

## ЭКФРАСИСЫ ПРЕРАФАЭЛИТОВ

**Аннотация.** Характерной чертой творчества прерафаэлитов является наличие экфрасисов, сочетания текстов различных семиотических систем - иконического и дискретного. В прямом экфрасисе – от живописи к слову – наблюдается баланс выразительных средств, обусловленный эмоциональными переживаниями их создателя, художника и поэта (Д. Г. Россетти). В обратном экфрасисе – от слова к живописи отмечается большая свобода представления сюжета и его художественного воплощения (Д. Э. Милле, У. Х. Хант).

**Ключевые слова:** прерафаэлиты; экфрасис; синкретизм искусств; «Астарта сирийская»; «Офелия»; «Наемный пастух».

L. G. Pavlenko

## THE PRERAPHAELITES' EKPHRASES

**Abstract.** Ekphrasis is a characteristic feature of the preraphaelites. It is the implication and interpretation of the same idea in different semiotic systems – an iconic text and a discrete text. In the direct ekphrasis – from art to the word – there is a balance of expressive means as it is based on the emotional state on one and the same person (D. G. Rossetti), while in the back ekphrasis – from word to art there is more freedom in the interpretation of the plot and its artistic expression (J. E. Milles, W. H. Hunt).

**Keywords:** preraphaelites; ekphrasis; syncretism of arts; “Astarta Syricia”, “Ophelia”, “The Hireling Shepherd”.

В творчестве основоположников Братства прерафаэлитов отмечается значительное количество экфрасисов. А. А. Акатова отмечает, что «традиционное рассмотрение этого явления неразрывно связано с проблемой существования и сущности текстов многоязыкового типа [1, 3334]. Ю. М. Лотман подчеркивает, что имеет место «...синкретизация различных искусств – от синкретических действий в архаических обществах до современного звукового кино, «изобразительной» поэзии, с одной стороны, и предельная отделенность, и самодостаточность отдельных видов искусств, с другой стороны» [2, 609-610]. Иначе говоря, поэтическое слово обладает изобразительностью, а живописное полотно – повествованием, в этом проявляется их синкретизм. Особый интерес представляют экфрастические тексты, отражающие взаимодействие текста и живописи художников-прерафаэлитов.

Данте Габриэль Россетти (1828-1882), Джон Эверетт Милле (1829-1896) и Уильям Холман Хант (1827-1910) познакомились и сдружились в Королевской Академии художеств на основе неудовлетворенности процессом обучения, покоящегося на незыбленности методов и канонов художественных образов. Идеал прекрасного они искали в прошлом, в итальянской живописи средневековья и раннего Возрождения. Отсюда название группы, созданной ими, – Братство прерафаэлитов. Художники Братства считали, что классические позы и изящные композиции, многократно тиражируемые последователями Рафаэля, исказили принципы великого художника до штампа. Братство, в свою очередь, стремилось к яркому и динамичному стилю, к точной детализации и натуралистическому сходству изображения с оригиналом. Художники Братства стремились в своем творчестве раскрыть тайны жизни, постичь силу человеческого духа через яркие сюжетные мотивы и символические образы. Обратим внимание, что уже в первом номере своего журнала «Росток» (1850 г.) они провозгласили принципы единства искусств, и впоследствии талант представителей Братства ярко раскрылся в синтезе живописи и поэзии.

Выделяют примеры прямого экфрасиса – от живописи к слову, а также обратного экфрасиса – от слова к живописи [1, 3334]. Если Д. Г. Россетти был столь же успешным поэтом, что и художником, то примеры его работ часто являются прямым экфрасисом, в то время как Дж. Э. Милле и У. Х. Хант выбирали темой живописного полотна известные литературные произведения или библейские

сюжеты, например, у Милля «Иисус в родном доме», у Ханта «Свет мира», «Козел отпущения», «Леди Шалотт» (по Теннисону), «Изабелла с горшком базилика» (по Китсу).

К основателям Братства присоединились многие другие английские художники, и, хотя оно просуществовало десять лет, а дальше каждый пошел своей дорогой, цели, объединявшие Братство, сказались на общих тенденциях развития английской живописи. Рассмотрим несколько экфрасисов основоположников Братства прерафаэлитов для интерпретации в русле междисциплинарных теорий изучения искусств и проследить взаимодействие таких семиотических систем как живопись и поэтический язык.

Экфрасис Д. Г. Россетти «Астарта Сирийская» восходит к мифическому персонажу Астарты – богини плодородия, материнства и любви в финикийской мифологии, астральное божество, олицетворение планеты Венера [3, 83]. Финикийцы – древний семитский народ, живший на восточном побережье Средиземного моря. В VI в. до н. э. Финикия завоевана персами, в IV в. до н. э. – Александром Македонским [3, 1431]. Сравним иконический и дискретный тексты [5,34; 6] (Илл. 1)



D. G. Rossetti. Astarte Syriaca.  
Перевод Вланеса

Mystery: lo! Betwixt the sun and moon  
Astarte of the Syrians: Venus Queen  
Ere Aphrodite was. In silver sheen  
Her twofold girdle clasps the infinite boon  
Of bliss whereof the heaven and earth commune:  
And from her neck's inclining flower-steam lean  
Love frightened lips and absolute eyes that wean  
The pulse of hearts to the spheres' dominant tune.  
Torch-bearing, her sweet ministers compel  
All thrones of light beyond the sky and sea  
The whiteness of Beauty's face to be:  
That face, of Love's all-penetrative spell  
Amulet, talisman, and oracle, -  
Betwixt the sun and moon a mystery [6].

Илл.1. Д. Г. Россетти. «Астарта Сирийская» [5,34]

Как и все прерафаэлиты, Д. Г. Россетти писал на больших полотнах, чтобы модель и предметы соответствовали натуральной величине. Картина написана на влажном белом грунте яркими отчетливыми тонами. В стихотворении обращение к глубокой древности подчеркивается устаревшими поэтическими словами: betwixt “between”, ere “before”, boon “generous, pleasant”, spheres “skies”. Центральное место в картине занимает Астарта, считавшаяся одновременно и доброй, и жестокой. Поэт представляет главный персонаж стихотворения Astarte of the Syrians: Venus Queen Ere Aphrodite was – Астарта жаркой Сирии, царица Венера-Афродита. Используется графическое стилистическое средство – двоечтие (в русском переводе дефис), представляющее богиню любви в разных культурах. Художник изображает ее в три четверти роста на переднем плане, придавая богине черты, бывшей возлюбленной Джейн Моррис. Так он подчеркивает свои мучения, связанные с Джейн, которая была

женой друга, и постепенно отстранялась от Данте из-за приема им наркотических средств. Обращение к такой теме, видимо, является вкладом художника в популярную для викторианской эпохи тему неразделенной любви. Смуглая, оливкового цвета кожа подчеркивается густым зеленым цветом платья, открывающим руки и плечи, ниспадающим свободными складками. Оно прихвачено двумя поясами – под грудью и на бедрах (*In silver shine/ Her twofold girdle clasps the infinite boon of bliss – Серебрится вокруг блаженных чресел кушак двойной, Предел мечты небесной и земной*). Женская красота воспевалась Россетти: длинные пальцы, обнаженные руки, плечи, длинная шея не оставляют зрителя равнодушным. Художник придал чертам лица семитский акцент – аккуратная головка в обрамлении пышных вьющихся волос, большие выразительные глаза, пухлые, сочные губы (*And from her neck's inclining flower-steam lean / Love frightened lips and absolute eyes that wean/ The pulse of hearts to the spheres' dominant tune – И стебель шеи хочет наклониться / Под весом уст, пока очей зарница / Звучит на сердце горней тишиной*). Чувственность – доминирующее настроение, передаваемое на полотне и в стихотворении. Можно сказать, что для Д. Г. Россетти характерен особый стиль, он использовал краски не для реалистического изображения натуры, а для передачи настроений и чувств. На заднем плане жрицы богини держат горящие факелы, высоко подняв головы к небу в мольбе (*Torch-bearing, her sweet ministers compel/ All thrones of light beyond the sky and sea/ The whiteness of Beauty's face to be: /That face, of Love's all-penetrative spell – А жрицы держат факелы, чтоб в странах, / Там, выше неба с морем, не погас / Предивный лик, и чтоб несли для нас/ Все троны света отблеск чар желанных*). Для прерафаэлитов характерно обращение к таинственности. Если для непосвященного зрителя вся картина представляет собой некое тайное действо таинственных персонажей, то в стихотворении обращает на себя внимание рамка, образуемая номинативными предложениями в начале и конце стихотворения (*Mystery: lot between the sun and moon – Betwixt the sun and moon a mystery – О тайный час! Меж солнцем и луной – Меж солнцем и луною тайный час*). В рамке имеет место хиазм – в соседних словосочетаниях, построенных на параллелизме, второе словосочетание построено в обратной последовательности по сравнению с первым словосочетанием. Рамка и хиазм в ней, выделяет главную тему текста стихотворения – таинственность Астарты Сирийской и таинственность Джейн Моррис, намеренно отдаляющейся от художника. Таинственность подчеркивается перечислением синонимов: *amulet, talisman and oracle – амулет, оракул, талисман*, сравнением с которым выступает «*That face, of Love's all-penetrative spell – Правдивый лик, и чтоб несли для нас / Все троны света отблеск чар желанных*».

Таким образом, выявлен баланс между иконическим текстом (картиной) и дискретным текстом (стихотворением), обусловленный эмоциональными переживаниями их создателя художника и поэта Д. Г. Россетти.

Проследим путь обратного экфрасиса от слова к живописи на примере картины Джона Эверетта Милле «Офелия» (1852) (Илл. 2).



Илл. 2. Дж. Э. Милле «Офелия» [5,22-23]

W. Shakespeare (Перевод П. Гнедича)

There is a willow grows aslant a brook,  
That shows his hoar leaves in glassy stream,  
There with fantastic garlands did she come  
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples  
That liberal shepherds give a grosser name,  
But our cold maids do men's fingers call them:  
There, in the pendent boughs her coronet weeds  
Clambering to hang, as envious sliver broke,  
When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;  
And, mermaid-like, awhile they bore her up;  
Which time she chanted snatches of old tunes;  
As one incapable of her own distress,  
Or like the creature native and indued  
Unto that element: but long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pull'd the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death [7].

В отрывке из трагедии У. Шекспира, представляющего собой рассказ королевы, как она считает, о несчастном случае с Офелией, а не ее самоубийстве, есть, прежде всего линейность, последовательность событий (did she come – она пришла туда, There on the pendent boughs her coronet weeds Clambering to hang – Она свои венки / Повесить думала на ветках ивы, as envious sliver broke – Но ветвь сломилась, When down in her weedy trophies and herself Fell in the weedy brook – В плачущий поток с

цветами бедная упала; Her clothes spread wide/ and mermaid-like, awhile they bore her up – Платье, широко распутившись по воде,/ Ее держало, как русалку. Which time she chanted snatches of old tunes – Пела она обрывки старых песен. ...her garments, heavy with their drink, /pull'd the poor wretch...to muddy death - ...намокло платье, / И перенеслась она ... на илистое дно). В картине зафиксирован момент перехода от жизни к смерти. Красавица смерть – одна из любимых тем прерафаэлитов, ей нужны красивые декорации. Художник тщательно создает их, работая на пленэре в графстве Суррей в течение нескольких месяцев, не замечая времени. Ему удалось остановить время в прибрежном ландшафте: замерли воды реки, ветер не колышет ветви ивы, не срывает лепестки с цветов. Символизм – одна из составляющих творчества прерафаэлитов – позволяет рассказать историю Офелии. «Ива, крапива, ромашка ассоциировались [в викторианской Англии] с забытой любовью, болью и невинностью. Анютины глазки символизировали безответную любовь; фиалки, украшающие шею Офелии, считались символом верности, целомудрия, а также безвременной смерти. Мак означал саму смерть, увековеченную незабудками. Самоубийство Офелии воспринималось в пуританской Англии почти как бунт, как вызов предрассудкам. Милле привлекала возможность красиво эту историю преподнести» [4]. И ему это удалось. Красота пейзажа не оставляет зрителя равнодушным. Каждая былинка, каждый лепесток выписаны с особой тщательностью, благодаря новой технике живописи прерафаэлиты добивались особой яркости красок. Особого внимания заслуживает работа с моделью, которая велась в течение долгих зимних месяцев в помещении, после завершения работы над пейзажем. Моделью стала художница Элизабет Сиддал. В тяжелом вышитом платье она ложилась в ванну, подогреваемую масляными лампами. Так достигался эффект прозрачности вод реки, переливчатости ткани платья. Увлеченный работой художник однажды не заметил, как лампы погасли, это привело к болезни Э. Сиддал. Работая тонкими кистями, Милле добился фотографического сходства образа Офелии с моделью. Это была совершенно новая техника для того времени. Интерпретируя экфрасис Офелии Шекспира и Милле, можно сказать, что широко известное произведение великого английского драматурга позволяет оценивать воссозданный на полотне образ, исходя из личного «багажа» зрителя о добре и зле, искренности и вероломства, способностью восхищаться красотой юности, застывать перед фактом несвоевременной смерти. Милле как художник-прерафаэлит способен остановить мгновение, как современный фотохудожник, максимально приближая пейзаж к естественной природной среде, с точностью обращаясь с деталями, широко пользуясь символизмом.

Уильям Холмен Хант, старший в группе прерафаэлитов, родился в скромной рабочей семье, с двенадцати лет был вынужден начать работать и отстаивать перед семьей и учителями свое желание быть художником. Если ему удалось убедить семью своими зарисовками бытовых сцен во время посещения родственников в деревне, то в художественную школу при Королевской Академии он поступал несколько раз. Зато его учителем стал президент Академии сэр Джошуа Рейнольдс. Из семьи У. Хант вынес приверженность христианской религии. Обратимся к экфрасису евангельской притчи о добром пастыре и наемном рабочем и картины У. Ханта «Наемный пастух». В Библии сказано: «Я есмь пастор добрый: пастырь добрый полагает жизнь свою за овец. А наемник не пастырь, которому овцы не свои, видит приходящего волка, и оставляет овец, и бежит; и волк расхищает овец, и разгоняет их. А наемник бежит, потому что наемник, и нерадит об овцах» (Ин. 10:11-13).

У. Хант выбирает произвольный сюжет толкования притчи (Илл. 3). Аллегория проявляется в названии картины. Пасторальная картинка наполняется смыслом при внимательном прочтении деталей. На переднем плане молодые пастух и пастушка, разморенные летним зноем, прилегли отдохнуть в тени рощицы. Они одеты в простые крестьянские одежды. Закатанные рукава у парня, блестящие от пота мускулистые руки, курчавые волосы говорят о первобытных инстинктах и грубости персонажа. Раскрасневшееся лицо, навязчиво склоненное к девушке, баклажка на поясе, из которой он, видимо, отхлебнул пива или сидра то ли от усталости, то ли для храбрости, прозрачно говорят о его намерениях.



Илл. 3. У. Х. Хант «Наемный пастух» [5,8]

Девушка опустила босые ноги в заросший ручей, на ней широкая красная юбка и просторная белая блуза, прикрывающая вспотевшие плечи, желтая косынка покрывает распущенные волосы, она кокетливо играет локоном. Их позы выдают намерение придаться утехам. Зеленые яблоки на коленях девушки и рассыпанные по траве выступают символом грехопадения; более того, их ест ягненок, что пагубно для его здоровья (он накрыт красной шалью и выступает символом жертвенности и невинности), а значит, она полностью забыла о своем долге. И наемному пастуху овцы не свои; они разбрелись, уже забрели в пшеницу, травят поля, принося убыток фермеру, насытившиеся жирные бараны улеглись соснуть. Наемному пастуху и дела до них нет. Как овцы проникают в запретную территорию, так и пастух совершает беззаконие, нахально приблизившись к молодой девушке. Наемник Ханта сам волк, который губит овец, отдаваясь похоти, лени. Так в картине через сценку из пасторальной жизни интерпретируется евангельская притча о наемном пастухе. Задача художника – поместить персонажи в реальную обстановку, а художника-прерафаэлиты – в пейзаж, максимально приближенный к естественной природной среде. У. Хант работал на пленэре одновременно с Милле, они вместе искали место вверх по реке Хогсмилл. Работа над пейзажем на природе продолжалась с июня по октябрь. Картина поражает яркостью летних красок. Пшеничное поле горит на солнце, полевые цветы на переднем плане, кажется, издают запах, прохлада тени деревьев манит, на фоне сочных луговых трав палевые овцы выглядят мягкими и пушистыми. Как и другие прерафаэлиты, У. Хант писал на загрунтованном темперой полотне масляными красками, смешанными с лаком, пользуясь собольей кисточкой, что позволяло прописывать каждую травинку, волосок и даже шерсть овец и добиваться яркости красок. Выбранный за основу сюжета библейский текст дает художнику свободу представления сюжета и его художественного воплощения.

Завершая исследование, сделаем некоторые выводы. В прямом экфрасисе наблюдается более тесная взаимосвязь между иконическим и дискретным текстом. Рамки иконического текста определяют дискретный текст. В обратном экфрасисе дискретный текст дает свободу выражения сюжета и его художественного воплощения, которое у прерафаэлитов характеризуется высокой детализацией, широким использованием символов, максимальным приближением пейзажа к естественной природной среде.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Акатова, А. А. Скрытый экфрасис в «Портрете» Д. Г. Россетти: возможность семиотического перевода // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2021. Том 14. Выпуск 11. С. 3333-3337.
2. Лотман, Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект)//Ю. М. Ю. Лотман. Семиосфера. СПб: Искусство-СПб, 2004.
3. Советский энциклопедический словарь. Главный редактор А. М. Прохоров. Издание четвертое, исправленное и дополненное. М: «Советская энциклопедия». 1989.
4. Хайкина, М. Офелия. URL: <https://www.psychologies.ru/wellbeing/o-chem-govorit-mne-eta-kartitina-ofelia-djon-everett-milles>
5. Швингаухурст, Э. Прерафаэлиты. Перевод на русский Б. Соколова. Ljndon: Paragon Book Limited Service. 1995. 79 с.
6. Rossetti, D. G. Astarte Syriaca. URL: <https://stihi.ru/avtor/rossetti>
7. Shakespeare, W. The History Of Prince Hamlet. URL: <https://yandex.ru/search/?r=119159&clid+2363721-38&win+429&text+w+Shakesheare+Hamlet>

А.Е. Павленко, Г.В. Павленко

### АНАЛИЗ ПРИЧИН РАСПРОСТРАНЕНИЯ КОНСТРУКЦИИ «DO + ИНФИНИТИВ» В РЕЧИ ЮГО-ЗАПАДА АНГЛИИ (НА МАТЕРИАЛЕ ДОРСЕТСКОГО ДИАЛЕКТА)

**Аннотация.** Перифрастическая конструкция «*do + infinitive*» в утвердительных предложениях — характерная черта юго-западных английских диалектов, в частности дорсетского, что разительно напоминает подобное явление в раннем новоанглийском языке XVI–XVII вв. Вероятно, использование конструкции «*do + infinitive*» как специализированной формы глагола явилось следствием сложного процесса языковых контактов, который в свое время был особенно интенсивным в рассматриваемом регионе и стимулировал дальнейшую анализацию системы местных диалектов.

**Ключевые слова:** дорсетский диалект, перифрастическая конструкция, конструкция «*do + infinitive*», хабитуальная семантика, утвердительное предложение, языковые контакты

A. Y. Pavlenko, G. V. Pavlenko

### WHAT CAUSED THE EXPANSION OF THE PERIPHRASTIC CONSTRUCTION “DO + INFINITIVE” IN THE SPEECH OF THE SOUTHWEST OF ENGLAND? (THE EVIDENCE OF THE DORSET DIALECT)

**Abstract.** Periphrastic “*do*” in statements is a characteristic feature of the south-western dialects, Dorset in particular, what strikingly resembles the similar phenomenon in early modern English of the 16 -17<sup>th</sup> centuries. Unlike standard language “*do+infinitive*” is used in the South-West not only to emphasise the statement but also to express the aspectual meaning of habitualness. It is very likely that the use of “*do+infinitive*” as a specialised verb form resulted from the complex language contact process, which used to be very intensive in the region in question at one time, and stimulated further analytisation.

**Keywords:** The Dorset dialect, periphrastic construction, ‘do+infinitive’ construction, habitual semantics, declarative sentence, language contact.

Такая черта грамматики дорсетского и некоторых других юго-западных диалектов, как неэмфатическое использование конструкции «*do + инфинитив*» в утвердительных предложениях, упоминается рядом авторов от У. Барнса до О. Ихалайна, однако она до сих пор остается недостаточно подробно изученной [см., напр., 4; 23; 12, 608-22].