

## Онтологический экфрасис в стихотворении Елены Шварц «Воспоминание о фреске Фра Беато Анджелико „Крещение“ при виде головы Иоанна Крестителя в Риме»

Екатерина Алексеевна Чертенко ✉

Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия  
Контакт для переписки: [katya.chertenko2000@mail.ru](mailto:katya.chertenko2000@mail.ru) ✉

**Аннотация.** Научный интерес к проблеме экфрасиса и особенностям экфрастического описания возрос за последние десятилетия. В статье анализируется экфрастическая поэтика стихотворения Е. Шварц «Воспоминание о фреске Фра Беато Анджелико „Крещение“ при виде головы Иоанна Крестителя в Риме». Целью статьи стало выявление интермедиального соотношения вербального уровня с визуальным, раскрытие онтологического экфрасиса в данном стихотворении. Автор статьи рассмотрел, как в стихотворении соотносятся три уровня образа в их соотношении: художественный текст, визуальные образы фрески и символика (культурные коды). Онтологический экфрасис помогает поэту найти новые способы в раскрытии традиционной христианской темы. Визуальные образы раннеренессансной фрески приобретают в тексте онтологический статус (голубь, «роза», серый цвет, вода, туман, уголь (огонь), цветок, река, кровь, вино, мощи (глава Иоанна Крестителя), *Lapis Niger*, заря). Эти образы через символы и культурные коды раскрывают метафизику Крещения в историко-культурной и современной перспективе, оставляя читателю варианты интерпретаций. В духе самого раннеренессансного художника Шварц онтологически перекодирует средневековую символику Крещения, погружая ее в реальность, воспринимая христианскую историю как борьбу жизни и смерти, завершающуюся эсхатологической надеждой на Второе пришествие Христа. Фра Анджелико оказался созвучен Шварц именно как художник раннего Возрождения, в его движении средневековой мистики к ренессансному онтологизму и гуманизму.

**Ключевые слова:** Елена Шварц, Фра Беато Анджелико, онтологический экфрасис, поэтика, вербальные / визуальные коды, символика, метафизика, синтез искусств


**Цитирование:** Чертенко Е. А. 2024. Онтологический экфрасис в стихотворении Елены Шварц «Воспоминание о фреске Фра Беато Анджелико „Крещение“ при виде головы Иоанна Крестителя в Риме» // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. Том 10. № 1 (37). С. 84–99. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2024-10-1-84-99>

Поступила 11.02.2024; одобрена 20.02.2024; принята 04.03.2024

## Ontological ekphrasis Elena Shvarts' poem “Memory of the Fresco of Fra Beato Angelico ‘Baptism’ at the Sight of the Head of John the Baptist in Rome”

Ekaterina A. Chertenko 

Tyumen State University, Tyumen, Russia

Corresponding author: [katya.chertenko2000@mail.ru](mailto:katya.chertenko2000@mail.ru) 

**Abstract.** Scientific interest in the problem of ekphrasis and the peculiarities of ekphrastic description has increased over the past decades. The article analyzes the ekphrastic poetics of E. Shvarts' poem “Memory of Fra Beato Angelico's fresco ‘Baptism’ at the sight of the head of John the Baptist in Rome”. The aim of this article is to identify the intermedial correlation of the verbal level with the visual level, revealing the ontological ekphrasis in this poem. The author of the article examined how the three levels of the image in the poem correlate in their ratio: artistic text, frescoes' visual images, and symbolism (cultural codes). Ontological ekphrasis helps the poet find new ways to reveal traditional Christian themes. Visual images of the early Renaissance fresco acquire an ontological status in the text (dove, “rose,” gray color, water, fog, coal [fire], flower, river, blood, wine, relics [the head of John the Baptist], Lapis Niger, dawn). Through symbols and cultural codes, these images reveal the metaphysics of Baptism from a historical, cultural, and modern perspective, leaving the reader with options for interpretation. In the spirit of the early Renaissance artist himself, Shvarts ontologically recodes the medieval symbolism of Baptism, immersing it into thereality, perceiving Christian history as a struggle of life and death, culminating in the eschatological hope of the Second Coming of Christ. Fra Angelico turned out to be in tune with Shvarts precisely as an artist of the early Renaissance, in the painter's movement of medieval mysticism to Renaissance ontologism and humanism.

**Keywords:** Elena Shvarts, Fra Beato Angelico, ontological ekphrasis, poetics, verbal/visual codes, symbolism, metaphysics, synthesis of arts

**Citation:** Chertenko, E. A. (2024). Ontological ekphrasis Elena Shvarts' poem "Memory of the Fresco of Fra Beato Angelico 'Baptism' at the Sight of the Head of John the Baptist in Rome". *Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates*, 10(1), 84–99. <https://doi.org/10.21684/2411-197X-2024-10-1-84-99>

Received Feb. 11, 2024; Reviewed Feb. 20, 2024; Accepted Mar. 4, 2024

## Введение

В современном литературоведении является актуальной проблема соотношения вербального и визуального, слова и образа. Изучение поэтики экфрасиса способствует открытию новых интерпретаций художественного текста и произведений искусства в междисциплинарном аспекте. Научный интерес к проблеме экфрасиса и особенностям экфрастического описания возрос за последние десятилетия.

Целесообразным с этой точки зрения представляется обратиться к экфрастической поэтике одного из крупнейших поэтов ленинградского андеграунда Елены Шварц (1948–2010), для поэзии которой характерна метафизическая глубина и многоплановость. Целью настоящего исследования является выявление интермедиального соотношения вербального уровня с визуальным, раскрытие онтологического экфрасиса в стихотворении «Воспоминание о фреске Фра Беато Анджелико „Крещение“ при виде головы Иоанна Крестителя в Риме» (2002), открывающим цикл «Римская тетрадь» [Шварц, 2008а, с. 43–44]. Это стихотворение в поэзии Шварц занимает особое место, поскольку в нем предстает «часть завершенной концепции христианской культуры» [Марков, 2020, с. 8].

## Обзор литературы и методы исследования

Сам термин «экфрасис» до сих пор имеет размытые границы. Исследователи связывают экфрасис с интермедиальностью, которая понимается как взаимодействие различных видов искусств, создающее многомерный, целостный художественный образ: «За концепцией интермедиальности стоит общекультурное стремление к обмену, смешению, гибридизации, свойственное любым тенденциям интертекстуальности, интердисциплинарности, интеркультуральности» [Ханзен-Лёве, 2016, с. 22]. Экфрасис представляет собой взаимодействие художественного текста и произведения искусства, в котором текст превалирует над произведением визуального искусства вплоть до вытеснения его посредством описания.

Л. Геллер выделяет религиозность как один из принципов экфрасиса, считая, что религиозный принцип является «приглашением-побуждением к духовному видению как высшему восприятию мира и восприятию высшего мира, и вместе с тем — принцип сакрализации художественности как гарантии целостности восприятия» [Геллер, 2002, с. 19]. Стихотворение Шварц нельзя отнести только к религиозному экфрасису, поскольку она

не излагает религиозный сюжет фрески в чистом виде, а описывает его на онтологическом уровне, снимая границу поэтическим описанием и реальностью, природой.

Методологически значимыми для нас являются работы по онтологическому экфрасису в поэзии русского модернизма [Медведев, 2015, 2018, 2021]. Так, онтологический экфрасис М. И. Цветаевой раскрывает онтологичность живописи Н. С. Гончаровой как «состояние открытости бытия» (das Offene, говоря словами Хайдеггера):

«Модернистский дискурс Цветаевой и живопись Гончаровой („явление природы“) сближает необъективированное и незавершенное видение мира и личности, онтологически выступающих „за пределы подрамника“ и рамки искусства в живую реальность» [Медведев, 2021, с. 219–220].

Онтологическое стирание было характерно для шварцевского восприятия живописи в целом. 12 апреля 2006 г. она посетила в Эрмитаже выставку Рембрандта и выставку французской живописи. Потрясенная офортом Рембрандта «Христос на кресте между разбойниками» (1639), она посвятила ему стихотворение «Офорт Рембрандта — Христос и разбойники» (2006), о котором запишет в Дневнике от 19 апреля того же года: «Написала стихотворение первый раз в жизни о картине, верней, об офорте Рембрандта. Живое» [Шварц, 2013, с. 135]. Как отмечает И. З. Сурат, в этом стихотворении поэт не просто описывает гравюру стихами, а «осмысляет сам сюжет, ищет образные эквиваленты для его восприятия» [Сурат, 2022, с. 187], последовательно развивает ряды ассоциаций. Исследователь видит в этом стихотворении эмпатию как главную движущую силу поэзии Шварц: «сочувствие миру, человеку, всему живому. Сострадание у Шварц не знает границ» [Сурат, 2022, с. 188].

На второй выставке Шварц была особенно впечатлена картиной любимого ею Ван Гога «Белый дом ночью» (1890. Эрмитаж, С.-Петербург), переживая ее в контексте жизни художника, жизни космоса и собственного рождения:

«Видно, что для него — это уже совсем перед смертью — сентябрь 1890 года. Кажется — солнце спиралевидными толчками, всё вообще превращается в энергию, уже не этот мир. Эта выставка уже давно там, а я так давно не была в Эрмитаже, а ведь мама меня туда в животе носила» [Шварц, 2013, с. 133].

Стихотворение Шварц о фреске Фра Анджелико остается малоизученным. Рассмотрев в нем тему христианского мученичества, А. В. Марков делает акцент на искусствоведческой стороне, сопоставляя изображение воды с техникой фрески. По его мнению, перевернутая роза замыкает изображение, т. к. располагается сверху: «... верхняя часть фрески полукруглая, композиция с Иорданом ей замыкается, и на то, что визуальное впечатление от вод Иордана усилено оптическим впечатлением от мнимой небесной розы. Тем самым поэтическое мышление Шварц объединило размышления о внешней форме изображения (полукруглый верх), о технике (фреска), о сюжете (Крещение)» [Марков, 2020, с. 10]. Сурат видит в этом стихотворении, как и в стихотворении об офорте Рембрандта, страдание и сострадание как характерное для поэзии Шварц предельное выражение эмпатии: «...распятый Христос видится как срезанный цветок на фоне отрезанной головы Крестителя. Человек жесток и мир жесток, этому противостоит поэтическое слово и сама героиня поэзии Шварц с ее болью и сочувствием всему живому» [Сурат, 2022, с. 190].

## Результаты и обсуждение

Какие основания были для обращения поэта к живописи раннего Возрождения? А. К. Дживелегов видел в живописи Фра Анджелико движение от средневекового мистического восторга к ренессансному натурализму:

«Картины последнего, римского периода уже утрачивают прозрачную безмятежность его первых произведений и приближаются к жизни. Мистический отлив, который сблизил его с тречентистами, стал слегка гаснуть, стали мелькать черты натурализма. Чуткий гений художника, не позволяющий ему держаться вдали от жизни, раз искусство проложило к ней дорогу, подчинил своей власти блаженного монаха. Отныне уже нет возврата к старому. Искусство и жизнь стали неразрывны<sup>1</sup>» [Дживелегов, 1998, с. 132].

И. Мейер отмечает, что как художник раннего Возрождения Фра Анджелико помог осуществить новую трансформацию в итальянском искусстве: с одной стороны, доминиканский художник сосредоточился на создании религиозных сюжетов в логической, иллюзионистской сфере, но с другой — на всей прочности и материальности человеческого тела в рамках зарождающейся идеи гуманизма раннего Возрождения [Meyer, 2022].

И стих, и фреска (рис. 1) посвящены евангельскому событию Крещения Христа. 30-летний Иисус приходит к Иоанну Крестителю на Иордан с просьбой крестить Его: «отверзлось небо, и Дух Святой нисшёл на Него в телесном виде, как голубь, и был глас с небес, глаголющий: Ты Сын Мой Возлюбленный; в Тебе Моё благоволение!» (Лк. 3: 21–22). Иоанн Златоуст толковал эти строки следующим образом: «При крещении голубь явился для того, чтобы и присутствующим, и Иоанну указать, как бы перстом, Сына Божия, и вместе для того, чтобы и ты знал, что и на тебя, когда крещаешься, нисходит Дух Святой» [Иоанн Златоуст]. Фра Анджелико изображает на фреске этого Духа Святого в образе голубя, несущего спасение, чистоту и любовь.

Однако в стихотворении Шварц сделала акцент не на голубе как символе Духа Святого, а на образе «розы», образуемой сферическим сиянием, исходящим от голубя: «Роза серая упала и замкнула Иордан» [Шварц, 2008а, с. 43].

Роза является ключевым мифопоэтическим образом культурного цветочного кода:

«В христианстве роза обретает особую символическую емкость: милосердие, милость, всепрощение, божественная любовь, мученичество, победа. <...> В средневековом искусстве роза символизирует небесное блаженство (постепенно вытесняя лилию в передаче этого смысла). Свое символическое значение получают и части розы: ее зелень соотносится с радостью, шипы — с печалью, сам цветок — со славой» [Топоров, 1994, с. 386].

А. Н. Веселовский в классической работе, приводя слова св. Бернарда, отмечает, что в Средневековье роза являлась символом Христовой крови:

«Взгляните на эту божественную розу, — говорит св. Бернард, — страдание и любовь соперничают друг с другом, чтобы придать ей яркость и цвет пурпура. Цвет, без сомнения, от крови, истекшей из ран Спасителя... Как холодной ночью роза бывает закрыта и раскрывается лишь утром при первых лучах солнца, так и этот цветок, Иисус Христос, казалось, свернулся, точно от ночного холода, со времени грехопадения первого человека, но когда завершился круг времен, он внезапно распустился под солнцем любви...» [Веселовский, 1939, с. 135].

Символика розы распространилась и на образ Богородицы: «У св. Бернарда роза — уже символ Богородицы, и этот символ остался в христианской поэзии и искусстве: „rosa mystica“ западного иносказания. В применении к жезлу Иисуса богородица — розовый куст, роза — Христос» [Веселовский, 1939, с. 136].



**Рис. 1.** Фра Беато Анджелико. Крещение Христа. Фреска. 1441. Национальный музей Сан Марко, Флоренция

**Fig. 1.** Baptism of Christ, fresco, by Fra Angelico, 1441. National Museum of San Marco (Convento di San Marco), Florence

Исследователь онтологически соотносит Христа с символикой розы, описывая праздник Преображения Господня у армян, который назывался «Вардавар» (сияние розы) и уходил корнями к культу Афродиты (как известно, роза была ее атрибутом). Во время этого праздника юноши и девушки исполняли друг перед другом песни о розе: «Христос до своего преобразования был подобен розе в бутоне, и во время преобразования из его тела разлилось и загорелось розовое сияние, которое было и у Адама в раю и которым Христос показал славу и величие творца» [Веселовский, 1939, с. 135].

Роза является ключевым онтологическим символом в «Божественной комедии» Данте. Как отмечает В. Н. Назаров, образ Рая у Данте выступает в виде розы-града-амфитеатра:

«Строение и порядок рядов образуют форму раскрывшейся тысячелепестковой розы, которую Данте называет „вечной“ (*rosa sempiterna*) и „белой“ (*rosa candida*), вследствие белых одеяний блаженных душ, с золотой сердцевинкой — средоточием Божественного сияния внутри.

В желть вечной розы, чей цветок раскрыт...  
Я был введен  
(«Рай», XXX, 124, 127) [Данте, 1967, с. 449].

Так белой розой, чей венец раскрылся,  
Являлась мне святая рать высот  
(«Рай», XXXI, 1-2) [Данте, 1967, с. 451]» [Назаров, 2021, с. 47].

Исследователь также отмечает полисимволичность Райской Розы: «В теологическом плане роза символизирует для Данте таинство Боговоплощения, что определяет ее неразрывную связь с Христом и Богородицей... <...> ...цвет белых одежд праведников, стоящих вокруг престола перед Агнцем в день Страшного суда (Откр. 7: 9)»; «розовые окна» (средневековых соборов) [Назаров, 2021, с. 50–51, 53].

М. Баттистини, анализируя картину Бенвенуто Тизи «Непорочное зачатие и Отцы Церкви» (первая половина XVI в.) [Тизи], определяет розу как символ благодати и божественной любви [Баттистини, 2008, с. 117]. На картине Тизи также представлено таинство, но не Крещения, а Непорочного зачатия.

Однако «роза» в стихотворении Шварц называется не белой или красной, а по цвету фрески — «серой». Как отмечает Н. В. Арнаутова, серый цвет в христианской культуре является цветом скорби и смирения. В Библии серый цвет считается цветом покаяния и траура: ранее в первый день поста посыпали пеплом головы грешников, которые приходили покаяться<sup>ii</sup>. Древние евреи выражали свою скорбь во время похорон при помощи посыпания пеплом головы [Арнаутова, 2014] (см. также [Барышева, 2010, с. 101–106]).

Эта же христианская символика розы в онтологическом прочтении обнаруживается в других стихах поэта. В стихотворении «От пчелы» из цикла «Воздушное евангелие» (1982) Христос говорит пчеле о мистической розе:

... Ты, верно, чуешь  
Нездешнюю мерцающую розу.  
Она как будто рядом, но на деле  
Дорога к ней через глухую ночь [Шварц, 2002, с. 139].

В цикле «Лоща ночи» (1987) церковь с луковками без крестов сравнивается с созревающей розой:

...обломки, как отростки  
Цветов невидимых, свободных.  
А, может, созревает роза,  
Которая кресту природна [Шварц, 2002, с. 221].

В стихотворении «В монастыре близ албанской границы» (1991) дорога среди роз в саду православного монастыря ведет к горней Розе:

Меж роз, белеющих чуть в алость.  
Такая чистота и жалость,  
О розы, раните вы больно!  
В живом пронзающем морозе  
И я колени преклоняла,  
Молясь пречистой вышней Розе  
Об увядающих и малых [Шварц, 2002, с. 310].

В стихотворении «Война роз» (1993) дается евхаристический образ Серой розы, которая «в мраке шипами острея, / В горах сторожила Грааль» [Шварц, 2002, с. 314].

В августе 2005 г. Шварц читает книгу католического монаха XIV в. Иоанна Хильдесхаймского «Легенда о трех святых царях», в которой ее заинтересовала апокрифическая история о розах: «иерихонские розы росли вдоль пути Богородицы с младенцем в Египет. Вообще они чаще встречаются в Аравии и Египте, чем в Палестине» [Шварц, 2013, с. 102].

Далее Шварц описывает, как Иоанн Креститель на фреске поливает Христа из чаши иорданской водой: «И с водой в руке зажатой прыгнул в небо Иоанн» [Шварц, 2008а, с. 43].

Вода — не только образ Крещения, но и онтологический символ жизни. Вода как первоэлемент присутствует в Книге Бытия: «В начале сотворил Бог небо и землю. Земля же была безвидна и пуста, и тьма была над бездною, и Дух Божий носился над водою» (Быт. 1: 1–2). Комментируя эти строки, раннехристианский богослов Тертуллиан трактовал воду как «вещество всегда совершенное, приятное, простое, само по себе чистое» и поэтому достойное «носить Бога» [Тертуллиан]. Вода на фреске изображена крупным планом неслучайно, ведь она является символом Крещения и очищения. На фреске и в стихотворении Шварц вода связана с Духом Божиим.

Библейский образ воды антиномичен. В повествовании о потопе происходит уничтожение человечества, однако затем с помощью воды жизнь и человечество обновляется. В Крещении вода символизирует очищение от грехов, спасение и духовное возрождение. Возвращаясь к Крещению, Христос является искупителем, Мессией. Примечательно, что обряд Крещения, совершаемый Иоанном Крестителем, у иудеев назывался «микве» (скопление воды в буквальном смысле).

Об антиномичности образа воды Шварц писала еще в докладе 1977 г. под названием «Вода — убийца и спаситель», посвященном «аквиальной системе», философии воды в поэзии М. Кузмина. Считая поэта одержимым духом Воды, Шварц выделила в его стихах три аспекта воды: «1) Жизнь как существование в глубине, на дне. 2) Вечная жизнь в выси, София, горная вода. 3) Видимость жизни, полужизнь — возвращение двойника, отброшенного в воду № 1, не сумевшего войти в воду № 2» [Шварц, 2008а, с. 293].



Крещенская символика воды присутствует в стихотворении «Крещение во сне» (1991):

Хоть я когда-то крестилась в огне,  
 Но растворенное сердце забыло  
 Прежнюю милость, и славу, и силу:  
 Все же очистись, омойся, как все.  
 Звезды качаются, в землю скользя,  
 Поп золотой исчезает вдали,  
 Тихо подземные льются ключи,  
 Вины, заботы мои унося [Шварц, 2002, с. 295].

Вербальный и визуальный планы различаются в изображении Крещения. На фреске (рис. 1) Иоанн совершает обряд Крещения, сверху поливая Иисуса водой. В стихотворении Иоанн, стоя на камне, устремляется ввысь, словно совершает прыжок («прыгнул в небо Иоанн»). На фреске же Иоанн слегка наклонился к Иисусу. Одной ногой Иоанн уверенно стоит на камне, а вторая ступня почти полностью скрыта иорданскими водами. Иоанн изображен в алой накидке, которую придерживает одной рукой, боясь коснуться Христа. В стихотворении в большей степени передана динамика прыжка Иоанна. Шварц наделяет изображение дополнительными актуальными смыслами. Прыжок Иоанна в небо является в стихотворении движением от земного пространства к небесному (устремление ко Христу).

В третьей строке упоминается «мокренский туман» над Иорданом, который отсутствует на фреске: «Таял над рекой рассветный легкий мокренский туман» [Шварц, 2008а, с. 43].

Туман связан с мимолетностью и невесомостью. Глагол «таял» указывает на мгновенное рассеивание тумана. Туман мыслится как переход из одного состояния в другое (переход через границу Крещения). Через темноту, мрак и греховность человек должен выйти к ясности и очищению. В Книге Иова туман превращается Богом в дождь: «Он собирает капли воды; они во множестве изливаются дождем» (Иов. 36: 27). Иоанн имплицитно сравнивается с туманом:

Но пролился же на Бога Иордановым дождем  
 Иоанн — и растворился, испарился как слова [Шварц, 2008а, с. 43].

«Растворился» и «испарился» свойственны природным явлениям (в данном случае туману). Иоанн как бы погружен в природный, онтологический контекст.

В следующих строках начинается процесс Крещения, где Иоанн сжимает руку так, как будто в ней онтологически присутствует горящий уголь:

Иоанн сжимает руку, будто уголь там, огонь,  
 И над Богом размыкает свою крепкую ладонь [Шварц, 2008а, с. 43].

В Священном Писании горящий уголь означал освящение и очищение от грехов. У пророка Исайи было видение, в котором он увидел Бога в окружении серафимов. Исайя устрашается Его и плачет о своей и народа нечистоте, греховности. Бог посылает к нему серафима, который берет горящий уголь с жертвенника и касается уст Исайи, тем самым очищая его от грехов: «Тогда прилетел ко мне один из Серафимов, и в руке у него

горящий уголь, который он взял клещами с жертвенника» (Ис. 6: 6). С помощью угля совершается действие Духа Божия, который освящает уста пророка [Никифор (Бажанов), 2005, с. 651]. Преп. Ефрем Сирийский толковал этот эпизод следующим образом: «Уголь изображает собой Еммануила, Который, соединившись с воспринятой от нас плотью, возьмется ею, как клещами. Прикоснувшись к устам пророка, изображавшего собой всех нас, уголь очистил его от греха и нечистоты» [Ефрем Сирийский]. Однако в стихотворении Шварц эта библейская символика наполняется онтологическим измерением.

Библейская символика угля присутствует в других стихах Шварц. В стихотворении «Три царя на рождественском базаре» (1993) Богомладенец

...угли разжег в глазницах,  
Сказал: посвети окрест —  
Увидел я, сном томим,  
И Змия, кусавшего хвост,  
И Его, несущего крест, —  
И все это было одним [Шварц, 2002, с. 228].

В стихотворении «Плаванье» (2000):

Из сердца и в сердце — подкожный святой уголек,  
Красная нитка строчила, сшивала творенье Твое! [Шварц, 2002, с. 32].

В «маленькой поэме» «Новогоднее каприччо» (2006) образ горящих углей возникает в рождественском контексте:

Рассыпанной жаровней город  
Внизу лежит, мы под углями  
Горящими, и Бог наш с нами.  
Ему иль нам — кому больней? [Шварц, 2008а, с. 97].

В пасхальном стихотворении «Неопалимая Купина» (2008) ветхозаветный сюжет о горящем терновом кусте соединяется с образом горящего угля и распятия:

В неопалимой купине  
Провижу уголь уст.  
Распят, распят и человек,  
И ты — терновый куст [Шварц, 2013, с. 12].

Далее Иоанн Креститель обращается ко Христу как к живому цветку, описывая обряд Крещения через метафору реального поливания цветка:

Будто цвет он поливает и невидимый цветок, <... >  
Расцветай же, расцветай же, мой Творец и Господин, <... >  
Умывайся, освежайся, мой невидимый цветок,  
Человек придет и срежет, потому что он жесток [Шварц, 2008а, с. 43].

На фреске Христос изображен с вытянутым, устремляющимся к небу телом. Его образ едва уловим: прозрачная набедренная повязка; ноги, погруженные в прозрачную воду; тело словно светится изнутри. Иисус-Цветок выглядит тонким, легким, изящным. Стихия воды онтологически сливается с Христом через ноги (связь с природным), а также через само поливание водой макушки. Вода объемлет всё тело Христа: с головы до пят.

Поливание Христа как цветка онтологически символизирует саму жизнь, перерождение. Христос связан с чистотой и свежестью, на что указывают глаголы в повелительном наклонении («расцветай», «умывайся», «освежайся»). Однако Христу суждено пролить жертвенную кровь: «Кровь реки летит и льется чрез него, как водосток» [Шварц, 2008а, с. 43]. Кровь сравнивается с водостоком — с быстрым и стремительным течением реки. Распятие Иисуса дается через метафору срезания цветка<sup>iii</sup>: «Человек придет и срежет, потому что он жесток» [Шварц, 2008а, с. 43].

Затем Шварц отсылает к чуду претворения воды в вино на браке в Кане Галилейской<sup>iv</sup>: «Ты просил воды у мира и вернул ее вином» [Шварц, 2008а, с. 43]. Тема претворения воды в вино в Кане Галилейской переходит в тему жертвенной крови Христа, пролитой в Распятии:

Кровью — надо человеку, потому что он жесток.  
Но пролился же на Бога Иордановым дождем  
Иоанн — и растворился, испарился как слова [Шварц, 2008а, с. 43].

Тема крещенского дождя (благодатной влаги в иорданской пустыни) контрастирует образу сухих мощей — главы Иоанна Крестителя<sup>v</sup>, которую Шварц видела в храме Сан-Сильвестро-ин-Капите (итал. *La chiesa di San Silvestro in Capite* — Церковь св. Сильвестра на Главе), находящемся в Риме, на площади Сан-Сильвестро в районе Колонна:

И лежит в соборе римском смоляная голова,  
Почерневши от смятенья, от длиннот календаря,  
Он лежит как *lapis niger*,  
Твердо зная, что наступит тихо серая заря [Шварц, 2008а, с. 43].

Голова Иоанна предстает в образе черных мощей. В мифологии смола связана с бальзамированием, поэтому означала неподверженность разложению и бессмертие; использовалась как ритуальное благовоние (ладан — ароматическая древесная смола). Но черная смола является также одним из атрибутов наказания грешников в аду [Пильгун, 2019, с. 259].

Главу Иоанна Шварц сравнивает с *Lapis Niger* (лат. «Черный камень») — квадратной поверхностью из черного мрамора на римском Форуме, обнаруженной на рубеже XIX–XX вв. *Lapis Niger* относится к временам правления римских императоров. Согласно преданию, на месте «черного камня» был захоронен первый правитель Рима Ромул. Черный камень ассоциируется со смертью: голова Иоанна уже неживая, как и камень. А. В. Марков связывает *Lapis Niger* с Нигредо (лат. *Nigredo* — буквально «чернота») — алхимическим термином, обозначающим полное разложение. Нигредо может обозначать создание философского камня, а именно: появление камня из однородной черной массы, из которой можно было получить эликсир. В алхимической символике аллегориями нигредо являлись ворон и *sol niger* (черное солнце). Исследователь отмечает, что нигредо является алхимическим камнем, материальный осадок которого есть результат трансмутации. В свою очередь, серая заря «намекает на алхимическую символику производства золота (солнца) из серой ртути» («Твердо зная, что наступит тихо серая заря») [Марков, 2020, с. 12–13].

В строке о серой заре Шварц выражает эсхатологическую надежду на Второе пришествие Христа, поскольку в христианской культуре за серым цветом закрепилось значение воскресения из мертвых, телесной смерти и духовного бессмертия [Барышева, 2010, с. 105], смерть тела и бессмертие души, недаром в сценах судного дня Христос изображается в сером одеянии [Арнаутова, 2014].

## Заключение

Таким образом, мы рассмотрели, как соотносятся в стихотворении три уровня образа: художественный текст, визуальные образы фрески Фра Анджелико и символика (культурные коды). Онтологический экфрасис помогает поэту найти новые способы в раскрытии традиционной христианской темы. Визуальные образы раннеренессансной фрески приобретают в тексте онтологический статус (голубь, «роза», серый цвет, вода, туман, уголь (огонь), цветок, река, кровь, вино, мощи (глава Иоанна Крестителя), *Lapis Niger*, заря). Эти образы через символы и культурные коды раскрывают метафизику Крещения в историко-культурной и в современной перспективе, оставляя читателю варианты интерпретаций. В духе самого раннеренессансного художника Шварц онтологически перекодирует средневековую символику Крещения, погружая ее в реальность, воспринимая христианскую историю как борьбу жизни и смерти, завершающуюся эсхатологической надеждой на Второе пришествие Христа. Фра Анджелико оказался созвучен Шварц именно как художник раннего Возрождения, в его движении от средневековой мистики к ренессансному гуманизму и онтологизму.

## Примечания

- i. Исследователь отмечает следующие культурные принципы искусства Кватроченто в Италии, которые намечаются у Фра Анджелико: «преклонение перед красотой природы и совершенством человека, жизнерадостное наслаждение жизнью, упоение яркими бликами солнца на зелени холмов, бархатной ласкою зари, стальным отливом бурного Арно» [Дживелегов, 1998, с. 132].
- ii. В рассказе Шварц «Трогальщик» (2003) присутствует близкая семантика — паломники накануне Пасхи в иерусалимском храме Гроба Господня ставят свечи «в серый мягкий, как пыль и пепел, песок у изголовья» [Шварц, 20086, с. 165].
- iii. Близкий мотив распятия Христа-Цветка находим в стихотворении «Синенький цветочек ...» (2000):

Тени тут, как ночью,  
Бродят, не любя.  
Синенький цветочек,  
Не сомну тебя!  
Как мне было б жутко  
Раздавить его,  
Он глядит так кротко  
В пятку синевой.  
Закрывая очи,  
Видит странный сон,  
Будто он — цветочек,  
Сын горы Сион [Шварц, 2002, с. 409–410].

## iv. Первое чудо Христа в Евангелии от Иоанна:

«На третий день был брак в Кане Галилейской, и Матерь Иисуса была там. Был также зван Иисус и ученики Его на брак. И как не доставало вина, то Матерь Иисуса говорит Ему: вина нет у них. Иисус говорит ей: что Мне и Тебе, Жено? еще не пришел час Мой. Матерь Его сказала служителям: что скажет Он вам, то сделайте» (Ин. 5: 7–9).

v. Иоанн Креститель был обезглавлен по приказу царя Ирода, которого попросила Иродиада. Иоанн обличал Ирода за то, что он жил с женой (Иродиадой) своего брата Филиппа. Во время пиришества (в день рождения Ирода) дочь Иродиады Соломея исполнила танец, который понравился царю. За танец царь пообещал выполнить любое желание Соломеи. Дочь Иродиады по наущению матери своей попросила у Ирода голову Иоанна Крестителя на блюде (Мф. 14: 8). По преданию, даже после усекновения голова Иоанна Крестителя продолжала обличать Ирода и Иродиаду, поэтому царевна боялась захоронения головы вместе с телом Иоанна Предтечи.

## СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

- Арнаутова Н. В. 2014. Предметная и вербальная символика серого в русской этнической культуре // Филологические науки. Этно-, социо- и психолингвистика. № 9. [http://www.rusnauka.com/15\\_NNM\\_2014/Philologia/9\\_170608.doc.htm](http://www.rusnauka.com/15_NNM_2014/Philologia/9_170608.doc.htm) (дата обращения: 11.03.2024).
- Барышева Я. А. 2010. Когнитивный механизм серого цвета в культуре народов мира // Вестник Бурятского государственного университета. № 10. С. 101–106.
- Баттистини М. 2008. Символы и аллегории: Визуальные коды понятий в произведениях изобразительного искусства / пер. с итал. В. Ю. Траскина. М.: Омега. 384 с.
- Веселовский А. Н. 1939. Из поэтики розы // Веселовский А. Н. Избранные статьи. Л.: Художественная литература. С. 132–139.
- Геллер Л. 2002. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе. Труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК. С. 5–22.
- Данте А. 1967. Божественная комедия / пер. М. Лозинского; изд. подгот. И. Н. Голенищев-Кутузов; примеч. И. Н. Голенищева-Кутузова и М. А. Лозинского. М.: Наука. 627 с.
- Дживелегов А. К. 1998. Творцы итальянского Возрождения: в 2 кн. Кн. 1 / общ. ред. и сост. Р. Хлодовского. М.: ТЕРРА — Книжный клуб; Республика. 352 с.
- Ефрем Сирин, преп. Толкования на священное Писание. Книга пророка Исаии. [https://azbyka.ru/otechnik/Efrem\\_Sirin/tolkovanie-na-knigu-proroka-isaii/6](https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tolkovanie-na-knigu-proroka-isaii/6) (дата обращения: 23.05.2023).
- Иоанн Златоуст, свт. Толкования на Евангелие от Матфея 3:16. <https://azbyka.ru/biblia/in/?Mt.3:16> (дата обращения: 23.05.2023).
- Марков А. В. 2020. Закономерности христианской культуры в поздней поэзии Елены Шварц // Культурный код. № 3. С. 7–14. <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2020-3-7-14>
- Медведев А. А. 2015. «Сердце милующее»: образы праведников в творчестве Ф. М. Достоевского и св. Франциск Ассизский // Известия Уральского федерального университета. Серия 2: Гуманитарные науки. Т. 139. № 2. С. 222–233. <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31661/1/iurg-2015-139-21.pdf>
- Медведев А. 2018. «Никто, как ты, не подошел к Евангелию близко»: рецепция Евангелия в русской францискане Серебряного века (Д. Мережковский, С. Дурюлин, С. Соловьев) // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / сост. и отв. ред. О. А. Богданова, А. Г. Гачева. М.: Индрик. С. 200–220.

- Медведев А. 2021. Модернистский экфрасис в эссе Марины Цветаевой «Наталья Гончарова. Жизнь и творчество» // *Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego. Т. 14. С. 196–223. <https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-14.10>
- Назаров В. Н. 2021. Архитектоника и символика Райской Розы в «Божественной Комедии» Данте // *Наука. Искусство. Культура*. № 2 (30). С. 44–58.
- Никифор (Бажанов), архим. 2005. Иллюстрированная библейская энциклопедия. М.: Локид-Пресс; РИПОЛ классик. 795 с.
- Пильгун А. 2019. Потусторонний мир Средневековья: рай, чистилище, ад и их персонажи в визионерских текстах и миниатюрах из западноевропейских рукописей IX–XV веков. М.: Гамма-Пресс. 467 с.
- Сурат И. З. 2022. Голгофа // *Литературный факт*. № 3 (25). С. 163–194. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-25-163-194>
- Тертуллиан. О крещении / под. ред. А. А. Столярова. М.: Прогресс-культура. [https://tertullian.org/russian/de\\_baptismo\\_rus.htm](https://tertullian.org/russian/de_baptismo_rus.htm) (дата обращения: 23.05.2023).
- Тизи Бенвенуто. 1525–1550. Непорочное зачатие и Отцы Церкви. Милан, Пинакотекка Брера. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garofalo\\_-\\_Madonna\\_in\\_Glory\\_and\\_Holy\\_Hones\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garofalo_-_Madonna_in_Glory_and_Holy_Hones_-_Google_Art_Project.jpg)
- Топоров В. Н. 1994. Роза // *Мифы народов мира: Энциклопедия в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев*. М.: Российская энциклопедия. Т. 2. С. 386–387.
- Ханзен-Лёве О. А. 2016. Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду / пер. с нем. Б. М. Скуратова, Е. Ю. Смотрицкого. М.: Российский гос. гумм. ун-т. 450 с.
- Шварц Е. А. 2002. Сочинения. Т. 1. СПб.: Пушкинский фонд. 461 с.
- Шварц Е. А. 2008а. Сочинения. Т. 3. СПб.: Пушкинский фонд. 345 с.
- Шварц Е. А. 2008б. Сочинения. Т. 4. СПб.: Пушкинский фонд. 327 с.
- Шварц Е. А. 2013. Сочинения. Т. 5. СПб.: Пушкинский фонд. 394 с.
- Meyer I. 2022. Fra Angelico — A Look at This Iconic Early Renaissance Painter // *Art in Context*. March 22. <https://artincontext.org/fra-angelico/> (дата обращения: 11.03.2024).

## References

- Arnautova, N. V. (2014). Subject and verbal symbolism of gray in Russian ethnic culture. *Philological Sciences. Ethno-, Socio- and Psycholinguistics*, (9). [http://www.rusnauka.com/15\\_NNM\\_2014/Philologia/9\\_170608.doc.htm](http://www.rusnauka.com/15_NNM_2014/Philologia/9_170608.doc.htm) [In Russian]
- Barysheva, Ya. A. (2010). Cognitive mechanism of gray color in the culture of the nations. *Bulletin of Buryat State University. Philosophy*, (10), 101–106. [In Russian]
- Battistini, M. (2008). *Symbols and Allegories: Visual Codes of Concepts in Works of Fine Art*. (B. Yu. Traskin, Trans.). Omega. (Original work published 2004). [In Russian]
- Veselovsky, A. N. (1939). From the poetics of the rose. In A. N. Veselovsky, *Selected Articles* (pp. 132–139). *Khudozhestvennaya literatura*. [In Russian]
- Geller, L. (2002). Resurrection of the concept, or a Word about ekphrasis. In L. Geller (Ed.), *Ekphrasis in Russian literature. Proceedings of the Lausanne Symposium* (pp. 5–22). MIK. [In Russian]

- Dante, A. (1967). *Divine Comedy*. (M. Lozinsky, Trans.; I. N. Golenishchev-Kutuzov, Ed.). Nauka. (Original work published 1472). [In Russian]
- Dzhivelegov, A. K. (1998). *Creators of the Italian Renaissance: In 2 vols. Vol. 1*. Respublika. [In Russian]
- Efrem Sirin, prep. (n.d.). *Interpretations of Holy Scripture. Book of the prophet Isaiah*. Retrieved May 23, 2023, from [https://azbyka.ru/otechnik/Efrem\\_Sirin/tolkovanie-na-knigu-prorokaisaii/6](https://azbyka.ru/otechnik/Efrem_Sirin/tolkovanie-na-knigu-prorokaisaii/6) [In Russian]
- Ioann Zlatoust, svt. (n.d.). *Commentaries on the Holy Gospel Matthew 3:16*. Retrieved May 23, 2023, from <https://azbyka.ru/biblia/in/?Mt.3:16> [In Russian]
- Markov, A. V. (2020). The laws of Christian culture in the late poetry of Elena Schwartz. *Cultural Code*, (3), 7–14. <https://doi.org/10.36945/2658-3852-2020-3-7-14> [In Russian]
- Medvedev, A. A. (2015). “The Forgiving Heart”: The Images of Righteous People in F. M. Dostoevsky’s Creative Work and St. Francis of Assisi. *Izvestia. Ural Federal University Journal. Series 2. Humanities and Arts*, 139, 222–233. <https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/31661/1/iurg-2015-139-21.pdf> [In Russian]
- Medvedev, A. (2018). “No One Else Got So Close to the Gospel Than You”: Reception of the Gospels in the Russian Franciscana of the Silver Age (D. Merezhkovsky, S. Durylin, S. Solovyov). In O. A. Bogdanova, & A. G. Gacheva (Eds.), *New Testament Images and Plots in the Culture of Russian Modernism* (pp. 200–220). Indrik. [In Russian]
- Medvedev, A. (2021). Modernist ekphrasis in Marina Tsvetaeva’s essay “Natalia Goncharova. Life and Work”. *Studia Interkulturowe Europy Środkowo-Wschodniej*, 14, 196–223. <https://doi.org/10.31338/2544-3143.si.2021-14.10> [In Russian]
- Nazarov, V. N. (2021). Architectonics and symbolism of the Paradise Rose in Dante’s *Divine Comedy*. *Science. Arts. Culture*, 2, 44–58. [In Russian]
- Nikifor (Bazhanov), A. M., arkhim. (2005). *The Illustrated Bible Encyclopedia*. Lokid-Press; RIPOL klassik. [In Russian]
- Pilgun, A. (2019). *The Other World of the Middle Ages: Heaven, Purgatory, Hell and Their Characters in Visionary Texts and Miniatures from Western European Manuscripts of the 9<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> c.* Gamma-Press. [In Russian]
- Surat, I. Z. (2022). Calvary. *Literaturnyy fakt [Literary Fact]*, (3), 163–194. <https://doi.org/10.22455/2541-8297-2022-25-163-194> [In Russian]
- Tertullian. (1994) *De Baptismo (On Baptism)* (A. A. Stolyarov, Ed.). Progress-Kultura. Retrieved May 23, 2023, from [https://tertullian.org/russian/de\\_baptismo\\_rus.htm](https://tertullian.org/russian/de_baptismo_rus.htm) [In Russian]
- Tizi, Benvenuto. (1525–1550). *Madonna in Glory and Holy Hones* [Painting]. Milan, Pinakoteca di Brera. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garofalo\\_-\\_Madonna\\_in\\_Glory\\_and\\_Holy\\_Hones\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Garofalo_-_Madonna_in_Glory_and_Holy_Hones_-_Google_Art_Project.jpg)
- Toporov, V. N. (1994). Rose. In S. A. Tokarev (Ed.), *Myths of the World: An Encyclopaedia: in 2 vols.* (2nd ed., Vol. 2, pp. 386–387). Rossiyskaya entsiklopediya. [In Russian]
- Hansen-Levet, O. A. (2016). *Intermediality in Russian culture: From symbolism to the Avant-Garde*. (B. M. Skuratov, & E. Yu. Smotritsky, Trans.). RSUH. [In Russian]
- Shvarts, E. A. (2002). *Works, vol. 1*. Pushkinskiy fond. [In Russian]
- Shvarts, E. A. (2008a). *Works, vol. 3*. Pushkinskiy fond. [In Russian]
- Shvarts, E. A. (2008b). *Works, vol. 4*. Pushkinskiy fond. [In Russian]

Shvarts, E. A. (2013). *Works, vol. 5*. Pushkinskiy fond. [In Russian]

Meyer, I. (2022, Mar. 22). Fra Angelico — A Look at This Iconic Early Renaissance Painter. *Art in Context*. Retrieved Mar. 11, 2024, from <https://artincontext.org/fra-angelico/>

## Информация об авторе

*Екатерина Алексеевна Чертенко*, магистрант, кафедра языкознания и литературоведения, Институт социально-гуманитарных наук, Тюменский государственный университет, Тюмень, Россия  
[katya.chertenko2000@mail.ru](mailto:katya.chertenko2000@mail.ru), <https://orcid.org/0009-0007-7797-2560>

## Information about the author

*Ekaterina A. Chertenko*, Master Student, Department of Linguistics and Literary Studies, Institute of Social Sciences and Humanities, University of Tyumen, Tyumen, Russia  
[katya.chertenko2000@mail.ru](mailto:katya.chertenko2000@mail.ru), <https://orcid.org/0009-0007-7797-2560>