

# 200 ЛЕТ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ А.А. ФЕТА

DOI 10.37386/2305-4077-2020-4-68-89

**Г. П. Козубовская<sup>1</sup>**

*Алтайский государственный педагогический университет*

## ПОЭЗИЯ А.А. ФЕТА: ЭКФРАСИСЫ

В статье рассматривается феномен экфрасиса в поэзии А.Фета. Обозначена динамика экфрастической поэтики Фета: от стихотворений, привязанных к конкретному произведению, строящихся на противоречии статуарности/скульптурности и ее преодоления, к архетипическому сюжету, наделенному «мерцающими» смыслами. Показано, как, экспериментируя с антологическим жанром, застывая пластика которого ассоциируется с однозначным словом, Фет отходит от него к суггестивному слову, реконструирующему миф, колеблясь между пониманием мифа как культуры и мифа как реальности, к многомерному целому, где сюжет становится пересечением семантических полей.

**Ключевые слова:** антологическая поэзия, архетипический сюжет, скульптурность, статуарность, семантика, экфрасис, экфрастическая поэтика.

**G. P. Kozubovskaya**

*Altai State Pedagogical University*

## POETRY OF A. A. FET: EKPHRASIS

The article deals with the phenomenon of ecphrasis in the poetry of A. FET. The dynamics of FET's ecphrastic poetics is outlined: from poems tied to a specific work, based on the contradiction of statuary/sculpture and its overcoming, to an archetypal plot endowed with «flickering» meanings. It is shown how, experimenting with an anthological genre, the frozen plasticity of which is associated with an unambiguous word, FET moves away from it to a suggestive word that reconstructs myth, fluctuating between understanding myth as a culture and myth as a reality, to a multidimensional whole, where the plot becomes an intersection of semantic fields.

**Keywords:** anthological poetry, archetypal plot, sculpture, statuary, semantics, ecphrasis, ecphrastic poetics.

Понятие экфрасиса существовало уже в античности<sup>2</sup> и обозначало не что иное, как «описания изображений, включенные в произведения различных жанров греческой художественной литературы» [Брагинская, 1981, с. 226]. Общеизвестно, что первый экфрасис – описание щита Ахилла в конце XVIII песни «Илиады»: гомеровская экфраза – «это еще буквальное “воспроизведение воспроизведения”, так сказать, сугубая репродукция, “изображение изображения”» [Фрейденберг, 1998, с. 250].

<sup>1</sup> Галина Петровна Козубовская, доктор филологических наук, профессор кафедры литературы АлтГПУ.

<sup>2</sup> См.: [Брагинская, 1980; Брагинская, 1981].

Вопрос о реальности описываемых картин до сих пор остается в науке дискуссионным. Так, анализируя «Картины» Филострата, Н. Брагинская отмечает отсутствие реально существующего объекта описания: это книга «вымышленных картин», «Филострат делает вид, что следует порядку реальной галереи» [Брагинская, 1981]. Само описание представляет собой динамическое повествование.

Второе рождение экфрасиса началось в XX в.: отсюда название одной из статей Л. Геллера «Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе» [Геллер, 2002]<sup>3</sup>. После Лозаннского симпозиума (издан сборник материалов «Экфрасис в русской литературе: Труды Лозаннского симпозиума». М., 2002) состоялись научные конференции в Санкт-Петербурге (ИРЛИ РАН, 2009<sup>4</sup>; Европейский университет, 2012<sup>5</sup>) по этой же проблеме<sup>6</sup>.

Экфрасис – полифункциональный феномен, в его толковании наблюдаются полярные смыслы<sup>7</sup>. В настоящее время появилось такое понятие, как экфрастическая поэтика.

Л. Геллер, уточняя само понятие экфрасиса, подчеркивает, что «это иконический образ не картины, а видения, постижения картины» [Геллер, 2002, с. 10], это «... запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений» [Геллер, 2002, с. 10]<sup>8</sup>. В. А. Миловидов, рассматривая экфрасис в аспекте нарратологии, отмечает: «... нарратив экфрасиса – это интериоризированный нарратив смыслопорождения как результат работы живописного (пластического, музыкального) текста – или результат работы с текстом воспринимающего этот текст сознания» [Миловидов, URL, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>]. Специфику экфрастического сюжета он поясняет так: «... последовательность этапов смыслообразования, между которыми, как и в повествовательном сюжете<sup>9</sup>, будет ощущаться некий скачок, переход, сдвиг» [Миловидов, URL, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>]. Ю. С. Степанов осмысляет экфрасис в связи с интертекстом и культурным концептами<sup>10</sup>.

<sup>3</sup> См. также: Геллер, Л. На подступах к жанру экфрасиса. Русский фон для нерусских картин // Wiener Slawistischer Almanach. 1997. Sbd 44.

<sup>4</sup> См. информацию: Токарев, Д. В. Международная научная конференция «Изображение и слово: формы экфрасиса в литературе» // Русская литература. 2009. № 1. С. 284–293.

<sup>5</sup> XX Лотмановские чтения. Слово и изображение (2012). Видеозапись докладов см. по ссылке (YouTube): <https://eu.spb.ru/art-history/chronicle/14710-xx-lotman-readings>. См. информацию: Булкина, И. Слово и изображение. XX Лотмановские чтения (Европейский университет в Санкт-Петербурге, 21–23 декабря 2012 г.) // Новое литературное обозрение. 2013. № 121.

<sup>6</sup> См. библиографию: [Козубовская, 2016, с. 77–79].

<sup>7</sup> Экфрасис трактуется как перевод с языка одной семиотической системы (скульптуры, живописи, архитектуры) на язык другой (литературы)» [Рубинс, 2003, с. 68]. В другом значении это словесная передача не только произведений изобразительного искусства, но и изображений в целом (пейзаж, интерьер и т. д.).

<sup>8</sup> Л. Геллер включает в экфрасис и описание с отсутствующим реально объектом, где описание вымышленных картин «подчиняется либо нарративной, либо топической, но не живописной логике» [Геллер, 2002, с. 9].

<sup>9</sup> Под событием нарратология понимает, кроме прочего, «...перемещение персонажа через границу семантического поля...» [Лотман, 1998, с. 224].

<sup>10</sup> См.: Степанов, Ю. С. Интертекст, культурный концепт, ноосфера // Теоретико-литературные итоги XX века: в 2 т. Т. I. Литературное произведение в художественном процессе. М.: Наука, 2003. С. 80–104.

Исследователи поднимают вопрос об экфрасисе в лирике<sup>11</sup>.

Итак, в нашем толковании экфрасис – пограничный жанр, имеющий диалогическую природу. Экфрасис – некая жанровая модель, в основе которой изображение и слово предстают в непрекращающемся диалоге и перетекании смыслов<sup>12</sup>.

Закономерно обращение Фета к экфрасису. Как человек, погруженный в культуру, он с детства был приобщен к живописи. В своих мемуарах, написанных на склоне лет, Фет рассказал о знакомстве с живописью через Рафаэля: «Не менее восторга<sup>13</sup> возбуждала во мне живопись, высшим образцом которой являлась на мои глаза действительно прекрасная масляная копия Святого Семейства, изображающая Божию Матерь на кресле с младенцем на руках, младенцем Иоанном Крестителем по левую и Св. Иосифом по правую сторону. Мать растолковала мне, что это произведение величайшего живописца Рафаэля и научила меня молиться на этот образ...» [Фет, 1992, т. 3, с. 18]. Немного позже его эстетическое воспитание продолжила сестра Надя: «Обладая прекрасною исторической памятью, она сумела заинтересовать меня своими любимыми до Рафаэлевскими живописцами» [Фет, 1992, т. 1, с. 164]. Интерес к живописи, возросший на почве усадебной культуры (вызывали его восхищение росписи церкви крепостными художниками, по свидетельству отца, не уступавшие заграничным музеям и Эрмитажу), проявился в итоговых очерках «Из-за границы»<sup>14</sup>. В письмах Я. П. Полонскому, уже на склоне

<sup>11</sup> См.: [Потапова, 2009]. Исследователь затрагивает вопрос о генезисе экфрасиса: генетически экфрасис есть оживление в слове, одухотворение материи. Истоки экфрасиса – в мифе о Пигмалионе, описание как суть экфрасиса есть не что иное, как довоплощение.

<sup>12</sup> См. у В. А. Миловидова: «...экфрасис, будучи интерсемиотическим образованием, существует как напряженный диалог словесного и изобразительного начал, причем в рамках этого диалога каждый из его участников диктует другому условия его существования» [Миловидов, URL, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>]. И еще определение: «экфрасис как крайняя форма реализация описательных (дескриптивных) стратегий текстопостроения», где в поле единого текста взаимодействуют различные семиотические системы [Миловидов, URL, <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>].

<sup>13</sup> На первом плане все-таки поэзия. Фет рассказывал о своих переводах с немецкого, которые он делал семи лет отроду [Фет, 1992, т. 3, с. 16–18].

<sup>14</sup> И только один раз Фет упоминает о своих способностях к рисованию: однажды во время отдыха нарисовал на память новоселковскую черноморскую лошадь, чем привел в восторг одного из наставников [Фет, 1992, т. 3, с. 92]. Многие из окружающих Фета литераторов, были хорошими рисовальщиками: рисунки Тургенева появляются в письмах к Фету, Я. П. Полонский не только рисовал усадьбы Фета, но и сделал иллюстрации к его стихам. Проблема иллюстрирования А. Фета довольно сложна. Хочется упомянуть только одного художника, дерзнувшего заняться Фетом. См.: Фет А. А. Стихотворения. Рисунки Вл. Конашевича. Пб.: Аквилон, 1922. По поводу этих рисунков Э. Голлербах написал следующее: «Если бы Конашевич ничего не сделал, кроме Фета, “Первой любви” и “Помещика”, то и тогда бы его имя запомнилось в истории иллюстрационного искусства» [Голлербах Э. Графика В. М. Конашевича // Красная Ника. 1926. № 33. С. 16]. Их отличают чёткий штрих, острая линия, решётчатый узор. 9 иллюстраций на отдельных вкладышах, воспроизведённых в технике фототипии, исполнены кистью с лёгкой размывкой – линия становится прерывистой, контрастное сочетание чёрного и белого цветов уступает место мягким серым тонам, придавая рисунку особую живописность. Тематика иллюстраций разнообразна: это стилизованные орнаментальные композиции и причудливые арабески (перо), пейзажные мотивы и женский образ (кисть). См.: на сайте RARUS'S GALLERY [<http://www.rarus.ru/excellent/2728-konashевич-fet-verses.html>].

лет, он описывает посещение французской выставки, осмотр которой он начинает «с самого значительного... Говорю об отделе живописи и скульптуры» [письмо от 11 мая 1891 г., Фет, 2008, с. 905]. Последняя усадьба Фета – Воробьевка – место встречи Муз<sup>15</sup>.

Живопись органично включается в фетовскую концепцию Красоты. Убежденный, что красота разлита в мире («Красота разлита по всему мирозданию и, как все дары природы, влияет даже на тех, которые ее не признают, как воздух питает и того, кто, быть может, и не подозревает его существования», т. 3, 2006, с. 177<sup>16</sup>), он признавался, что всегда противился любой попытке навести его на эту красоту<sup>17</sup>. Возможно, этим объясняется его нежелание делиться своими впечатлениями о луврской «Диане»: Фет предпочитает обойти молчанием этот шедевр, блестяще представленный им в лирике.

Обращение Фета к экфрасису наблюдается в его поэзии 1840–1850-х гг. Как правило, ранние экфрасисы выполнены в жанре антологической поэзии<sup>18</sup>. Занимаясь переводами с латинского<sup>19</sup>, Фет попутно стилизовал свои стихи под античных поэтов и, как указывает А. Успенская, «как бы играл с жанром антологического стихотворения, испытывая его возможности» [Успенская, 2005, с. 29].

В поэтическом наследии Фета есть только два экфрасиса – стихотворения, открыто прикрепленные к произведению, которое в них описывается.

Один из первых его экфрасисов – стихотворение «Диана, Эндимион и сатир» (1847), имеющее подзаголовок – «картина К. Брюллова». Это не самая известная картина художника на мифологические темы<sup>20</sup>. Как установили

<sup>15</sup> В одном из писем Я. П. Полонскому Фет пишет: «Спасибо, что ты поэзией, музыкой, живописью и скульптурой покурил в нашем захолустье» [Фет, 2008, с. 578]. Фет имеет в виду, что дочь Полонского – юная пианистка много играла на рояле, жена Полонского лепила скульптурный портрет Фета, сам Полонский живописал Воробьевские пейзажи.

<sup>16</sup> Цитирование производится по новому изданию А. Фета: Фет А. А. Собрание сочинений: в 20 т., являющимся на сегодня наиболее выверенным и точным. В случае цитирования по другому источнику в силу определенных причин (издано пока только пять томов, куда не вошли вып. 4 и 5 книги «Вечерние огни», поэтому цитирование некоторых стихотворений осуществляется по изданию «Вечерних огней» в серии «Литературные памятники»).

<sup>17</sup> Так, в мемуарах он описывает случай, когда он отправился с женой в театр, но, не вынеся и одного отделения, сбежал, а потом, когда испуганная и заплаканная жена его все-таки нашла, взял с нее обещание больше никогда не возить его в театр [Фет, 1992, т. 1, с. 285–286].

<sup>18</sup> Б. Бухштаб показал, что именно в эти годы (40–первая половина 50-х) наблюдается угасание интереса читателей к его поэзии. В этот период его мало публикуют [Бухштаб, 1990, с. 24–25].

<sup>19</sup> В исследовательской литературе спор о специфике фетовских переводов не решен: для одних он буквалист, другие показали, что у Фета была продуманная система перевода и, как отмечают комментаторы, он «прекрасно понимал разницу между буквализмом и передачей поэтического строя оригинала» (т. 2, 2004, с. 525).

<sup>20</sup> Этот мифологический сюжет достаточно популярен в мировой живописи. О популярности сюжета говорит список авторов, использовавших его в своих живописных композициях: Nicolas Poussin. «Diana and Endymion» (1630); Лука Джордано «Диана и Эндимион»; Жерар де Лайресс «Селена и Эндимион» (1680); Лука Джордано «Диана и Эндимион» (1675–80); Франческо Солимена, «Диана и Эндимион» (1705–1710); Sebastiano Ricci. «Селена и Эндимион» (1713); Рене-Мишель Слодж. «Диана и Эндимион» (1740), Франсуа Буше «Селена и Эндимион»; Torelli, Stefano. «Diana and Endymion» (1765), А. И. Иванов «Селена и Эндимион» (1797), Diane et Endymion, by Jérôme Martin Langlois (1822); Виктор Поле «Эндимион и Селена» (1850) и др.

специалисты, Брюллов опирается на сюжет новеллы итальянского поэта XVIII века Джамбаттиста Касты (1724–1803) «Галантные новеллы в октавах»<sup>21</sup>.

Судьба картины не очень счастливая. Критика оценила ее негативно, и это во многом объясняется борьбой эстетических идей в России в этот период: по мнению демократической критики, такая картина уводила от больших задач искусства<sup>22</sup>.

Миф, который лег в основу сюжета, существует в нескольких вариантах. По версии Хелен Гербер, Диана, увидев спящего прекрасного юношу-пастуха, стала навещать его по ночам. Желая сохранить его красоту навечно, она превратила его сон в вечный, спрятав возлюбленного в пещере [Гербер, URL, <https://iknigi.net/avtor-helen-gerber/48362-mify-grecii-i-rima-helen-gerber/read/page-5.html>]. По другим версиям, Зевс, заметив влюбленность в Эндимиона Геры, обрек юношу на вечный сон; по третьей версии, Селена просила Зевса исполнить любое желание Эндимиона, а последний испросил себе вечный сон, с бессмертием и юностью [Энциклопедия мифологии, URL, <http://godsby.ru/hellas/endimion.html>, Словарь античности, URL, <https://rus-dictionary-of-ancient.slovaronline.com/4701-Эндимион>].

В разработке мифологического сюжета К. Брюлловым важны свойственный его манере линейный ритм, особый колорит, игра светом и цветом.

Динамика развертывающегося в пространстве картины сюжета создается повторяющейся извилистой линией: раскинувшийся в свободной позе спящий Эндимион; слегка склонившаяся над ним Диана, поза которой зеркалит позу Эндимиона (запрокинутая за голову рука – телесная горизонталь «мужского» сменяется вертикалью «женского»); поза наклонившегося Сатира в свою очередь повторяет позу Дианы. Три фигуры выстроены в определенной последовательности сменяющих друг друга эмоций: покой на безмятежном лице Эндимиона; ужас, гнев и негодование Дианы, обернувшейся от неожиданного прикосновения кого-то чужого; вождение и предвкушение уже почти осуществленного на лице Сатира.

Центр композиции – поразительной белизны красивые тела Эндимиона и Дианы: свет подчеркивает одухотворенность этой красоты. Источник света исходит от Дианы – богини Луны, и свет этот «выдергивает» из темноты фигуру Эндимиона на розовом покрывале. «Розовый» плавно переходит в несплошной «красный» – цвет сандалии Дианы, а потом в раскаленно-красный тон тела Сатира, распаленного страстью, завершаясь «коричневым» – цветом уродливого материально-телесного низа Сатира. «Красному» полярен «белый» – цвет развевающихся одежд Дианы, запечатлевающих ее порыв. «Коричневый»

<sup>21</sup> А. С. Пушкин упомянул его в послании «Вельможе»: «... и твой безносый Касты...» [Пушкин, 1948, т. 3, кн. 1, с. 217–220]. Отголоски этого в элегии «Когда за городом задумчив я брожу...» – «безносых гениев...». См. об этом: [Гардзонио, 2000].

<sup>22</sup> Картина хранится в коллекции Третьяковской галереи. Увлеченный темой, Брюллов, сделал повторение и скульптурную группу. Повторение с нее было приобретено в собрание Пермской художественной галереи.

Сатира – признак хтоничности – рифмуется с окрасом собак – спутников Дианы, с удивлением созерцающих происходящее. В «коричневом» пребывает и маленький Эрот, расположившийся в правом верхнем углу композиции и подглядывающий за происходящим. Эрот, в больших округленных глазенках которого застыли то ли ужас, то ли усмешка, несет на себе отсвет грубой страсти Сатира. Эрот отделен от прочих персонажей громадным деревом (оно по центру картины), в извилистости ветвей которого – повтор поз персонажей, как и в извивах змей, гнездящихся в дереве. Опрокинутая колесница, брошенная Дианой, трактуется искусствоведами как символ неверного пути<sup>23</sup>.

На то, что фетовское стихотворение – экфрасис, указывает подзаголовок (авторский указатель в скобках). Так обозначена рамка, очерчивающая границы картины, отделяющие ее от реального мира, в котором находится созерцающий.

Выбор именно антологического жанра для экфрасиса объясним общей тенденцией русской поэзии этого периода к разработке античности<sup>24</sup>. Фет учитывает некоторые формальные признаки антологического жанра: гекзаметр, элегический дистих, длинные строки, объективное описание. Возможно, для поэта застывшая пластика ассоциируется с однозначным словом, лишенным «текучести».

Понятно, что адекватного прочтения произведения живописи ее зрителем не может быть, но механизм перевода живописного произведения на язык искусства слова заслуживают внимания. Фетовская антологическая картинка бесцветна и почти беззвучна<sup>25</sup>. Сюжет (описание картины), организованный взглядом Автора (скользящий взгляд автора – сюжетообразующее начало, причем взгляд, формирующий «статуарность»), держится нарастающей лирической энергией Автора. Неспешное очерчивание фигуры спящего Эндимиона и окружающего его предметного мира согрето лиризмом: взгляд автора включает точку зрения влюбленной девушки, ее оптика добавляет теплоту в описание Эндимиона: «У звучного ключа как сладок первый сон! /Как спящий при луне хорош Эндимион!» (т. 1, 2002, с. 271). Отказ от конкретного описания красоты Эндимиона (есть только общее впечатление) может быть понят как нежелание поэта нарушать законы античного искусства. Семантический комплекс «сладости» станет у Фета опознавательным знаком древнего мира.

В сюжет вторгается лирический комментарий Автора, выражающийся сначала в удивлении, вылившемся в риторический вопрос («Ты ль, непорочная, познала вождельень?», т. 1, 2002, с. 271), затем во вздохе зависти («Счастливец! Ты его узрела с высоты и небо для него должна покинуть ты», т. 1, 2002, с. 271) и фиксации телесного проявления растущей страсти («Девическую грудь невольный жар объемлет», т. 1, 2002, с. 271). Автор перешагнул рамку картины,

<sup>23</sup> Мы не останавливаемся здесь на трактовках символично-философского смысла картины Брюллова, акцентируя приемы воссоздания мифа.

<sup>24</sup> См. об этом подробнее: [Успенская, 2005].

<sup>25</sup> Символ беззвучия у Брюллова – молчащая валторна, ассоциирующаяся с флейтой.

вошел в ее мир: отсюда жест вслушивания («Слышу...») и последующее за этим предупреждение Диане («Диана, берегись. Старик Сатир не дремлет. Я слышу стук копыт...», т. 1, 2002, с. 271), за которым – попытка переиграть известный сюжет, остановить неминуемо надвигающееся «событие». Волевое включение автора в сюжет – своеобразный спор Фета и с художником, и сюжетом картины.

Фет снял подробное описание события, как бы «сжимая» живописный сюжет. Динамика экфрасиса – в быстрой смене кадров<sup>26</sup> (укрупненное «лицо» вожделеющего, обезображенного страстью Сатира и испуганное, но не утратившее выражения неизбывной гордости божественное лицо Дианы) и в переносе акцента на однозначный эпитет, имеющий оценочный характер. В поэтическом тексте Фету удастся избежать натуралистичности, присущей в какой-то степени изображению Сатира у Брюллова: смешение «человеческого» и «животного» в облике Сатира не может не вызывать отвращения<sup>27</sup>.

Картинный сюжет – это остановленный миг, последствия которого развертываются уже в сознании/воображении зрителя, а завершение сюжета предопределено исчерпанностью авторского взгляда, ограниченного пространством картины. У Фета, с одной стороны, визуализация персонажей, с другой – преодоление статуарности, заданной живописью.

В картине Брюллова пространство однородно, у Фета иерархично: в его антологии появляется двуплановость, или структурная бинарность. Переключая внимание зрителя/читателя на Эрота, автор снимает катастрофичность ситуации ее обращением в шутку играющего мальчика: «А баловень Эрот, доволен шуткой новой, Готов на кулаке прохлопнуть лист кленовый» (т. 1, 2002, с. 271). Трагичность и комичность оказываются понятиями разных уровней, хотя и обнаруживают свое оборотничество, диффузность, переходя одно в другое. Мир един, добро и зло в нем неразрывны, силы разрушения оказываются силами созидания. Фет сосредоточен на выяснении через «мифологические» сюжеты законов, управляющих миром<sup>28</sup>, и для него это подтверждение тезиса о принципиальной невозможности счастья в мире.

---

<sup>26</sup> Термин введен Н. Суховой и А. Успенской.

<sup>27</sup> Фет разграничивает понятия «художественного» и «эстетического». См. описание Фетом античного статуи Вепря в Лувре: «... чудный образчик греческого мастерства – Вепрь, изваянный из черного мрамора. Зверь только что лежал и, услышав шум, встает с логова. Хрюкнув, он поднял голову и насторожил уши. Передние ноги уже крепко стоят, опираясь на лоснящиеся, от быстрой ходьбы спереди несколько сточившиеся ногти, а задние судорожно сжимаются в нижнем суставе, готовясь поднять тяжесть зада, левым боком еще лежащего на земле. Это настоящий кабан. Это дичь. Каменные уши чуть не сходятся на макушке, напрягаясь разгадать услышанный шум. Но в то же время это идеал кабана. Вся поэзия свиной морды воплощена, все изумленно вопросительное выражение головы животного сосредоточено в этих небольших каменных глазах. Пятачок на конце рыла не только чувствует, даже говорит: Что? кто такой? Эх! належал было место» (т. 3, 2006, с. 71–72). «Поэтическое» в верности натуре и одновременно в «идеальности» воссоздания образа.

<sup>28</sup> См.: [Тахо-Годи, 1973].

Еще один фетовский экфрасис – стихотворение «Нимфа и молодой сатир (группа Ставассера)»<sup>29</sup>, датированное 1859 годом, связано со скульптурой.

У Фета есть опыт критического разбора скульптуры. Можно считать программной его статью «По поводу статуи г. Иванова на выставке Общества Любителей Художеств» (1866)<sup>30</sup>, где «скульптурная» эстетика продемонстрирована в конкретном разборе. В своих анализах Фет сверяет рассматриваемое произведение с «идеалом», при этом чутко улавливая малейшее отклонение от него.

Следование античной традиции – высшая похвала современному художнику, статуя которого «... как бы вся вышла из глубокого и задушевного изучения антиков» (т. 3, 2006, с. 269). Тайна эстетического наслаждения – в строгом отношении к искусству и красоте<sup>31</sup> – принципе античного искусства. Простота сюжета и выбор точки зрения, с которой откроются «очаровательные линии в игре прекрасного женского торса» (т. 3, 2006, с. 269), – еще одно достоинство художника, также связанное с античным искусством.

Проблема точки зрения особенно важна для Фета. Описывая в очерках «Из-за границы» луврского «Дискобола», Фет отмечает: «Говорят, наш покойный Брюллов разбил вокруг этой статуи шестнадцать точек и срисовал ее с каждой. И неудивительно. Только греки умели уловить тайну природы, вследствие которой тело равно совершенно со всех возможных точек зрения, и ни на минуту не представляет загадочного вопроса: что это такое? У новейшей скульптуры этого не найдете. Как бы статуя ни была хороша, всегда есть точка, с которой придется спросить: что это такое? или с которой, по крайней мере, исчезает вся прелесть. Здесь, напротив, с малейшим движением зрителя линии изменяются, ничего не теряя в ясности и красоте» (т. 4, 2007, с. 71).

Тонкие замечания Фета по поводу скульптуры Иванова говорят о его знании законов ваяния. Фетовские суждения вполне рационалистичны, учитывают принципы пропорциональности в скульптуре, создающие гармонию

<sup>29</sup> Петр Андреевич Ставассер – талантливый художник, рано умерший (на 34 году жизни). Период его активной творческой деятельности чрезвычайно мал – всего около десяти лет, а художественное наследие невелико. Индивидуальная манера сложилась под влиянием крупнейших мастеров позднего классицизма – Гальберга и Торвальдсена. Произведениям присущ спокойный размеренный ритм и уравновешенность композиции, они построены на соединении «античного благородства форм с неподдельной жизненностью; красоты в постановке фигур и плавности линий с осмысленностью выражения». Излюбленным материалом скульптора был мрамор, позволявший моделировать форму мягкой деликатной светотенью. Ставассер умер в Риме 25 апреля 1850 г. Там же, на кладбище Монте Тестаччо, он и был похоронен. Могила скульптора не сохранилась.

<sup>30</sup> Речь идет о статуе «Материнская любовь» Сергея Ивановича Иванова (1828–1903), профессора Академии художеств, преподавателя, крайне редко выставившего свои работы. Статуя была представлена на Второй выставке Московского общества любителей художеств. В начале XX в. статуя хранилась в Историческом музее; ее нынешнее местонахождение неизвестно. См.: [т. 3, 2006, с. 483].

<sup>31</sup> См.: «И это высокое качество – чистоты – обще у статуи г. Иванова с лучшими произведениями древности. Совершенно нагая статуя матери и младенца, можно сказать, одета непорочностью» (т. 3, 2006, с. 271).

целого: «По поводу ступней мы тоже не можем не приветствовать нашего художника-соотечественника, строго воздержавшегося от миниатюрных ножек новейшей скульптуры. Миниатюрные женские ножки, иногда столь прелестные в живописи – безобразны в ваянии. Чего у греков нет, то нетерпимо в ваянии как безобразие» (т. 3, 2006, с. 271).

Фет оправдывает отступление от анатомии, когда оно «работает» на образ: так, он замечает, что поза матери, невозможная в повседневной реальности (руки «подняты вверх не совершенно перпендикулярно, что было бы и неграциозно и неестественно, а предоставляют со всей фигурой довольно значительный угол», т. 3, 2006, с. 271), поэтична. При этом недоработки изваянного тела, разрушающие общее гармоничное впечатление, осуждаются: так, по поводу правой кисти руки матери он пишет: «Линия, обозначающая нижнюю сторону кисти, сторону, обращенную к самой статуе, – и не верна природе, и потому – неприятна» (т. 3, 2006, с. 272).

Также, оспаривая мнение некоторых критиков относительно головы скульптуры (накинутый на голову фигуры платок «напрасноотяжелел ее и лишил гармонической воздушности», т. 3, 2006, с. 272), он аргументированно отстаивает правоту художника: прическа означает закрепленность произведения за определенным периодом истории. С другой, он видит в этом проявление верности природе искусства ваяния («Распущенные волосы, прекрасные в живописи, – безобразны в скульптуре, враждующей со всем плоским и прилизанным», т. 3, 2006, с. 272).

Мраморная группа, созданная русским скульптором Петром Ставассером в 40-х годах XIX века, считается лучшим его произведением.

Петр Ставассер изобразил Нимфу и влюбленного в неё сатира: лукавый проказник, завладевший сандалией Нимфы, горит страстью, и это чувство, возможно, начинает волновать еще невинную девушку<sup>32</sup>.

Как и в первом стихотворении, сюжет фетовского экфрасиса – скольжение авторского взгляда, выхватывающего попеременно фигуры Нимфы и Сатира. Оберегающий словесный жест автора, обеспокоенного спешащей Нимфой в начале стихотворения, сменяется следующим кадром – описанием Сатира, удерживающего Нимфу. Как и в первом, прием совмещения точек зрения: Автор

---

<sup>32</sup> Есть некоторые разночтения в трактовке скульптуры. Копии по-разному названы: хранящаяся в Русском музее получила название «Фавн, разуваяющий нимфу» (1849), а копия из Третьяковской галереи – «Нимфа и Сатир, надевающий на ее ногу сандалию». Название трансформирует ее смысл. Для Николая I талантливый Ставассер сделал мраморный вариант в 1849, за год до своей смерти. Этот вариант в Русском музее в Петербурге. См. комментарий (1, 2002, с. 478). Сам Ставассер в 1846 пишет: «Глыба мрамора, из которой начали рубить группу, оказалась негодной; вышло пятно на ноге нимфы, черное как уголь». Начатую мраморную скульптуру приобрел князь С. П. Голицын, она была закончена в 1850. Так Москва получила свой экземпляр «Нимфы», которую можно видеть в Третьяковке. С мраморной скульптуры была выполнена бронзовая копия, которую установили в Колонистском парке Петергофа. В 1875 году ее перенесли в бассейн у основания фонтана «Шахматная гора». Здесь она простояла до 1941 года. К сожалению, во время войны композиция была похищена немцами и следы ее утеряны.

редуцировал описание красоты нимфы, передоверяя его влюбленному фавну – фиксируется впечатление, произведенное ею на Сатира. Это второй словесный жест, опять обращенный к Нимфе: «Смотри, как, голову откинувши назад, / Глядит он на тебя и пьет твой аромат, / Как дышат неугою его уста и взоры!» (т. 1, 2002, с. 275).

Упоение красотой передано на языке ольфакторной образности: «пить аромат» – устойчивая формула поэзии начала XIX века, «дышащий негою» – поэтический штамп этой же поэзии.

Сюжет строится скорее не как описание, а как размышление по поводу. Отсюда перебои авторских мыслей: он в споре с самим собой. Замечая позу Нимфы, автор предлагает свою трактовку, потом, перебивая самого себя, отгоняет «грешные» мысли утвердительными заявлениями, читая подтверждения своей версии в лице Нимфы: «Нет! Мысль твоя чиста и воля неизменна; / Улыбка у тебя насмешливо-надменна» (т. 1, 2002, с. 275). Неподвижность нимфы – неразгаданная загадка для автора: в ней либо сознание своей красоты, либо отблеск неожиданно налетевшей стихии страсти:

Но отчего, скажи, – в сознаньи ль красоты  
Иль в утомлении так неподвижна ты?  
Еще открытое, смежиться хочет око,  
И молодая грудь волнуется высоко.  
Иль страсть, горящая в сатире молодом,  
Пахнула и в тебя томительным огнем?» (т. 1, 2002, с. 275).

Статуарность нимфы неоднозначна: проявление прозрения (план содержания) или свойство художественного произведения (план выражения, формы). Так сюжет становится выражением колебания автора между пониманием описываемого как произведения искусства (статуя) или как мифологического мира, существующего как реальность. Отсюда миг – как часть какого-то большого, стоящего за ним жизненного сюжета. И отсюда как бы свершившееся на глазах оживление статуй.

Фет, словно угадав принцип скульптора, следует ему: «Ни в одном из произведений Ставассера не представляется действия конченного. Всегда при созданиях своей фантазии открывает он обширное поле для фантазии самого зрителя. ... Это было свойством самой природы художника, его художественным тактом, внутренним голосом его дарования. Это была его собственная, лично ему принадлежащая теория» – отмечает первый биограф Ставассера, его друг Н. Рамазанов [Рамазанов, 2014, с. 475].

Итак, Фет в своей антологии задает свободу интерпретаций диалогичностью, обращенной и к скульптуре, и к самому себе.

В некоторых антологических стихотворениях содержатся намеки-отсылки не к конкретным произведениям, но к художнику/ваятелю. Так, в стихотворении «Влажное ложе...» тело погибшего Фазтона сравнивается с изваяниями Праксителя («...округленные бедра белели, будто мрамор, приявший изгибы от

рук Праксителя...», т. 1, 2002, с. 137), и это сравнение венчает цепочку в описании тела, где происходит скопление «белого» («белоснежные члены», «белые формы»)<sup>33</sup>. Сюжет (движение взгляда Феба/Аполлона, обозревающего мир после гибели Фаэтона) строится на двойной функции статуарности/скульптурности, которая, отсекая конкретику, возводит красоту в вечность, с одной стороны, создает подтекст, реконструируя по деталям трагедию, в которой по-античному сдержанная горечь от случившегося (разбитая лодка, «обломки еловые весел», опрокинутые и наполненные тиной щит и шлем; и, наконец, тело, трижды окруженное лозой: разодранный хитон, босые ноги, лицо и смертельная рана), с другой.

Антологический характер стихотворения поддерживается заимствованным у Гомера эпитетом («розовая Эос»), а также характерным для фольклора использованием «чистого» цвета (цвет передается определением, несущим однозначный смысл; зеленый навес каштана, желтые пески, чернеющая от темной смолы лодка). Именованье Аполлона, в котором одновременно присутствуют указание на цвет его волос и божественную природу, – златокудрый, также – знак антологии.

Так у Фета складывается система сквозных образов, подчеркивающих принадлежность к антологическому миру<sup>34</sup>.

Так, например, в стихотворении «Сон и Пасифая» (1842)<sup>35</sup> прием совмещения точки зрения влюбленного юноши Сна с авторской маркирован («Так Пазифаю / Юноша Сон увидал, полон желанья любви», т. 1, 2002, с. 202) – он необходим для того, чтобы ввести скульптурность («белая полная грудь», «нога круглобедра», где «полнота», «круглость» – символ совершенства)<sup>36</sup>, событие, составляющее

---

<sup>33</sup> Пракситель облагородил свои статуи по сравнению с предшественниками. В его статуях передается то, о чем пишет С. С. Аверинцев: «... высшая цель человека (античного. – Г.К.) – сделать самого себя, свое тело и свою душу “музыкальными”, подчиненными сверхличному ритму»», «конечная цель – включение в космический ритм, в музыкальный ритм целого» (Аверинцев, 1973, т. 2, с. 124).

<sup>34</sup> Сквозные образы – напоминание об антологическом жанре и экфрасисе в стихотворениях, по форме далеко отстоящих от антологических. Так, в стихотворении т. 1, с. 27) поэтическая формула неосуществленного воскрешения древнего мира («Но в плясках ветреных богини не блистали / Молочной пеней форм при золотой луне», «Греция», 1840, т. 1, с. 27) отзовется в «Диане» («... молочной белизной мелькая меж дерев...», т. 1, 2002, с. 136), где оживления статуи также не случилось. Эпитет «златокудрый» (об Аполлоне) отзовется в стихотворении «Телемак у Каллипы» (1857) в вариации – «златовласый Аполлон» (т. 1, 2002, с. 275) и в «Ваханке» (1843) – «золото волос» (т. 1, 2002, с. 135).

<sup>35</sup> Пасифья, или Пазифея, – младшая из харит, которую Гера отдала в жены влюбленному в неё богу сна Гипносу за то, что тот наваял сон на Зевса, чтобы дать возможность ахейцам победить в одном из решающих сражений Троянской войны.

<sup>36</sup> Как показал А. Ф. Лосев, античный принцип живой вещи предполагает скульптурность изображения, или соматизм [Лосев, 1988, с. 19]. Космологизм древнего мышления заключался в признании космоса пределом всякой истины и красоты, космос мыслился шаровидным (совершенная форма движения – круг), обреченным на вечное возвращение [Лосев, 1988, с. 13, 19]. «Волны кудрей золотых» – еще один опознавательный знак античности и антологичности, как и «сладость» («сладкою амброй»), символизирующая мифологический мир.

основу сюжета, остается недосказанным. «Сжатие» сюжета – в замещении подробных описаний события символикой венка, обрамляющего сюжет: именно символика его «дорисовывает» в сознании читателя. Экфрасисная поэтика строится на противоречии статуарности и лирической формы построения сюжета. «Скульптурность» принимает на себя функции создания подтекста.

Далее экфрасисная поэтика Фета заявлена в так называемых «скульптурных» стихотворениях («Венера Милосская», 1856, «Аполлон Бельведерский», 1857), где снят подзаголовок, привязывающий стихотворение к конкретному произведению искусства. Заглавия берут на себя функции указателя на описываемый объект<sup>37</sup>.

В поэтической интерпретации запечатлен миг: явившаяся во всей своей красоте Венера представлена как шагнувшая в вечность. Фет воссоздает ее шрихами-намекami, подобно Пигмалиону, сотворяющую свою Галатею<sup>38</sup>. Поэт отказывается от приема, который использовал в прозаическом описании (очерки «Из-за границы»), – рассмотрение статуи с разных точек зрения, кружение вокруг нее в музейном пространстве, огранчиваясь единственной – неподвижной – позицией наблюдателя.

Однако проза и поэзия сближены мотивикой. Метафора цветущего тела как вершина Красоты развернута в прозе уподоблением статуи раскрывшемуся шипку розы: «Из одежд, спустившихся до бедер прелестнейшим изгибом, выцветает нежно, молодой, холодной кожей сдержанное тело богини. Это бархатный, прохладный и упругий завиток раннего цветка, навстречу первому лучу только что разорвавшего тесную оболочку. До него не только не касалось ничье дыхание, самая заря не успела уронить на него свою радостную слезу» (т. 4, 2007, с. 72)<sup>39</sup>. При этом устранены портретные подробности – спустившаяся одежда и прическа – только для того, чтоб подчеркнуть сияющую наготу, которая увязана Фетом с непорочностью, и природную горделивость лика.

Восстановление искаженного когда-то цензурой текста («божественное» / «смеющееся»; именно В. Боткин настаивал на этом возвращении, т. 1, 2002, с. 477–478) обнажает поэтическую логику Фета: оставаясь статуей, Венера в финале стихотворения предстает не как мифологический персонаж, а как Властительница мира. Окруженная «осколками» мифа, она возвращена в миф, сложившийся в сознании поэта. Миф, существуя в «свернутом» виде, реконструируется за счет ассоциаций, возникающих в описании деталей, реализующих принцип суггестивного слова, сменившего однозначное. «Пена» отсылает к мифу о рождении Афродиты из пены морской («...вся млея пеною морской», т. 1, 2002, с. 275): так, суггестивное

<sup>37</sup> «Пропущенное звено» восстановлено комментаторами: речь идет о статуе Венеры в Лувре, описанной Фетом в его путевых заметках «Из-за границы» (т. 4, 2007, с. 478).

<sup>38</sup> Как и романтики, Фет высшее достижение искусства видит в победе художника над материалом (в «уничтожении идеи формой»), когда «...художника не существует, он весь перешел в богиню, в свою Венеру-победительницу. Ни на чем человеческий глаз не отыщет тени преднамеренности; все, что Вам невольно поет мрамор, говорит богиня, а не художник» (т. 4, 2007, с. 73).

<sup>39</sup> Заметим, что роза – излюбленный цветок в античной поэзии. См. об этом: Кагаров Е. Роза в поэзии древней Греции. Харьков: тип. «Печатное дело», 1913.

слово восстанавливает миф. «Пафосская страсть» напоминает о предназначении богини. Впечатление обернулось восстановлением мифа<sup>40</sup>. Венера предстает одновременно в нескольких ликах: древнем, мифологическом, и «культурном» как материализованном продолжении ее бытия, что подчеркивает идею неизбывности красоты, ее необходимости для человека<sup>41</sup>. Границы живого/неживого сняты, сила Венеры – в ее «живой», то есть человеческой, страстной, земной природе<sup>42</sup>.

Далее привязанности стихотворений к конкретному произведению искусства у Фета не наблюдается, но эксперименты в области экфрасиса очевидны, как, например, в стихотворениях, объединенных лирической ситуацией подсматривания.

В «Вакханке» (1843) эта позиция Автора формально никак не обозначена: картинка остается без конкретного наблюдателя. Сюжет – скольжение взгляда, сначала очерчивающего границы пространства («Под тенью сладостной полуденного сада...», т. 1, 2002, с. 135), в котором вакханка ищет «прохладного дуновенья»; затем фиксирующего позу, воссозданную в пластике («закинув голову»), и замедлившегося на фигуре с опускающейся одеждой, обнажающей грудь, наконец, замыкающего описание укрупненным планом («А страстные глаза, слезой упоены, / Вращались медленно, желания полны», т. 1, 2002, с. 135).

Визуализация, хотя и закрепляет описание, но движение сюжета предопределено динамикой двух семантических комплексов – «прохлады» и «жара». Комплекс «жара» включает состояние внутреннего опьянения, опрокинутое вовне («...влаги Вакховой томительно полна...», т. 1, 2002, с. 135)<sup>43</sup>. Единство описания создается однородной семантикой: природность тела выражена на языке цветов, в их метафорике («...как будто волосы уж начинали жечь горячим золотом ей розы... плеч», т. 1, 2002, с. 135). Оба комплекса скреплены эпитетом, сначала прямо обозначенным («сладостный»), а потом имплицитно пронизывающим дальнейшее описание<sup>44</sup>.

В стихотворении «Диана» (1847) сюжет несвершившегося оживления статуи оформляет маркированная позиция подглядывания<sup>45</sup>.

<sup>40</sup> См.: [Буслаев, 1856].

<sup>41</sup> Вполне уместно здесь высказывание Фета об Аполлоне Бельведерском: «...он восполняет для нас то, чего мы в себе в равной степени не находим» (Фет, 1982, т. 2, с. 179).

<sup>42</sup> См. современные трактовки, согласно которым Афродита, рожденная в момент создания мира, – воплощение самого создающего импульса [Рабинович, 1979, с. 312].

<sup>43</sup> См.: Тугушева О. В. Греческие мистерии и вазопись Южной Италии // Исследования в области балто-славянских древностей. М., 1990.

<sup>44</sup> Вынося культуру за скобки, отказываясь от ее понимания как сновидения или игры, возвращаясь к первозданности бытия, он творит миф заново, подобно природе... (Козубовская, 2012, с. 33). «Стать природой» – принцип, бытия и мышления Фета, сформулированный Фетом в его поэзии.

<sup>45</sup> Кстати, в заметках о посещении Лувра Фет не дает развернутого анализа «Дианы»: «Что касается до Дианы (Diane a la Biche), находящейся в одной из соседних зал, не могу ей не удивляться, но в то же время, к стыду моему, не могу безусловно восхищаться ею. При дивной чистоте форм, она холодна, как самый миф богини. Тонкая, высокая шея еще увеличивает общую сухость и холодность впечатления» (т. 4, 2007, с. 71).

«Подглядывание» очерчивает полюса: ожидание чуда сменяется разочарованием. Диана таит в себе черты «живого» и «неживого»: она – персонифицированная красота, богиня и одновременно – статуя, обобщенное и одновременно конкретное воплощение совершенства человеческой природы в культуре. Но начало стихотворения, задающее сюжет встречи с богиней, не акцентирует ее статуарности: «Богини девственной округлые черты / Во всем величии блестящей наготы / Я видел меж дерев над ясными водами» (т. 1, 2002, с. 136). «Округлые черты» могут быть отнесены и к богине, и к статуе.

Лирическая тема Дианы развивается между полюсами живого/неживого. В эскизном описании облика («С продолговатыми бесцветными очами» – штрих, указывающий на статую; «недвижность» чела, связанная с неисполняемым предназначением: «... и дев молению в тяжелых муках чрева / Внимала чуткая и каменная дева», т. 1, 2002, с. 136) нарастание статуарности. А далее: «качнулся на воде богини ясный лик» (т. 1, 2002, с. 136), где «ясный лик» зеркально соответствуют «ясным водам», – начало ожидаемого оживления. Глагол «качнулся» пока еще не имеет ничего общего с такими словами, несущими семантику «живого» и несущими концептуальный смысл, как «дрожь» и «трепет»<sup>46</sup>. «Молочная белизна» тела также «двоит» образ: в контексте фетовской лирики это признак живого существа и в то же время статуи – воплощения совершенной красоты. В финале – горестное ощущение несбывшейся сказки: «... мрамор недвижимый белел передо мной красой непостижимой» (т. 1, 2002, с. 136). Двоение образа в конечном счете можно объяснить обманом зрения и оптикой ожидания, когда деформируются временные и пространственные представления («я видел...», «качнулся на воде богини ясный лик», наконец, «я ждал...»). Авторское видение подчинено действию закона усиливающейся энергии, возрастающей уверенностью в реальности происходящего: так, нейтральное «я видел» сменяется утверждающим «я ждал».

Оживление богини не что иное, как оборотная сторона веры автора в красоту и целесообразность мира: красоту богини Фет видит именно в обретении ею «человеческого» облика и в «очеловеченности» ее действий, отсюда два эпитета – «чуткая и каменная дева». Фет в трактовке мифологии Дианы следует за греческим мифом, согласно которому, Артемида, как и Аполлон, – дети Лето; их совместная функция – скрепление всей мировой гармонии [Тахо-Годи, 1971, с. 105]. Римская Диана – аналог Артемиды, покровительницы женщин, именно ей принадлежит дар восстанавливать утраченную гармонию.

Игра временными планами (грань, отделяющая давно прошедшее время от настоящего, то исчезает, то вновь возникает) создает балансирование на грани иллюзии и реальности и одновременно создает иллюзию единого временного потока, как бы застывшего в мгновении, или времени, превращенного в вечность<sup>47</sup>.

<sup>46</sup> См. об этом в статье Фета «Два письма об изучении древних языков в нашем воспитании» (т. 3).

<sup>47</sup> В конечном счете несвершившееся оживление можно интерпретировать как наказание за нарушение запрета – увидевший обнаженную богиню утрачивает способность видеть мир, отданный во власть богов.

«Купальщица» (1864/1865?), которую Фет не включал в раздел «Антологические стихотворения», перекликается с пушкинской «Нереидой»: также, как у Пушкина, есть автор-созерцатель, подсматривающий за девушкой, которая для него ассоциируется с богиней<sup>48</sup>.

Сюжет, в основе которого – ситуация подглядывания, восходит к мифологическому, где лицезрение обнаженной богини обязательно подвергалось наказанию. Нечаянное лицезрение сопряжено с узнаванием: в купающейся незнакомке созерцатель увидел черты любимой девушки. «Узнавание» (последовательно обозначенная телесность: веселый лик<sup>49</sup>, тяжелая коса, потом сброшенная одежда) сопряжено со смятением: «Я превратился весь в смущенье и тревогу» (т. 5, 2014, с. 62). «Тревога» выражается в болезненных ощущениях: выход из воды как переступание какого-то порога, связанное со снятием покрывала и полным обнажением («... когда красавица, прорвав кристальный плащ», т. 5, 2014, с. 62). И далее нарастание болезненного в душе созерцающего: ее шаг, оставляющий след, также сопряжен с болевым ощущением: «... вдавила в гладь песка младенческую ногу» (т. 5, 2014, с. 62). Ощущение беззащитности передано в эпитете «младенческая», в дрожи тела («... вся дрожью легкою объята и пугливой», т. 5, 2014, с. 62). Обозначенная тревога автора снята нарастанием мотива чистоты: картинка завершается флористическим сравнением: «... так пышут холодом на утренней росе / упругие листья у лилии стыдливой» (т. 5, 2014, с. 62)<sup>50</sup>.

Сюжет, который может быть прочитан как материализация красоты, первоначально кажущейся сном, восходит к архетипическому: к мифу о рождении Афродиты/Венеры. Кроме того, в фетовском экфрасисе – отголоски картины С. Боттичелли «Рождение Венеры» (между 1484–85 годами)<sup>51</sup>. Ассоциации с «Венерой» Боттичелли возникают в связи с упоминанием плаща: на картине Боттичелли плащ, вышитый цветами (пурпурная мантия), несет Ора – одна из богинь времен года, чтоб скрыть обнаженную красоту Венеры, вступающей в земной мир и символизирующей чистоту и непорочность. Подобные плащи/

---

<sup>48</sup> Заметим, что Фет никогда не включал это стихотворение в раздел антологических.

<sup>49</sup> Обращает на себя внимание авторская правка: «Ее надменный лик...» (Фет, ВО, 1981, с. 448), где эпитет – явная отсылка к ранним экфрасисам: сознающая свою красоту богиня. В окончательном варианте – «веселый лик».

<sup>50</sup> В другом варианте: «упругие листья у розы центифольной» (т. 5, 2014, с. 62).

<sup>51</sup> Завещая похоронить его у ног Венеры, Боттичелли имел в виду, что он хотел вечно лежать рядом с его земным вдохновением – Симонеттой Каттанео де Веспуччи. Названная самой красивой женщиной Флоренции, а также самой красивой женщиной эпохи Возрождения, Симонетта была музой, вдохновлявшей Боттичелли. Она изображена на картинах «Рождение Венеры» и «Весна». Когда художник умер в 1510 году, он был похоронен рядом с этой замужней дворянкой, умершей в 23 года от чахотки, к которой он питал неразделенную любовь [URL, [https://pikabu.ru/story/interesnye\\_faktyi\\_kartina\\_rozhdenie\\_veneryibotticelli\\_6679106](https://pikabu.ru/story/interesnye_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibotticelli_6679106)]. Художник начал писать «Рождение Венеры» через шесть лет после ее смерти и невольно отразил здесь не только восхищение ее красотой, но и боль от потери. В древности утверждали, что моделью Праксителя была его возлюбленная, гетера Фрина.

мантии имели ритуальный смысл в изображениях на греческих урнах: они символизировали границу между мирами, в них заворачивали как новорожденных, так и умерших [Бисов, 2013, URL: <https://moluch.ru/archive/48/6055/>]. У Фета именно вода скрывала обнаженную Венеру, и разрыв «кристального плаща» при вступлении на землю – обретение «богиней» земного облика. Сравнение с лилией – завершающий аккорд, утверждающий чистоту и непорочность Красоты. В другом варианте было: «упругие листья у розы центифольной» (т. 5, 2014, с. 62)<sup>52</sup>. Указание на розу также отсылка к Боттичелли: подплывающую к берегу Венеру осыпают розами.

Название «Купальщица» в свою очередь отсылает еще к одному шедевру, античному, – к статуе Праксителя «Афродита Книдская» (он первый начал создавать женское тело обнаженным)<sup>53</sup>. Венера готовится к омовению, купанию: «Вертикальные складки плаща... оттеняли нежность фактуры тела. “Разоблаченная” Афродита представляла как бы защищенной собственными жестами, намекающими на существование оболочки, которая лишь временно отсутствует» [URL, [http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture\\_greek/praksitely.html](http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html)]<sup>54</sup>.

Для выражения своих эстетических идей Фет создает специфический язык, в котором сопрягается образность, связанная с природой и культурой. Поэтическое целое Фет, с одной стороны, уподобил нераскрывшейся розе («Лирическое стихотворение подобно розовому шипку: чем туже свернуто, тем больше носит в себе красоты и аромата...» [К.Р., 1999, с. 492<sup>55</sup>]), с другой – разрастающемуся в пространстве музыкальному звуку («У всякого поэтического стиха есть то призрачное увеличение объема, которое существует в дрожащей струне...» [Фет, 2008, с. 864]<sup>56</sup>). В этом как нельзя лучше обозначено представление о лирическом произведении как многомерном целом.

<sup>52</sup> Старинную розу Centifolia, происхождение которой неизвестно, часто изображали на полотнах голландские и фламандские живописцы. Роза ценилась в первую очередь за размер цветков и сладкий аромат. [URL, <https://rosebest.ru/tozy-centifoliya.html>].

<sup>53</sup> Горожане Книда купили эту статую, которая считалась в древности не только лучшим творением Праксителя, но и вообще лучшей статуей всех времен, после ого, как ее отвергли жители Коса, для которых она предназначалась. Отвергли ее потому, что это было первое в греческом искусстве монументальное изображение полностью обнаженной женской фигуры. В древности утверждали, что моделью была возлюбленная Праксителя гетера Фрина.

<sup>54</sup> По отзыву древних, эта статуя представляла собой идеал красоты и отличалась благородством, изяществом, страстной и в то же время девственной грацией [Художественная энциклопедия, URL, <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2940-Пракситель>]. С. Финогенова указывает еще на одно изображение, связанное с этим же сюжетом – на центральном рельефе так называемого трона Людовизи: «... две нимфы, осторожно придерживая богиню, принимают ее из морских волн. Афродита с удивлением и восторгом входит в неведомый мир. Тонкий хитон плотно облегает тело богини – античный мастер словно любит ее им, так же как и тонким профилем, прядями спадающих волнистых волос» [Финогенова, <http://hopefish.ru/istoriya/afrodita-lyubov-bogestvennaya-i-zemnaya>].

<sup>55</sup> Письмо Фета К. Р. от 27 декабря 1886 г.

<sup>56</sup> Письмо Фета Я. П. Полонскому от 21 декабря 1890 г.

Итак, с одной стороны, если имя появляется в тексте, оно становится знаком сопряжения «земного» с «идеальным»: женская красота земной женщины воспринята через призму художественной оптики<sup>57</sup>. Как, например, в миниатюре «Она»:

Две незабудки, два сапфира  
Ее очей приветный взгляд,  
И тайны горнего эфира  
В живой лазури их сквозят.  
Ее кудрей руно золотое  
В таком свету, какой один,  
Изображая неземное,

Сводил на землю Перуджин. (1889) (Фет, 1981, с. 322. «Вечерние огни», вып. 4).

Это общий принцип для его прозы и поздней поэзии, ключ к которому в мемуарной прозе поэта: «Воспевать можно только бессмертных обитателей Елисейских полей: царей, героев и поэтов. Сюда же, конечно, относятся и классические образы женской красоты, как Елена, Леда, Алцеста, Эвридика и т.д.» (Фет, 1992, т. 2, с. 378). Сближение литературы с жизнью, приведение их к общему знаменателю – своеобразное «прорастание» их друг в друге.

С другой стороны, отказавшись от каких-либо знаков, увязывающих стихотворение с конкретным произведением искусства, Фет разрабатывает архетипический сюжет, полисемантический по сути, содержащий пучок ассоциаций.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

**А. А. Фет и его литературное окружение:** в 2 кн. Кн. 1. – Москва: ИМЛИ РАН, 2008. – 990 с.

**Бисов, А. А.** Анализ произведения «Рождение Венеры» Сандро Боттичелли / А. А. Бисов, В. А. Туманцева // Молодой ученый. – 2013. – № 1 (48). – С. 414–416. – URL: <https://moluch.ru/archive/48/6055>. (26.10.2020).

**Брагинская, Н. В.** Генезис «Картин» Филострата Старшего / Н. В. Брагинская // Поэтика древнегреческой литературы. – Москва: Наука, 1981. – С. 274–313.

**Брагинская, Н. В.** Надпись и изображение в греческой вазописи / Н. В. Брагинская // Культура и искусство Античного мира. Материалы научной конференции (1979) ГМИИ им. А. С. Пушкина. – Москва, 1980. – С. 41–99.

**Буслаев, Ф.** Женские типы в изваяниях греческих богинь / Ф. Буслаев // ПроPILEI. – Т. I. – Москва, 1856. – С. 100–175.

**Бухштаб, Б.** Фет. Очерк жизни и творчества / Б. Бухштаб. – Ленинград: Наука, 1990. – 137 с.

<sup>57</sup> См. подробнее: [Козубовская, 2012].

**Гардзонио, Стефано.** «...и твой безносый Касти...». Некоторые комментарии к пушкинскому посланию «К вельможе» / Стефано Гардзонио // Пушкинские чтения в Тарту 2. Тарту, 2000. – С. 134–145. – URL: <https://ruthenia.ru/document/364953.html>. (15.09.2020).

**Геллер, Л.** Воскрешение понятия, или слово об экфрасисе / Л. Геллер // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. – Москва, 2002. – С. 5–22.

**Гербер, Хелен.** Мифы Греции и Рима / Хелен Гербер. Москва: Центроглиф, 2007. – 302 с. – URL: <https://iknigi.net/avtor-helen-gerber/48362-mify-grecii-i-rima-helen-gerber/read/page-5.html>. (14.09.2020).

**Древнегреческая скульптура.** – [Электронный ресурс]. – URL: [http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture\\_greek/praksitely.html](http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html). (10.10.2020).

**Интересные факты. Рождение Венеры.** – [Электронный ресурс]. – URL: [https://pikabu.ru/story/interesnyie\\_faktyi\\_kartina\\_rozhdenie\\_veneryibottichelli\\_6679106](https://pikabu.ru/story/interesnyie_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibottichelli_6679106). (10.09.2020).

**К. Р.** Избранная переписка / К.Р. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1999. – 528 с.

**Козубовская, Г. П.** Поэзия А. А. Фета и мифология: Учебное пособие / Г. П. Козубовская. – Москва: Флинта, Наука, 2012. – 320 с.

**Козубовская, Г. П.** Мифопоэтика русской литературы: жанр и мотив / Г. П. Козубовская. – Барнаул, 2016. – 267 с.

**Лосев, А. Ф.** Античная философия и общественно-исторические формации / А. Ф. Лосев // Античность как тип культуры. Москва, 1988. – С. 6–77.

**Лотман, Ю. М.** Структура художественного текста / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Об искусстве. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 1998. – С. 14–287.

**Миловидов, В. А.** Нарратология экфрасиса / В. А. Миловидов // Narratorium. Междисциплинарный журнал. – 2011. – № 1–2. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027587>. (14.09.2020).

**Мифы народов мира:** в 2 т. Т. 1. – Москва: Советская энциклопедия, 1987. – 671 с.; Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1988. – 719 с.

**Потапова, И. Н.** Экфрасис и эпиграмма / И. Н. Потапова // Міжнародна наук.-практ. конф. з питань методики викладання іноземної мови пам'яті проф. В. Л. Скалкина. – Одеса: Астропринт, 2009. – С. 532–535.

**Пушкин, А. С.** К вельможе: («От северных оков освобождая мир...») / А. С. Пушкин // Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 16 т. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826–1836. Сказки. – 1948. – С. 217–220.

**Рабинович, Е. Г.** Афродита Урания и Афродита Пандемос / Е. Г. Рабинович // Античное наследие в Византийскую эпоху. – Москва, 1979. – С. 306–318.

**Рамазанов, Н. А.** Петр Андреевич Ставассер / Н. А. Рамазанов // Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Статьи и воспоминания. – Санкт-Петербург: БАН, 2014. – С. 451–488.

**Рубинс, М.** Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция / М. Рубинс. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2003 (Акад. тип. Наука РАН). – 357 с.

**Словарь античности.** – Перевод с немецкого. – Москва: Прогресс. Лейпцигский Библиографический институт. 1989. – [Электронный ресурс]. – URL: [http://dictionary\\_of\\_ancient.academic.ru/1222/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D1%80](http://dictionary_of_ancient.academic.ru/1222/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D1%80). (10.09.2020).

**Тахо-Годи, А. А.** Греческая Мифология / А. А. Тахо-Годи. – Москва: Искусство, 1989. – 304 с.

**Тахо-Годи, А. А.** Жизнь как сценическая игра в представлении древних греков / А. А. Тахо-Годи // Искусство слова: сб. статей к 80-летию члена-корр. АН СССР Д. Д. Благого. – Москва: Наука, 1973. – 306–314.

**Успенская, А. В.** Античность в русской поэзии второй половины XIX века: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / А. В. Успенская. – Санкт-Петербург, 2005. – 48 с.

**Успенская, А. В.** Антологическая поэзия А. А. Фета: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Санкт-Петербург, 1994. – 22 с.

**Фет, А. А.** Воспоминания: в 3 т. Т. 1 / А. Ф. Фет. – Москва: Культура, 1992. Т. 1. – 452 с. Т. 2. – 405 с. Т. 3. – 544 с.

**Фет, А. А.** Вечерние огни / А. А. Фет. – Москва: Наука, 1981. – 816 с.

**Фет, А. А.** Собрание сочинений и писем: в 20 т. Т. 1 / А. А. Фет. – Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. – 550 с.

**Фет, А. А.** Сочинения и письма: в 20 т. Т. 2 / А. А. Фет. – Санкт-Петербург: ФОЛИО Пресс, 2004. – 704 с.; Т. 3. – Санкт-Петербург: ФОЛИО Пресс, 2006–518 с.; Т. 4. – Санкт-Петербург: ФОЛИО Пресс Атон, 2007. – 555 с.; Т. 5. – Москва; Санкт-Петербург: Альянс-Архео, 2014. – 696 с.

**Фет, А. А.** Сочинения: в 2 т. Т. 1 / А. А. Фет. – Москва: Художественная литература, 1982. – 461 с.; Т. 2. – Москва: Художественная литература, 1982. – 575 с.

**Фет, А. А.** Стихотворения и поэмы / А. А. Фет. – Ленинград: Советский писатель, 1986. – 762 с. (Б-ка поэта. Большая серия).

**Финогенова, С.** Афродита Урания и Афродита Пандемос. Любовь божественная и земная. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://hopefish.ru/istoriya/afrodita-lyubov-bogestvennaa-i-zemnaa>. (10.08.2020).

**Фрейденберг, О. М.** Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – Москва: Лабиринт, 1997. – 448 с.

**Художественная энциклопедия.** – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2940-Пракситель>. (02.09.2020).

**Эндимион** // Словарь античности. – [Электронный ресурс]. – URL: <https://rus-dictionary-of-ancient.slovaronline.com/4701-Эндимион>. (10.10.2020).

**Энциклопедия мифологии.** – [Электронный ресурс]. – URL: <http://godsbay.ru/hellas/endumion.html>. (10.10.2020).

**RARUS'S GALLERY.** – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.raruss.ru/excellent/2728-konashevich-fet-verses.html>. (10.10.2020).

#### REFERENCES:

**A. A. Fet i ego literaturnoe okruzhenie:** v 2 kn. Kn. 1. – Moskva: IMLI RAN, 2008. – 990 s.

**Bisov, A. A.** Analiz proizvedeniya «Rozhdenie Venery» Sandro Botticelli / A. A. Bisov, V. A. Tumanceva // *Molodoj uchenyj.* – 2013. – № 1 (48). – S. 414–416. – URL: <https://moluch.ru/archive/48/6055>. (26.10.2020).

**Braginskaya, N. V.** Genезis «Kartin» Filostrata Starshego / N. V. Braginskaya // *Poetika drevnegrecheskoj literatury.* – Moskva: Nauka, 1981. – S. 274–313.

**Braginskaya, N. V.** Nadpis' i izobrazhenie v grecheskoj vazopisi / N. V. Braginskaya // *Kul'tura i iskusstvo Antichnogo mira. Materialy nauchnoj konferencii (1979) GMII im. A. S. Pushkina.* – Moskva, 1980. – S. 41–99.

**Buslaev, F.** ZHenskie tipy v izvayaniyah grecheskih bogin' / F. Buslaev // *Propilei.* – T. I. – Moskva, 1856. – S. 100–175.

**Gardzonio, Stefano.** «...i tvoј beznosyј Kastі...». Nekotorye kommentarii k pushkinskomu poslaniyu «K vel'mozhe» / Stefano Gardzonio // *Pushkinskie chteniya v Tartu 2.* Tartu, 2000. – S. 134–145. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://ruthenia.ru/document/364953.html>. (15.09.2020).

**Geller, L.** Voskreshenie ponyatiya, ili slovo ob ekfrasisе / L. Geller // *Ekfrasis v russkoj literature: trudy Lozannskogo simpoziuma.* – Moskva, 2002. – S. 5–22.

**Gerber, Helen.** Mify Grecii i Rima / Helen Gerber. Moskva: Centrogliф, 2007. – 302 s. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://iknigi.net/avtor-helen-gerber/48362-mify-grecii-i-rima-helen-gerber/read/page-5.html>. (14.09.2020).

**Drevnegrecheskaya skul'ptura.** – [Elektronnyj resurs]. – URL: [http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture\\_greek/praksitely.html](http://www.varvar.ru/arhiv/gallery/sculpture_greek/praksitely.html). (14.10.2020).

**Interesnie fakti. Rojdenie Veneri.** – [Elektronnyj resurs]. – URL: [https://pikabu.ru/story/interesnyie\\_faktyi\\_kartina\\_rozhdenie\\_veneryibotticelli\\_6679106](https://pikabu.ru/story/interesnyie_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibotticelli_6679106). (10.09.2020).

**K. R.** Izbrannaya perepiska / K. R. – Sankt-Peterburg: Dmitriј Bulanin, 1999. – 528 s.

**Kozubovskaya, G. P.** Poeziya A. A. Feta i mifologiya: Uchebnoe posobie / G. P. Kozubovskaya. – Moskva: Flinta, Nauka, 2012. – 320 s.

**Kozubovskaya, G. P.** Mifopoetika russkoj literatury: zhanr i motiv / G. P. Kozubovskaya. – Barnaul, 2016. – 267 s.

**Losev, A. F.** Antichnaya filosofiya i obshchestvenno-istoricheskie formacii / A. F. Losev // *Antichnost' kak tip kul'tury.* Moskva, 1988. – S. 6–77.

**Lotman, Yu. M.** Struktura hudojestvennogo teksta / Yu. M. Lotman // *Lotman Yu. M. Ob iskusstve.* – Sankt-Peterburg: Iskusstvo-SPb, 1998. – S. 14–287.

**Milovidov, V. A.** Narratologiya ekfrasisa / V. A. Milovidov // Narratorium. Mezhdisciplinarnyj zhurnal. – 2011. – № 1–2. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://narratorium.rgggu.ru/article.html?id=2027587>. ()

**Mify narodov mira:** v 2 t. T.1. – Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1987. – 671 s.; T. 2. – Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1988. – 719 s.

**Potapova, I. N.** Ekfrasis i epigramma / I. N. Potapova // Mizhnarodna nauk.-prakt. konf. z pitan' metodiki vikladannya inozemnoi movi pam'yati prof. V. L. Skalkina. – Odesa: Astroprint, 2009. – S. 532–535.

**Pushkin, A. S.** K vel'mozhe: («Ot severnyh okov osvobozhdaya mir...») / A. S. Pushkin // Pushkin A. S. Polnoe sobranie sochinenij: v 16 t. – Moskva; Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1937–1959. T. 3, kn. 1. Stihotvoreniya, 1826–1836. Skazki. – 1948. – S. 217–220.

**Rabinovich, E. G.** Afrodita Uraniya i Afrodita Pandemos / E. G. Rabinovich / E. G. Rabinovich // Antichnoe nasledie v Vizantijskuyu epohu. – Moskva, 1979. – S. 306–318.

**Ramazanov, N. A.** Petr Andreevich Stavasser / N. A. Ramazanov // Ramazanov N. A. Materialy dlya istorii hudozhestv v Rossii. Stat'i i vospominaniya. – Sankt-Peterburg: BAN, 2014. – S. 451–488.

**Rubins, M.** Plasticheskaya radost' krasoty: Ekfrasis v tvorchestve akmeistov i evropejskaya tradiciya / M. Rubins. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2003 (Akad. tip. Nauka RAN). – 357 s.

**Slovar' antichnosti.** – Perevod s nemeckogo. – Moskva: Progress. Lejpcigskij Bibliograficheskij institut. 1989. – [Elektronnyj resurs]. – URL: [http://dictionary\\_of\\_ancient.academic.ru/1222/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D1%80](http://dictionary_of_ancient.academic.ru/1222/%D0%94%D0%B0%D0%BD%D0%BD%D0%B5%D0%BA%D0%B5%D1%80). (10.09.2020).

**Takho-Godi, A. A.** Grecheskaya Mifologiya / A. A. Taho-Godi. – Moskva: Iskusstvo, 1989. – 304 s.

**Takho-Godi, A. A.** ZHizn' kak scenicheskaya igra v predstavlenii drevnih grekov / A. A. Taho-Godi // Iskusstvo slova: sb. statej k 80-letiyu chlena-korr. AN SSSR D. D. Blagogo. – Moskva: Nauka, 1973. – S. 306–314.

**Uspenskaya, A. V.** Antichnost' v russkoj poezii vtoroj poloviny XIX veka: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk. – Sankt-Peterburg, 2005. – 48 s.

**Uspenskaya, A. V.** Antologicheskaya poeziya A. A. Feta: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk. – Sankt\_Peterburg, 1994. – 22 s.

**Fet, A. A.** Vospominaniya: v 3 t. T. 1 / A. F. Fet. – Moskva: Kul'tura, 1992. T. 1. – 452 s. T. 2. – 405 s. T. 3. – 544 s.

**Fet, A. A.** Vechernie ogni / A. A. Fet. – Moskva: Nauka, 1981. – 816 s. (Seriya: Literaturnye pamyatniki).

**Fet, A. A.** Sobranie sochinenij i pisem: v 20 t. T.1 / A. A. Fet. – Sankt-Peterburg: Akademicheskij proekt, 2002. – 550 s.

**Fet, A. A.** Sochineniya i pisma: v 20 t. T. 2 / A. A. Fet. – Sankt-Peterburg: FOLIO Press, 2004. – 704 s.; T. 3 / A. A. Fet. – Sankt-Peterburg: FOLIO Press, 2006. – 518 s.; T. 4 / A. A. Fet. – Sankt-Peterburg: FOLIO Press, Aton, 2007. – 555 s.; T. 5 / A. A. Fet. – Moskva; Sankt-Peterburg: Al'yans-Arheo, 2014. – 696 s.

**Fet, A. A.** Sochineniya: v 2 t. T. 1 / A. A. Fet. – Moskva: KHudojestvennaya literatura, 1982. – 461s.; T. 2. – Moskva: KHudojestvennaya literatura, 1982. – 575 s.

**Fet, A. A.** Stihotvoreniya i poemny / A. A. Fet. – Leningrad: Sovetskij pisatel', 1986. – 762 s. – (B-ka poeta. Bol'shaya seriya).

**Finogenova, S.** Afrodita Uraniya i Afrodita Pandemos. Lyubov bojestvennaya i zemnaya / S. Finogenova. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://hopefish.ru/istoriya/afrodita-lyubov-bogestvennaya-i-zemnaya>. (10.08.2020).

**Frejdenberg, O. M.** Poetika syuzheta i zhanra / O. M. Frejdenberg. – Moskva: Labirint, 1997. – 448 s.

**KHudojestvennaya enciklopediya.** – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://rus-pictures-enc.slovaronline.com/2940-Пракситель>. (02.09.2020).

**Endimion** // Slovar antichnosti. – [Elektronnyj resurs]. – URL: <https://rus-dictionary-of-ancient.slovaronline.com/4701-Эндимион>. (10.10.2020).

**Enciklopediya mifologii.** – [Elektronnyj resurs]. – URL: <http://godsbay.ru/hellas/endimion.html>. (10.10.2020).

**RARUS'S GALLERY.** – [Elektronnyj resurs]. – URL: [https://pikabu.ru/story/interesnyie\\_faktyi\\_kartina\\_rozhdenie\\_veneryibottichelli\\_6679106](https://pikabu.ru/story/interesnyie_faktyi_kartina_rozhdenie_veneryibottichelli_6679106). (10.10.2020).