

УДК 7.035(44) + УДК 830(436)

**ОБРАЗ ПОЭТА В СИМВОЛИЗМЕ:
ГЮСТАВ МОРО И ГУГО ФОН ГОФМАНСТАЛЬ**

© 2011 г.

Ю.Л. Цветков

Ивановский госуниверситет

jzvetkow@mail.ru

Поступила в редакцию 29.12.2010

Рассматриваются многочисленные интерпретации образа поэта в живописи и поэзии символизма как отражение напряженных поисков путей проникновения поэта в смысл загадочного бытия и творчества.

Ключевые слова: эстетика символизма, эстетизм, мистика и магия, миф, мифологические и литературные реминисценции, метафора, мерцание смыслов.

Живописное наследие известного французского художника Гюстава Моро (1826–1898) и раннее поэтическое творчество австрийского драматурга Гуго фон Гофманстала (1874–1929) формировались в русле европейского символизма. Несмотря на родовое различие живописи и поэзии, в эстетике символизма всепроникающая природа символа не только их объединяет, но и обуславливает их типологическую общность и расширение родовых границ. Если словесное начало в живописи выводит образ за его пределы, то символистская поэзия облакает идею в вербальные образы и аналогии. Романтическая эстетика, во многом предопределившая символизм, предполагает ведущую роль творчества, музыки и синтеза искусств, а также выдвигает образ поэта как исключительной личности, способной выразить истинное, чаемое и ранее неведомое. Поэтому в символистской эстетике художников и писателей образ поэта – центральная и многоаспектная тема, позволяющая вести разговор об активном мифотворчестве.

Образ поэта на живописных полотнах Моро представлен очень широко, особенно если учитывать многочисленные вариации и неоконченные произведения художника. В его наследии доминируют мифологические образы: «Мертвый поэт и кентавр», «Орфей у гробницы Эвридики», «Фракиянка с головой и лирой Орфея», «Аполлон и музы», «Аполлон и Борей», «Аполлон побеждает Пифона», «Поэт и сирена» и др. Наряду с мифологическими есть и литературные образы поэта, составляющие целые серии, например, картины о гибели Сафо и о высоком предназначении поэта Гесиода. Художник создает преимущественно одно- и двухфигурные композиции, а изображенные в неподвижных

позах персонажи характеризуются символическим и декоративным окружением или сложными и неоднозначными отношениями друг с другом. Насыщенный цвет и динамичные линии композиции полотен позволяют Моро не только воспроизводить тот или иной мифологический (литературный) сюжет, но и дополнять его собственным вымыслом и фантазией. Словно поглощенные сновидением персонажи Моро передают идеи иного мира, таинственного и загадочного. В призрачных и фантазмагорических пейзажах, среди орнаментальных аксессуаров (растений, цветов, плодов, животных, архитектурных деталей, разнообразных украшений) застывают замороженные фигуры. Орнаментальные мотивы для своих картин Моро черпал из всевозможных музейных коллекций, энциклопедий и справочников, соединяя разнотильные предметы искусства в пространстве единого узора, в котором живое и неживое уравнивалось в правах. Так, орнаментально-графический план отчуждал образы персонажей и сюжет, что усиливало призрачность изображения, наполняя его мерцанием новых смыслов и ассоциаций. Художник пытался создать и собственные мифы, например, своеобразный антично-христианский синтез возникает в картине «Мертвые лиры» (1897): в апокалипсическом видении гибели земной природы поэты умирают в объятиях созданных их воображением нимф, наяд и дриад. Символом грядущего возрождения мира становится вечно звучащая «лира души» и окровавленный крест в руках архангела.

В картине «Орфей у гробницы Эвридики» (1897) изображен скорбящий поэт. Он цепляется за сухой ствол сломанного дерева. Синий плащ соскальзывает с его тела, притягивая к земле. Орфей словно погружается в толщу зем-

ли, моля о смерти. Волнообразные небеса и кущи деревьев смыкаются с жухлыми пятнами земной растительности, создавая единое декоративное пространство: «Обобщенно трактованные формы вторят друг другу, композиция пронизывается фигурально-словесными и чисто пластическими метафорами: поза надлома в фигуре певца сопоставляется с расщепленным стволом погибшего дерева, земля корёжится и клубится, как бунтующая небесная твердь, а каменная ограда, написанная ниспадающими прозрачными мазками, словно стекает в гладь водоёма. Стихия, обступающая Орфея, воплощает в себе внутреннее смятение героя; она и реальна, и призрачна, как излучаемый вовне поток душевных состояний, еще не проявившийся в осознанном представлении» [1, с. 123-124]. Иной образ Орфея создается в картине «Фракиянка с головой и лирой Орфея» (1865). Используя известный миф о погибшем поэте, Моро свободно перестраивает его. Воображение Моро простирается за текстовое пространство мифа. Художник добавляет собственный «эпилог» мифологического сюжета: фракийская девушка бережно держит в руках лиру и голову погибшего поэта. Мемориальный характер картины подчеркивает бессмертие поэзии.

Моро часто воспеваает поэта и в литературных сюжетах. На полотне «Гесиод и Муза» (1891) позади древнегреческого поэта и рапсода Гесиода шествует Муза с яркими синими крыльями, похожими на прекрасный цветок. Мрачные скалы с обеих сторон картины открывают лазурь неба с сияющей звездой и храмом на горе. Так появляется перспектива медленного взлета персонажей. Композиционно Моро создает метафору подъема к вершинам Парнаса на крыльях истинного поэтического вдохновения. Несколько своих работ Моро посвятил истории жизни греческой поэтессы Сафо: художник был вдохновлен новой постановкой оперы Ш. Гуно «Сафо» (1884) в Париже. Моро изображает на акварели «Сафо» (1884) утесы на острове Лесбос, на одном из которых находится поэтесса, готовая броситься со скалы в море. Позади неё лира и колонна, увенчанная скульптурой крылатого Пегаса. Отрешенность и бессилие Сафо подчеркивают опущенные вниз руки, устремленные в бездну. Отчаявшаяся жертва любви окружена символами поэзии и смерти. Трагический образ поэтессы проявляется и в цветочной организации картины, объединяя духовное содержание и природные основы её страданий.

В истории европейской живописи Моро обращается к новым символистским поискам индустриального: «Вместо строго фиксированных поня-

тий и их последовательного воплощения в изобразительной форме складывается косвенно-ассоциативный способ выражения идеального начала» [1, с. 131]. Многочисленные вариации образа поэта в живописи символизма свидетельствуют о напряженных поисках художником сущностного в «тайнствах творчества», стремлении продолжить или создать новые мифы.

Гуго фон Гофмансталь, автор известных стихотворных драм, в другом, но очень близком культурном контексте полагал, что цель творчества в постижении «идей» в платоновском смысле. Молодой поэт ставил перед собой задачу проникновения в «бесчувственный» смысл идеи: «Идея: ничто прекрасное не может быть мёртвым и не может исчезнуть... Жизнь и сновидение (произведение искусства), обдумать их отношение друг к другу» [2, s. 392]. Сновидение представляет для него мир, увиденный «возвышенным взглядом». Фантастические видения указывают на важные жизненные связи: «Некоторые постигают жизнь любовью. Другие – размышлением. Я, видимо, сном» [2, s. 386], – записал молодой Гофмансталь в своем дневнике. Сон позволяет поэту проникать в «суть вещей». В символистских стихотворениях и небольших драмах молодой автор стремится проникнуть в потаенную суть мира. Гофмансталь понимает метафору не как простой перенос значения, а как перенесение смысла из области мистической в языковую сферу магическими способностями поэта. Основополагающий момент при этом – «озарение». В этом сверхъестественном состоянии поэта и формируется метафора. Первое, что она целенаправленно вбирает в себя, это сущностные «идеи», прообразы, глубинный смысл которых «переносится» в поэтическое слово. Метафора возникает из «сердца вещей», и проявленные в ней идеи обретают словесное выражение, заимствованное, однако, из «внешней жизни». Поэтому в своем «внешнем» облике поэтическое слово может быть взято из обыденной речи. Слова для Гофманстала – «запечатанные сосуды». Под всепроникающим «взглядом» поэта они оказываются «сосудами божественного святого духа, правды» [2, s. 390]. Поэт волен избирать в мире любой объект и проникать в его потаенный смысл: «Всё, что есть, существует, бытие и значение образуют единство; следовательно, всё бытие является символом» [2, s. 391].

Божественное начало образа поэта Гофмансталь пытался реализовать в набросках к «фантастической комедии» «Юпитер и Семела» (1900). Юпитер олицетворял поэта-бога. Он мо-

гуществен в своем словесном воздействии на людей. В обществе простых смертных Юпитер лишь гость и приносит только разрушение, поскольку земные заботы ему неведомы. Гофмансталь хотел изобразить на сцене высшую степень поэтического совершенства, но бог-поэт остался в гордом одиночестве, отдаленным от мирской жизни. В лирической аллегорической пьесе «Малый театр мира» (1897) венский драматург представляет три разных образа поэта: Поэта, Чужака и Безумца. Построенная по барочному принципу «хоровода», пьеса мало подходила для театра. Однако автор высоко ценил её. Полноту видимой жизни воплощает Поэт. Живописуя ландшафты, он проникает в смысл изображения. Чужак отличается даром создания формальной завершенности своей поэзии с помощью силы воображения. Он распознает потаенное многообразие жизни, сохраняя при этом непосредственный, детский взгляд на мир. В моменты творческого озарения он способен за внешним покровом распознать «суть бытия». Чужак ведет деятельную жизнь, и ему доступно «экстатическое видение мира». Безумца же характеризует состояние «опьянения», его главная задача – справиться с самим собой, что ему не удается, поскольку он полностью оторван от реальности.

Путь поэта в жизнь людей изображен в лирической аллегорической драме «Император и Ведьма» (1897). Образ Ведьмы представляет собой проекцию внутреннего мира Императора-поэта, который находится во власти этого существа. Для самостоятельного бытия в реальности он слишком слаб. Властитель внешнего мира Император олицетворяет поэта, который не в состоянии управлять своей душой. Магическая сила слова, присущая Императору, становится ему в тягость. Теряясь в своих фантазиях подобно Ведьме, он стремится освободиться от неё, действительно осваивая жизнь. Спасти его от опасной ситуации может концентрация внимания на внутридушевных процессах. Император приходит к познанию своего главного предназначения: быть участником событий, не изобретать умозрительно свою судьбу, а добиваться конкретных жизненных целей и активно преобразовывать реальность.

В своих записях Гофмансталь объединил пьесу «Император и Ведьма» с одноактной драмой «Фалунские рудники» (1899), подчеркнув при этом, что в обоих произведениях анализу подвергается бытие поэта [2, с. 608]. Эллис – главный герой одноименной новеллы Э.Т.А. Гофмана – становится в пьесе Гофмансталя поэтом. Три уровня развития конфликта в драме связа-

ны с изображением пути Эллиса в подземное царство Королевы гор. Чертоги Королевы являются, во-первых, символом погружения поэта в свой внутренний мир, во-вторых, символом приближения к центру мира и, в-третьих, символом приобщения поэта к вечному царству слов. Поступки Эллиса обусловлены, как и в новелле Гофмана, влиянием высших сил. Моряк Эллис должен пойти в Фалун и стать рудокопом. Он – избранник высшего мира – должен провести свою жизнь под землей, в царстве Королевы, приближая себя к «сердцу мира». Эллис обладает магическим словесным даром и понимает язык минералов. Падение звезд – особый знак для него. Однако Эллис крепко связан и с земными заботами: он влюблен в простую девушку Анну. Ограничившись земным делом, Эллис мог бы погрузиться в глубины своего чувства: его любовь искренна. Но в свадебное утро Эллис покидает невесту, чтобы спуститься к Королеве гор. Моменты творческого озарения рождают в Эллисе соблазн проникнуть в суть мироздания, что требует отстраненности от жизни реальной. Силой магического призыва Королевы трансформируется время и открывается «суть вещей». Королева постигла таким образом сущность человека: он живет в обществе, связан со своими предками и подвержен влиянию времени. Отныне пребывание Эллиса на земле и в царстве Королевы гор представляет большую опасность для него как поэта: в городе он – дух и не подвержен воздействию судьбы, а страдания Анны стали для него незаметными. В глубинах земли отдаленность от жизни приносит ему только разочарование.

Каким же быть поэту? Стремиться к деятельной земной жизни, идти путем саморефлексии или погружаться в «сердце мира»? Гофмансталь не спешил публиковать новый вариант драмы в пяти актах, над которой он работал в течение всей своей жизни. Ответы на поставленные вопросы так и не прозвучали. Изображение потусторонних мистических сил лишало пьесу драматического конфликта. Земная жизнь – это одна реальность, а главный герой «Фалунских рудников» принадлежал другому, высшему миру ценой отказа от реального. Молодой драматург испытывал значительные затруднения в изображении потустороннего мира, который не мог быть подобием реального. При всей привлекательности подземных чертогов в них отсутствовали нравственные законы. Отсюда, как представляется, и общий скепсис в вопросе реализации поэтических способностей Эллиса, синтез которых казался найденным Гофманстальем в пьесе «Император и Ведьма».

В живописных полотнах Моро и в драматических произведениях Гофмансталя наглядно продемонстрирована главная угроза для поэта – отдаленность от реальной жизни. Художник и писатель словно предостерегают зрителей и читателей об опасностях эстетизма. Моро и Гофмансталь создавали в своем богатом воображении образы поэтов возвышенных и трагических, часто в ситуациях, сопряженных с риском для поэтической души. Художественные полотна, акварели и наброски Моро, как и законченные и незаконченные поэтические драмы Гофмансталя, долгое время оставались непонятыми современниками. Каждое их произведение – это самобытная жанровая разновидность и попытка разрешения насущных художественных и поэтологических проблем в воображаемом мире. Моро и Гофмансталь предстали как неординарные и очень характерные для культуры рубежа веков мастера кисти и слова, настойчиво разрабатывавшие проблемы искусства и жизни и, прежде всего, пути проникновения поэта в смысл труднопостигаемого бытия и загадочного творчества. Они развивались в русле *символистской эс-*

тетики, проверяя её на прочность, нравственность и выразительность, экспериментируя в своих творческих лабораториях подобно алхимикам. К своему магическому «действию» по интерпретации мифов или по их созданию они подходили во всеоружии философского, эстетического и искусствоведческого знания, по своей природе идеалистического и умозрительного. Они создали удивительно многоцветные и самобытные миры: божественные, идеальные, возвышенные, трагические и скорбные. Каждый раз в созданных ими образах поэтов фокусировалось творческое начало как некое откровение или озарение, приобщающее зрителя и читателя к глубинным тайнам бытия.

Список литературы

1. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
2. Hofmannsthal H. von. Bergwerk zu Falun // Hofmannsthal H. von. Dramen II. 1892–1905. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, 1986. 518 s.
3. Hofmannsthal H. von. Reden und Aufsätze III. 1925–1929. Aufzeichnungen. Frankfurt a. Main: S. Fischer Verlag, 1986. 662 s.

THE IMAGE OF A POET IN SYMBOLISM: GUSTAVE MORAU AND HUGO VON HOFMANNSTHAL

Yu.L. Tsvetkov

The article explores numerous interpretations of a poet in symbolist painting and poetry as a reflection of a poet's intense search of insights into the meaning of enigmatic being and creative work.

Keywords: symbolist aesthetics, aestheticism, mysticism and wizardry, mythological and literary reminiscences, metaphor, scintillation of meanings.