

VI. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕКСТ В ДИАЛОГЕ ИСКУССТВ

Ю. Г. Курилов

ЖИВОПИСНЫЙ ЭКФРАСИС В ПОЭЗИИ С. ГЕОРГЕ

Стефан Антон Георге (*Stefan Anton George, 1868–1933*) – выдающийся немецкий поэт, в творчестве которого отразились художественные поиски декаданса и модернизма и преломились различные интроспективно-субъективистские стили рубежа XIX–XX вв. Он стал ключевой фигурой символистского движения в Германии и одним из главных теоретиков нового направления. В начале творческого пути Георге писал стихотворения в рамках концепции «искусство для искусства» (*фр. l'art pour l'art*) и испытал значительное влияние французского символизма, в особенности, эстетических позиций Стефана Малларме (*Stéphane Mallarmé, 1842–1898*) и поэтических откровений Поля Верлена (*Paul Marie Verlaine, 1844–1896*). Рубеж XIX–XX вв. стал своеобразным Рубиконом в поэзии немецкого символиста. Начало нового творческого этапа было маркировано созданием особого литературного общества «Круг Стефана Георге», которое задумывалось как школа для молодых поэтов, однако вскоре превратилось в один из значимых центров духовной жизни Германии.

Изобразительное искусство играло важную роль как в творчестве Георге, так и в деятельности его круга, где сформировался особый культ Мастера, неотъемлемой частью которого стали многочисленные портреты и скульптуры символиста. Показательно, что изображения поэта подвергались стилизации: чаще всего Георге пытались сделать похожим на Данте Алигьери (*Dante Alighieri, 1265–1321*). Кроме того, художник Мельхиор Лехтер (*Melchior Lechter, 1865–1937*) принимал участие в оформлении георгеанских циклов, а сам поэт разработал особый шрифт с округленными буквами, что, как отметил литературовед Р. Ройс: «... производит впечатление полотна или ковра – буквы как бы нанизаны на одну магистральную нить» [1, с. 178].

Стефан Георге дебютирует на литературном поприще в 1890 г., когда публикует свой первый цикл «Гимны» («*Hymnen*»). Уже в ранних стихотворениях, составивших этот цикл, ощущается типичная атмосфера ранних георгеанских произведений: неподвижные ландшафты

поэтического мира лишь изредка нарушаются редкими покачиваниями растений, а лирический герой растворяется на фоне всеобщего оцепенения. В «Гимнах» воспеваются неподвижность и умиротворенность, а стихотворения подчеркнуто декоративны и напоминают живописные полотна, что акцентируется даже в названии одной из частей цикла – «*Bilder*» («Картины»). Здесь описываются различные объекты искусства (статуи, скульптуры, картины и т.д.), но также предметом экфрасиса может стать пейзажная зарисовка. Например, в первом стихотворении «*Weihe*» («Посвящение») статичная атмосфера состоит из множества едва уловимых частичек: «*die dünne nebelmauer sich zersplittern*» [2, с. 13] («распыляется тонкая стена тумана» (*Здесь и далее перевод мой. – Ю. К.*)). В этой строке туман, который может служить хорошей иллюстрацией для эфемерного характера мира явлений, предстает в еще более разреженном потоке впечатлений.

Особый интерес представляет «чистый» экфрасис, т. е. описание реальных картин. Показательным примером является стихотворение «Анжелико» («*Ein Angelico*», 1890), которое отсылает к полотну представителя раннего Возрождения Фра Беато Анжелико (*Fra Beato Angelico, 1400–1455*) «Коронация Девы Марии» («*The Coronation of the Virgin*», 1434–1435). Известно, что Георге несколько раз приезжал в Париж, где был гостем на вечерах Стефана Малларме и познакомился с Полем Верленом. Во время одной из таких поездок немецкий символист посетил Лувр и увидел картину Фра Анжелико [3, с. 100], где дух Средневековья органично сочетался с новой ренессансной техникой. Интересно, что итальянский живописец изображает не момент коронации Девы Марии: Иисус помещает драгоценный камень в корону, что придает более интимный, нежный характер божественному действию, изображенному вспышкой лучей из центра картины. Перспектива построена так, что подчеркивается одновременно удаленность и досягаемость главных фигур, т.е. нет непреодолимой дистанции между небесным и земным.

В сонете «Анжелико» Георге не пытается точно передать сложную композицию картины с огромным количеством деталей. Первый катрен является прологом, где поэт отмечает торжественность момента: «*zierliche kapitel der legende*» («изысканная глава легенды») и «*grosse tat*» [2, с. 47] («великое деяние»). Само действие Георге описывает во втором катрене: «*Er nahm das gold von heiligen pokalen. / Zu hellem haar das reife weizenstroh / Das rosa kindern die mit schiefer malen. / Der Wäscherin vom bach den indigo*» [2, с. 47] («Он взял золото из священных кубков. /

Светлым волосам – пшеничную солому. / Розовый цвет – детям, что рисуют мелом. / Прачке – индиго из ручья»). Как мы видим, сюжет сонета соотносится с картиной Фра Анжелико лишь через неожиданные цветовые ассоциации, при этом происходит субстантивация прилагательных и цвет как бы «отрывается» от предметов, с которыми раньше был связан. Показательно, что подобное «освобождение» станет частым приемом в поэзии Георге. Самый яркий пример можно найти в экфрастическом стихотворении из цикла «Год души» (*«Jahr der Seele», 1898*) *«Приходи в парк, названный мертвым, и смотри» («Komm in den totesagten park und schau»): «Dort nimm das tiefe gelb. Das weiche grau / Von birken und von buchs... / Vergiss auch diese letzten astern nicht. / Den purpur um die ranken wilder reben / Und auch was übrig blieb von grünem leben»* [4, с. 12] (*«Возьми насыщенную желтизну. Нежный серый цвет берез и буков... / А также не забудь эти последние астры. / Пурпур дикого винограда / И также все, что осталось от зеленой жизни»*). Прилагательные, обычно используемые в качестве атрибутов, становятся конституирующими элементами: голубизна небес озаряет просторы парка и не нуждается в ином источнике света; серый и желтый цвета функционируют как бы отдельно от берез, буков и винограда.

Кульминация происходит в третьем и четвертом терцетах, где описан сам момент коронации: *«Empfängt aus seiner hand die erste kröne»* [2, с. 47] (*«Получает из его руки первую корону»*). Хотелось бы сразу выделить наличие античных образов (*«sieger der Chariten und Medusen»* [2, с. 47] (*«победитель Харит и Медуз»*)), которые демонстративно написаны с заглавных букв и кажутся инородными элементами. Интересно, что в терцетах поэт акцентирует внимание не на религиозном содержании, как это сделал Фра Анжелико, а на самом акте коронации, которую можно рассмотреть как своеобразную инициацию, описанную в первом стихотворении «Гимнов»: посвящение в мир искусства и поэзии. Поэтому можно согласиться с немецким исследователем А. Аурнхаммером (A Aurnhammer), который отметил: *«Картина раннего Ренессанса становится для Георге поводом для того, чтобы представить образ сакрального господства, отделенного от догматов христианства»* [5, с. 553]. В этом контексте следует упомянуть мнение современного «георгеведа» В. Браунгарта (W. Braungart), который подчеркивал интерес немецкого символиста к внешним формам религии и выдвинул тезис: *«эстетический католицизм без католической догматики»* [6, с. 183].

В раннем декадентском цикле Георге «Альгабал» (*«Algabal», 1892*),

который посвящен императору Гелиогабалу (*Marcus Aurelius Antoninus Heliogabalus*, 204–222), решившему установить особую версию солярного культа в Римской империи, можно найти много примеров экфрасического описания. Поэт создает искусственное зазеркалье, подробно описывая драгоценные камни, картины и различные артефакты, которые имитируют природные объекты. В этом контексте важной представляется высказывание литературоведа Г. К. Косикова относительно творчества Т. Готье (*Pierre Jules Théophile Gautier*; 1811–1872): «... поэт, имея перед глазами вполне реальный пейзаж первым делом как бы уничтожает его первозданность, превращает – с помощью собственной фантазии или за счет художественных реминисценций – в живописное полотно и лишь затем – переписывает получившуюся картину словами, переводит ее на – холст собственного стихотворения» [7, с. 16]. Так и в стихотворениях «Альгабала» происходит «уничтожение первозданности», где реальный пейзаж «пересоздается» в сознании лирического героя.

В стихотворениях «Альгабала» формируется искусственный мир, когда поэт описывает не предметы, а цветовые впечатления. Например, стихотворение «Зал желтого блеска и солнца» («*Der saal des gelben gleisses und der sonne*») поэт «рисует» желтым цветом, устанавливающим связь Альгабала с Солнцем: «... *platten goldnen ziegel / Und an der erde breite löwenhäute / Nur nicht des Einen scharfen blick zu blenden / Vermag die stechend grelle weltenkrone...*» [2, с. 93] («... гладкая золотая черепица / И на земле огромные львиные шкуры, / И только Его ясный взор / не могла ослепить пылающая корона миров...»). Во всем цикле заметна необыкновенная страсть к цвету, передающему все, что видит автор: «*Für jede zier die freunden farbenstrahlen: / Aus blitzendem und blinderem metall. / Aus elfenbein und milchigen opalen. / Aus demant alabaster und kristall. / Und perlen!*» [2, с. 95] («Для каждой красоты теплые лучи цветов: / Из сверкающего и ослепляющего металла. / Из слоновой кости и молочных опалов. / Из диаманта, алебаstra и хрусталя. / И жемчужины!»). Отсюда – стремление к новаторству, неологизмам и использованию нестандартных цветовых обозначений в неожиданных сочетаниях.

Одним из примеров экфрасиса является стихотворение «Бокал на полу» («*Becher am Boden*», 1892), написанное под впечатлением от картины викторианского художника Л. Альма-Тадемы (*Lawrence Alma-Tadema*, 1836–1912) «Розы Гелиогабала» («*The Roses of Heliogabalus*», 1888). О жизни императора Гелиогабала можно узнать из жизнеописаний

Элия Лампридия, Диона Кассия, Геродиана, Светония и других римских историков, где достоверные сведения переплетаются с легендами, одна из которых стала источником вдохновения для британского художника и немецкого поэта: Альгабал приказал обрушить на гостей такое неимоверное количество лепестков роз, что все приглашенные на пир задохнулись. На картине Л. Альма-Тадемы отчетливо выделяется несколько частей: внизу изображен кульминационный момент обрушения розовой массы, в которой выделяются силуэты тел; немного выше мы видим зрителей, наблюдающих с любопытством или злорадством за происходящим; и еще выше – колонны, флейтистка, небо и силуэты гор.

В стихотворении «Бокал на полу» Георге воспроизводит этот эпизод, где переплетаются темы красоты и смерти. Образная система подчеркнута фрагментарна: поэт буквально «вырывает» отдельные образы из общей картины и сразу переходит к следующим: «*Ledig die lende / Busen und hüfte. / Um die stirnen / Der kränze rest. // Schläfernder broden / Traufender düfte*» [2, с. 103] (*Освобожденные бедра, / перси и чресла. / Головы / Венки украшают. // Усыпляющих испарений, / Орошающих ароматов*). Во всей полноте раскрывается импрессионистское мировидение: перечисление при помощи назывных предложений, фрагментарность, нелинейное повествование и отсутствие сюжета в традиционном понимании. Погружение в волны из лепестков роз Георге пытается передать и на ритмическом уровне (каждая строка – усеченная смысловая конструкция, состоящая в основном из двух хореических ударных стоп) и при помощи показательных рифмующихся пар. Например, особый смысл несут рифмы «*regnen – segnen*» («идет дождь – одарять»), «*laben – begraben*» («ласкать – погребать»). Вместо капель воды на землю падают розы, ласкающие мертвых. Медленное угасание жизни выражено в многочисленных смысловых связях, в центре которых находится слово «роза». Однако эти цветы маркируют и обновление, так как они «освежают» души и дарят новую жизнь.

В 1899 г. выходит цикл С. Георге «Ковер жизни» («*Teppich des Lebens*»), где доминирует стремление к симметрии: в трех микроциклах – по двадцать четыре стихотворения, в каждом из которых – четыре строфы, все строки – четырех- и шестистопные. Георге, лично принимавший участие в оформлении цикла, планомерно создавал зеркальную структуру повторяющихся компонентов, «ковров-образов»: каждая страница с двумя четырехстрофными стихотворениями в формальном плане была отражением остальных тридцати пяти страниц.

Мотив «ковра» также представлен на смысловом уровне и связывает

поэзию Георге, как подчеркивает заведующий архивом поэта У. Йольманн (U. Oelmann), с «метафорической традицией, в рамках которой стихотворения предстают в образе ткани, текстуры» [8, с. 102]. Прежде всего необходимо вспомнить самобытный мир поэзии Востока. В немецкоязычной поэзии этот мотив представлен в цикле «Западно-восточный диван» («*West-östlicher Divan*», 1814–1819) И. В. Гёте (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832), стихотворениях Ф. Шиллера (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759–1805) и произведениях романтиков (связи «ковровой» метафорики у Новалиса и Георге [см.: 9]). В творчестве немецкого символиста этот мотив появился еще в цикле «Год души». Например, в стихотворении «Я научу тебя нежному Очарованию комнаты» («*Ich lehre dich den sanften Reiz des zimmers*», 1898) он воспринимается в качестве метафоры бесплодных мыслей: «*Dein auge hängt noch immer an der leere, / Dein schatten kreuzt des teppichs selbe ranken*» [4, с. 28–29] («Твой взор еще блуждает в темноте, / А тень твоя переплетает те же нити»). В исследуемом цикле метафора приобретает всеобъемлющий характер, что прекрасно видно в самом показательном стихотворении «Ковер», которое является показательным примером экфрасиса.

В стихотворении «Ковер» поэтическая реальность предстает в виде бесконечной ткани: «*Hier schlingen menschen mit gewächsen tieren / Sich fremd zum bund umrahmt von seidner franze / Und blaue sicheln weisse sterne zieren / Und queren sie in dem erstarrten tanze*» [10, с. 40] («Здесь люди с растениями и зверями сплелись / В союзе чуждом с шелковой каемкой, / И синева серпов звезды белые украшает, / И замерли они в окаменевшем танце»). Перед нами открывается картина онемевшего мира: лирический герой растворяется в «простых равнинах» («*einfachen gefielden*») и «строгом искусстве линий» («*strenger linienkunst*») [10, с. 15]. Поэтический мир существует лишь в плоскости, поэтому весьма частотными являются следующие ландшафты: «пустыня», «море», «равнина» и «долина». Статичная атмосфера усиливается посредством анафорического использования союза «и» и предпочтения геометрического застывшего орнамента: «*kahle linien*» [10, с. 40] («лишенные растительности линии»). Но в последней строке второй строфы происходит резкий переход: «*das werk lebendig wird*» [10, с. 40] («творение оживает»). Картина моментально изменяется и упорядочивается, флореальный орнамент прорастает в орнаменте геометрическом: «... *und treten vor die geknüpften quäste / Die lösung bringend*» [10, с. 40] («... и очерчиваются переплетенные пучки, /

Разгадку приносящие»). Соединение «живых» и «мертвых» форм приводит к изменению поэтической картины и переоценке духовных ориентиров. В первых двух строфах мир был непонятной и иллюзорной игрой своих форм. В третьей и четвертой строфах он обретает смысл в глазах того, кто постиг внутренние связи макро- и микроуровней, мира и души поэта.

Стефан Георге – немецкий поэт рубежа XIX–XX вв., творчество которого отмечено интермедияльными связями. Его ранние стихотворения напоминают живописные полотна, когда поэт «пересоздает» объекты в своем воображении. В ранней лирике Георге обращается к некоторым реальным картинам, где экфрасические описания используются, например, для смещения акцента с религиозного содержания на поэтическую инициацию (сонет «Анжелико») и подчеркивания декадентского мироощущения (стихотворение «Бокал на полу»). Цикл «Ковер жизни» маркирует новый этап творческой эволюции Георге, где экфрасис используется для того, чтобы показать преобразование мира: орнаментальный мир «ковров-образов» становится символом неделимого человекосоразмерного Космоса и сигнализируют о формировании мифа Вечной Юности, что и произойдет в поздних циклах поэта.

Список использованных источников

1. Reuß, R. Industrielle Manufaktur. Zur Entstehung der «Stefan-George-Schrift» / R. Reuß // *Stardust. Post für die Werkstatt*. KD Wolff zum Sechzigsten / hrsg. Von D. Kern und M. Leiner. – Frankfurt am Main; Basel: Strömfeld, 2003. – S. 166–191.
2. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 2 : Hymnen, Pilgerfahrten, Algalal. – 137 S.
3. Nägele, R. Jenseits der Mimesis: Stefan George, «Ein Angelico» und Günter Eich, «Verlassene Staffelei» / R. Nägele // *Neophilologus*. – 1975. – № 59. – S. 98–108.
4. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin: Georg Bondi, 1928. – Bd. 4 : Das Jahr der Seele. – 136 S.
5. Aurnhammer, A. Stefan George in Heldenportraits / A. Aurnhammer // *Stefan George und sein Kreis: ein Handbuch* / A. Aurnhammer, W. Braungart, S. Breuer [u. a.]. – Berlin : de Gruyter, 2012. – Bd. 2. – S. 551–584.
6. Braungart, W. Ästhetischer Katholizismus. Stefan Georges Rituale der Literatur / W. Braungart. – Tübingen: Niemeyer, 1997. – 382 S.
7. Косиков, Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и Камей» / Г. К. Косиков // Готье Т. Эмали и камеи: сборник / сост. Г. К. Косиков. – М.: Радуга, 1989. – С. 5–28.
8. Oelmann, U. Ein Wort – ein rosenes Gesicht. Überlegungen zum "neuen" Gedicht Stefan Georges / U. Oelmann // *Körpersprache und Sprachkörper: Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur* / hrsg. von C. Monti [u. a.]. – Bozen: Edition

Sturzflüge, 1996. – S. 101–109.

9. Pikulik, L. Stefan Georges Gedicht «Der Teppich». Romantisch-Unromantisches einer wählerischen Kunstmetaphysik / L. Pikulik // Euphorion. – 1986. – Bd. 80. – S. 390–402.

10. George, S. Gesamt-Ausgabe der Werke: in 18 Bd. / S. George. – Berlin : Georg Bondi, 1932. – Bd. 5 : Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod. – 93 S.

Ю. Г. Ремаева,

СВОЕОБРАЗИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА ДЖЕЙН ОСТИН «ЭММА» 2020 ГОДА

Экранизация литературного произведения представляет собой многоструктурную систему связи таких видов искусства, как литература и кино. Литературоведы и киноведы предпринимают совместные попытки исследовать данный феномен, однако процесс сопоставления и изучения «языка» кино и «языка» литературы, а точнее, их взаимодействия, является чрезвычайно непростой задачей. Этот диалог бесспорен, как и факт взаимовлияния читательской и экранной культуры.

Интерес к масштабу личности, творческой деятельности и исторической эпохе выдающейся английской романистки Джейн Остин (*Jane Austen, 1775–1817*) по-прежнему велик. Кинематографисты находят вдохновение в ее книгах, поэтому все шесть «основных» романов Остин «перекладывались на киноязык» много раз, последняя на данный момент экранизация – романа «Доводы рассудка» – появилась в июле 2022 года [1, с. 475]. Наравне с *«хорошо зарекомендовавшей себя классикой внимания удостоились и менее известные произведения писательницы, которые благодаря усилиям деятелей киноискусства обрели вторую жизнь»* [1, с. 475]. Во-первых, речь идет о фильме «Любовь и дружба» (2016), в основу которого лег юношеский эпистолярный рассказ Остин «Леди Сьюзен». Во-вторых, отметим и три сезона историко-драматического телесериала «Сэндитон» (2019–2023), киноадаптацию или, скорее, «реконструкцию» незавершенной работы Остин, последней, написанной ею незадолго до кончины в 1817 г [1, с. 475].

Предметом анализа представленной главы является экранизация одного из шести «главных» романов Джейн Остин «Эмма». Полагаем, оба произведения – литературное и кинематографическое – представляются обширным материалом для всестороннего исследования. Полнометражный фильм, премьера которого состоялась в 2020 году,