

ВИЗУАЛЬНОЕ (ИЛИ АРХИТЕКТУРНЫЙ ЭКФРАСИС) В ПОЭМЕ ОВИДИЯ «МЕТАМОРФОЗЫ»

С. Ю. Суханова

Национальный исследовательский
Томский государственный университет, Россия
suhanova_sofya@mail.ru

Д. О. Воробьева

Национальный исследовательский
Томский государственный университет, Россия
vorobeva-dasha@mail.ru

Статья посвящена анализу визуального в литературе античности, которую исследователи считают предтечей развития визуальности Ренессанса и Нового времени. Цель статьи – исследование архитектурного экфрасиса в поэме Овидия «Метаморфозы». Объектом исследования являются описания дворца Феба (Regia Solis) и хижины Филемона и Бавкиды, превращённой в храм (Tecti Philemonis et Baucidis). Экфрасис Regia Solis, будучи переводом визуального кода в вербальный, в тексте поэмы возникает на границе между миром людей и богов, указывая на соединение реальной и ирреальной действительности. Изображение архитектурного объекта возникает постепенно, по мере приближения юного Фаэтона к месту восхода (ortus). Семантика ortus позволяет утверждать, что экфрастическое описание не только реконструирует модель реальной действительности автора, но и является началом, рождением новой действительности. Описание дома Филемона и Бавкиды представляет собой свёрнутый экфрасис, не содержит развёрнутой репрезентации, используется как мотивировка, обобщённый образ, свойственный храмам античной культуры. Собственно архитектурный экфрасис появляется в процессе метаморфозы и также конструирует новую действительность. В статье рассматриваются параметры этой новой действительности, обрамлённой условными границами экфрасиса.

Ключевые слова: визуальное, экфрасис, Овидий, «Метаморфозы», античная литература.

THE VISUAL (THE ARCHITECTURAL EKPHRASIS) IN OVID'S POEM "METAMORPHOSES"

Sofya Sukhanova

National Research Tomsk State University, Russia
suhanova_sofya@mail.ru

Darya Vorobyova

National Research Tomsk State University, Russia
vorobeva-dasha@mail.ru

The article is devoted to the analysis of visual in the ancient literature, which the researchers consider the forerunner of the development of the visuality of the Renaissance and New Times. The purpose of the article is to study the architectural ekphrasis in Ovid's poem "Metamorphoses". The object of the study are descriptions of the palace of Phoebus (Regia Solis) and the Philemon and Baucis hut, converted into a temple (Tectum Philemonis et Baucidis). Ekphrasis Regia Solis, being a translation of the visual code into a verbal one, appears in the text of the poem on the border between the world of people and gods, pointing to a mix of real and unreal life. The image of the architectural object appears gradually, as the young Phaethon approaches the place of sunrise (ortus). The semantics of the word 'ortus' allows us to assert that the ekphrastic description not only reconstructs the model of the author's reality, but also is the beginning, the birth of a new reality. Description of the house of Philemon and Baucis is a folded ekphrasis, does not contain a detailed representation, it is used as a motivation, a generalized image, characteristic of the temples of ancient culture. The architectural ekphrasis appears in the process of metamorphosis and also constructs a new reality. The parameters of this new reality, framed by conditional ekphrasis boundaries, are considered in the article.

Keywords: visual, ekphrasis, Ovid, "Metamorphoses", ancient literature.

DOI 10.23951/2312-7899-2017-4-105-115

В эпоху визуального бума одна из существенных и актуальных проблем – исследование «вызревания» визуального в теле культуры. Современные исследования по преимуществу подчинены задачам осмысления технической визуализации, в то время как принципиально важно понять значение и роль визуального в эпоху, которую исследователи считают предтечей развития визуальности Ренессанса и Нового времени [Сальникова 2012, 37].

Художественно-пластическое видение античности (Л. И. Тарушвили) проявилось в поэме Овидия «Метаморфозы» в тщательном отборе деталей, благодаря которым изображённый мир приобретает особую зримость и пластическую реальность. Принцип наглядной изобразительности во многом обеспечивает единство многочисленных эпизодов поэмы [Ошеров 2001, 157]. Именно «в реализме изображения предметного мира, а не в морально-философских, социальных или риторических моментах» состоит своеобразие поэмы [Щеглов 2002, 255]. Визуальное играет особую роль в поэме в силу особой наглядности, требуемой для изображения мира и метаморфозы в нём. Другое важнейшее качество мира «Метаморфоз» – оозримость и пронцаемость – также непосредственно связано со свойством описаний предметного мира. «Доступность всемирной перспективы, готовность нарратора в любой момент извлечь и без особых приготовлений подключить её к локальному действию нагляднее всего выражаются в частоте целостных образов земли» [Щеглов 2002, 19].

Экфрасис в поэме Овидия не является единственным претворением визуального, подчиняясь законам «всемирной анкеты» (Ю. К. Щеглов), единства и эталонности базисных компонентов, из которых состоят и отдельные вещи, и предметный мир в целом. Архитектурный экфрасис (Regia Solis) также представляет собой целостную модель мироздания (подобно картине сотворения мира, потопа или всемирного пожара).

Рассматривая взаимоотношения нарративного и дескриптивного в повествовательном дискурсе, Ж. Жанетт приходит к выводу об их неравном статусе «в общем устройстве повествования», и «наиболее значимое различие между ними состоит в том, что повествование во временной последовательности своего дискурса восстанавливает также временную последовательность событий, тогда как описание должно преобразовывать в последовательность изображение предметов, существующих в пространстве одновременно и рядом друг с другом» [Жанетт 1998, 170–171].

В тексте поэмы встречаются разные типы экфрасиса: нулевой экфрасис, который указывает на присутствие архитектурных строений, но не имеет репрезентации их формальных качеств, и развёрнутый, косвенный и прямой и т. д. Описание дворца Феба (Regia Solis) – один из первых «прямых» архитектурных экфрасисов в тексте поэмы, который представляет собой непосредственное описание архитектурного объекта. Н. В. Вулих в книге «Овидий» определяет описание дворца Солнца как «экфразу места». Экфрасис

носит немиметический характер, поскольку не имеет реального референта в действительности и раскрывается с точки зрения главного героя мифа – Фаэтона. По объёму описания – это полный экфрасис, содержащий развёрнутое описание визуального артефакта. Основная функция архитектурного экфрасиса, выделенная А. А. Пучковым, – реконструкция действительности [Пучков 2008, 202].

Экфрасис II книги «Метаморфоз» Овидия является границей между визуальным и вербальным, в тексте поэмы он возникает на границе между миром людей и богов, таким образом, указывая на соединение реальной и ирреальной действительности. Изображение архитектурного объекта возникает постепенно, по мере приближения юного Фаэтона к месту восхода (лат. *ortus* – восход, восток, возникновение, зарождение, начало) своего отца. Семантика *ortus* позволяет утверждать, что экфрастическое описание не только реконструирует модель реальной действительности автора, но и является началом, рождением новой действительности, обрамлённой условными границами экфрасиса.

*Regia Solis erat sublimibus alta columnis,
clara micante auro flammisque imitante pyropo:
cuius ebur nitidum fastigia summa tegebat,
argenti bifores radiabant lumine valvae*

Солнца высокий дворец был на высоких колоннах
Сверкающий золотом ясным и подражающий огню золотой бронзы.
Блестящая слоновая кость его фронтоны высокие покрывала,
Двери двустворчатые сияли блеском серебра¹.

Описание архитектурного объекта искусства структурно представляет собой сложный экфрасис, который по модели, предложенной М. Рубинс, обладает не только тремя основными элементами, но и содержит упоминание о художнике и материале [Рубинс 2003, 17].

В первых строфах наличие повторяющихся эпитетов со значением «высокий» (*sublimis*, *altus*, *summus*) указывает на величие, масштабность, всеобъемлемость дворца. Три эпитета направлены на интенсификацию мотива величины здания. Грамматическая форма латинского прилагательного *summus* (*superl.* к *superus*) увеличивает размер этого строения до наивысшего, предельного, что может быть увидено человеческим глазом. Существительные *columna*, *fastigium*, *valvae bifores* показывают, что это сооружение оборудо-

¹ Перевод здесь и далее наш. – С. С., Д. В.

вано колоннами, фронтоном и двусторчатými дверьми, которые непосредственно были важными частями в строительстве храмов-дворцов. Употребление этих существительных с перечисленными уже прилагательными говорит о соразмерности всех частей целого, что было важной деталью. Римский архитектор и инженер Витрувий (середина I в. до н. э.) писал, что «никакой храм без соразмерности и пропорции не может иметь правильной композиции» [Витрувий 2012, 51].

Во второй строке открывается цветовая гамма строения, направленная на интенсификацию мотива огненно-золотого сияния. Пять из шести слов в строке имеют общий семантический компонент цвета (золотой, блестящий). И далее этот мотив усиливается, так как каждый элемент сооружения не только обладает блестящим, сияющим оттенком, но и сделан из материала, который соответствует тому, что использовали римляне и греки для декора.

В архитектурный экфрасис Овидий далее включает прямой, полный, немиметический экфрасис в виде сложной экфразы картины. На парадных дверях, материал которых превосходило творение, изображена, а точнее – инкрустирована, картина, автором которой является «небесный кузнец-художник» Гефест. Сами *valvae bifores* выполняют функцию рамки, то есть некоторого ограничения, которое указывает на появление нового пространства, в данном случае изобразительного. Двери являются границей, где начинается условный мир. Именно границы создают изображение «рамки – будь то непосредственно обозначенные границы картины (в частности, её рама) или специальные композиционные формы – организуют изображение и, собственно говоря, делают его изображением» [Успенский 1995, 177].

Живописный экфрасис, включенный в текст поэмы, продолжает моделировать рождение (*ortus*) новой действительности.

Materiam superabat opus: nam **Mulciber** illic
aequora caelarat medias cingentia **terras**,
terrarumque orbem, **caelum**que quod inminet orbi.

Материал превосходило творение: Вулкан там
Вырезал глади (морей), опоясывающие срединные земли,
И круг земли, и небесную высь, что нависает над кругом.

Латинское слово *mulciber* – это эпитет Вулкана, восходящее к глаголу *mulcere* «гладить», «смягчать», дословно переводится как

«размягчитель», «плавильщик металлов», а в поэтической речи приобретает переносное значение «огонь». Таким образом, *Mulciber* – это не только художник, создающий живописное полотно, но и творец целого мира. Таким образом, экфрастическое описание выстраивает модель сотворения действительности, картины, которая оформляется четырьмя базовыми стихиями. Первая ступень *mulciber* (огонь), который вырезает *aeuora* (морские глади) – вторая ступень, они же опоясывают *terras* (земли), над которыми нависает *caelum* (небесная высь) – третья и четвертая ступени.

С точки зрения пространственной организации изображение на картине выстроено вертикально между *caelum*↑ и ↓ *terra / aeuora*. Каждый элемент изображения занимает определённое место в структуре пространства. Глазами Фаэтона читатель рассматривает мир на картине, где чудесным образом изображение объединяет в себе обитателей небесного, морского и земного происхождения.

*Caeruleos habet unda deos, Tritona canorum
Proteaque ambiguum, balaenarumque prementem
Aegaeona suis inmania terga lacertis,
Doridaque et natas, quarum pars nare videtur,
pars in mole sedens virides siccare capillos,
pisce vehi quaedam: facies non omnibus una,
non diversa tamen, qualem decet esse sororum.
Terra viros urbesque gerit silvasque ferasque
fluminaque et nymphas et cetera numina ruris.
Haec super imposita est caeli fulgentis imago
signaque sex foribus dextris totidemque sinistris.*

Волны держат лазурных богов, Тритона благозвучного,
Протея непостоянного, и Эгеона, сжимающего своими
Огромными плечами спины китов.
И Дорида и дочери, часть которых, кажется, плавают,
Часть, сидя на скале, сушит зеленые волосы,
Других рыбы везут: лица не все едины,
И всё-таки не различны, каким подобает быть у сестёр.
Земля имеет людей, и города, и леса, и диких зверей,
И реки, и нимф, и прочих деревенских богов.
Сверху выложено неба блестящего изображение
И созвездий шесть на правых дверях и столько же на левых.

Здесь и лазурные боги: Тритон благозвучный, Протей непостоянный, Эгеон с огромными плечами – образы которых оценены характеризующими эпитетами. Морское пространство картины дополня-

ют прекрасные дочери Дориды, все они изображены в разных позах (часть videtur [кажется] плавает в море, часть сушит волосы на скале, часть катается на рыбах). Действительно, кажется, что изображение движется, как живое. Экфрастическое описание подчёркивает неотличимость изображённого от действительного. Далее повествователь делает уточнение, чтобы показать, каким удивительным образом, с точностью до мелочей прорисованы лица сестёр: *facies non omnibus una, non diversa tamen* [лица не все едины, и всё-таки не различны].

На земле изображены люди и целые города, и рощи, и звери, и нимфы, и сельские боги, и всё это под небесным сводом. Изображение *caelum fulgens* [неба блестящего] с двенадцатью созвездиями обрамляет мир, нависает над ним.

Следующее экфрастическое описание появляется внутри дворца, когда герой проходит через границу *valvae bifoeres* и приближается к лицу отца.

Quo simul acclivi Clymeneia limite proles
venit et intravit dubitati tecta parentis,
protinus ad patrios sua fert vestigia **vultus**
consistitque procul: neque enim propiora ferebat lumina.

Куда лишь отпрыск Климены дорогой поднимающейся
Пришёл и вошёл в дом родителя сомнительного,
Тотчас ноги свои он направил к отцовскому лицу
И встал поодаль, ибо ближе не выносил света.

Латинское существительное *vultus* помимо значения «лицо» имеет значение «изображение, портрет»; можно предположить, что в текст поэмы входит ещё один живописный экфрасис в виде картины с изображением бога.

Purpurea velatus veste sedebat
in solio Phoebus claris lucente smaragdis.
A dextra laevaue Dies et Mensis et Annus
Saeculaque et positae spatiis aequalibus Horae
Verque novum stabat cinctum florente corona,
stabat nuda Aestas et spicea serta gerebat,
stabat et Autumnus, calcatis sordidus uvis,
et glacialis Hiems, canos hirsuta capillos.

Феб, покрытый пурпурной одеждой, сидел
 На престоле, сиявшем ясными изумрудами.
 С правой и с левой руки Дни, и Месяцы, и Годы,
 И Века, и Часы, стоявшие промежутками равными.
 И ранняя Весна стояла, украшенная (букв. *окруженная*) цветущим венком,
 Голое Лето стояло и держало из колосьев венки,
 И Осень стояла, испачканная раздавленным виноградом,
 И ледяная Зима, взъерошившая серебристые волосы.

Феб, покрытый пурпурной одеждой и восседающий на престоле, сияющем изумрудами, с определённой точностью вписывается в общее представление, которое передается читателю посредством экфрасических описаний, насыщенных световыми образами, блеском, сиянием, сверканием, огнём.

Живописный экфрасис передаёт и подчёркивает схожесть искусственного с настоящим, неотличимость изображения от «реальной» вещи, живого существа. Овидий мастерски рисует образы времён года, наделяя их яркими эпитетами: ранняя Весна, украшенная (букв. *окруженная*) цветущим венком; голое Лето с венком из колосьев; Осень, испачканная раздавленным виноградом; ледяная Зима с взъерошенными серебристыми волосами. Все эти образы статичны, так как в тексте мы встречаем семантическую группу латинских глаголов с общим значением «зафиксированности в пространстве» (*sedere* – «сидеть», *ponere* – «стоять», *stare* – «стоять»). Таким образом, экфрасис здесь статичный – создаётся иллюзия описания изображения в ограниченном пространстве, внутри дворца, в отличие от движущегося изображения на картине снаружи.

Таким образом, эталонность вещи, свойственная художественному миру произведения Овидия, подчёркивается в экфрасическом описании живописных искусств, реализуя гипотетическую возможность существования референта в реальной античной действительности. Архитектурный экфрасис, выполняющий функцию реконструкции, также выполняет миромоделирующую и композиционную функцию. Описание архитектурного сооружения включает в себя сначала наружную инкрустацию картины, моделирующей действительность, которая продолжается в экфрасическом описании внутри дворца.

Следующее экфрасистическое описание архитектурного объекта (*Tecti Philemonis et Baucidis*) возникает в тексте VIII книги поэмы Овидия и представляет собой прямой экфрасис, описывающий конкретное архитектурное сооружение, которым является хижина

Филемона и Бавкиды, превращённая в храм. По объёму – свёрнутый экфрасис, так как не содержит развёрнутой репрезентации и, скорее всего, используется как мотивировка, обобщённый образ, свойственный храмам античной культуры. По наличию реального референта в действительности – немиметический, по авторской принадлежности – монологический. Хотя описание раскрывается в диалоге между Лелегом, рассказывающим историю о добродушном гостеприимстве стариков, и его соратниками, такой экфрасис нельзя назвать диалогическим, поскольку произведение искусства не выступает в роли иллюстрации и её трактовки обоими собеседниками.

Экфрастическое описание возникает в рассказе от лица Лелега, который вместе со своими соратниками Тезеем и Иксионом находятся в гостях, в роскошной пещере морского бога Ахелоя; они отдыхают, выполнив славные подвиги, ужинают и ведут беседу о могуществе, благосклонности и недовольстве богов. Лелег рассказывает миф о бедных стариках Филемоне и Бавкиде, которые, оказав особое почтение богам, были награждены и удостоены чести на века стать жрецами в святилище всемогущих, обретя облик дуба и липы.

Экфрасис в этой части поэмы представлен в дискретном виде, описание рассеяно в тексте и чередуется с повествованием. Первое экфрастическое описание хижины даётся в 631 строке VIII книги поэмы, когда боги Юпитер и Гермес в обликах смертных, прося о приюте и покое, сотни домов обошли, и «*tamen una recepit, parva quidem, stipulis et canna tecta palustri*»: «только один (имеется ввиду предшествующее *domus*) принял, правда малый, соломой и болотным тростником покрытый». Исходя из предложенного описания, перед нами всего лишь маленькая хижина, сделанная из подручных материалов (*stipula, canna*).

Изображение хижины прерывается изысканным и живописным описанием повседневного быта, скромного, но праздничного убранства внутри жилища, яств, которые бедные старики предоставили в угощение своим божественным гостям. Н. В. Вулих замечает, что «изображается, по существу, многокрасочный натюрморт, столь излюбленный в стенной живописи» [Вулих 1996, 122.]. Тут и творог, и яйца в глиняной утвари, финики и смоквы, корзины со сливами и виноградом, сорванным с пурпурных лоз, глиняные кратеры, чаши из резного бука, внутри залитые жёлтым воском. Овидий с мастерством художника при помощи слов рисует картину, которая блещет разными красками.

Продолжение экфрастического описания сооружения появляется после того, как боги решили наградить Филемона и Бавкиду

за оказанное им почтение. Они были единственными во всей округе, кто гостеприимно и без корыстного помысла предоставили ночлег и угощение. Герои мифа по велению богов выходят и забираются на горные кручи по длинному склону, откуда видят, что весь их маленький мир, их соседи погибли, и в этот момент на глазах у скорбящих героев происходит метаморфоза, согласно которой ничего не погибает, а перерождается, приобретает лучшую форму.

Dumque ea mirantur, dum deflent fata suorum,
illa vetus, dominis etiam casa parva duobus
vertitur in templum: furcas subiere columnae,
stramina flavescunt, aurataque tecta videntur
caelataeque fores adopertaque marmore tellus.

Меж тем как дивятся они и меж тем как оплакивают гибель соседей своих,
Эта ветхая, даже для двоих хозяев маленькая хижина
Превращается в храм: колонны приходят на смену подпоркам,
Подстилка становится золотистой, и кажутся крыши отделанными золотом,
И изукрашены двери, и покрыта мрамором земля.

Собственно архитектурный экфрасис появляется в процессе метаморфозы и конструирует новую действительность [Суханов 2003, 384]. Маленькая хижина превращается в храм. В описании добавляются детали сооружения: вместо подпорок, которыми была оборудована старая хижина, появляются колонны как неотъемлемая часть любого храма римской архитектуры. Здание оснащается дверьми, которые характеризуются латинским страдательным причастием *caelatus*, от глагола *caelare* – вырезать, гравировать, изукрашивать, расписывать; это позволяет предположить, что двери, как и в предыдущем экфрасисе дворца Солнца, украшены каким-то живописным рельефом. Самая обыкновенная солома, которая служила материалом для крыши и покрывала ветхую хижину, превращается в золото. Следующий за золотом по своей дороговизне мрамор также использовался для построек храмов и дворцов в древнем Риме, которые поражали тонкостью искусства и великолепием. Поэтому мрамор, покрывающий землю в экфрасистическом описании, становится ещё одной деталью, связующей художественную действительность и реальность. В экфрасистическом описании храма ещё раз подчёркивается эталонность и универсальность предметного мира произведения Овидия.

Оба архитектурных объекта, включённые в текст поэмы, обладают схожими чертами (цвет, детали, материал) и нацелены на воссоздание реальных референтов.

Таким образом, эталонность вещи, свойственная художественному миру поэмы Овидия, в экфрасическом описании живописных искусств реализует гипотетическую возможность существования референта в реальной античной действительности. Архитектурный экфрасис выполняет в «Метаморфозах» как миромоделирующую и композиционную функцию, так и функцию реконструкции визуального.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Ovid 1961 – Ovidii Nasonis Metamorphoses. Ed. by Rudolf Ehwald, E. Rösch. München, 1961.
- Витрувий 2012 – *Витрувий*. Десять книг об архитектуре / Пер. с лат. Ф. С. Петровского. Изд. 6-е. Москва, 2012.
- Вулих 1996 – *Вулих Н. В.* Овидий. Москва, 1996.
- Жанетт 1998 – *Жанетт Ж.* Фигуры. В 2-х томах. Москва, 1998.
- Ошеров 2001 – *Ошеров С. А.* Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века. Москва, 2001.
- Пучков 2008 – *Пучков А. А.* Поэтика античной архитектуры. Киев: Феникс, 2008.
- Рубинс 2003 – *Рубинс М.* «Пластическая радость красоты»: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург, 2003.
- Сальникова 2012 – *Сальникова Е. В.* Феномен визуальности и эволюция визуальной культуры. Автореферат диссертации на соискание учёной степени доктора культурологии. Москва, 2012.
- Суханов 2003 – *Суханов В. А.* Проблема эстетической реальности в работах Г. Г. Шпета и М. М. Бахтина // Творческое наследие Густава Густавовича Шпета в контексте философских проблем формирования историко-культурного сознания (междисциплинарный аспект). Томск, 2003. С. 379–386.
- Таруашвили 1998 – *Таруашвили Л. И.* Тектоника визуального образа в поэзии античности и христианской Европы: К вопросу о культурно-исторических предпосылках орденового зодчества. Москва, 1998.
- Успенский 1995 – *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. Москва, 1995.
- Щеглов 2002 – *Щеглов Ю. К.* Опыт о «Метаморфозах». Санкт-Петербург, 2002.

Материал поступил в редакцию 01.11.2017