbinger». Більше того, чи не єдиний справді пейзажний мотив вірша – образ молодих стеблин – трансформується в архітектурний образ, перетворюючись на складову якоїсь штучної віньєтки: «Birth bare, not death bare yet, the young stems stand This Lady's temple columns». Над усім панує воля богів, втілена в жезлі вісника Олімпу Гермеса: «o'er her head Love wings his shaft». Таким чином, безумовна спіритуалістичність автора тут зовсім не являє ознак християнської генези й набуває характеру підкресленої стилізації «в античному дусі», що, як ми бачили, не зовсім відповідає мажорному й цнотливому духу картини Боттічеллі. Там навіть алегоричні постаті міфів, при всій своїй рафінованості, дихали життєвістю й начебто виростали з реального пейзажу, з його темних хащей, як конденсація вітальних сил, й одночасно відлунювали в собі містичний задум Неба. У Россетті ж простору як такого взагалі бракує; пласкі міфологічні фігурки тісняться на вкрай редукованому, стисненому пейзажному тлі, ледь позначеному такою прикметою, як молоді стеблини, що раптом перетворюються на колони. Характерно, що російський перекладач сонету Россетті С. Сухарев ужив як еквівалент фрагменту «And with those feathered feet which hovering glide / O'er Spring's brief bloom, Hermes the harbinger» звороту, де ключове слово якраз і є *простір*: «В сандалях крилатих из простора Гермес над юною Весной скользнёт». Обрамлено сонет мотивом «засохлого Нового Року» з його майже мученицькою, «машкеронською» гримасою, а фінал вірша посилено акцентує загальне меланхолійне, сповнене туги

й сумніву, звучання тексту в цілому: «Of homage or of hope? But how command Dead Springs to answer? And how question here These mummings of that wind withered New Year?»

Висновки.

Небо в Ботічеллі стало семантичним центром синкретичного міфу, що поєднав у собі язичницьку й християнську природи; це – місткий, монументальний і до кінця не розкритий сим-

вол, спрямований на пробудження в глядачеві радості та надії. А в Росетті ужито виключно прийому алегорії; автор не вийшов за межі штучного простору елементарної «естетизованої» й не занадто переконливої художньо стилізації-мініатюри, густо насичуючи свій вірш почуттям *Tedeum vite*. Утім, можливо, подальші дослідження дали б дослідникам матеріал для дискусії.

Список літератури:

1. Абрамович С., Крючкова О. Грегори Нормінтон: «золотий хлопчик» постмодернізму в контексті англійського літературного пошуку Нового часу. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2017. 204 с.
2. Генералюк Л. Виклики екфразису // Література на полі медій: Зб. наук. праць відділу теорії літератури та компаративістики Ін-ту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України / Ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ: Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. 2018. С. 184–199.
3. A Companion to Victorian Poetry / Ed. by R. Cronin, A. Chapman, A. H. Harrison. S. I.: Blackwell, 2007. 602 p.
4. Barbeti C. Ekphrastic Medieval Visions: A New Discussion in Interarts Theory (The New Middle Ages). New York: Palgrave Macmillan, 2011. 224 p.
5. Boos F. S. The Poetry of Dante G. Rossetti: A Critical and Source Study. The Hague: Mouton, 1976. 321 p.
6. Brückmann Saldanha V. H. A poet with a painter's eye: aspects of devotion and desire in Dante Gabriel Rossetti's double works. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2016. 170 p.
7. Gale Contextual Encyclopedia of World Literature. London: Gale, 2009. 1746 p.
8. Hollander J. The poetics of ekphrasis // Word & Image A Journal of Verbal/Visual Enquiry. 1988. Vol. 4. № 1. P. 209–219.
9. Krieger M. Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1992. 320 p.
10. Lund H. Text As Picture Studies in the Literary Transformation of Pictures. [Електронний ресурс]. Access: <https://edwinmellen.com/book/Hans-Lund/3114>.
11. Marsh J. Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet: A Biography. London: Weidenfeld @ Nicolson, 1999. 603 p.
12. Rossetti D. G. The Poetical Works. New York: Thomas Y. Crowell & Company, 1884. 350 p.

**Chikarkova M. Yu. EXPHRASIS IN ROSSETTI'S SONNET
“FOR SPRING BY SANDRO BOTTICELLI”**

(ARTISTIC SPACE OF THE POEM AND ITS PAINTING PROTOTYPE)

The article is an interdisciplinary study that analyzes the sonnet of D.G. Rossetti and S. Botticelli's painting “Primavera” (Spring) in terms of poetics of ekphrasis. Such problems of the so-called “intersemiotic translation” are now, on the one hand, acutely relevant, on the other – they remain unexplored (even when it comes to masterpieces of world art). While Botticelli's painting often attracted the attention of researchers, Rossetti's sonnet “For Spring by Sandro Botticelli” almost went unnoticed by scholars. Despite the fact that the point of repulsion is indicated by the author of the sonnet in the title, it can be noted that the artistic space of the poem is significantly different from the “cosmic-magical” landscape of the Italian artist. Botticelli's “Spring” space, written on the occasion of a wedding in the customer's family, was created taking into account the space of the large and solemn hall where it will hang, and the artist makes the semantic center the symbolism of the spiritualized sky in the Christian spirit. The picture is full of many symbols (figures of ancient deities, garden, orange, cloud, etc.), and the space itself is quite detailed (the artist carefully conveyed the features of at least 50 species of different plants). Rossetti's sonnet also mentions ancient Greek deities, but in it they, in fact, prevail over nature. The landscape image in the poem is reduced to the mention of stems, but they are also equated to columns, which almost levels them as a detail of the landscape. In contrast to the Renaissance artist's painting, Rossetti's sonnet is clearly dominated by a melancholy mood, full of longing and doubt for the days that have passed. The sonnet about spring, which is traditionally identified with flowering and flourishing, even mentions death several times. The sky in Botticelli is a capacious symbol, while in Rossetti the use of allegory is used exclusively. In general, the poet does not go beyond the artificial space of stylization.

Key words: ekphrasis, sonnet, allegory, Rossetti, Botticelli.