

“

*Невыразимое хочет стать выразимым,
но при этом, воплотившись в визуальном
образе, оно должно все-таки остаться
невыразимым вербально...*

”

ОЧЕРКИ ВИЗУАЛЬНОСТИ

«невыразимо выразимое»

экфрасис и проблемы
репрезентации визуального
в художественном тексте

ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ) РАН

«невыразимо» выразимое»

экфрасис и проблемы
репрезентации визуального
в художественном тексте

Составление и научная редакция
Д.В. Токарева

НОВОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

МОСКВА 2013

Константин Лаппо-Данилевский
ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, С.-Петербург

ОПИСАНИЕ АПОЛЛОНА БЕЛЬВЕДЕРСКОГО
ИЗ «ИСТОРИИ ИСКУССТВА ДРЕВНОСТИ»
И.И. ВИНКЕЛЬМАНА И ЕГО РУССКАЯ СУДЬБА¹

В отличие от своего старшего современника графа де Кейлюса, который также считается одним из основателей современной археологии и истории искусств, Винкельман оказал на европейскую культуру куда более значительное и многообразное влияние. Оно простирается и на такие области, как эстетика, художественная критика, изобразительное искусство и литература. Созданный Винкельманом аполлонический, светлый образ античности надолго занял центральное место в эстетическом дискурсе и определил представления нескольких поколений о древнегреческой культуре.

Рационалистический характер и хорошо продуманные философские основания размышлений Винкельмана способствовали созданию стройной системы взглядов и правил, претендовавшей на абсолютность, — семантического единства с ярко выраженными чертами и узнаваемыми признаками. Ядро этого комплекса идей составляет учение Винкельмана о красоте — одна из производных античного платонизма.

В своем центральном труде «История искусства древности» Винкельман развивает также учение о различных типах или «ступенях» («*Stufen*») мужских и женских идеалов, воплощенных греческими скульпторами в их творчестве. Так, «первый мужской идеал», «нижайшее понятие о божествах», узнается в статуях фавнов. В Аполлоне Бельведерском являет себя «высочайшее понятие идеальной мужской юности». Более зрелая юность представлена в статуях Марса и Меркурия. Статуи Вакха возникли из изображений «оскопленной природы»; идеальная юность представлена здесь «смешанной», андрогинной. В мужской красоте

зрелого возраста (Юпитер, Геркулес) запечатлевается мощь прожитых лет, соединенная с радостью юности и т.п. (Winckelmann 1764: 151—154; Winckelmann 1756: 13—14).

Успеху эстетической доктрины Винкельмана, помимо прочего, способствовали высокохудожественные экфрасисы (они содержатся по большей части в «Истории искусства древности»²). Эти лирические миниатюры не просто содержали описания статуй, признаваемых каноническими, но закрепляли их определенную интерпретацию, надолго направляя зрительское восприятие в заданное русло. В то же время созданные в вербальных текстах легкоузнаваемые образы пластических произведений начинали жить собственной жизнью в литературе, «отрываясь» в своей самодостаточности от денотатов, «заслоняя» их и становясь сами источником многообразных цитат и референций.

Известнейшему и пространнейшему из экфрасисов Винкельмана — описанию Аполлона Бельведерского (Winckelmann 1764: 392—393; ниже немецкие цитаты приводятся по этому изданию)³ — было суждено стать и визитной карточкой эстетики Винкельмана, и наглядным воплощением его идей, и манифестом возрождения греческого язычества, и руководством к созерцанию античной пластики, возведенной немецким теоретиком в ранг гармонического откровения духа Эллады и определившей доминирующие представления о древности и ее культуре более чем на сто лет — вплоть до публикации в 1872 году «Рождения трагедии из духа музыки» Ницше.

В своем описании Винкельман опирается на изображение битвы Солнцебога с Пифоном в гомеровском гимне «К Аполлону»⁴. Образованными современниками эта интертекстуальная зависимость живо ощущалась, как можно заключить из Шиллерова «Письма датского путешественника (зал древностей в Маннгейме)» (1785).

Уже в первых строках Винкельман объявляет эту статую «высшим идеалом искусства среди всех произведений древности» и подчеркивает, что ее изображение целиком основано на идеале («gänzlich auf das Ideal gebaut»). В соответствии с этим от созерца-

теля пластического шедевра Винкельман требует некоего философско-языческого поклонения скульптуре⁵. Тема облагораживающего воздействия статуи с новой силой выражена в завершении отрывка: созерцатель стремится уподобиться ей и принимает ее позу, он чувствует себя перенесенным на Делос, в ликийские рощи⁶. Отрывок, посвященный Аполлону Бельведерскому, написан ритмизованной прозой, в основу которой положены античные гекзаметры⁷.

Ведущая роль французской культуры в XVIII веке и ее интенсивная посредническая роль побуждают коснуться не немецкой, но французской рецепции сочинений Винкельмана. Хотя сам Винкельман был настроен антифранцузски, он не мог пожаловаться на небрежение со стороны «grande nation»: его первое сочинение «Мысли о подражании произведениям греческой живописи и скульптуры» было вскоре после появления дважды переведено на французский язык. Благодаря франкоязычным версиям своих трудов Винкельман стал мгновенно знаменит при всех дворах Европы, в том числе и при немецких.

Обзор содержания «Истории искусства древности» был напечатан в год ее появления в «Journal Encyclopédique» (1764). В 1766 году в свет вышел малоудачный французский перевод этого центрального труда Винкельмана, выполненный Г. Селлиусом и Ж. Робинне де Шатожироном без ведома автора и вызвавший его протест, опубликованный 1 марта того же года в «Gazette littéraire de l'Europe».

Здесь же в первый раз было напечатано описание Аполлона Бельведерского на французском языке. С этого момента начинается триумфальное шествие знаменитого экфрасиса, отделившегося от ученого труда и признанного образцовым литературным текстом, по страницам французских журналов, сборников, путеводителей и хрестоматий.

Переводы «Истории искусства древности» Гюбера (1781) и Жансена ([1794]—[1803]) закрепляют репутацию Винкельмана как высшего знатока античного искусства; именно по ним, а не по немецкому оригиналу происходит преимущественное знакомство с его главным трудом и с описанием Аполлона Бельведерского.

Французская революция канонизировала Винкельмана как певца свободы и подняла на щит его тезис о народной вольности как о первопричине успехов искусств. В Древней Греции, описанной им, видится прототип революционной Франции.

9 термидора шестого года республики (1798) захваченные в Италии художественные сокровища прибывают в Париж в ходе триумфального шествия французской армии. Перевезены во Францию были и многочисленные статуи, канонизированные Винкельманом, в том числе и Аполлон Бельведерский. Они были вскоре выставлены в Musée Napoléon, где их после окончания Отечественной войны 1812 года еще могли созерцать русские офицеры. Именно здесь увидел Аполлона Бельведерского К.Н. Батюшков и посвятил ему один из пассажей своего письма Д.В. Дашкову от 25 апреля 1814 года. Восхищение любимой статуей Винкельмана отмечено эмфатическим восклицанием поэта («<...> это не мрамор, бог!»), которое эхом отзовется в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (1828).

В задачу настоящей статьи, однако, не входит анализ многочисленных отзывов и беглых суждений об Аполлоне Бельведерском, рассеянных в русской поэзии, письмах, статьях и художественных компиляциях конца XVIII — и вплоть до середины XIX века. Тема эта столь обширна, что ее невозможно осветить в краткой статье: ограничусь поэтому обзором основных переводов знаменитого отрывка.

В общей сложности мне удалось обнаружить семь переводов знаменитого экфрасиса, сделанных до середины XIX века⁸. Шесть из них возникли между 1791 и 1812 годами; именно тогда тексты Винкельмана наиболее активно переводились на русский язык. Два из этих семи переводов до недавнего времени не были опубликованы.

1. Датой рождения корпуса текстов Винкельмана на русском языке следует признать 1791 год, когда в московском журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» появился анонимный перевод описания Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» (Винкельман 1791: 361—365).

Как показал В.Д. Рак, в случае «Чтения для вкуса, разума и чувствований» следует исходить из обозримого числа изданий на немецком и французском языках, находившихся в распоряжении переводчиков. Текст Винкельмана был взят из французского сборника «Le conservateur ou bibliothèque choisie de littérature, de moralité et d'histoire» (1787. Т. 1. Р. 97—101; Рак 1993: 239). Дальнейшие сопоставления позволяют утверждать, что издатель сборника заимствовал этот текст, в свою очередь, из перевода Гюбера.

Следует отметить, что немецкий оригинал содержит несколько мест, особенно сложных для перевода. В особенности это касается трех слов:

«Strom» — поток («Keine Adern noch Sehnen erhitzen und regen diesen Körper, sondern ein Himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Stroh ergossen, hat gleichsam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllet»);

«Genugsamkeit», дословно — самодостаточность, лучше — умиротворенность («Von der Höhe seiner Genugsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hin aus: Verachtung sitzt auf seinen Lippen <...>»);

«Begriff» — понятие, представление («Ich lege den Begriff, welchen ich von diesem Bilde gegeben habe, zu dessen Füßen <...>»). Гюбер передает их как «un doux guisseau», «joie» и «les traits» в своем переводе знаменитого описания (см.: Winckelmann 1781. Т. 2. Р. 195—197).

Неизвестный русский переводчик избрал следующие варианты: «тихая вода», «с высоты восторга» и «черты».

В первом случае, несмотря на французскую призму, определившую его восприятие, он даже приблизился к немецкому оригиналу, избрав более общее понятие. Во втором и третьем случае он точно следовал Гюберу.

Гомозротический намек Винкельмана («und ein Mund, welcher denjenigen bildet, der dem geliebten Branchus die Wollüste eingeflößt»), сохраненный Гюбером («cette bouche est la même bouche qui inspiroit la volupté au beau Branchus») в русском тексте утрачен. «Volupté» передано как «удовольствие» (вместо «сладострастие»); а фраза

снабжена следующим, сбивающим с толку пояснением: «...сии уста суть те, кои вдыхали удовольствие прекрасному Бранху, сыну Аполлонову».

Что касается общего смысла и стилистики отрывка, то его перевод, помещенный в «Чтении для вкуса», следует признать довольно удовлетворительным. Знаменитая формула «*edle Einfalt, stille Größe*», многообразно варьируемая в немецком тексте, в нем легко узнается. Для слова «идеал» («*idéal*») неизвестный русский перелagатель нашел хотя и несколько громоздкий, но вполне адекватный эквивалент «мысленный образец».

2. Более удачным в стилистическом и семантическом отношении нужно признать перевод описания Аполлона Бельведерского, помещенный в «Рассуждении о свободных художествах с описанием некоторых произведений российских художников» (1792) конференц-секретаря петербургской Академии художеств П.П. Чекалевского, в прошлом дипломата, подолгу жившего в Европе. Хотя в кратком введении Чекалевский и указывал на компилятивный характер своего трактата, по ходу дела он предпочитал не обнаруживать своих источников — так, из «Истории искусства древности» он заимствовал сведения страницами, ее не упоминая. Все же приводя текст двух знаменитых описаний Винкельмана (Аполлона Бельведерского и Лаокоона), он четко отделяет свой текст от цитируемого. В целом русский сочинитель точно следовал французскому переводу Гюбера (лишь в описании Лаокоона опущена фраза). Чекалевского не устрасил и гомоэротический намек, который он передает без всякого смущения: «...а уста суть самые те, кои возбуждали любострастие в благообразном Бранхусе».

3. Перевод Владимира Михайловича Прокоповича-Антонского, выпускника московского Благородного пансиона, был ученической пробой пера, чем объясняются его многочисленные недостатки. Он появился на страницах альманаха «Утренняя заря» в 1807 году, где публиковались литературные опыты учеников этого образовательного учреждения (Винкельман 1807: 243—246).

4. Куда более удачным, но все же не превосходящим достоинства версии Чекалевского нужно признать перевод Н.Ф. Кошан-

ского, помещенный также в 1807 году в «Журнале изяшных искусств» (Винкельман 1807а: 35—38), первом русском художественном журнале, возникшем по инициативе М.Н. Муравьева. Хотя Кошанский неплохо владел немецким языком, он, как и Прокопович-Антонский, перевел описания Аполлона Бельведерского и группы Лаокоона с французского языка по изданию Жансена. Из описания древнего Солнцебога Кошанский по неясным причинам опустил одно предложение. При переводе Кошанским был выбран высокий стилистический регистр, даже в тех случаях, когда французские слова звучали вполне нейтрально: «нет ничего выспреннее» («la plus sublime»), «уста» («bouche») и т.п.

5. В 1808 году в Петербурге вышел из печати компилятивный труд А.А. Писарева «Начертание художеств», содержащий шесть описаний из «Истории искусства древности», — группы Лаокоона, Фарнезского Геркулеса, Аполлона Бельведерского, так называемого Антиноя (или Мелеагра), Венеры Медичи и capitoлийского Умирающего бойца (Писарев: 42—44, 45—46, 46—49, 49—51, 51—52, 52—54).

Писарев был, несомненно, увлечен манерой созерцания произведений искусства, пропагандировавшей Винкельманом. Его религиозный аспект неплохо передан в переводе описания Аполлона Бельведерского, в первую очередь за счет введения архаических форм, славянизмов и библеизмов. Особенно удался ему заключительный патетический абзац отрывка. Нельзя не отметить все же две вопиющие неточности. Вместо Бранха, возлюбленного Аполлона, у Писарева появляется Вакх, вместо «лба, беременного богиней мудрости» — «чело Юпитера, совмешавшее богиню мудрости», что делает данное место без знания оригинала непонятным.

Писарев был активным участником и непременным секретарем «Беседы любителей русского слова» с момента ее основания в 1811 году. Как известно, ее основание привело к дальнейшей поляризации сил на русском Парнасе и к учащению полемических столкновений между последователями адмирала Шишкова и их противниками.

6. Полемическим следует признать и альтернативный перевод описания Аполлона Бельведерского, сделанный Павлом Александровичем Никольским, критиком и переводчиком, принадлежавшим к враждебному «Беседе» лагерю. Он был прочитан Никольским 19 сентября 1812 года в петербургском Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств и сохранился в Архиве этого общества (Винкельман 1812). Стилистическая критика, предпринятая в нем, — еще один важный, но до сих пор не замеченный материал полемики карамзинистов и шишковистов.

Свою неудовлетворенность вариантом Писарева, помещенным в «Начертании художеств», Никольский выразил в двух примечаниях, отметив, что французское «attitude» следует переводить как «положение», а отнюдь не как «расположение» и что «Бранхус» отнюдь не является «Вакхом» (нужно учесть, что и Писарев, и Никольский пользовались изданием А. Жансена и не обращались к немецкому оригиналу). Критическое отношение не менее явно выражено последовательным отвержением стиля своего предшественника. Оно проявляется как в лексических заменах, так и в словесных перестановках и грамматических поправках.

Никольский предпринимает последовательную деархаизацию перевода Писарева. Он исключает устаревшие формы (введено: «времен» вместо «временя»; «Гомер» вместо «Омир» etc.) и лексемы («проникнуть» вместо «внидти»; «статуя» вместо «истукан»; «красота» вместо «лепота»; «достать» вместо «досязать») и проч. Если Писарев избегает заимствований, что порой приводит к неудобопонимаемости текста (так, он пишет о «кровяных» и «сухих жилах»), то Никольский не смущается ими: для французского «nerfs» он вводит в свой текст «нервы», а не «сухие жилы». Никольский даже считает возможным проигнорировать кое-что во французском источнике: в одном случае он опускает придаточное предложение, чтобы сократить пространное описание и сосредоточиться на смысле пассажа.

Полемика Никольского с Писаревым примечательна в первую очередь тем, что она демонстрирует вовлечение текста Винкельмана в центральный литературный спор России начала XIX века. Как известно, проблемы стиля, неизменно оставаясь в центре этого

спора, стали исходным пунктом для размышлений обеих партий о путях литературного развития и повлекли за собой длительную дискуссию по столь важным темам, как иерархия жанров, отношение к западным литературам и к собственной традиции.

Несмотря на значительные расхождения во взглядах, Никольскому и Писареву было присуще и нечто общее, роднящее их и с другими ранними переводчиками Винкельмана, а именно: убежденность в классическом статусе экфрасиса Винкельмана и представление о том, что качественный перевод литературного текста можно исполнить с помощью посредника, без обращения к оригиналу.

С другой стороны, русская судьба знаменитого винкельмановского экфрасиса служит иллюстрацией еще одного парадокса. Этот шедевр ощущался в России как произведение французской, а не немецкой литературы. Это подтверждает следующий педагогический пример: описание Аполлона Бельведерского можно было, начиная с 1826 года, найти в одной из наиболее популярных хрестоматий по французской литературе (Учебная книга 1826: 49—50; Учебная книга 1831: 50—51; Учебная книга 1833: 49—50)⁹. В то же время имя Винкельмана даже не упоминалось в сходных по жанру хрестоматиях, предназначенных для изучения немецкого языка (ср., например: Выбор образцов 1836; Книга для чтения 1838).

¹ Данное сообщение представляет собой концентрированное изложение одного из центральных сюжетов, получивших разработку в монографии: Larro-Danilevskij 2007. В ней впервые опубликованы два русских перевода описания Аполлона Бельведерского из «Истории искусства древности» Винкельмана, которые будут цитироваться и упоминаться ниже (П.А. Никольского и А.Н. Майкова).

² Вскоре после приезда в Рим Винкельман начал работу над описаниями трех знаменитых ватиканских скульптур (Бельведерский торс, Аполлон Бельведерский и Лаокоон). Лишь первое из них было завершено и опубликовано как отдельная статья: Winckelmann 1759: 33—41.

³ Как в иных частях этой книги (Winckelmann 1764: 157, 168), так и в других своих сочинениях Винкельман неоднократно возвращался к своей любимой статуе.

⁴ См. об этом в научной литературе: Kraus: 43—66; Schadewaldt: 49—57.

⁵ «Gehe mit deinem Geiste in das Reich unkörperlicher Schönheiten und versuche ein Schöpfer einer Himmlischen Natur zu werden, um den Geist mit Schönheiten, die sich über die Natur erheben, zu erfüllen: denn hier ist nichts Sterbliches, noch was die menschliche Dürftigkeit erfordert» (Winckelmann 1764: 392).

⁶ «Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weissagung aufgeschwellt sehe, und ich fühle mich weggerückt nach Delos und in die lycischen Haine, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrte: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen, wie des Pygmalions Schönheit» (Winckelmann 1764: 393).

⁷ О ритме описания Аполлона Бельведерского и о других художественных достоинствах отрывка см. монографию: Zeller.

⁸ Особняком стоит сокращенный перевод описания Аполлона Бельведерского, сделанный А.Н. Майковым в 1840-х или 1850-х годах (ИРЛИ. № 16599. Л. 3 об.). Он был набросан поэтом для себя, когда пик увлечения этим текстом в России уже миновал.

⁹ Выражаю сердечную признательность А.Ю. Балакину, обратившему мое внимание на эти издания.

Литература

Винкельман 1791 — [Винкельман И.И.] Описание Аполлона Бельведерского // Чтение для вкуса, разума и чувствований. 1791. Ч. I. № 23.

Винкельман 1807 — [Винкельман И.И.] Аполлон Бельведерский // Утренняя заря. 1807. Кн. V (с подп.: «с французского Владимир Антонский»).

Винкельман 1807a — [Винкельман И.И.] Аполлон Бельведерский // Журнал изящных искусств. 1807. Кн. III (с подп.: «Кошанский»).

Винкельман 1812 — [Винкельман И.И.] Аполлон Бельведерский (Из Винкельмана) [перевод П.А. Никольского; был зачитан 19 сентября 1812 года в петербургском «Вольном обществе любителей словесности, наук и художеств»] // Научная библиотека Санкт-Петербургского государственного ун-та. Шифр: 108.5. Л. 1—3.

Выбор образцов 1836 — Выбор образцов немецких прозаиков и стихотворцев, с немецко-русским словарем, для употребления в училищах. М., 1836.

- Книга для чтения 1838* — Книга для чтения в пользу начинающих учиться немецкому языку. М., 1838.
- Писарев 1808* — *Писарев А.А.* Начертание художеств, или Правила в живописи, скульптуре, гравировании и архитектуре с присовокуплением разных отрывков касательно художеств, выбранных из лучших сочинений. СПб., 1808.
- Рак 1993* — *Рак В.Д.* Переводы в журнале «Чтение для вкуса, разума и чувствований» // XVIII век. СПб., 1993. Сб. 18. С. 230—261.
- Учебная книга 1826* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1826. 4-е изд.
- Учебная книга 1831* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1831. 5-е изд.
- Учебная книга 1833* — Учебная книга французского языка, или Собрание разных сочинений лучших французских писателей в прозе и стихах, изданная в пользу юношества. В двух частях. М., 1833. 6-е изд.
- Kraus 1935* — *Kraus K.* Winckelmann und Homer, mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns. Berlin, 1935.
- Lappo-Danilevskij 2007* — *Lappo-Danilevskij K.Yu.* *Gefühl für das Schöne.* J.J. Winckelmanns Einfluss auf Literatur und ästhetisches Denken in Russland. Köln; Weimar; Wien 2007.
- Schadewaldt 1941* — *Schadewaldt W.* Winckelmann und Homer. Leipzig, 1941.
- Winckelmann 1756* — [Winckelmann J.J.] Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst. 2. verm. Aufl. Dresden; Leipzig, 1756.
- Winckelmann 1759* — Winckelmann J.J. Beschreibung des Torso im Belvedere zu Rom // Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste. Leipzig, 1759. Fünften Bandes erstes Stück.
- Winckelmann 1764* — Winckelmann J.J. Geschichte der Kunst des Alterthums. Dresden, 1764.
- Winckelmann 1781* — Winckelmann J.J. Histoire de l'art de l'Antiquité. Traduit de l'Allemand par M. Huber. Leipzig 1781—1784. T. 1—3.
- *Zeller 1955* — *Zeller H.* Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere. Zürich, 1955.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Дмитрий Токарев</i> О «невыразимо выразимом» (Вместо предисловия)	5
---	---

ЭКФРАСИС: ВОЗМОЖНОСТИ ТЕРМИНА

<i>Мишель Костантини</i> Экфрасис: понятие литературного анализа или бессодержательный термин?	29
<i>Ростислав Данилевский</i> Г.Э. Лессинг: крах экфрасиса?	35
<i>Леонид Геллер</i> Экфрасис, или Обнажение приема. Несколько вопросов и тезис	44
<i>Дмитрий Токарев</i> Дескриптивный и нарративный аспекты экфрасиса («Мертвый Христос» Гольбейна — Достоевского и «Сикстинская мадонна» Рафаэля—Жуковского)	61

ЭКФРАСИС И ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО КОДОВ

<i>Елена Мельникова-Григорьева</i> Отношение слова к образу как базовый механизм познающего сознания	113
<i>Олег Коваль</i> Отношение языка к живописи, экфрасис и культурные смыслы ...	130
<i>Евгений Титаренко</i> Экфрасис как тип автокомментария у В. Кандинского: на пути к «Композиции 6»	150
<i>Владимир Фещенко</i> Автоэкфрасис в тексте художника: лингвоэстетический эксперимент В. Кандинского	164
<i>Константин Баршт</i> Идеография в творческой рукописи Ф.М. Достоевского: о нарратологическом аспекте экфрасиса	182
<i>Елена Гальцова</i> От описания картин в повести «Надя» к «стихо-вещи»: вариант трансформации экфрасиса в сюрреализме	199

Денис Иоффе

- К вопросу о текстуальности репрезентации
художественной акции. Постсемиозис
Андрея Монастырского в традициях московского
концептуализма от «отца» Кабакова к «пасынку»
Пепперштейну 210

Лариса Березовчук

- Актуализация аудиовизуального синтеза
в полифоновсемантической поэтике А. Горнона 230

ЭКФРАСИС И ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ ВЕРБАЛЬНОГО И ВИЗУАЛЬНОГО КОДОВ

Константин Лаппо-Данилевский

- Описание Аполлона Бельведерского из «Истории искусства
древности» И.И. Винкельмана и его русская судьба 245

Екатерина Дмитриева

- Экфрасис у Гоголя и дискуссия о границах живописи и поэзии
в европейской эстетике второй половины XVIII века 256

Филипп Росс Буллок

- Бабель, Патер и экфрасис по-английски 269

Галина Тиме

- «Русский» экфрасис Эрнста Барлаха: путь к себе 281

ЭКФРАСИС И ЕГО ФУНКЦИИ В ЛИТЕРАТУРЕ XVIII—XXI ВЕКОВ

Петр Заборов

- Картина Ф. Жерара «Коринна на Мизенском мысу»
в интерпретациях и оценках современников 297

Вера Токарева

- Картина В. Оссулье «Источник молодости» в экфрасисах
Ш. Бодлера и Т. де Банвиля 307

Ольга Панова

- От экфрасиса к каллиграмме: метаморфозы экфрастического
описания во французской поэзии рубежа XIX—XX веков . 323

Нина Лощинская

- Экфрастические сюжеты в ранней лирике Блока 342

Наталья Грякалова

- Фабрикация фикции (экфрасис в романе Ф. Сологуба
«Заклинательница змей») 376

Лада Панова

Неопытной рукой и грешным языком: «Благовещенье»
 Михаила Кузмина 395

Светлана Титаренко

Экфрасис у Вячеслава Иванова как «внутреннее
 изображение» (Пергамский алтарь Зевса и визуальная
 образность книг «Эллинская религия страдающего бога»
 и «Дионис и прадионисийство») 423

Андрей Шишкин

Экфрасис в «Римских сонетах» Вяч. Иванова 441

Елена Обатнина

«Свое» и «чужое» в экфрастической практике А.М. Ремизова .. 447

Евгений Павлов

Путешествие в экфрасис: «шестое чувство» в армянской прозе
 Мандельштама 458

Наталья Злыднева

Мандельштам и Платонов: два экфрасиса (к проблеме
 референции) 469

Сергей Кибальник

Визуальная образность в «Петербургских ночах»
 Конст. Вагинова 484

Жужа Хетени

«Occult association of memories»: визуальная ассоциация
 и образы памяти в наррации Набокова 495

Мария Рубинс

Стиль ар-деко и его литературные репрезентации
 (Гайто Газданов «Призрак Александра Вольфа») 508

Андрей Аствацатуров

Безумие и сюрреалистический рисунок в «Черной весне»
 Генри Миллера 533

Михаил Клебанов

Павел Пепперштейн и его экфрасис иллюзорного 544

Аида Разумовская

«Девушка с веслом» как объект экфрасиса 558