

УДК 82:7

## ЭКФРАСИС В ЭССЕ У.ПЕЙТЕРА «САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ» И В СОНЕТЕ Д.Г.РОССЕТТИ «НА ВЕСНУ САНДРО БОТТИЧЕЛЛИ»<sup>1</sup>

**Кристина Владимировна Загороднева**

соискатель кафедры мировой литературы и культуры

Пермский государственный университет

614990, Пермь, ул.Букирева, 15. [zagor-kris@yandex.ru](mailto:zagor-kris@yandex.ru)

Эссе английского писателя второй половины XIX в. У.Пейтера и сонет его современника поэта Д.Г.Россетти исследуются в контексте поэтики экфрасиса. Выявляются жанровые и стилевые особенности произведений этих писателей, а также сопоставляется их индивидуальный творческий метод в аспекте проблемы взаимодействия искусств. На примере экфрасиса картины Сандро Боттичелли «Рождение Венеры» анализируется влияние Пейтера на Россетти. Диалог двух писателей рассматривается в контексте эволюции английского эссе об искусстве, одним из крупнейших представителей которого был Дж.Рескин. Обращение к флорентийской живописи рубежа XV-XVI вв. отражает кризисное сознание в европейской культуре рубежа XIX-XX вв.

**Ключевые слова:** экфрасис; эссе об искусстве; сонет; интерпретация; У.Пейтер; Д.Г.Россетти; Дж.Рескин; Сандро Боттичелли; рубеж веков.

Эссе под заголовком «Фрагмент о Сандро Боттичелли» (*A Fragment on Sandro Botticelli*) было написано Уолтером Пейтером в 1870 г. Критик создал его через год после «Заметок о Леонардо да Винчи» (*Notes on Leonardo da Vinci*). Оба эссе были первоначально опубликованы в «Fortnightly Review» и получили большой общественный резонанс. Несколько лет спустя в 1873 г. английский критик помещает их в книгу «Очерки по истории Ренессанса», меняя первоначальные названия<sup>2</sup>.

Эти два уже знаменитых эссе, повторно опубликованные в книге, стали ее визитной карточкой. С.Колвин отмечал, что в них читатель найдет «больше всего утонченной поэзии (*delicate poetry*) и художественного шарма (*imaginative charm*), которые являются другой стороной их огромной силы» [Colvin 1980: 52], и акцентировал внимание на двух моментах: «Mona Lisa and her smile» и «the face of a Madonna of Botticelli».

В эссе о Боттичелли Пейтер дважды упоминает о Леонардо. В самом начале он пишет, что в трактате Леонардо о живописи только один его современник назван по имени – Сандро Боттичелли. Предполагая преднамеренность такого выбора (*a result of deliberate judgment*) [Pater 1998: 33], Пейтер не указывает на противостояние двух художников: в то время как Боттичелли «легко и просто» [Леонардо 2000: 278] создавал

множество картин, Леонардо годами трудился над одной. В главе «Каким должен быть живописец» Леонардо утверждает, что Боттичелли рисовал «чрезвычайно жалкие пейзажи», потому что пренебрегал «изучением» и считал, что «достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж» [там же: 278].

Джон Рескин в «Лекциях о пейзаже» в 1871 г. [см. Buckler 1987: 103], в отличие от Леонардо, ставит Боттичелли в один ряд с «сильнейшими художниками» (*the strongest painters*), способными создать «фрагмент хорошего пейзажа» (*a fragment of good landscape*), для чего требуется «гораздо больше силы и интеллекта» (*much greater strength of heart and intellect*), чем для создания фигуры [Ruskin: 1871].

Уже в середине XV в. Боттичелли, по словам Пейтера, предвосхитил «ту созерцательную утонченность» (*that meditative subtlety*), которую иногда считают характерной особенностью «великих мастеров воображения» (*great imaginative workman*) конца этого столетия. На протяжении всего очерка Пейтер неоднократно противопоставляет Боттичелли Джотто и его последователям, их «простой религиозности» (*the simple religion*) и «простому натурализму» (*the simple naturalism*) в изображении птичек и цветов (*a*

*thing of birds and flowers only*). Пейтер обнаруживает в пейзажах флорентийского мастера, принадлежащего к «поколению натуралистов» (*a generation of naturalists*), следы «тревожного чувства внешних вещей» (*alert sense of outward things*): «...the lawns with delicate living creatures, and the hillsides with pools of water, and the pools of water with flowering reeds» [Pater 1998: 35]. Живая жизнь природы словесно выражается у Пейтера через синтаксический параллелизм, перечисление, повторы и аллитерацию. В то время как Джотто, Мазаччо и Гирландайо передавали драматизм внешней жизни, Боттичелли искал «визуальное выражение» (*visible circumstance*) тому оригинальному чувству или настроению (*a mood*), которое «по тонкому закону его собственной организации» (*by some subtle law of his own structure*) порождалось современной жизнью: «...with an under-current of original sentiment, which touches you as the real matter of the picture through the veil of its ostensible subject» [ibid: 33].

Завершая эссе о Боттичелли, Пейтер возвращается к Леонардо да Винчи и отмечает, что творения этого художника наряду с произведениями Микеланджело стали вершинами в общей культуре (*a force in general culture*), потому что вобрали в себя творчество таких мастеров, как Сандро Боттичелли [ibid: 40]. Но зачем изучать художников второго ряда, если есть бесспорные вершины? По мнению Пейтера, конечно, не только ради «технической или антикварной оценки», но прежде всего ради их индивидуального своеобразия. Имя Боттичелли, едва упомянутое в XVIII в., «приобрело огромное значение» (*is quietly becoming important*) во второй половине XIX в., когда Пейтер и другие ценители заново открыли его «очарование» (*the charm of Botticelli's work*), способное вызывать у зрителей «особое чувство» (*the peculiar sensation*), «особое удовольствие» (*the peculiar quality of pleasure*).

В начале и в конце своего эссе критик настойчиво повторяет вопрос, который А.Дж.Саймондс назовет «лейтмотивом его критического метода» (*the keynote to his critical method*) [Symonds 1980: 57]: «В чем же состоит это особое чувство? В чем особенность удовольствия, получаемого нами от его произведений, и какого мы не нашли бы у других художников?» [Пейтер 2006: 100]. По-настоящему ощутить и объяснить это чувство (*to feel his charm strongly*), и тем самым определить место художника в общей культуре (*his place in general culture*), можно только путем «особо усердного изучения и поклонения, которое должно корениться в чистой симпатии» (*a special diligence and a consideration wholly affec-*

*tionate*) без давления «великого имени или авторитета» [там же: 119] (*a great name and authority*) [Pater 1998: 35].

Я.Флетчер пишет о том, что Пейтер создает своего собственного неповторимого Боттичелли (*his Botticelli*) [Fletcher 1959: 21]. У.Баклер полагает, что под влиянием Боттичелли и др. Пейтер создает самого себя: «Он не стал Сандро Боттичелли или Чарльзом Лэммом, и он не создал их по своему образу и подобию. Он стал чем-то под их непосредственным влиянием; он нашел свой путь благодаря силе их присутствия; их идеальная личность пробудила такую глубокую симпатию, такой сокровенный аккорд в его индивидуальности, что его знания самого лучшего, что было в нем, его собственные возможности были значительно обогащены» [Buckler 1987: 42]. Х.Блум утверждает, что «Боттичелли Пейтера – это, по существу, сам Пейтер» [Bloom 1974: xviii]. Неслучайно, наверно, в оформлении обложки «Ренессанса» в английском оксфордском издательстве «University Press» использован фрагмент репродукции картины Боттичелли «Рождение Венеры», а в русском переводе в издательстве «БСГ–ПРЕСС» – фрагмент репродукции его «Весны». Экфрасисы этих картин представлены соответственно в эссе Пейтера и сонете Россетти.

Традиция «введения» произведений скульптуры и живописи в литературу связана с греко-римской риторикой. Оба Филострата (дед и внук) в течение целого столетия – от половины II до половины III в. н.э. – работали как литераторы, софисты и практические деятели. Мировую известность им принесли «Eikones», или «Картины», которые «являются одной из форм показательных примеров красноречия – *progymnasmata*, а по содержанию «описанием произведений живописи» [Кондратьев 1996: 11]. Высказывают разные мнения относительно того, существовали ли картины на самом деле или были плодом вымысла сочинителей. Подробно излагая сюжет картины, останавливаясь на ее деталях, описывая происходящие в ней события, они создают перед внутренним взором читателя воображаемое полотно. В предисловии Филострат определяет цель своей работы: «речь идет не о художниках в живописи, не об их биографиях; я хочу <...> объяснить эти картины и внушить им [молодым людям. – К.З.] интерес к вещам, достойным внимания» [Филострат 1996: 19]. Разговор о картинах строится на диалоге с вымышленными или реальными собеседниками. Автор постоянно апеллирует к их познаниям в области изящного, интересуется их мнением о картине, высказывает собственные предположения о замысле художника, обращается к литературным произведени-

ям: «Узнал ли ты, мальчик, в этой картине рассказ Гомера, или о нем ты совсем не думаешь и потому, конечно, считаешь за чудо, как это в воде может гореть огонь?» [Филострат 1996: 20].

Экфрасис (или *экфразис*) описывает произведение пластического искусства с точки зрения того, «что и как на нем изображено. Описание этого “как” и составляет душу экфразиса» [Фрейдберг 1978: 195]. Н.В.Брагинская выделяет особую группу древнегреческих текстов, «построенных в виде беседы», и условно называет их «диалогическим экфрасисом». Генезис конструкции Брагинская видит прежде всего в «обрядово-фольклорном зрелище» – в трагедии, комедии, сатирической драме и сценическом миме. Генетическая основа конструкции диалогического экфрасиса – это «долитературный театр, где в зрелищной функции выступает живой актер, подобный изображению, и изображение, которое мыслится живым; зрелище разгадывается, поясняется, толкуется. Экфрасис возникает первоначально в речи ведущего» [Брагинская 1981: 226, 235, 244]. А.С.Гришин утверждает, что «любой экфразис, а не только написанный в диалогической форме, по природе своей является диалогическим: создатель экфразиса с самого начала творческого процесса вступает в диалог с предшествующим произведением искусства, которое становится материалом и объектом его творчества. Следовательно, поэтический экфразис – самая наглядная форма сотворчества литературы с другими видами искусства» [Гришин б. г.: 14].

По определению литературоведов Ш.Лабре и П.Солера, «экфрасис в прямом смысле представляет собой украшенное описание произведения искусства внутри повествования, которое он прерывает, составляя кажущееся отступление» [цит. по: Геллер 2002: 5]. Редактор сборника Лозаннского симпозиума, посвященного проблеме экфрасиса в русской литературе, утверждает, что экфрасис – это «запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений. Это иконоический образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер 2002: 10]. М.И.Никола выделяет ряд факторов, от которых зависит «частотность обращения к экфрасису»: «художественное направление, жанр, творческая индивидуальность художника» и др. [Никола 2009: 25]. Исследовательница намечает несколько проблем: «экфрасис – интертекст, экфрасис – “текст в тексте”, экфрасис – искусствоведческая литература» [там же: 25]. Большинство исследований посвящено экфрасису в поэзии [Hagstrum 1968; Scott 1994; Landow 2004; Simmons 2006; McSweeney 2007; Ханжина 1995, 1998; Соколова 1999; Рубинс 2003; Хадынская 2005; Таранникова 2007]. Экфрасис как «перевод» с языка изобразительно-

го на язык словесный, как «словесное воссоздание произведений изобразительного искусства, как вербальное представление визуального изображения» предполагает «многовариантные механизмы межсемиотического перевода, а именно разнообразные языковые средства и приемы, подчиненные задаче вербального воссоздания адекватного авторскому художественному образу, представленного в живописи» [Таранникова 2007: 3, 14]. На наш взгляд, речь должна идти не столько об «адекватной авторской» словесной передаче изображения, сколько об интерпретации живописного полотна.

Пейтер утверждает, что мастерство Боттичелли формировалось прежде всего под влиянием писателей, а не художников. По его словам, источником вдохновения для живописца были Данте и Боккаччо, а также современные обработки классических преданий старины. Важной особенностью Боттичелли Пейтер считает то, что он был прежде всего «живописец-поэт» (*a poetical painter*)<sup>3</sup>, сочетающий очарование рассказа и чувства (средства поэтического искусства) с очарованием линий и красок (средствами абстрактной живописи): «He is before all things a poetical painter, blending the charm of story and sentiment, the medium of the art of poetry, with the charm of line and colour, the medium of abstract painting» [Pater 1998: 34].

Особое внимание Пейтер уделяет иллюстрациям художника к «Божественной комедии» Данте. Известно, что иллюстрации к книге в 90-е гг. заказывает племянник Лоренцо Великолепного – Лоренцо Пьерфранческо: «Боттичелли исполнил около ста рисунков серебряным карандашом (с обведенным пером контурами), посвятив каждой песне поэмы по одному рисунку» [Виппер 1977: 20]. С «наивной беззаботностью» (*naïve carelessness*) средневекового художника Боттичелли «соединяет» (*blending*) несколько последовательных фаз одного события на одном листе, при этом ему первому удается передать «тот глубокий смысл» [Пейтер 2006: 102] (*that weight of meaning*) [Pater 1998: 34] творений Данте. Критик отмечает склонность Боттичелли к изображению сцен из «Ада», но считает, что художнику следовало бы выбрать для иллюстрирования «более мягкие образы» (*the more subdued imagery*) «Чистилища». Он называет образы Ада у Боттичелли «гротесками» (*the grotesques*) и объясняет, что поэтические образы, которые существуют только мысленно, «должны снижаться на одну октаву» (*must be lowered in key*) при переводе их в визуальную форму. Музыкальные ассоциации Пейтер органично сплетает с живописными и поэтическими. При этом он подчеркивает, что Боттичелли не просто «переводит

слова Данте» (*translation of Dante's words*), но демонстрирует собственное художественное видение в изображении грешников и кентавров. Речь идет о тройном «переводе» (точнее, интерпретации): от Данте – к Боттичелли – к Пейтеру.

Цитируя Данте, который изображает грешников «проворно нисходящих в ад», Пейтер дополняет эту характеристику собственным экфрасисом рисунка Боттичелли: «язычки пламени, лижущие обращенные вверх стопы» [Пейтер 2006: 102] (*the fire taking hold on the upturned soles of the feet* [Pater 1998: 34]). На наш взгляд, он эстетизирует страдания грешников, используя прием олицетворения. Визуализация образа [см. Таранникова 2007: 17] происходит за счет использования «предлога локальной семантики» *on* и «конкретизирующего» эпитета *upturned*. Близость огня (*the fire*) и ступней (*the feet*) подчеркивается сходным написанием и звучанием этих слов, наличием определенного артикля (*the*) и близким расположением друг к другу: в начале и в конце фразы соответственно.

Кентавры у Данте в Аду выполняют роли стражей и мучителей: «Их толпы вдоль реки снуют облавой, / Стреляя в тех, кто, по своим грехам, / Всплывет не в меру из волны кровавой» [Данте 1967: 125]. У Боттичелли, по словам Пейтера, эта сцена «так привлекательна (*wins one at once*) потому, что художник, очевидно, не обратил внимания на фактические обстоятельства их появления (*the actual circumstances of their appearance*)» [Пейтер 2006: 102–103]. У него кентавры – это «маленькие лесные создания, с детскими лукавыми головками, натягивающие крохотные луки» (*bright, small creatures of the woodland, with arch baby faces and mignon forms, drawing tiny bows* [Pater 1998: 35]). Снижение образов кентавров у Боттичелли по сравнению с Данте передается у Пейтера эпитетами (*bright; small; arch baby; mignon; tiny*) и перенесением их из Ада в лес (это уже не «перевод», а интерпретация образов Боттичелли на основе мифологии).

Сопоставляя «гений Боттичелли» с гением Данте, Пейтер относит первого к типу «живописца-визионера» (*a visionary painter*), или ясновида, который использует факты для выражения собственных идей (*as the exponent of ideas, moods, visions of its own*), играя ими и по-новому их комбинируя: «Ему, как и Данте, действия, краски, выражения лиц или жесты (*the scene, the colour, the outward image or gesture*) представляются во всей их навязчивой реальности (*incisive and importunate reality*)» [там же: 104; *ibid*: 35].

Однако Пейтер противопоставляет «условную ортодоксальность» (*the conventional orthodoxy*) Данте – философии, отраженной в поэме Маттео Пальмери «*La Citta Divina*» («Град Божий»),

«где род человеческий представлен как воплощение тех ангелов, которые при восстании Люцифера не стали ни на сторону Иеговы, ни на сторону его врагов» [там же: 104]. Критик находит отражение этой философии в изображении светских и духовных особ на картинах Боттичелли, в том числе на портрете самого Маттео<sup>4</sup>, и вновь отмечает «особое чувство» (*peculiar sentiment*), «чувство неутолимой меланхолии» (*a sentiment of ineffable melancholy*), вызванное противопоставлением «великой страсти и энергии» (*great passion and energy*) ангелов – «тоске изгнанников» (*the wistfulness of exiles*): «...in a certain sense like angels, but with a sense of displacement or loss about them» [*ibid*: 36].

Мотив изгнанничества вновь возвращает нас к Данте, но, в отличие от великого поэта, Боттичелли, по мнению Пейтера, изображал «тот срединный мир, в котором люди не участвуют в больших конфликтах и не решают больших вопросов, малодушно слагая с себя бремя ответственности» (*that middle world in which men take no side in great conflicts, and decide no great causes, and make great refusals*) [там же: 105–106; *ibid*: 36]. К сожалению, в переводе утеряно третье звено характерного для Пейтера синтаксического параллелизма с перечислением (*and-and*) и повтором (*great*). Пейтер защищает «искусство, не обеспокоенное моральными амбициями» (*art, undisturbed by any moral ambition*) и тем не менее создающее самые искренние и безошибочные творения (*most sincere and surest work*). Критик утверждает, что «мораль» Боттичелли – это «сострадание» (*his morality is all sympathy*) к людям «в их изменчивых и неустойчивых душевных состояниях» (*in their mixed and uncertain condition*), что придает персонажам его картин «столько человеческой правдивости» (*the true complexion of humanity*), что «ясновидящий художник» (*visionary as he is*) становится «сильным реалистом» (*so forcible a realist*) [там же: 106; *ibid*: 36]. В отличие от святых Фра Анджелико (*the untempered goodness*) и от грешников Орканы (*the untempered evil*) персонажи Боттичелли соединяют сострадание к человечеству с «осознанием тени смерти» (*consciousness of the shadow of death*) и других «великих вещей» (*the great things*), давящих на человека.

Вторая часть эссе Пейтера посвящена в основном последовательному анализу женских образов на картинах Боттичелли. Прежде всего, это упоминаемые Вазари многочисленные Мадонны в форме тондо [Вазари 1995: 238–239] – «особый и узнаваемый тип» (*a distinct and peculiar type*) Богоматери, созданный художником в его воображении и механически повторяемый для развлечения в самые тяжелые периоды его жизни:

«...he has painted it over and over again, sometimes one might think almost mechanically, as a pastime during that dark period when his thoughts were so heavy upon him» [Pater 1998: 36–37]. Образы Мадонны характеризуются через внутреннее состояние самого художника в процессе творчества, которое выражается повтором (*over and over again*), нанизыванием сочинительных и подчинительных конструкций, характерной лексикой (*think mechanically; dark period; thoughts <...> so heavy upon him*).

«Капризно смотрящие» (*peevish-looking*) Мадонны, окруженные «наивно» (*naïvely*) склонившими головки ангелами, не подходят «ни под один из признанных типов красоты» (*no acknowledged or obvious type of beauty*), обозначенных «Сикстинской Мадонной» Рафаэля и Девами (*Virgins*) Фра Анджелико. Обращаясь к читателю, Пейтер пытается понять причину притягательности, уникальной выразительности и очарования (*unique expression and charm*) этих «посредственных» Мадонн Боттичелли: «в абстрактных линиях лица мало благородства» (*the abstract lines of the face have little nobleness*) и «краски тусклы» (*the colour is wan*) [Pater 1998: 37].

На принципе контраста построено каждое предложение экфрасиса этих загадочных картин. Мадонна держит на руках «Надежду всех народов», но ее выбор, запечатленный на лице, «ни на стороне Иеговы, ни на стороне Его врагов». Ее тревога выражается в заботе о младенце, но его взгляд всегда устремлен в другую сторону. К этому «божественному ребенку» (*the divine child*), взгляд которого полон благодати (*sweet look of devotion*), с подозрением относились его земные собратья, не способные по-настоящему полюбить его. Особое внимание Пейтер обращает на странный белый свет, тяжелый и безрадостный, освещающий снизу потолок и напоминающий снег, лежащий на земле: «The white light on it is cast up hard and cheerless from below, as when snow lies upon the ground, and the children look up with surprise at the strange whiteness of the ceiling» [Pater 1998: 37]. Ровная симметрия белизны отражается в композиции предложения, его синтаксическом и фонетическом строе.

От общей характеристики Мадонн Боттичелли Пейтер незаметно переходит к анализу одной из них. По справедливому утверждению комментаторов, речь идет об известном полотне Боттичелли «Величание Мадонны», или «Магнификат» (ок. 1483–1485), неоднократно описанном в искусствоведческих работах. Действие картины происходит на фоне круглого окна, за которым виден кусочек пейзажа. Два ангела держат над головой Мадонны «ажурный золотой венец»

[Зарницкий 2007: 191], два других подают ей книгу и чернильницу, пятый ангел смотрит в книгу и наблюдает за действиями Мадонны, которая собирается записать «слова псалма – “Magnificat anima mea dominum”» [Виппер 1977: 20].

Пейтер обращает внимание на движение «непостижимого ребенка» (*the mysterious child*), направляющего руку Богоматери, которая записывает в книгу слова «ее величания» (*her exaltation*) – “Ave”, “Magnificat”, “Gaude Maria” – и на молодых ангелов, радующихся случаю отвлечь Мадонну от «ее подавленного настроения» (*her dejection*). Но ручка почти выпадает из ее руки и «высокие холодные слова» (*the high cold words*) не имеют для нее значения, потому что «ее истинные дети» (*her true children*) остались на земле – «в ее убогом доме, где пришла к ней ее невыносимая слава».

Почти гипнотический повтор притяжательно-местоимения *her*, усиленный аллитерацией, передает круговое движение в композиции картины, ее завораживающую магию в субъективном восприятии Пейтера. Характеристика «истинных детей», занимающая несколько строк, строится на контрасте: испуганные зверьки (цыганята), протягивающие свои коричневые руки за милостыней в деревнях Аппенин, но по воскресениям – приличные дети – «мальчики из хора» с хорошо причесанными густыми черными волосами и чистыми белыми воротничками на загорелых шеях. Описание этих детей начинается с «взгляда тоскливого вопрошания» (*look of wistful inquiry*), который читатель/зритель (*you*) видит (*see*), – так Пейтер организует еще один диалог взглядов, формально выходящий за пределы картины.

Таким образом, Мадонны Боттичелли в интерпретации Пейтера избегают (*shrink from*) давления божественного младенца, отчужденные от него, и умоляют о более теплой и низкой человечности (*for a warmer, lower humanity*). Маргарет Олифант, анализируя рассуждения английского критика о картинах Боттичелли на сюжет из Нового Завета, приходит к выводу, что «Мистер Пейтер находит в благоговейных, трогательных лицах ангелов и тоскующих, задумчивых Мадоннах старого художника чувство неприязни и отторжения от божественной тайны, которая окружает их» [Oliphant 1980: 88]. Исследовательница считает, что такая мысль «не могла прийти в голову даже самого передового мыслителя во времена Боттичелли и чужда духу средневекового итальянца, но вполне совместима с утонченностью Оксфордского Дона второй половины XIX в.» [ibid: 88].

Другой женский образ, подробно проанализированный в очерке Пейтера, отмечен тем же «особым чувством» (*peculiar sentiment*), но в оболочке не христианского, а античного сюжета (*classical subjects*). На этот раз критик называет не только картину – «Венера, выходящая из моря» (*Venus rising from the sea*), но и место ее расположения – галерея Уффици. Пейтер сразу обращает внимание на причудливые элементы готики (гротескные эмблемы средневековья, пейзаж и странные одежды, украшенные в готической манере необычным узором из маргариток). Маргаритка (*daisy*) – это весенний цветок, который характеризуется изящной формой лепестков и нежным ароматом и является символом чистоты и невинности: «Общим названием для маргаритки в Елизаветинской Англии было “око дня” (*day’s eye*) и означало “добродетель” (*virtue*), наглядно показывая ценность даже самого маленького божьего творения» [Mancoff 2003: 20]. «Оком дня» маргаритку назвал в своих стихах средневековый английский поэт Джеффри Чосер, «так как цветок маргаритки, как известно, раскрывается одним из первых на восходе солнца» [Золотницкий 2005: 105]. Несколько раз повторяя слова «причудливость» (*quaintness*), «причудливый» (*quaint*) по отношению к рисунку Боттичелли<sup>5</sup>, Пейтер отмечает, что «причудливые узоры» на одежде фигуры мгновенно вызывают в памяти все, что мы читали о флорентийцах XV столетия [Пейтер 2006: 113]. И.Е.Данилова, рассматривая Флоренцию XV в. как самый характерный город Возрождения, как культурный и эстетический феномен, отмечала, что она «умела жить в будущем, как в настоящем, упорно убеждая себя и других, что “золотой век” для нее уже наступил. Эту веру она сохраняла до самого конца столетия, конца, который был столь же громкогласно катастрофичным, сколь громковещательно оптимистичным было его начало» [Данилова 2000: 87]. При этом саму фигуру Венеры Пейтер сравнивает с «безукоризненными этюдами Энгра» (*the faultless nude studies of Ingres*), как бы перенося Боттичелли в XIX столетие.

Анализируя ступени восприятия картины, Пейтер сначала противопоставляет ее сюжет (*subject*) и цвет – «трупный и холодный» (*the colour is cadaverous or at least cold*). На следующей ступени вы (*you*) понимаете, что «воображаемый колорит» (*imaginative colour*) не столько передает «восхитительное качество природных вещей» (*delightful quality of natural things*), сколько становится «выражением духа» (*expressive to the spirit*), и вам нравится «это особое качество колорита» (*this peculiar quality of colour*). Затем мысли критика от колорита возвращаются к ри-

сунку, который выражает греческий характер (*the Greek temper*) больше, чем произведения самих греков. Действительно, Венера Боттичелли цветом тела, позой и пропорциями напоминает скульптуру Венеры Медичи, находящуюся сейчас в Уффици и приписываемую Праксителю (III в. до н.э.) [Берти 1995: 15].

Будучи платоником, Пейтер особенно акцентирует влияние эллинизма, в центре которого стоит образ богини Любви, на европейскую культуру. Он утверждает, что европейцы XIX в. знали о греках гораздо больше, чем Боттичелли и его ученые современники, но нельзя сказать, что первые овладели «эллинским духом» (*the Hellenic spirit*). В картине Боттичелли Пейтер видит «первое впечатление» (*the first impression*) от возвращения античности в почти «болезненном вдохновении» (*painful aspiration*), в «страсти» (*the passion*), в «энергии» (*the energy*), в «средствах реализации» (*the industry of realization*).

«Холодный рассвет» на картине Боттичелли (*the light is indeed cold – mere sunless dawn*) противопоставляется пресыщенности «солнечным светом» (*sunshine*) на полотнах более поздних мастеров. Большое место в экфрасисе картины отводится пейзажу: «в спокойствии утреннего воздуха отчетливо различим каждый длинный мыс, разрезающий край воды» [Pater 1998: 38]. Акцент делается на море и цветах, их взаимодействии, что особенно ощущается в предложении, которое начинается с символической фигуры ветра. Запятые разделяют это предложение на отдельные части, создавая особый ритм. Если записать каждую часть в отдельную строку, как стихотворение, то получится любопытный рисунок, отчасти напоминающий раковину или чашу:

An emblematical figure of the wind blows hard  
across the grey water,  
moving forward the dainty-lipped shell on which  
she sails,  
the sea ‘showing his teeth’,  
as it moves,  
in thin lines of foam,  
and sucking in,  
one by one,  
the falling roses,  
each severe in outline,  
plucked off short at the stalk,  
but embrowned a little,  
as Botticelli’s flowers always are [Pater 1998: 38].

В первой части предложения развивается мотив воды (*the grey water*) – моря (*the sea ‘showing his teeth’*) – пены (*thin lines of foam*), во второй – мотив цветов (*flowers*) – падающих вниз роз (*the falling roses*), поглощаемых морем (*sucking in, one by one*).

Море наделяется человеческими качествами, оно как будто ухмыляется, усмежается, скалится. Море противопоставляется Венере через оппозицию мужское (*his*) – женское (*she*) и сближается с ней через аллитерацию [s] и [ʃ], передающую шум волны, порывы ветра и движение изящной раковины (*the dainty-lipped shell*). Чтобы показать медленный процесс падения роз, используется аллитерация [n], [ŋ], [l]. Неточный повтор (*in thin lines of foam <...> each severe in outline*) и симметричное расположение строк создают параллелизм «тонких линий пены» и «строгих очертаний роз». Созвучие (*suck – pluck*) и мрачный колорит (*the grey water – embrowned flowers*) усиливают резкость строки (*plucked off short at the stalk*) (звуки имитируют хруст сломанного стебля). Описание розы носит нетрадиционный характер: «...с низко сорванным стеблем, несколько вялая, коричневого цвета» [Пейтер 2006: 114]. В западной традиции роза – «безукоризненный, образцовый цветок, символ сердца, центра мироздания, космического колеса, а также божественной, романтической и чувственной любви <...> Роза является и символом совершенства, а форма ее полураспустившегося бутона стала образцом кубка с эликсиром вечной жизни» [Тресиддер 2001: 308]. В образе Венеры (*the goddess of pleasure*) подчеркивается «печаль» (*sadness*), передаваемая «приглушенным и холодным» колоритом (*subdued and chilled*), «пристрастием к минорным тонам» (*predilection for minor tones*).

Венера просыпается раньше людей, спешащих к своим «трудам» (*labours*) до самого вечера, и с «печалью» (*sorrow*) на лице думает о наступающем длинном «дне любви» (*day of love*). Повествование в настоящем времени об элементарных вещах придает повседневный, буднично-и одновременно непреходящий, вечный характер всему происходящему. Внутренние противоречия богини наслаждения выражаются в образах-символах маргаритки и розы, утра и вечера, света и тени, любви и печали, весны и осени, рождения и смерти. Подводя итог, Пейтер объединяет всех Венер Боттичелли «тенью смерти на сером теле и на бледных цветах» (*some shadow of death in the grey flesh and wan flowers*).

Кроме христианской Мадонны и античной Венеры Пейтер обращает внимание еще на три женских образа Боттичелли, указывая на их традиционно отмечаемое сходство с Симонеттой Каттанео-Веспуччи, возлюбленной Джулиано Медичи, и умещаая в одном предложении характеристику трех картин. Как утверждают комментаторы, Пейтер «придерживается распространенного среди романтиков мнения о том, что ее образ вдохновлял Боттичелли, в частности, в

картинах “Рождение Венеры” и “Клевета”» [см. Патер 2006: 291].

На первой из трех картин героиня Ветхого Завета Юдифь (*Judith*) возвращается домой «через холмистую местность» (*across the hill country*), когда великое деяние (убийство Олоферна) закончено (*the great deed is over*) и наступил момент «отвращения» (*revulsion*), когда оливковая ветвь в ее руке становится «тяжким грузом» (*a burthen*). На второй – Правосудие (*Justice*), или Сила (*Fortitude*), сидит на троне с «остановившимся взглядом, полным ненависти к самой себе» (*a fixed look of self-hatred*), отчего меч в ее руке кажется орудием «самоубийства» (*a suicide*).

«Сила» была написана Боттичелли для зала трибунала Торгового суда и входила в состав серии из семи картин, призванных украшать спинки кресел (остальные шесть выполнил Пьетро Поллайоло) [Сугрובהва 1993: 98]. Поэтому Пейтер посчитал возможным изменить ее название: «Правосудие» вместо «Силы». В результате он еще больше сближает этот образ с образом Юдифи на содержательном и формальном уровнях, используя созвучия имен *Judith/Justice*, повтор слов и синтаксических конструкций, подчеркивая, что «ветвь оливы» (*the olive branch in her hand*) такая же непосильная ноша для Юдифи, как «меч» (*the sword in her hand*) для Правосудия. Обе героини думают об убийстве, но одна воспринимает его как событие прошлого и вспоминает о нем с отвращением, а другая помышляет о самоубийстве, ненавидя саму себя.

Джон Рескин в «Прогулках по Флоренции»<sup>6</sup> (1875-1877 гг.), рассматривая творчество Боттичелли в двух фрагментах главы «Третье утро. Перед султаном» (*The Third Morning. Before the Soldan*), подробно анализирует именно эти две картины: «Силу» (ок. 1470) и «Возвращение Юдифи с головой Олоферна» (ок. 1472), находящиеся в галерее Уффици [Рескин 2007: 66-71]. Рескин и Пейтер обращают внимание почти на одни и те же детали на картинах (трон, руки, меч), но по-разному интерпретируют их. Если Пейтер, отмечая, что Правосудие (Сила) «сидит на троне», акцентирует внимание на ее царственности и неприступности (*as Justice, sitting on a throne*), то Рескин видит в этом ее уязвимость. Для Пейтера не только меч, но и оливковая ветвь Юдифи становятся невыносимой ношей, напоминая об убийстве, а Рескин, акцентируя гармонию и мир, невольно стремится заменить меч Силы на жезл.

И Рескин, и Пейтер обращают внимание на внутренний мир Силы, пытаясь понять ее душевное состояние, но если Пейтер подчеркивает «оцепенелый взгляд самопрезрения» (*a fixed look*

*of self-hatred*) [Pater 1998: 39], то Рескин, отмечая «усталость» (*worn*) и «утомленность» (*wearry*), любит «ее задумчивостью» (*her reverie*), не исключая потенциальной живости (*swiftly and gladly*) [Ruskin: 1875–1877]. В то время как Пейтер отмечает сходство трагических судеб Правосудия и Юдифи, которое заключается в отсутствии выбора и роковом предназначении, Рескин в слабости обеих героинь усматривает силу (*fortitude*) и веру (*faith*) в спасение мира во всем мире. Поэтому Пейтер видит на лице Юдифи отвлечение, а Рескин – «мягкую торжественность глубокой думы» (*sweet solemnity of dreaming thought*) в сочетании с быстрым и спокойным движением (*swift, peaceful motion*), явно предпочитая Юдифь Венере. Различные концепции гуманизма Рескина и Пейтера отчетливо проявляются в разной трактовке одних и тех же произведений Боттичелли и во внимании, уделяемом тем или иным образам и картинам.

Последний женский образ Боттичелли в очерке Пейтера – Истина (*Veritas*), или Правда (*Truth*), в аллегорической картине «Клевета» (*Calunnia*) (ок. 1490–1495) – идентифицируется критиком с Венерой. Поклонник эллинизма обнаруживает в этих таких разных образах «гипнотическое влияние случая» (*the suggestiveness of an accident*), характерное для поздней античности и кружка Лоренцо Медичи. Случайно созвучны даже имена *Veritas* и *Venus*. Так Пейтер вновь возвращается к главной, по его мнению, картине Боттичелли «Рождение Венеры» (ок. 1485), экфрасису которой уделяет основное место в эссе.

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 «достопамятного 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].

В эссе «Данте Габриэль Россетти» (*Dante Gabriel Rossetti, 1883*) У.Пейтер попытался раскрыть своеобразие поэтического таланта автора знаменитого цикла сонетов «Дом Жизни». Критик сравнивает Россетти с Данте и отмечает, что обоим поэтам свойственны «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 «До-

мом 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<sup>7</sup>. Наконец, он восхищается способностью поэта-прерафаэлиты придавать «личный оттенок столь общим явлениям, как восход, полдень, ночь», его «умением наделять чувством безжизненные предметы». В творчестве Россетти английский критик увидел «воплощение своих идей» [Соколова 1995: 120].

Сонет Д.Г.Россетти «На *Vechu* 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]<sup>8</sup>. В эссе Пейтера «Сандро Боттичелли» «Весна» (ок. 1477–1478) даже не упоминается, но его видение творчества итальянского художника, несомненно, повлияло на поэта-прерафаэлиты<sup>9</sup>. Как показывает наш сравнительный анализ, Россетти был знаком с эссе Пейтера о Боттичелли. 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 «*Vechu*» Боттичелли и уже с первой строки стихотворения обращается к невидимому собеседнику с вопросом, пытаясь вместе с ним разобраться в сюжете картины [Rossetti 1972: 232]:

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 cсссаа. 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]<sup>10</sup>.

Лорд 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].

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 при-

лагательное «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. Классик Николай Буало в своем «Поэтическом искусстве» предьявлял 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, персонажируются в образе Зефира и обуславливают 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. Лорд 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 подхваченная 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]<sup>11</sup>.

Вторыми «выходят на сцену» Зефир и Аврора: «Aurora, 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; Дунаев 1977: 71]<sup>12</sup>. 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 под влиянием «взаимного объятия» 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 акромонограммой<sup>13</sup> – повторением конца стиха (*near*) в 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» [Бочкарева 2003: 48]. 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]<sup>14</sup>.

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 «послание» (*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 подчеркнута 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» [Robson 1963: 358]. В проанализированном сонете отчетливо обнаруживается постепенный переход к «театральной» поэтике модерна<sup>15</sup>. *Lady* у Россетти – это и природное божество Весна-Венера в своем лесном храме, и Прекрасная Дама трубадууров, земное воплощение Девы Марии. Лорд Д.Сесил считал Пейтера только «пророком эстетизма» (*the prophet of Aestheticism*), а Россетти – еще и «любовником» (*he was also a lover*), поэтому «гений последнего был более творческим» (*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 выдвигание примата красоты, и при этом 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 вечно-го обновления природы. В такой интерпретации английский поэт обнаруживает влияние не только Пейтера, но и Рескина, который в природной гармонии усматривал залог гармонии в искусстве. Движение ранних прерафаэлитов именно Рескину обязано определением основных программных принципов. Пейтер отмечал эволюцию поэзии Россетти в отказе от «предельной искренности» и «конкретной 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, 16]. Эволюция английского эссе об искусстве во второй половине XIX в. от романтизма к модерну происходила в тесном взаимодействии с английской поэзией, в частности, с творчеством Д.Г.Россетти.

<sup>1</sup>Исследование выполняется при поддержке Министерства образования и науки РФ, ЕЗН № 1.2.10. 2010 г. «Формы выражения кризисного сознания в культуре и литературе рубежа веков».

<sup>2</sup>В самом тексте Пейтер называет «фрагмент» о Боттичелли *brief study* («короткий очерк», – в переводе С.Г.Займовского – «этюд») [Pater 1998: 39; Патер 1912: 48]. В 1881 г. в письме он употребит слово *notice* («заметка», «наблюдение», «объявление», «обозрение», «рецензия»), подчеркивая, что это первое упоминание о Боттичелли на английском языке (*the first notice in English*) [цит. по: Buckler 1987: 103]. Исследователи называют очерк Пейтера о Боттичелли *essay* [Benson 1926: 39; McKenzie 1967: 137; Levey 1978: 135; Buckler 1987: 62, 63] или *prose poem* [Fletcher 1959: 5; Bloom 1974: xviii].

<sup>3</sup>Пейзажи Джорджоне Пейтер тоже называет «поэтическими идиллиями» (*painted idylls*), или «поэтическими поэмами» (*painted poems*), посвящая очерк «Школа Джорджоне» проблеме взаимодействия искусств [см. об этом: Бочкарева, Загороднева 2009: 70–83].

<sup>4</sup>Пейтер упоминает и портрет Данте, созданный Джотто, противопоставляя мировоззрение художников рубежа 13–14 и 15 вв.

<sup>5</sup>Пейтер часто употребляет такие слова, как «причудливый» (*quaint*), «воображаемый» (*imaginative*), «благозвучный» (*sweet*), «восхитительный» (*delightful*), «гротескный» (*grotesque*), «особый» (*peculiar*), «утонченный» (*delicate*) и др. Исследователи называют их «его любимыми прилагательными» (*his favorite adjectives*) [Tillotson 1967: 111], «его неопределенными словами» (*his indefinite words*) [Phillips 1998: ix].

<sup>6</sup>«Прогулки по Флоренции» (*Mornings in Florence*) на русский язык иногда переводят как «Утренние часы во Флоренции», «Рассветы Флоренции».

<sup>7</sup>«Очаровательные пейзажи, повсюду разбросанные в его стихах, уголки природы – не столько панорамные виды на пленэре, сколько зорко выхватываемые взором художника живописные эффекты – и “впади-

на, окаймленная туманом,” или “обрушенная плотина”, увиденные им из окна или отраженные в одном из зеркал его “дома жизни” (к примеру, виньетки, замеченные Роз-Мари в волшебном берилле), своей свежестью и простотой свидетельствуют о силе описаний неодоушевленного мира» [Патер 2005: 10].

<sup>8</sup>Как пишет В.Краевска, «итальянское происхождение имело огромное значение для его работы. Он никогда не желал навестить свою родную страну, но воспитывался “в тени Данте”» [Krajewska 1978: 201].

<sup>9</sup>Влияние Россетти на Пейтера анализируется нами на примере экфрасиса картины Джорджоне «Сельский концерт» [Загороднева, Бочкарева 2009: 227–233].

<sup>10</sup>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].

<sup>11</sup>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 распустившихся 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 пятисот видов цветов, кустов и деревьев» [Дьяченко 2009]. Многие на переднем плане картины «взяты с натуры 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.

<sup>12</sup>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].

<sup>13</sup>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].

<sup>14</sup>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 изобрели прозвище *Amico di Sandro* (Друг Сандро)» [Валнес 2005: 489].

<sup>15</sup>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].

### Список литературы

Алпатов М.В. Боттичелли // Алпатов М.В. Художественные проблемы итальянского Возрождения. М.: Искусство, 1976. С. 115–119.

Бенуа А. История пейзажной живописи. СПб.: Шиповник, 1912. Т. II. 502 с.

Берти Л. Уффици и Коридор Вазари / пер. с ит. М.Талалая. Милан: Kina Italia, 1995. 144 с.

Бочкарева Н.С. Мировая художественная культура. Для филологов: Уч. изд-е. Часть I. Пермь: изд-во ПГУ, 2003. 134 с.

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В. Эссе «Школа Джорджоне» в контексте эстетической критики Уолтера Пейтера // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. Пермь, 2009. Вып. 2. С.70–83.

Брагинская Н.В. Генезис «Картин» Филострата Старшего // Поэтика древнегреческой литературы. Сб. ст. / под ред. С.С.Аверинцева. М.: Наука, 1981. С. 224–289.

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.

Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих / пер. с итал. и комм. Ю.Верховского, А.Габричевского, Б.Грифцова и др. М.: Изобразительное искусство, 1995. 480 с.

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.

Виннер Б.Р. Итальянский Ренессанс XIII – XVI в. Курс лекций по истории изобразительно-

го искусства и архитектуры. М.: Искусство, 1977. Том II. 242 с.

*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.

*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.

*Гришин А.С.* Экфрасис в поэзии старших символистов как форма сотворчества [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://cspu.ru> (дата обращения: 20.02.2009).

*Данилова И.Е.* «Исполнилась полнота времен...». Сборник статей. М.: РГГУ, 2004. 589 с.

*Данилова И.Е.* Итальянский город XV века: реальность, миф, образ. М.: РГГУ, 2000. 253 с.

*Данте А.* Новая жизнь. Божественная комедия / пер. с итал. М.Лозинского. М.: Худож. лит., 1967. 685 с.

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

*Дьяконова Н.Я.* Английские прерафаэлиты как провозвестники принципов интермедийности // 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 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://bibliotekar.ru/isk/25.htm> (дата обращения: 20.02.2010).

*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: сб. статей по материалам Междунар. науч. конф., посвященной 125-летию со дня рождения В.Каменского. Пермь, 2009. С.227–233.

*Зарницкий С.В.* Боттичелли / науч. ред. и предисл. А.Б.Махова. М.: Молодая гвардия, 2007. 330 с.

*Золотницкий Н.Ф.* Цветы в легендах и преданиях. М.: Дрофа-Плюс, 2005. 320 с.

*Квятковский А.* Поэтический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1966. 369 с.

*Кондратьев С.П.* Филостраты в жизни и искусстве // Филострат. Картины. Каллистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. С. 3–17.

*Леонардо да Винчи* Избранные произведения / пер. с итал. В.П.Зубова, А.А.Губера и В.К.Шилейко, А.М.Эфроса. Минск: Харвест; М.: Аст, 2000. 704 с.

*Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения. М.: Мысль, 1998. 750 с.

*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. 544 с.

*Патер 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

*Патер В.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. С.Г.Займовского с посл. (5-го) англ. изд. М.: Проблемы эстетики, 1912. 260 с.

*Патер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер., сверка, примеч. В.Д. Дажиной. М.: Изд. дом Междун. ун-та в Москве, 2006. 352 с.

*Пейтер У.* Ренессанс. Очерки искусства и поэзии / пер. с англ. С.Займовского под ред. Е.Кононенко. М.: Б.С.Г.–ПРЕСС, 2006. 399 с.

*Рескин Дж.* Прогулки по Флоренции: Заметки о христианском искусстве для английских путешественников / пер. с англ. А.Герцык под ред. А.Г.Обрадович. СПб.: Азбука-классика, 2007. 248 с.

*Россетти Д.Г.* Дом жизни: Поэзия, проза / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой. СПб.: Азбука-классика, 2005а. 560 с.

*Россетти Д.Г.* Дом Жизни: Сонеты, стихотворения / пер. с англ. В.Васильева, Вланеса, Т.Казаковой и др. СПб.: Азбука-классика, 2005б. 416 с.

*Россетти Д.Г.* Письма / пер. с англ. Л.Житковой, Е.Никитиной, М.Квятковской. СПб.: Азбука-классика, 2005в. 448 с.

*Рубинс М.* Пластическая радость красоты: Экфрасис в поэзии акмеистов и европейская традиция. СПб.: Академический проект, 2003. 354 с.

*Савельев К.Н.* Литература английского декаданса: истоки, генезис, становление: монография. Магнитогорск: МаГУ, 2007. 348 с.

*Соколова Н.И.* «Поэтическая живопись» прерафаэлитов // ANGLISTICA: сб.ст. и материалов 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. 168с.

- Сугрובה О.* [Составление и комментарии] // Боттичелли. Сб. ст. М.: Международная корпорация Улисс, 1993. 112 с.
- 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.
- Тресиддер Дж.* Словарь символов / пер. с англ. С.Палько. М.: Фаир-Пресс, 2001. 448 с.
- Филострат.* Картины. Каллистрат. Описание статуй. Томск: Водолей, 1996. 111 с.
- Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности / сост., коммент. и послеслов. Н.В.Брагинской. М.: Наука, 1978. 606 с.
- Хадынская А.А.* Экфрасис как способ воплощения пасторальности в ранней лирике Георгия Иванова: дисс. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2004.
- Ханжина Е.П.* Романтическая поэзия США: жанры, поэтика, стиль. Пермь: Изд-во Перм. унта, 1998. 196 с.
- 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.
- Шестаков В.П.* Английский акцент. Английское искусство и национальный характер. М.: РГГУ, 1999. 188 с.
- Benson A.C.* English Men of Letters. Walter Pater. L: Macmillan and Co., 1926. 226 p.
- Bloom H.* [Introd.] // Pater W. Selected Writings of Walter Pater. N.Y.: New American Library, 1974. P. vii–xviii.
- Buckler W.E.* Walter Pater. The Critic as Artist of Ideas. N. Y. and L.: New York University Press, 1987. 359 p.
- 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.
- Colvin S.* Unsigned Review, 'Pall Mall Gazette', March, 1873 // Walter Pater. The Critical Heritage. Ed. by R.M.Seiler. L., Boston and Henley: Routledge&Kegan Paul, 1980. P. 47–54.
- Fletcher I.* Walter Pater. L.: Longmans, Green & Co, 1959. 44 p.
- 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.
- Krajewska W.* Dante Gabriel Rossetti // English Poetry of the Nineteenth Century. Warszawa: Panstwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. P. 201–215.
- Landow G.P.* Life Touching Lips with Immortality": Rossetti's Temporal Structures, 2004. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.victorianweb.org/religion/type/ch6b.htm> 1 (дата обращения 27.08.2009).
- Levey M.* The Case of Walter Pater. L.: Thames and Hudson, 1978. 231 p.
- Mancoff D.N.* Flora Symbolica: Flowers in Pre-Raphaelite Art. Munich, B., L., N.Y.: Prestel, 2003. 96 p.
- McKenzie G.* The Literary Character of Walter Pater. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967. 163 p.
- McSweeney K.* What's the Import?: Nineteenth-century Poems and Contemporary Critical Practice. Canada: McGill-Queen's Press – MQUP, 2007. 177p.
- Oliphant M.W.* Unsigned Review, 'Blackwood's magazine', November 1873 // Walter Pater. The Critical Heritage. Edited by R.M.Seiler. L.: Boston and Henley: Routledge&Kegan Paul, 1980. P. 85–91.
- Pater W.* Dante Gabriel Rossetti // W.Pater Appreciations with an Essay on Style. L. and N.Y.: Macmillan & Co., 1890. P. 213–228.
- Pater W.* The Renaissance. Studies in Art and Poetry. Oxford: University press, 1998. 174 p.
- 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. 684 p.
- Ruskin J.* Lectures on Landscape. Delivered at Oxford in Lent Term, 1871 [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/files/20019/20019-h/20019-h.htm> (дата обращения 15.04.2009).
- Ruskin J.* Mornings in Florence, 1875–1877 [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.gutenberg.org/dirs/etext05/8fmrn10.txt> (дата обращения 15.04.2009).
- 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 Univ. Press, 1988.
- Simmons J.* «For a Venetian Pastoral by Giorgione (In the Louvre)»: «Life Touching Lips with Immortality», 2006 [Электронный ресурс]. Режим

## ЭКФРАСИС IN W.PATER'S ESSAY "SANDRO BOTTICELLI" AND D.G.ROSSETTI'S SONNET "FOR *SPRING*, BY SANDRO BOTTICELLI"

**Cristina V. Zagorodneva**

Postgraduate of World Literature and Culture Department  
Perm State University

The essay of an English writer W.Pater and the sonnet of an English poet D.G.Rossetti are considered in the context of ekphrasis poetics. Genre and stylistic peculiarities of the essay and the sonnet are revealed, authors' individual creative methods in the aspect of arts interaction are juxtaposed. Dealing with ekphrasis of Botticelli's picture "Venus' birth", the author of the present article analyses the influence Pater's works on Rossetti. The dialog of writers is researched in the context of evolution of English essay about art. J.Ruskin was one of important figures in this genre. Speaking about Florentine painting of the verge of the XV-XVI centuries, the author of the present article bases the arguments on the fact that this painting affected crisis consciousness in Europe culture of the verge of the XIX-XX centuries.

**Key words:** ekphrasis; essay; sonnet; interpretation; W.Pater; D.G.Rossetti; J.Ruskin; Botticelli; the verge of centuries.