

ИСКУССТВО И РЕЛИГИЯ В ЭКФРАСТИЧЕСКОЙ ДРАМЕ ФРЕНСИСА УОРНЕРА «ЖИВОЕ ТВОРЕНИЕ»

© Н.С.Бочкарева

В статье осуществляется анализ экфрастической драмы Френсиса Уорнера «Живое творение» (1985). Исследуются функции экфрасиса двух картин Боттичелли «Мистическое Распятие» («Магдалина у подножия Распятия») и «Мистическое Рождество», завершающих пьесу и предваряющих смерть героя-художника. Попытка примирения между Лоренцо Медичи и Джироламо Савонаролой отражает стремление европейской культуры разрешить конфликт между любовью и жизнью, искусством и верой, античностью и христианством. Уничтоженные эскизы Боттичелли «оживают» в демонстрируемых на слайдах полотнах художника.

Ключевые слова: английская литература, экфрасис, экфрастическая драма, христианство, Ренессанс, Боттичелли.

Английский поэт и драматург Френсис Уорнер (*Dr Francis Warner, Francis Robert Le Plastrier*) родился 10 октября 1937 г. в Йоркшире, но провел годы Второй мировой войны в Эпсоме (графство Суррей), где его отец был приходским священником. В своих личных воспоминаниях он описывает ужас от бомбежек, отмечая поддержку семьи и веры, и указывает на «эффект Блица» для тех, кто остался жив [1]. Профессиональная и общественная деятельность Уорнера как писателя и лектора тесно связана с Оксфордом (*Lord White Fellow (now Emeritus Fellow) and Tutor in English Literature at St Peter's College*), а также с Кембриджем, где он учился и удостоился пожизненного признания (*Residential Honorary Fellowship at St Catharine's College*) [2].

Творческий путь Френсиса Уорнера от поэзии к поэтической драме начинается в 1960-70-х гг. [3]. Две ранние трилогии 1970-х гг. «Реквием» (*Requiem: Lying Figures, Killing Time, Meeting Ends*) и «Эскизы» (*Maquettes: Emblems, Troat, Lumen*), отразившие театральные эксперименты кубизма и Пабло Пикассо, при всей кажущейся неразрешимости конфликта черного и белого, добра и зла (*the stalemate deadlock of black and white, evil and goodness*), утверждают христианскую идею победы добра над злом [4: 139]. Пока единственная свеча (*one candle*) остается гореть в ядерной ночи тотального разрушения, ее свет (*its brightness*) может указать путь к возрождению (*a signpost to survival*) [5: 24].

Антитеза света и тьмы (*light and dark*) в образах любви и света (*love and light*), света и тени (*light and shade*), отраженная уже в названиях пьес (*Lumen, Light Shadows*), получает глубокое религиозное, философское и эстетическое осмысление в творчестве Уорнера (*<...> the darkness declares the glory of light*) [6: 23, 226]. Рели-

гиозная проблематика присутствует в той или иной степени во всех произведениях писателя, но пьесы *Light Shadows* (1980) и *Moving Reflections* (1983) непосредственно посвящены житиям святых апостолов (св. Павлу и св. Иоанну Богослову соответственно).

Драма «Живое творение» (*Living Creation*, 1985) [7] открывает «европейскую тетралогию», но отделяется от продолжающих ее пьес *King Francis Ist* (1995), *Goethe's Weimar* (1997), *Rembrandt's Mirror* (1999) десятилетним периодом творческой деятельности Уорнера, в течение которого были созданы еще четыре пьесы: *Healing Nature: The Athens of Pericles* (1988), *Byzantium* (1990), *Virgil and Caesar* (1993), *Agora: an Epic* (1994). Все произведения основаны на художественном переосмыслении подлинных исторических документов разных эпох, но в центре внимания автора находится «игра идей» (*the play of ideas*) [8: 264].

В первой пьесе «европейской тетралогии» действие происходит во Флоренции на рубеже XV и XVI вв., когда сталкиваются идеологические позиции Лоренцо Медичи (покровителя искусства, красоты, молодости и любви) и Джироламо Савонаролы (противника искусства, которое изображает обнаженные тела и богатые одежды святых, вводит в соблазн). Главным героем драмы является, на наш взгляд, живописец Сандро Боттичелли: именно его смертью завершается сюжет, а картины художника становятся основным объектом экфрастического дискурса, связывающая все события (см. об этом подробнее: [9]).

Пьесу «Живое творение» можно назвать «экфрастической драмой», поскольку произведения искусства (картины Боттичелли) играют в ней ключевую роль, являясь «драматургической скрепой» (определение Яна Зелинского [10:

204]). Как и в экфрасическом романе [11-13], в экфрасической драме произведения искусства выполняют разные функции (мировоззренческую, сюжетообразующую, характерологическую и др.). В другой статье об исследуемой пьесе Уорнера мы подробно проанализировали функции произведений Боттичелли на античные сюжеты, связанные с Лоренцо Медичи и его кругом (см.: Бочкарева Н.С. Экфрасис и иллюстрация: об издании пьесы Френсиса Уорнера «Живое творение» // Иллюстрация в печати: от прошлого к настоящему. – Санкт-Петербург, 2013), а сейчас остановимся на двух картинах, обращенных к евангельской истории и связанных с Савонаролой.

Оба полотна появляются в последней, восемнадцатой, сцене второго акта драмы, завершающей ее, и предвосхищают смерть художника. На протяжении всей пьесы умирают Симонетта Веспуччи и Джулиано Медичи (убитый Франческо Пацци), два священника, пытавшихся убить Лоренцо Медичи, сам Лоренцо и Савонарола, художник Доменико Гирландайо (от чумы), поэт Анджелио Полициано, философ Джованни Пико делла Мирандола (отравлен). Перед смертью Лоренцо просит благословения у Савонаролы, примиряясь с ним. Казнь самого Савонаролы напоминает распятие Иисуса Христа (*It looks so like a crucifixion scene!*) [7: 76].

Отчаявшийся Боттичелли создает полотно «Магдалина у подножия Распятия» (*Magdalen at the Foot of the Cross*), которое еще называется «Мистическое Распятие» (*Mystic Crucifixion*) и отличается от других произведений художника, поэтому только предположительно приписывается его школе. Экфрасис этой картины, вложенный в уста самого Боттичелли, можно разделить на три части, почти совпадающие синтаксически с тремя предложениями.

В первой части экфрасиса упоминаются красные кресты на белых щитах (эмблема гвельфов), которые парят над Флоренцией и символизируют Божественный гнев, обрушившийся на город (*And falling shields red-blazoned with a cross / Show the Divine wrath striking down Florence*) [7: 77]. Щиты связывают Бога-Отца с раскрытой книгой в верхнем левом углу картины и Его Сына, распятого на кресте. В третьей части экфрасиса Боттичелли обращается к Иисусу Христу с раскаянием и желанием присоединиться к Магдалине у подножия Распятия (*Ah, Christ! Look on / Our utter waste of all your loveliness, / And, prostrate, let us cling beneath your feet / With Magdalen*) [7: 77]. Магдалина на картине символизирует Флоренцию, а художник является одним из ее граждан.

Во второй (центральной) части экфрасиса появляется лиса, которую держит в руке рассерженный ангел (*An angry angel holds the fox, Deceit, / That spoils all vines of peace, and devils hurl / Brands burning to the earth*) (p.77). С одной стороны, она символизирует Обман (*Deceit*) и отсылает, по мнению исследователей, к «Песне Песней» Соломона: «*Ловите нам лисиц, лисенят, которые портят виноградники, а виноградники наши в цвете*» (Песн. 2: 15). С другой стороны, она указывает на костер, который в пьесе сначала зажигает сам Савонарола, сжигая произведения искусства (*Burning of the Vanities*) (p. 66), а затем его палачи (*They erect a scaffold, / And pile brushwood, all soaked in oil and resin / To make it burn*) [7: 75]. На картине цвет пламени связывает лису с Магдалиной и крестом, на котором распят Христос. Композиционно Христос обращен к Магдалине, которая обхватила руками крест и устремила свой взор на ангела. Белые одежды связывают ангела с Христом.

В словах Альбиеры, утешающей живописца, упоминается Ангел Апокалипсиса, который встретит Савонаролу у небесных врат (*Perhaps your friar, / Now at the gates of heaven where angels dance, / Found the strong Angel of the Agony, In that last fire, was with him to the end*) [7: 77]. Мотив огня (*that last fire*) тоже связывает слова Альбиеры с «Мистическим Распятием», но танцующие ангелы (*where angels dance*) отсылают читателя ко второй картине Боттичелли – к «Мистическому Рождеству» (*Mystic Nativity*).

Появлению этой картины в пьесе предшествует проспективное название трех титанов Возрождения – Микеланджело Буонаротти, Леонардо да Винчи и Рафаэля Санти. С одной стороны, именно они с новой силой и в полном блеске возрождают искусство античности. С другой стороны, Боттичелли у Уорнера противопоставляет им свое творчество, как английские художники-прерафаэлиты XIX в. вслед за Джоном Раскиным противопоставили раннее Возрождение искусству XVI столетия. Первое преимущественно выражается в сюжетах Благовещения и Рождества, в образе младенца Христа (*For me the stable child at Bethlehem <...> Hope of the homeless, outcast, and the cold, / Rejected, and the afraid, blows through my thoughts, / Stirring my dying brush across the paint*) [7: 78]. Второе утрачивает христианское содержание, копируя природу и подменяя духовное материальным.

В пьесе Уорнера картина бури, вызванной «пасхальным ветром» (*the East wind*), связывает «Мистическое Рождество» с «Рождением Венеры» через мотивы растрепанных волос, морских раковин и утренней звезды (*When the trees' tou-*

sled hair rustles with dawn, / And rough ship's rigging's whispered through by ghosts / Who whistle in key-holes, moan down chimney-breasts, / When the high morning star has banished night, / Unveiling all the brightness of new day, / The East wind fall, and streaked clouds hint of rain, / And shells, those varied footprints of the waves, / Scatter across the sprawled and beaten sand, / See, there is nothing left unshakeable, / Solid, or lasting [7: 78]. Образный ряд раскрывает и метафору готического собора с его сточными трубами и горгульями как корабля с призраками.

Описание бури завершается темой пожара: Боттичелли решает сжечь свои рисунки, но с их гибелью завершается и его жизнь (*Burn all I have sketched! / The iron bar of conscience bends to gold; / Hard gold relaxes when seduced by heat; / Slight gunpowder can turn a king to dust, And summer's breath fails with a little frost. My whole life has been wasted. / (Destroys sketchbook) / All my paintings / Burn, that are not Christ's: for what is art, / And innate taste that cannot be acquired, / When man, the triumph of creation, turns / Into a jackal?*) [7: 78-79]. Таким образом, решение вопроса о роли искусства непосредственно зависит от человека, который задумывался как «триумф творения» (*the triumph of creation*), но оказался недостойным Божественной любви.

Название пьесы *Living Creation* указывает, с одной стороны, на творения Бога, т.е. на природу (*Simonetta: Sunrise now bathes the sleeping cheeks of all / Creation, making fresh the blush of spring, / Throwing a necklace of ten thousand stars / Over new green to hide her nakedness / With sudden showers and colours in the grass...*) [7: 21] и на человека (*Lorenzo: ... And to love life, living creation through / His soul, his mind, his body, and each dusk / With faith in a new dawn, with enterprise / The child of mastery's delighted strength*) [7: 26]. С другой стороны, это «оживающие» в персонажах драмы «творения» Боттичелли. По словам философа Марсилио Фичино и правителя Лоренцо Медичи, «искусство питает веру» (*art nurtures faith*) и открывает «видение творящейся жизни» (*vision of all-creating life*) [7: 37]. Однако священник Савонарола, а вслед за ним и художник Боттичелли ставят под сомнение гармонию жизни, искусства и религии.

В юности Савонарола, по его собственным словам, столкнулся с невозможностью примирить чистоту любви с социальным неравенством. Он справедливо видит причины проституции в нравственной распущенности элиты. Однако личное разочарование в любви приводит его к нетерпимости, неспособности любить и прощать,

к трагическому концу (в результате чудовищной пытки он отрекается от своих пророчеств).

Причиной казни Савонаролы, за которым даже его палачи не видят никакой вины, стала боязнь взбунтовавшейся толпы. Страх перед чумой заставляет власти Флоренции применять к ее жителям грубые и жестокие меры: вешать больных, которые хотят вернуться домой. Отказываясь от «безграничной свободы» художника-наблюдателя и сбрасывая «цепи жизни», Боттичелли, умирая, «возвращается» к Богу, как птица к своему гнезду (*...To leave limitless freedom and return / Down to the wrist from which it flew /.../ So let me choose / To close my eyes, released from all life's chains, / And walk into the outstretched hands of God*) [7: 79]. Отчаянию художника Альбиера противопоставляет любовь простых людей, запертых, как птицы в клетке, и потому не могущих взлететь так высоко, как Лоренцо, Савонарола или Боттичелли (*Sandro, you are loved / By us caged birds who cannot fly so high*) [7: 79].

Френсис Уорнер в своем творчестве обращается к традиционным истокам европейской культуры – Библии и Платону, ренессансным формам мышления и выражения [8: 320], но ставит актуальные проблемы современности, в частности, об отношении искусства и религии. Не предлагая однозначных решений, он не только сталкивает разные точки зрения персонажей, но включает непосредственно в синтетическое художественное пространство драмы произведения визуального искусства – картины Боттичелли, которые говорят сами за себя. В результате создается впечатление, что даже после смерти их создателя и вопреки его воле они продолжают жить, свидетельствуя о многовековой попытке европейской культуры примирить жизнь и любовь, искусство и веру, античность и христианство.

1. *Lingwood R. Welcome and introductions // Warner, Francis. Armageddon and faith: a survivor's meditation on the Blitz. Saturday 19 February 2011. // URL: <http://www.ice.cam.ac.uk/madingleylectures/armageddon-and-faith> (дата обращения 23.04.13)*
2. *Dr Francis Warner's Biography, Professional Career, Publications. 2012. // URL: <http://www.colinsmythe.co.uk/authors/franciswarner/warner1.htm> (дата обращения 23.04.13)*
3. *Francis Warner: Poet and Dramatist / ed. Tim Prentki. Knotting: Sceptre Press, 1977. – 280 p.*
4. *Jeffrey R. Chess in the Mirror: A Study of Theatrical Cubism in Francis Warner's Requiem and its Maquettes. Oxford: J. Thornton & Son, 1980. – 145 p.*
5. *Prentki T. Introduction // Warner, Francis. Requiem and its Maquettes. Buckinghamshire: Colin Smythe. 1980. – P. 7 – 24.*

6. *Pursglove G.* Francis Warner and Tradition: An Introduction to the Plays. Buckinghamshire: Colin Smythe, N.J.: Humanities Press, 1981. – 232 p.
7. *Warner F.* Living Creation / Oxford Theatre Texts. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1985. – 80 p.
8. *Pursglove G.* Francis Warner's Poetry: A Critical Assessment. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1988. – 349 p.
9. *Балезина М., Бочкарева Н.С.* Поэтика живописного экфрасиса в драме Фрэнсиса Уорнера «Живое творение» // Мировая литература в контексте культуры. – Пермь, 2008. – С.148 – 150.
10. *Зелинский Я.* «Беатрикс Ченчи» Словацкого как экфрасическая драма // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / под ред. Л.Геллера. – М.: МИК, 2002. – С.199 – 210.
11. *Бочкарева Н.С.* Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Норминтона «Корабль дураков» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2009. – Вып. 6. – С. 81 – 92.
12. *Тулякова И.И.* Экфрасический роман Трейси Шевалье «Дама с единорогом» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2012. – Вып. 4. – С. 174 – 180.
13. *Бочкарева Н.С.* Экфрасический дискурс в романе М.Брэдбери «В Эрмитаж» // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2013. – Вып. 1. – С. 140 – 145.

ART AND RELIGION IN FRANCIS WARNER'S ECPHRASTIC DRAMA *LIVING CREATION*

N.S.Bochkareva

The analysis of Francis Warner's ephrastic drama *Living Creation* (1985) is continued in the article. The functions of two Botticelli's pictures are explored: *Mystic Crucifixion (Magdalen at the Foot of the Cross)* and *Mystic Nativity* which conclude the play and precede the death of the artist. The attempt of reconciliation between Lorenzo Medici and Girolamo Savonarola reflects the tendency of European culture to resolve the conflict between love and life, art and faith, Antiquity and Christianity. The destroyed Botticelli's sketches "come alive" on the slides exhibiting his paintings.

Key words: English literature, ephrasis; ephrastic drama, Christianity, Renaissance, Botticelli.

* * * * *

Бочкарева Нина Станиславна – доктор филологических наук, профессор кафедры мировой литературы и культуры Пермского государственного национального исследовательского университета.

E-mail: nsbochk@mail.ru

Поступила в редакцию 06.05.2013