

УДК 821.111
ББК 83.3(7)

А.Э. Воротникова

**ЭКФРАСИС
В СТИХОТВОРЕНИИ
С. ПЛАТ
«ЗАКЛИНАТЕЛЬ ЗМЕЙ»**

Исследуется своеобразие экфрасиса в стихотворении Сильвии Плат «Заклинатель змей», созданном на основе одноименной картины Анри Руссо. Плат наполняет новыми смыслами живописное изображение, создавая собственную версию космогонического и эсхатологического мифа, вступающего в диалог-спор с предшествующей культурной традицией. Переводные в вербальной форме образы Руссо обнаруживают в стихотворении многослойный и амбивалентный характер.

Ключевые слова: экфрасис, живопись, музыка, образ, миф, власть, творчество, гендер, дионисийство, аполлонизм.

DOI 10.18522/1995-0640-2020-4-128-136

Воротникова Анна Эдуардовна – докт. филол. наук, доцент, профессор кафедры французского языка и иностранных языков для неязыковых профилей факультета иностранных языков, Воронежский государственный педагогический университет
Тел.: 8-910-243-08-24
E-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru

© Воротникова А.Э., 2020 г.

Экфрасис в узком понимании – описание произведения визуального вида искусства словесными средствами. Известный уже с античных времен, данный прием прошел длительный путь эстетического обогащения и расширения семантических рамок, вобрав в себя помимо графики, живописи и скульптуры также музыку, кино, танец, пение, фотографию и т. п. [Бочкарева и др., 2014, с. 5–7]. Его сверхзадачей может считаться преодоление разобщенности и автономности отдельных типов творческой активности человека, установление объединяющих их оснований и создание некоей всеобъемлющей модели действительности. Однако экфрасис может выполнять и иную, во многом противоположную вышеперечисленным, функцию, а именно – выявлять неповторимую специфику разных видов искусства, утверждая тем самым принципиальную невозможность их взаимозамещения.

Обращение к приему экфрасиса представляется закономерным в творчестве американской писательницы Сильвии Плат (1932–1963), характерной особенностью художественной манеры которой является повышенная восприимчивость к образам материального чувственного мира, дар его точной и детализированной вербальной визуализации. Посредством поэтического слова Плат перевоплощает произведения многих знаменитых художников, одно из них – картина «Заклинательница змей» (1907) французского живописца-примитивиста и предтечи сюрреализма Анри Руссо (1844–1910).

В отечественном и зарубежном литературоведении встречаются отдельные упоминания стихотворения «Snakecharmer» (1957) – «Заклинатель змей» (в русском переводе В. Бетаки «Заклинательница змей» [Плат, 2008, с. 72–73]) – обычно в контексте общей характеристики творчества Плат и/или в связи с другими ее произведениями, комментариями к нему и опыты краткого анализа его поэтологических особенностей (см., напр.: [Данилова, 2017, с. 493–494; Wagner-Martin, 2003, p. 16–17; Steinberg, 1974, p. 72; Representing Sylvia Plath, 2011, p. 117]), однако все они носят в большей степени спорадический характер и не отличаются системностью и полнотой. Последнее обуславливает актуальность предлагаемого исследования, в котором предпринимается попытка более глубокого и всестороннего осмысления экфрасической природы стихотворения «Заклинатель змей», установления истоков его идейно-эстетического своеобразия, обусловленного как неповторимым индивидуально-авторским видением, так и фундаментальными отличиями двух видов искусства.

В соответствии с классификацией, разработанной Е.В. Яценко, экфрасис в «Заклинателе змей» можно охарактеризовать как миметический, т. е. обращенный к реально существующей работе Анри Руссо; прямой – название стихотворения открыто указывает на репрезентируемый в нем референт – и полный, поскольку поэт создает развернутое описание картины [Яценко, 2011].

Еще одна немаловажная особенность экфрасиса Плат – его экзегетическая направленность. Для американского лирика встреча с полотном «Заклинательница змей» стала пусковым механизмом в процессе творческого переосмысления увиденного и развития его сюжета, в результате чего возникло самостоятельное художественное произведение. В стихотворении рождается «иллюзия экфрасиса» [Taylor, 1980, p. 129], поскольку новый поэтический мир уже есть не зеркальное подобие картины Руссо, а создание иного творящего сознания.

Плат созидает еще один миф – миф во второй степени, не только перерабатывающий фантазийный невербальный дискурс Руссо, но и вбирающий в себя более древние мифопоэтические образы и мотивы. Рассказу о заклинателе змей автор придает космогонический характер:

*As the gods began one world, and man another,
So the snakecharmer begins a snakey sphere
With moon-eye, mouth-pipe. He pipes [Plath, 1981].
(Как боги создали мир, как люди создали свой,
Так заклинательница змей
Вдруг создаёт свирелью, лунным глазом, змеиный круг [Плат, 2008, с. 72]).*

Сравнение с богами и людьми позволяет поэту отграничить все известные истории сотворения мира от той, которую собираются поведать своему читателю он. В стилизованных под библейский дискурс строках: «*Let there be snakes! / And snakes there were, are, will be*» [Plath, 1981] («*Да возникнут змеи! / И возникают змеи. Змеи есть. / И будут змеи здесь*»

[Плат, 2008, с. 72]) – предлагается версия, альтернативная христианскому мифу о сотворении человеческого рода.

Фигура центрального персонажа картины и возникшего под ее влиянием стихотворения реминисцентна: созидательная деятельность играющего на свирели заклинателя змей соотносима с музыкой Орфея, наделенной магической властью над людьми и природой. Образ музыки как медиума различных видов искусств становится ключевым в стихотворении, расширяя понятийные рамки экфрасиса: не ограничиваясь живописными образами, поэт строит свою модель бытия на принципе взаимодополняемости и всеединства отдельных видов искусства. Картина Руссо, перевоплощенная в слове, начинает звучать. Музыка является не только образом и темой стихотворения, но и его строительным материалом. Многократный повтор глагола «*pipe*», обыгрывание лексем «*green*» и «*water*» с их переходами из одной части речи в другую задают ритмический рисунок поэтического мира. Монотонное звучание стихотворных строк напоминает магическое заклинание, мантру.

Образ свирели, наделенной сверхъестественной силой творения, вписан в давнюю мифопоэтическую традицию. Этот незамысловатый инструмент как нельзя лучше подходит для того, чтобы поведать тайны природы, поскольку сам является ее частью. По древнегреческой легенде, бог плодородия и дикой природы Пан играет на свирели, вырезанной им из тростника, в который обратилась убегающая от него нимфа Сиринга [Мифы, 1980, т. 2, с. 280–281, с. 439]. За счет расширения диапазона сочетаемости глагола «*pipe*» в стихотворении Плат создается представление о могуществе музыки: «*pipes green*», «*pipes water*», «*pipes a world of snakes*», «*pipes the world back to the simple fabric*», «*pipes the cloth of snakes / To a melting of green waters*» [Plath, 1981].

Примечательна для понимания мифопоэтической концепции Плат фраза «*pipes green*», запечатлевающая процесс синестезии – перехода звука в цвет. Поэт возвращает читателя к истокам земного бытия, когда мир еще не был губительно разъят на отдельные составляющие, но воспринимался синкретически – в нерасторжимой слитности всех его проявлений, трактуемой автором как райское всеединство. Идея гармонически целостного бытия прослеживается и в работе Анри Руссо: черная, как и окружающие ее пресмыкающиеся, женщина со змееподобными очертаниями фигуры и волос воспринимается как неотъемлемая часть природы; форма змеиных тел здесь полностью копирует извилистые стебли водных растений и свешивающиеся ветви деревьев.

В стихотворении человеческий, флористические и анималистические образы оказываются соположенными благодаря объединяющей их водной стихии, подвижной и неуловимой и при этом доминирующей над всеми остальными природными элементами. Исток жизни и ее конец традиционно связываются как в научной, так и в мифологической картине мира с образом воды. В лирической зарисовке Плат фантастическое змеиное царство возникает из воды, в воду оно же и возвращается.

У Руссо вода, представленная в состоянии покоя, лишена, на первый взгляд, той повышенной семантической активности, которая приписывается ей Плат. Река занимает незначительное пространство на заднем плане картины. Однако это не значит, что вода фигурирует здесь исключительно как второстепенный антуражный элемент, служащий мифическим атрибутом женственности. Колористическое решение художника – переход от темно-синего на глубине к светло-бирюзовому у берега – создает ощущение таинственности внешне неподвижной и пассивной водной стихии, наделенной в действительности мощью созидания и разрушения.

Вербальное и невербальное произведения демонстрируют и другие отличия, в частности, в цветовой гамме. У Руссо она более сложная, включающая в себя еле уловимые переходы и резкие контрасты: как будто подсвеченные изнутри золотистые цветы на высоких стеблях на переднем плане; экзотические деревья и травы, окрашенные в разнообразные оттенки зеленого – от салатного до почти черного; выделяющаяся неожиданно светлым пятном розово-серебристая птица слева и столь же необычно выглядящее в колористическом отношении синее соцветие колос справа; наконец, вода и небо в ночных переливах голубого цвета. Мир стихотворения, напротив, монохромен: здесь нет места иным цветам, кроме зеленого, символизирующего природу, жизнь и гармонию. Этот цвет, как никакой иной, соответствует идее сотворения мира.

Еще одно отличие касается количества змей: из нескольких пресмыкающихся на картине возникает их неисчислимое множество в стихотворении. Гиперболический образ змеино-всеприсутствия создается здесь посредством многократного варьирования слов с общим корнем «*snake*» («змея») (17 раз), и синонимичных лексем, обозначающих изгибы змеино-го тела. Плат удаётся воплотить вербальными средствами живописный прием, значимый для изобразительной концепции Руссо: художник пытается создать не застывший, но пришедший в движение мир – мир метаморфозы. На картине змеи, которых не сразу удастся распознать среди извивающихся растений, показаны выползающими на звуки свирели из лесной чащи и из травы. То, что на холсте дается намеком, в стихотворении получает дальнейшее развитие. Поэт как будто додумывает начатое художником: заклинательница змей Руссо только начинает свою игру на свирели, Плат раздвигает временные рамки магического действия, показывая его завязку, развитие, кульминацию, наконец, угасание и финал. Хронологически целостное представление события – прерогатива литературы, живописец вынужден ограничиться фиксацией отдельного момента или короткого эпизода происходящего.

Такие образы, как вода, змеи, луна, ткань, имеют феминные коннотации в культурной традиции. На полотне Руссо фигура длинноволосой негритянки с лунатическими глазами несет сложную мифопоэтическую нагрузку – она реминисцентна и многослойна. Заклинательница змей напоминает о богине лунного света и преисподней, покровительнице

колдовства и магии – Гекате. С последней нередко отождествлялась у древних греков Артемида, в архаической традиции – владычица зверей [Мифы, 1980, т. 1, с. 107–108]. Змея, символизирующая мудрость, также служит атрибутом Афины Паллады, чей образ восходит к крито-микенским богиням со змеями [Мифы, 1980, т. 1, с. 126].

Образ на картине, конечно, отсылает и к первой женщине в раю Еве, вступившей в фатальный для человека сговор со змеем. Современные исследования устанавливают этимологическую связь имени этого библейского персонажа со словом «змея», т. е. Еву можно рассматривать как змееподобную богиню [Мифы, 1980, т. 1, с. 419]. В каббалистическом учении с образом змеи связан дух ночи – Лилит, она же первая жена Адама, согласно апокрифическим текстам [Мифы, 1980, т. 2, с. 55]. Змея не только предстает спутницей и атрибутом мифологических героинь, их метонимическим образом, но и шире – символизирует искушающую женственность, сексуальность и саму природу.

Семантика образа змеи, не ограничивающаяся в культурной традиции вышеприведенными значениями, оказывается непрозрачной и амбивалентной. В христианстве змея, отождествляемая в большинстве случаев с врагом рода человеческого – дьяволом, воплощает силы разрушения, вселенское зло и порождаемую им смерть (в разных национальных мифологических системах змеи связаны с подземной сферой). При прямом пособничестве эдемского гада происходит грехопадение первых людей и их изгнание из рая. Отсюда еще один вариант толкования образов, подвергшихся экфразистическому переосмыслению Плат: бесконечно умножающиеся в стихотворении змеи могут воплощать идею повторяющегося греха и распространения порока на земле, прервать этот пагубный процесс дано лишь непостижимому и загадочному божеству. Здесь миф, творимый Плат, приобретает змееборческий и шире – эсхатологический – характер, становясь поэтическим повествованием о конце мира. Однако змея благодаря своей способности к смене кожи воплощает и противоположную змееборческому мифу идею – возрождения и вечности. В Новом Завете воскресение Иисуса отождествляется с поднятием Моисеем медного змея, излечивающего евреев, укушенных ядовитыми гадами во время скитаний по пустыне.

Образ главного героя в стихотворении Сильвии Плат также химеричен и трансцендентен и не подлежит однозначной интерпретации. Фигура заклинателя змей заключает в себе противоположные начала: дарующее жизнь и забирающее ее, дьявольское и божественное, христианское и языческое, аполлоническое и дионисийское, феминное и маскулинное. Если Анри Руссо акцентирует женственность своей героини, представляя ее к тому же в окружении подчеркнута феминных образов-атрибутов – змей и луны, то Плат отказывается видеть в центральном персонаже художественного полотна представительницу слабого пола и надевает на нее мужскую «сексуальную личину»: заклинательница змей обозначена в стихотворении как «he» – «он», а его змеиные дети как «sons» – «сыновья».

В гендерном аспекте история создания и укрощения змей, пересмысленная американской поэтессой, могла бы быть прочитана как нарратив о покорении мужчиной-цивилизатором дикой необузданной женской природы или о всемогуществе и своеволии Бога-Отца, еще шире – как мифологема властных отношений вообще. Власть во всех ее проявлениях: в социальной сфере, политике, религии, в межличностных, семейных и, в частности, гендерных отношениях – одна из доминирующих тем в творчестве Сильвии Плат.

Однако однозначно антипатриархатное толкование живописного сюжета не только не исчерпывает поэтического замысла, но и, скорее всего, противоречит ему. В творчестве Плат обнаруживается театральное начало, при этом автору не чужда склонность к гендерному маскараду. Подобное лицедейство имеет под собой автобиографическую подоплеку, состоящую в неизжитой трагедии детской утраты авторитарного, но, несмотря на это, горячо любимого отца, и в сложных отношениях с властной матерью, не считающейся с потребностями дочери и лишаящей ее самостоятельности даже во взрослом возрасте. Исследователи отмечают доминирование в произведениях Плат отцовской фигуры при одновременном отсутствии материнской [Wagner-Martin, 2003, p. 24].

Есть у этой гендерной коллизии и еще один немаловажный аспект. Заклинатель змей в стихотворении воплощает прежде всего активное и энергичное – мужское в культурной традиции – начало мироздания, иначе говоря, являет обобщенный образ демиурга. Отличное от всех иных реальностей, змеиное царство претендует на особый статус – детища художественной фантазии. В представлении Плат способность к творчеству – это преимущественно мужская характеристика, что в немалой степени объясняется спецификой гендерной иерархии, которую писательница с детства наблюдала в своей семье, в учебных заведениях и в обществе в целом [Wagner-Martin, 2003, pp. 16–18].

Однако с определением гендерной принадлежности центрального персонажа произведения Плат не все так просто. Заклинатель наделен в стихотворении змеиной сущностью, ему свойственны мудрость и острота восприятия мира, характерные для этого пресмыкающегося, а также его уникальная способность к обновлению, служащая аналогом бессмертия творчества. Эти змеиные характеристики, дополненные такими чертами в портрете заклинателя, как бескостные руки и «змейная» душа, порождающая пресмыкающихся, свидетельствуют о его непосредственном родстве со змеей – женским животным, что придает платовскому герою выраженные феминные черты. Их усиливает и образ «змеиной ткани» – «*the cloth of snakes*» / «*snake-weft*», сплетаемой под воздействием музыки из тел гадюк, как из нитей: в культурной традиции распространено представление о женском творчестве как о ткачестве. Выходит, что образ заклинателя змей неоднозначен в гендерном отношении. Андрогинность сообщает творцу особый статус, позволяя ему приблизиться к полноте постижения жизни.

Принцип единства полярных сущностей, заключенный в творчестве, обнаруживает себя также в антагонистическом союзе дионисийства и аполлонизма. В основе описываемого лежит метаморфоза: Дионис и Аполлон постоянно меняются местами в стихотворении Плат. Выход за пределы собственного Я, превращение субъекта творения в его объект, растворение художника в собственном произведении, слияние человека с миром природы – как раз то, что происходит с заклинателем змей, – Ницше считал проявлениями дионисийского начала [Ницше, 1912]. Вместе с тем заклинатель змей, заключающий в себе первоисток сущего, обладает аполлонической способностью придавать форму бесформенности, заключать в границы безмерное. Избыточность, воплощенная в образе кишасших змей, в финале стихотворения возвращается в состояние небытия: творец Дионис наделен в то же время аполлоническим даром самоограничения, позволяющим подчинять фантазийный хаос, правда, путем его полной аннигиляции. Небытие – форма – бесформенность – небытие – основные этапы, через которые проходит в своем развитии змеиное царство. Дионисийская энергия творца, достигнув апогея, подвергается энтропийному угасанию, как и порожденный ею образ.

Любопытно, что Ницше считал музыку вотчиной Диониса, а пластические искусства – сферой, где властвует Аполлон [Ницше, 1912]. С этой точки зрения, стихотворение, живое своим звучанием, тематизированным в игре свирели змеино-го заклинателя, сближается с динамичной и буйной дионисийской стихией. Замирание музыки знаменует финал стихотворения, возвращение его в состояние аполлонической статики – застывшего картинного образа. Живописный принцип схваченного мгновения, остановившегося движения задает исток и конец поэтического творения Плат.

Итак, наиболее близкой к истине разгадкой экфрасического замысла американского автора представляется воспевание творчества как такового: будь то созидание высшего разума, вызывающего из небытия к жизни поколения людей и животных, или процесс воплощения художественного замысла поэтом, живописцем, музыкантом. Если в этом произведении и идет речь о власти, то, прежде всего о той власти, которой художник наделен в эмпириях своего воображения. Однако эта власть не безусловна, но иллюзорна, а образ творчества, создаваемый Сильвией Плат, отмечен внутренним дуализмом, проявляющимся в антагонизме-взаимодействии основополагающих начал бытия. В более общем смысле экфрасис позволяет выявить пороговое состояние отдельно взятого вида искусства, тяготеющего к диалектической взаимосвязи с другими видами творческой деятельности.

Литература и источники

Бочкарева Н.С., Загороднева К.В., Пономаренко Е.О. [и др.] (2014). Введение // Экфрасические жанры в классической и современной литературе: монография. Пермь: Изд-во Пермского гос. национального исследовательского ун-та. С. 5–11.

Данилова С.А. (2017). Мотивная структура женского мира в поэзии Сильвии Плат // Вестн. Российского ун-та дружбы народов. Литературоведение. Журналистика. Т. 22, № 3. С. 491–500.

Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. (1980) / гл. ред. С.А. Токарев. М.: Сов. энциклопедия. Т. 1. А – К. 672 с.; Т. 2. К – Я. 720 с.

Ницше Ф. (1912). Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм / пер. Г.А. Рачинского. [Электронный ресурс]. – URL: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (дата обращения 25.02.2020).

Плат С. (2008). Заклинательница змей / пер. С. Бетаки // *Сильвия Плат. Собр. стихотворений* / под ред. Теда Хьюза; подгот. В.П. Бетаки [и др.]. М.: Наука. С. 72–73.

Яценко Е.В. (2011). «Любите живопись, поэты...». Экфрасис как художественно-мировоззренческая модель. [Электронный ресурс] // *Вопр. философии*. 23.12.2011. № 11. – URL: http://vphil.ru/index.php?id=427&option=com_content&task=view (дата обращения 25.02.2020).

Plath S. (1981). *Snakecharmer* // *Plath S. The Collected Poems* / ed. by T. Hughes. New York. P. 79.

Representing Sylvia Plath (2011). / ed. by S. Bayley and T. Brian. Cambridge University Press. 249 p.

Steinberg Peter K. (1974). *Sylvia Plath*. Philadelphia, 156 p.

Taylor J.C. (1980). *Two visual excursions* // *The language of images* / ed. by W.J.T. Mitchell. Chicago; London. P. 25–36.

Wagner-Martin L. (2003). *Sylvia Plath: A Literary Life*: 2nd ed. Palgrave Macmillan. 181 p.

References

Bochkareva N.S. Zagorodneva K.V., Ponomarenko E.O. [et al.] (2014). Introduction. *Ekphrastic genres in classical and modern literature: monograph*. Perm', pp. 5-11. (In Russian).

Danilova S.A. (2017). The motive structure of the female world in the poetry of Sylvia Plath. *Bulletin of the Peoples' Friendship University of Russia*. Literary criticism. Journalism, vol. 22, no. 3, pp. 491-500. (In Russian).

Myths of the peoples of the world. Encyclopedia. (1980). In 2 volumes. Ch. ed. S.A. Tokarev. Moscow, Sov. Entsiklopedia. Vol. 1. A - K. 672 p.; Vol. 2. K - Ya. 720 p. (In Russian).

Nietzsche F. (1912). *The Birth of Tragedy, or Ellinstvo and Pessimism*. Trans. G.A. Rachinsky. Available at: http://az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml (accessed 25.02.2020). (In Russian).

Plath S. (1981). *Snakecharmer*. *Plath S. The Collected Poems*. Ed. by T. Hughes. New York, p. 79.

Plath S. (2008). *Snake charmer*. Transl. S. Betaki. *Sylvia Plath. Collected Poems*. Ed. Ted Hughes; prepare V.P. Betaki [and others]. Moscow, Nauka, pp. 72-73. (In Russian).

Representing Sylvia Plath. (2011). Ed. by S. Bayley and T. Brian. Cambridge University Press, 249 p.

Steinberg Peter K. (1974). *Sylvia Plath*. Philadelphia, 156 p.

Taylor J.C. (1980). *Two visual excursions*. *The language of images*. Ed. by W.J.T. Mitchell. Chicago; London, pp. 25-36.

Yatsenko E.V. (2011). «Love painting, poets...». Ekphrasis as an artistic and ideological model. *Problems of philosophy*, no. 11. Available at: <http://vphil.ru/>

index.php?id=427&option=com_content&task=view (accessed 25.02.2020). (In Russian).

Wagner-Martin L. (2003). *Sylvia Plath: A Literary Life*. 2nd ed. Palgrave Macmillan, 181 p.

Anna E. Vorotnikova (Voronezh, Russian Federation)

Ekphrasis in the Poem «Snakecharmer» by S. Plath

The article studies singularity of the ekphrasis in the poem «Snakecharmer» by the American poetess Sylvia Plath inspired by the same-name picture by the French painter Henri Rousseau. Plath gives new meanings to the painting and creates her own version of cosmogonic and eschatological myth entering into a dialogue and a contest with the previous cultural tradition. Verbally transformed Rousseau's images manifest their multi-layered ambivalent character. The main character in the picture by H. Rousseau is depicted with masculine features in the poem. The gender metamorphosis happening to the Snakecharmer is analysed in the context of the whole writer's biography of S. Plath. It is concluded that the central figure, symbolically embodying the idea of creativity as it is, has androgynal nature. The narrative structure of the poem is defined by the root principle of the ekphrastic conception of «Snakecharmer» – the principle of dialectical unity of polar beginnings: orderliness and chaos, the Apollonian statics and the Dionysian dynamics, scenic formalization and musical fluidity.

Key words: *ekphrasis, painting, music, image, myth, power, creativity, gender, the Dionysian, the Apollonian.*

Anna E. Vorotnikova – Doctor of Philology (PhD), Associate Professor, Professor of the Department of the French Language and Foreign Languages for Non-linguistic Specialities, the Faculty of Foreign Languages, Voronezh State Pedagogical University. Phone: 8-910-243-08-24; e-mail: vorotnikovaanna2013@yandex.ru