

RU

## Скрытый экфрасис в «Портрете» Д. Г. Россетти: возможность интерсемиотического перевода

Акатова А. А.

**Аннотация.** Цель исследования - представить семиотические механизмы реализации концепта «скрытый экфрасис» на материале художественного произведения. Был проведен символическо-семиотический анализ стихотворения «Портрет» Д. Г. Россетти: рассмотрены дискретно-вербальные и образно-имагинативные знаки, реализующиеся в пространстве разных знаковых систем одного произведения. Научная новизна исследования заключается в том, что впервые осуществлен комплексный анализ концепта «скрытый экфрасис» и обозначены варианты «перевода» знаков, принадлежащих разным семиотическим системам (вербальные и иконическо-имагинативные). В результате анализа поэтического текста удалось выявить механизм образно-вербальных трансформаций: доминантная роль в порождении экфрастического описания отводится знаку (вербальному или иконическому), осуществляющему функцию замещения образа.

EN

## Hidden Ekphrasis in D. G. Rossetti's "The Portrait": Possibility of Intersemiotic Translation

Akatova A. A.

**Abstract.** The paper aims to present the semiotic mechanisms of realization of the concept "hidden ekphrasis" on the material of a literary work. The symbolic-semiotic analysis of D. G. Rossetti's poem "The Portrait" has been carried out: discrete-verbal and figurative-imaginative signs realized within different sign systems of one work have been considered. The scientific originality of the research lies in the fact that it carries out the complex analysis of the concept "hidden ekphrasis" and identifies the variants of "translating" the signs that belong to different semiotic systems (verbal and iconic-imaginative) for the first time. As a result of the poetic text analysis, mechanisms of figurative-verbal transformations have been revealed: signs (verbal or iconic) which perform the function of replacing the image play the dominant role in the creation of ekphrastic description.

### Введение

В последние десятилетия возрос авторитет междисциплинарных теорий изучения искусств, открыв широкие возможности для интерпретации взаимодействия разных семиотических систем. Особый интерес в этой связи представляют экфрастические тексты, обладающие рядом универсальных характеристик. Изучение феномена экфрасиса в семиотическом ракурсе позволяет расширить представление об этом концепте и по-новому взглянуть на проблему взаимодействия текста и живописи.

Выбор методов исследования был обусловлен общим символическо-семиотическим подходом к анализу поэтического текста. Использование семиотического метода было обосновано тем, что семиотические концепции дают возможность рассматривать любое произведение искусства с позиции текстов, реализующихся в пространстве разных знаковых систем. Функционально-семиологический метод позволил исследовать взаимоотношения между значениями составных элементов экфрастического текста, проанализировать символику и «иконичность» поэтического текста.

Теоретической базой исследования послужили работы Н. В. Брагинской (1994), Л. Геллера, Ж.-К. Ланна (2002) и Дж. Хеффернана (Heffernan, 1993), анализирующие рамки и функционирование канонического экфрасиса, а также работы Р. Барта (1994), Ю. М. Лотмана (2004; 2005), являющиеся обоснованием семиотической концепции в исследовании текстов.

Практическая значимость определяется тем, что в данной работе описание скрытого экфрасиса раздвигает смысловые фреймы общепринятого концепта «экфрасис» и актуализирует сам процесс реализации

экфрасических текстов, что расширяет представление о содержательной стороне деятельности главы Братства прерафаэлитов.

### Основная часть

Понятие «экфрасис» входит в понятийный аппарат многих гуманитарных наук: лингвистики и литературоведения, культурологии и искусствоведения. Традиционное рассмотрение этого явления неразрывно связано с проблемой существования и сущности текстов многоязыкового типа (терминология Ю. М. Лотмана (2004)): «...синкретизация различных искусств – от синкретических действий в архаических обществах до современного звукового кино, “изобразительной” поэзии и т.п., с одной стороны, и предельная отделенность и самодостаточность отдельных видов искусств, с другой стороны» (с. 609-610). Однако данный подход не объясняет сам процесс визуально-вербальных трансформаций экфрасиса, а лишь констатирует возможность/невозможность перевода одного вида искусств в другой. Отсюда возникает необходимость выработки метода анализа взаимодействия искусств и вариантов межязыкового перевода, который отражал бы функциональный и семантический диалог знаков двух видов искусств, то есть двух семиотических систем.

В этом контексте значимым оказывается тезис Лотмана (2005) о тяготении изобразительных искусств к повествованию, а словесных текстов к изобразительности. Он обозначил стремление словесных искусств, поэзии, художественной прозы к построению из материала условных (вербальных) знаков словесного образа, «иконическая природа которого наглядно обнаруживается хотя бы в том, что чисто формальные уровни выражения словесного знака: фонетика, грамматика, даже графика – в поэзии становятся содержательными» (с. 294). Лотман постулирует мысль о том, что текст поэта, созданный из материала условных знаков, является знаком изобразительным (то есть иконическим). Точно также и рисунок наделяется Лотманом повествовательной функцией.

На протяжении творческой жизни Данте Габриэль Россетти создал более 30 экфрасических произведений. В это число входят экфрасисы, которые были написаны Россетти либо на основе созданных им картин, либо по мотивам полотен других авторов.

Среди произведений Россетти можно выделить примеры прямого экфрасиса («от живописи к слову»), а также случаи обратного экфрасиса («от слова к живописи»). Изображения всегда аллегоричны, обладают скрытым смыслом. Иконический текст может либо дополняться новыми сигнификатами за счет расширения семиотического пространства изображения, заполнения его семантических пустот (фонетический, стилистический, лексико-грамматический аспекты), либо сужаться благодаря акцентуации определенных наиболее важных, с точки зрения автора, деталей. Соответственно, точность описания оказывается вторичной. Связь между художественным прототипом и словесной дескрипцией ослаблена, поскольку все внимание автора сосредоточено не на детальном описании, то есть не на самом художественном объекте как таковом, а на его вербализуемом смысле.

Таким образом, при переводе текстов из одной семиотической системы в другую (в данном случае – из иконической в дискретную либо наоборот) происходит обмен между двумя системами: свойства одного текста могут усваиваться другим. Дискретный текст адаптирует механизм континуальности иконического знака.

Однако в творчестве поэта можно выявить экфрасическое исключение: на основе имажинативной картины Россетти (Rossetti, 2021) в 1869 году пишет стихотворение *The Portrait* («Портрет»), описывающее художника, нарисовавшего портрет своей умершей возлюбленной. Данное стихотворение мы относим к «скрытому экфрасису», созданному на основе воображаемого источника: в произведении осуществляется переход от имажинативной картины к слову, перевод с языка образов на вербальный язык.

В основе данной экфразы нет реального живописного полотна, поэтому опознать текст-источник представляется невозможным, следовательно, человек, читающий данный экфрасис, открывает его для себя в собственном воображении.

Итак, портрет в «Портрете» вымышленный, создан воображением (об этом упоминает в своих мемуарах Уильям Майкл Россетти (Rossetti, 1900)), но этот факт нисколько не сказывается на художественном достоинстве произведения, технике описания и толкования. Вообще, изучение экфраз ради их объектов, согласно Н. В. Брагинской (1994), может привести не более, чем к «созданию истории описаний произведений искусства как истории их досадных искажений» (с. 279).

Все внимание в данной экфразе сосредоточено не на самом художественном объекте (портрете умершей возлюбленной, пусть даже и вымышленном), а на его вербализуемом, пересказываемом смысле. Россетти интересуется не сам по себе портрет, но поэтический язык и раскрытие в толковании смысла изображения. Вследствие того, что картина не имеет материальной формы, носит виртуальный характер, в экфрасическом описании нуждаются не те или иные образы, созданные на полотне, а сама семантика мыслимого иконического текста.

В связи с ориентацией скрытого экфрасиса не на подробное миметическое описание произведения искусства (пусть и фиктивного), а на прочтение смысла имажинативной картины, обнаружение чувств, переживаемых лирическим героем, в экфрасисе присутствует ряд развернутых сравнений и метафор, с помощью которых поэт пытается определить нематериальные и неосозаемые объекты. Так, в первых строфах стихотворения вводится мотив зеркала: *This is her picture as she was: // It seems a thing to wonder on, // As though mine image in the glass // Should tarry when myself am gone* (Rossetti, 2021). / Такой она всегда была: // Мы удивляемся тому, // Что не дают нам зеркала // Исчезнуть полностью во тьму (Россетти, 2005, с. 278) (здесь и далее перевод Вланеса).

Вследствие того, что язык допускает прямое и тропеическое обозначение одного и того же предмета, словосочетание «отражение в зеркале» (*image in the glass*) требует рассмотрения как на уровне денотативной семиотики, так и на уровне коннотативной семиотики (Ревзина, 2001, с. 442).

На уровне денотативной семиотики данное словосочетание трактуется в прямом смысле. Смысл «зеркала» в его общепринятом понимании передается в денотативной семиотике, являясь сигнификатом языкового знака «зеркало». Однако в данном случае прямое значение нерелевантно, и на уровне денотации происходит, скорее, фиксация вторичного в контексте экфразы смысла. Денотативная семиотика становится планом выражения коннотативной (Ревзина, 2001, с. 438). В «зеркале» мы можем выделить как минимум три коннотативных знака: отображение, подобие, подражание. Однако, следуя методологии анализа образа Р. Барта (1994), «вариативность прочтения здесь не произвольна» (с. 313). Семиотика накладывает ограничения на возможные интерпретации текста.

На коннотативном уровне зеркало становится способным отражать не столько внешнее, сколько не-явленное, имплицитное. Учитывая контекст, в который помещена эта фраза, зеркало у Россетти способно «удерживать, сохранять» отражение вечно. Данную коннотацию вносит глагол *taught*, имеющий значения ‘оставаться где-либо, особенно, когда возникает необходимость покинуть данное место; задерживаться с выходом куда-либо’ (Longman Dictionary..., 2014, с. 1876). Таким образом, «зеркалу» на коннотативном уровне придается значение «вечности», «способности сохранять бытие».

Этот же смысл одновременно становится означаемым языкового знака, уже обладающего собственным сигнификатом: картина функционально уподобляется в экфразе зеркалу и как знак становится планом выражения для означаемого «вечная жизнь».

В структуре поэтического текста особо значимым оказывается оппозиция «свет – тьма». В один смысловой ряд попадают слова «день», «свет», «свет любви», «солнца светлое крыло», «ангелы», в противоположный – «мрак», «ночь», «скорбь», «мгла», «тени», «хмурый дождь» (Россетти, 2005, с. 278-282). Бытие здесь уподобляется свету, не-бытие – тьме, которая в конечном счете также озарится светом, утверждая жизнь-в-смерти. Экфразистический текст, таким образом, не замкнут в настоящем, но оказывается обращенным как в прошлое и настоящее, так и в будущее. Пространство и время в дискретном тексте становятся величинами протяженными.

Тематика бытия – не-бытия раскрывается в стихотворении не только на стилистическом уровне, но и на грамматическом.

Линейное время в стихотворении разделено на два периода: до смерти возлюбленной и после ее смерти. Стихотворение начинается с периода «после», где вводится сама трагическая ситуация. Большая часть стихотворения посвящена периоду «до», повествование о котором, однако, постоянно прерывается мыслями о том, что возлюбленной уже нет. В последних же двух девятистишиях вводится третий временной пласт (выраженный будущим временем), который способствует введению мотива «возвращения» в поэтический текст.

Совмещение нескольких моментов времени в одном семиотическом пространстве в данном экфразисе оказывается существенным для Россетти. Использование форм прошедшего, настоящего и будущего времени в одном стихотворении обнаруживает стремление автора внести ощущение единства времени, соотносить происходящее и мыслимое с категориями Вечности, несмотря на как таковую конечность Времени.

Подобный переход от настоящего к будущему, от будущего к прошедшему, а затем – вновь к настоящему способствует также созданию эффекта «потока сознания»: художник, созерцая портрет своей умершей возлюбленной, отдается свободному течению мыслей. Объектом его внимания становятся то воспоминания прошлого (то, что вдохновило его на рисование портрета; воспоминания о возлюбленной), то его настоящая жизнь без любимой и даже предвосхищение будущего воссоединения с возлюбленной на небесах. В «потоке сознания» художника прошлое ассоциируется с настоящим: *This is her picture as she was... // I gaze until she seems to stir, – // Until mine eyes almost aver // That now, even now, the sweet lips part // To breath the words of the sweet heart* (Rossetti, 2021). / Мне кажется, она вот-вот // Вздохнет, рукою шевельнет, // И с губ, раскрывшихся едва, // Слетят сердечные слова... // Над ней теперь трава растет (Россетти, 2005, с. 278).

Настоящее, наоборот, ассоциируется с прошлым: *A deep deem wood; and there she stands // As in that wood that day: for so // Was the movement of her hands* (Rossetti, 2021). / Туманный лес, и в нем – она. // Все было так: ее руки // Движенье – тихая волна (Россетти, 2005, с. 279).

Все это перемежается с предвкушением художником будущего воссоединения с возлюбленной: *Even so, where Heaven holds breath and hears // The beating heart of Love's own breast, // How shall my soul stand rapt and awed, // When... it enters in her soul at once // And knows the silence there for god!* (Rossetti, 2021). / Где небо молкнет, слыша вдруг // В груди Любви протяжный бой, // Как дух мой вознестись не мог, // Когда в лучах иных дорог, // Под пенье солнц, он забыть // Познал на миг души ее, // Молчанье, где один лишь Бог! (Россетти, 2005, с. 281).

Подобный ассоциативный синтез временных форм способствует преодолению изначально заданной статичности иконического образа. События, мысли, протекающие в голове у художника, разворачиваются в его «внутреннем времени», что, конечно, создает проблему синхронизации внутреннего времени человека с внешним, физическим. Течение времени вне и внутри человека не совпадает. Отсюда – переход от одной временной формы к другой.

Мотив возвращения в данном контексте воспроизводит «двуединство линейного времени и циклического» (Медведева, 2007, с. 101): героиня родилась и умерла единожды (в пределах истории), но с тех пор эти события воспроизводятся вновь и вновь в голове героя (то есть его «внутреннем времени»). Вообще, время и пространство, последовательность событий и протяженность материи оказываются лишь «условными границами существования Мысли», и «воображение в силах переступить через эти границы» (Уайльд, 2009, с. 799). Экфразистическая ситуация в данном случае выполняет функцию перевода земного в духовно-универсальное: смерть возлюбленной в итоге видится лирическим героем как «возвращение» к жизни, воскрешение в новой жизни.

Таким образом, в интерпретации экфрасиса проявляются два аспекта. С одной стороны, описывая места, где лирический герой встретился со своей возлюбленной, поэт воспроизводит перед глазами читателя элементы ландшафта – ручей, лес, холмы. С другой стороны, поэт связывает описываемое с таким порядком бытия, который «содержал в себе устойчивое и постоянное – сакральное – то, что возвышается над эмпирически видимым, над сиюминутными, текущими явлениями (мгновенностью природных феноменов)» (Ланн, 2002, с. 67). То есть в экфрасисе обнаруживается стремление к тому, чтобы «обессмертить» текущие явления посредством выявления их вечной, непреходящей ценности.

В «Портрете» уничтожению временной дистанции, созданию эффекта «двуединства линейного и циклического времени» способствует также введение такого элемента конструкции экфрасиса, как мотив «слово живое», сформулированный Н. В. Брагинской (1994, с. 299-300). «Живость» изображения сказывается в постоянных упоминаниях слов, шепота, движений, пения и т.п. в экфрасисе. Описание здесь исключает статику изображения, на картине нечто «происходит»: изображение «вот-вот вздохнет, рукою шевельнет, // И с губ, раскрывшихся едва, слетят сердечные слова...» (Россетти, 2005, с. 278-282). Описание, таким образом, становится динамичным, создает иллюзию того, что героиня присутствует здесь и теперь, а также и тогда.

В экфразе отсутствует единый центр художественного пространства, в ней нет живописного центра, как на картине. Вместо этого автор концентрируется на пространственно-временных отношениях, соединяя «здесь и сейчас» с другими временами, местами, событиями, способствуя расширению семиотического пространства произведения, наделению его новыми смыслами. Безусловно, подобное построение экфразы ведет к нарушению баланса информативности иконического и дискретного текстов, однако вследствие того, что портрет возлюбленной не способен был бы вобрать в себя все смыслы, заложенные автором, подобное нагружение дискретного текста многочисленными дополнительными сигнификатами вполне оправдано. В результате добавления в пространство образного текста новых сигнификатов (в исследуемом тексте – «воображаемых новых»), «общая итоговая семантика всего текста не только характеризуется смысловой целостностью, но и оказывается, условно говоря, больше, нежели смысловая сумма их исходных рядоположенных семантик» (Постмодернизм. Энциклопедия, 2001, с. 533).

В «Портрете» вместо статичного мига перед нами предстает серия событий. Экфрасис, ориентированный на визуальное искусство, становится способным уничтожить время, поскольку нацелен на перцепцию символического смысла описываемого художественного объекта.

## Заключение

Семиотический анализ взаимодействия искусств в прямом и обратном экфрасисе позволяет *выявить схему визуально-вербальных трансформаций*, установить пути «перевода» образа как иконической единицы в слово как дискретную единицу. В случае же со скрытым экфрасисом «перевод» дискретной единицы осуществляется до уровня образа, до уровня воссоздания пространственно-временных смыслов.

При сопоставлении языка изобразительного искусства с нарративными словесными структурами вскрывается ряд различий в принципах их организации. Изобразительные искусства характеризуются иконичностью, континуальностью (непрерывностью, нерасчлененностью), пространственностью, а словесные тексты – условностью, дискретностью (что подразумевает обособленность, возможность выделения отдельных элементов членения), линейностью. Противоречие, связанное с антитезой пространственных и временных структур в знаковых системах, то есть оппозицией литературы (текстов, существование которых связано со временем) и живописи (текстов, развертывающихся в пространстве), полностью исключает возможность однозначного перевода. Семиотика позволяет выявить как пробелы, образовавшиеся в результате «перевода», так и наделение текста-источника новыми значениями, ранее в нем не присутствовавшими, установить степень соответствия текста-источника экфрасистическому тексту, то есть степень соответствия словесной дескрипции картине.

Изобразительные и словесные искусства строятся на основе естественных (то есть словесных) и иконических (то есть изобразительных) знаков. Промежуточным звеном становятся символические знаки, наиболее значимые в скрытом экфрасисе, так как их семантика определяет восприятие дискретного текста. Таким образом, достаточно перспективным выглядит дальнейшее исследование природы знаков (естественных, имажинативных и иконических), на основе которых осуществляется интерсемиотический перевод и взаимопереход знаков разных семиотических систем, а также их систематизация.

## Источники | References

1. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс; Универс, 1994.
2. Брагинская Н. В. «Картины» Филострата Старшего: генезис и структура диалога перед изображением // Одиссей. Человек в истории. 1994. Т. 6.
3. Ланн Ж.-К. О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Геллер Л. Экфрасис в русской литературе: сб. тр. Лозанского симпозиума. М.: МИК, 2002.
4. Лотман Ю. М. К построению теории взаимодействия культур (семиотический аспект) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2004.

5. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2005.
6. Медведева Н. Г. Проблема точки зрения в стихотворении О. Седаковой «Портрет художника на его картине» // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2007. № 5 (2).
7. Постмодернизм. Энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001.
8. Ревзина О. Г. О понятии коннотация // Сборник научных статей к 80-летию профессора Клавдии Васильевны Горшковой. М.: Изд-во Москов. гос. ун-та, 2001.
9. Росетти Д. Г. Дом жизни: поэзия, проза. СПб.: Азбука-классика, 2005.
10. Уайльд О. Исповедь // Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Исповедь. Пьесы. Сказки. М.: Эксмо, 2009.
11. Heffernan J. A. W. Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago - L.: The University of Chicago Press, 1993.
12. Longman Dictionary of Contemporary English. 6th ed. Harlow: Pearson Education Limited, 2014.
13. Rossetti D. G. The Portrait. 2021. URL: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45023/the-portrait-56d22459825d7>
14. Rossetti W. M. Pre-Raphaelite Diaries and Letters. L.: Hurst and Blackett, 1900.

### Информация об авторах | Author information



Акатова Александра Александровна<sup>1</sup>, к. культ., доц.  
<sup>1</sup> Костромской государственной университет



Akatova Alexandra Alexandrovna<sup>1</sup>, PhD  
<sup>1</sup> Kostroma State University

<sup>1</sup> [aaakatova@mail.ru](mailto:aaakatova@mail.ru)

### Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 11.10.2021; опубликовано (published): 30.11.2021.

**Ключевые слова (keywords):** скрытый экфрасис; Д. Г. Росетти; стихотворение «Портрет»; семиотическое пространство; имажинативный знак; hidden ekphrasis; D. G. Rossetti; поем “The Portrait”; semiotic space; imaginative sign.