

СИМВОЛИКА ОБРАЗА ОФЕЛИИ В МОДЕРНИСТСКОМ ДИСКУРСЕ И ЕГО ВОПЛОЩЕНИЕ В ПОЭЗИИ РАННЕГО НЕМЕЦКОГО ЭКСПРЕССИОНИЗМА

Елена Николаевна Корнилова

доктор филологических наук, профессор кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова (Москва, Россия)
e-mail: ekornilova@mail.ru

Аннотация. В середине XIX в. при формировании нового модернистского дискурса персонажи шекспировской драматургии стали частью общеевропейской «культурной мифологии» наряду с библейскими и античными героями и историческими лицами классицистического театра; их стали использовать как образы-символы, многогранность смыслов которых предполагает широкий спектр интерпретаций. Вслед за романтиками (Э. Делакруа «Смерть Офелии») модернисты с нескрываемым интересом исследуют образ Офелии, невинность, безумие и «мутная» смерть которой делают ее участь крайне поучительной для гуру нового искусства. Шекспировская Офелия на картине Джона Эверетта Милле, в юношеских поэтических экспериментах Артюра Рембо, экспрессионистов Георга Гейма и Годфрида Бенна превращается в архетип модернистской культуры. Смерть прекрасной девушки приобретает символический смысл гибели поэзии, красоты и чистоты в мире, полном насилия и отчаяния. Так прочитывают этот образ русские поэты А. Блок, М. Цветаева, Б. Пастернак, Г. Иванов. Плывущая по водам утопленница есть аналог актуализировавшегося в XX в. мифа о растерзанном Орфее.

Ключевые слова: Офелия, миф, символ, модернизм, Дж.Э. Милле, А. Рембо, экспрессионизм, Г. Гейм, Г. Бенн.

Великая поэзия всегда востребована, актуальна. Шекспира в Англии не забывали никогда. Франсуа Вольтер третировал «стратфордского лебедя» как «варвара и дикаря» за незнание классицистических правил драматургии, но при этом беззастенчиво заимствовал из его «Юлия Цезаря» целые сцены и монологи [Корнилова: 175–180]. В Германии, где Просвещение наступило к концу XVIII в., Шекспира чтители, по меньшей мере, как автора трагедии «Гамлет», что отразилось в романе Гёте «Годы странствий Вильгельма Мейстера». Романтики создали всеевропейский культ Шекспира, впервые по-настоящему перевели его драмы на европейские языки, написали его художественную «биографию» (Тик, «Жизнь Шекспира») и сделали его наряду с Гёте, Сервантесом и Кальдероном литературной иконой. Под впечатлением от постановки шекспировского «Гамлета», виденной в Лондоне, Эжен Делакруа пишет полотно «Смерть Офелии» (1844, 1859), произведшее значительный эффект в Париже.

В середине XIX в. при формировании нового модернистского дискурса персонажи шекспировской драматургии стали частью общеевропейской «культурной мифологии» наряду с библейскими и античными героями и историческими лицами классицистического театра; их стали использовать как образы-символы, многогранность

смыслов которых предполагает широкий спектр интерпретаций. Большой интерес вызывает образ Офелии, невинность, безумие и «мутная» смерть которой делают ее участь крайне поучительной для гуру нового искусства.

Вереницу декадентских высказываний об Офелии открывает художник Джон Эверетт Милле написавший и выставивший в 1852 г. картину «Офелия» (рис. 1), получившую большую критику и неизменный интерес публики. Двадцатидвухлетний Джон Милле в эти годы был членом Братства прерафаэлитов, в которое входили также Уильям Хант и Данте Габриель Россетти, резко выступавшие против академизма в живописи и декларативно ориентировавшиеся на художников раннего итальянского Ренессанса: Перуджино, Фра Анжелико, Джованни Беллини. Другим ориентиром, под влиянием работ которого сложилось Братство, стал писатель, искусствовед и критик Джон Рёскин, вместе с демократическими взглядами прививавший своим молодым друзьям интерес к средневековому, готическому и раннеренессансному искусству. Совсем в духе входящего в моду позитивизма Рёскин советовал художникам-прерафаэлитам искать модели в природе, а также изучать геологию и биологию, создавая синтетический продукт художественного творчества и научного познания.



Рис. 1. Джон Эверетт Милле. *Офелия* (1852)

Прославившая Милле «Офелия» как раз и отвечала требованиям Рёскина, поскольку, по мнению знатоков, на картине было достоверно отражено ботаническое богатство и разнообразие английской природы. Утверждают, что Милле сначала написал с натуры фон (пейзаж у реки Хогсвилл, в графстве Суррей) и только позднее стал вписывать в него свою модель, юную рыжеволосую красавицу Элизабет Сиддал, которая впоследствии была излюбленной моделью прерафаэлитов и женой Россетти [Hilton: 32].

Специально для этой картины Милле купил дорогое, расшитое цветами старинное платье, в которое и облачалась модель, прежде чем лечь в оловянную ванну, вода в которой подогревалась свечами и лампами, что позволяло художнику работать над

эффектом фигуры и наряда, погруженного в воду. Особенности игры света на расшитой ткани, лишь слегка прикрытой слоем воды, были находкой Милле. Кроме того, картина привлекала яркими, природными красками и символикой использованных объектов.

Сюжетом художник избрал сцену из трагедии Шекспира «Гамлет», где королева Гертруда излагает собственную версию гибели Офелии:

Queen Gertrude:

There is a willow grows aslant a brook,
That shows his hoar leaves in the glassy stream;
There with fantastic garlands did she come
Of crow-flowers, nettles, daisies, and long purples
That liberal shepherds give a grosser name,
But our cold maids do dead men's fingers call them:
There, on the pendent boughs her coronet weeds
Clambering to hang, an envious sliker broke;
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide;
And, mermaid-like, awhile they bore her up:
Which time she chanted snatches of old tunes;
As one incapable of her own distress,
Or like a creature native and indued
Unto that element: but long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pull'd the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

[Shakespeare: 794]

Борис Пастернак переводит это так:

Королева

Над речкой ива свесила седую
 Листву в поток. Сюда она пришла
 Гирлянды плесть из лютика, крапивы,
 Купав и цвета с красным хохолком,
 Который пастухи зовут так грубо,
 А девушки – ногтями мертвеца.
 Ей травами увить хотелось иву,
 Взясь за сук, а он и подломись,
 И, как была, с копной цветных трофеев
 Она в поток обрушилась. Сперва
 Ее держало платье, раздуваясь,
 И, как русалку поверху несло.
 Она из старых песен что-то пела,
 Как бы не ведая своей беды
 Или как существо речной породы.
 Но долго это длиться не могло,
 И вымокшее платье потащило
 Ее с высот мелодии на дно,
 В муть смерти.

[Шекспир 1994: 196]

Милле опирается именно на этот монолог и изображает Офелию в первые минуты падения в «поток», когда губы ее приоткрыты в песне. Напомним, что при последнем своем появлении в пятой сцене четвертого акта трагедии, она напевает простецки-наивные песенки, о которых Лаэрт заметит: «Набор слов почище иного смысла». Смысл того, что говорит и поет потерявшая от горя рассудок девушка, забывшая о придворном этикете, загадочен и одновременно символичен.

Художник изображает Офелию с разведенными в стороны руками, что некоторым комментаторам напоминает распятого Христа [Hilton: 43]; роскошное платье поддерживает ее на плаву и, как русалка ("mermaid"), она отдается на волю «стеклянного» потока... Но расшитое цветочным узором придворное платье, намкнув, как предрекает королева, неизбежно утянет несчастную на дно. Милле со скрупулезностью естествоиспытателя изображает букет, выпавший из правой руки Офелии, состоящий из полевых цветов, часть из которых упоминались в песнях потерявшей рассудок невесты Гамлета. В шекспировской трагедии это перечисление обосновано: в средневековой куртуазной традиции каждый цветок имел символическое значение, с помощью которого составлялись букеты-послания. Вместе с тонущей Офелией эти символы куртуазной культуры использованы Милле именно в контексте зарождающегося символизма. Милле украшает фигуру героини цветочным ковром (рис. 2): маргаритки символизируют невинность, крапива – боль, алыч, похожий на мак, адонис – горе, сам мак – смерть, ожерелье из фиалок – верность... Не менее символична и растительность на берегу: над головой Офелии склонилась изуродованная, грубая ива, с жалкими отростками хилых ветвей, символ отвергнутой любви. Это, верно, та ива, которую упоминает королева, – ива, что «купают свою серебристую листву в водах ручья». На эту иву Офелия, по версии Гертруды, и пыталась повесить свои веночки, да сорва-

лась в воду. Однако на картине Милле тонущей героине достаточно протянуть руку, чтобы спастись, ухватившись за ветви. Некоторые комментаторы предполагают, что этот обрубок дерева символизирует Гамлета с его пассивностью в отношениях с Офелией, а в убийстве Полония видят фрейдистскую символику освобождения от опеки отца и перехода к браку с убийцей, но Офелия предпочитает «материнское лоно» вод, сохраняя чистоту и невинность [Россохин].

Другие растения на берегу – “long purples”, которые «вольные пастухи» «звучат грубо», вновь отсылают к Фрейду, незабудки внизу полотна – символ верности, лютики – неблагодарности, таволга в левом углу – бессмысленность смерти Офелии.

Полотно крайне декоративно, перенасыщено символикой и детализацией, требующей дополнительных комментариев. Язык более литературный, чем изобразительный. Лицо героини выражает смутные эмоции и без шекспировского контекста не прочитывается.



Рис. 2. Джон Эверетт Милле. *Офелия* (1852). Фрагмент

Тем не менее, не без участия Рёскина, много писавшего о Братстве, картина имела успех у публики и предвосхитила некоторые черты нового искусства. Не случайно прерафаэлитов называют родоначальниками искусства символизма [Кассу: 46–47]. Их вкусовые пристрастия требуют нового идеала женской красоты, воплощением которого на некоторое время становится Элизабет Сиддал: простая работница, обладавшая от природы изысканной женственностью и таинственной красотой. Именно эту модель члены Братства превращают на своих полотнах в аристократку и даже богиню, как на картине Данте Габриеля Россетти «Прозерпина» (рис. 3).



Рис. 3. Данте Габриель Россетти. *Прозерпина* (1882). Фрагмент

В этих прекрасных чертах идеальной красавицы, как и в сюжете Прозерпины, спрятана трагическая судьба. Элизабет Сиддал, став заметной художницей, умерла молодой. Разрыв с Россетти, болезни, лауданум – все это привело к трагической кончине...

Не без влияния художников-прерафаэлитов новая модель женской красоты входит в моду: трагическая, безответная любовь в сочетании с душевной чистотой, любовь жертвенная, недосягаемая и даже отмеченная позором и проклятием – вот тот комплекс душевных качеств, что создают внутренний пейзаж нового типа женского идеала. Нечто из этого комплекса есть и в Офелии, хотя прочитывается в работе Милле как буд-

то задним числом. Нет ничего удивительного, что поэты видят в судьбе Офелии, которую уже в трагедии Шекспира подозревают в самоубийстве, образ-символ нового искусства декаданса.

В 1870 г. ученик коллежа в Шарлевиле Артюр Рембо посылает Теодору де Банвилю письмо со своими стихами, рассчитывая «обрести свой уголок в поэзии парнасцев» [Кассу: 273]. Одно из трех стихотворений – «Офелия»:

Ophélie

Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles ...
- On entend dans les bois lointains des hallalis.

Voici plus de mille ans que la triste Ophélie
Passe, fantôme blanc, sur le long fleuve noir;
Voici plus de mille ans que sa douce folie
Murmure sa romance à la brise du soir.

Le vent baise ses seins et déploie en corolle
Ses grands voiles bercés mollement par les eaux;
Les saules frissonnants pleurent sur son épaule,
Sur son grand front rêveur s'inclinent les roseaux.
Les nénuphars froissés soupirent autour d'elle;
Elle éveille parfois, dans un aune qui dort,
Quelque nid, d'où s'échappe un petit frisson d'aile:
- Un chant mystérieux tombe des astres d'or.

II
O pâle Ophélia ! belle comme la neige !
Oui, tu mourus, enfant, par un fleuve emporté!
- C'est que les vents tombant des grands monts de

Norvège
T'avaient parlé tout bas de l'âpre liberté;
C'est qu'un souffle, tordant ta grande chevelure,
A ton esprit rêveur portait d'étranges bruits ;
Que ton cœur écoutait le chant de la Nature
Dans les plaintes de l'arbre et les soupirs des nuits;

C'est que la voix des mers folles, immense râle,
Brisait ton sein d'enfant, trop humain et trop doux ;
C'est qu'un matin d'avril, un beau cavalier pâle,
Un pauvre fou, s'assit muet à tes genoux!

Ciel! Amour ! Liberté ! Quel rêve, ô pauvre Folle!
Tu te fondais à lui comme une neige au feu :
Tes grandes visions étrangeaient ta parole
- Et l'Infini terrible effara ton œil bleu!

III

- Et le Poète dit qu'aux rayons des étoiles
Tu viens chercher, la nuit, les fleurs que tu cueillis,
Et qu'il a vu sur l'eau, couchée en ses longs voiles,
La blanche Ophélia flotter, comme un grand lys.

[Rimbaud: 29–30]

Офелия

1.
По глади черных вод, где звезды задремали,
Плывет Офелия, как лилия бела,
Плывет медлительно в прозрачном покрывале...
В охотничьи рога трубит лесная мгла.

Уже столетия, как белым привиденьем
Скользит Офелия над черной глубиной,
Уже столетия, как приглушенным пеньем
Ее безумия наполнен мрак ночной.

Целует ветер в грудь ее неторопливо,
Вода баюкает, раскрыв, как лепестки,
Одежды белые, и тихо плачут ивы,
Грустя, склоняются над нею тростники,

Кувшинки смятые вокруг нее вздыхают;
Порою на ольхе гнездо проснется вдруг,
И крылья трепетом своим ее встречают...
От звезд таинственный на землю льется звук.

2.
Как снег прекрасная Офелия! О фея!
Ты умерла, дитя! Поток тебя умчал!

Затем что ветра вздох, с норвежских гор повеяв,
Тебе про терпкую свободу нашептал;

Затем что занесло то ветра дуновенье
Какой-то странный гул в твой разум и мечты,
И сердце слушало ночной Природы пенье
Средь шорохов листвы и вздохов темноты;

Затем что голоса морей разбили властно
Грудь детскую твою, чей стон был слишком тих;
Затем что кавалер, безумный и прекрасный,
Пришел апрельским днем и сел у ног твоих.

Свобода! Взлет! Любовь! Мечты безумны были!
И ты от их огня растаяла, как снег:
Виденья странные рассудок твой сгубили,
Вид Бесконечности взор погасил навек.

3.
И говорит Поэт о звездах, что мерцали,
Когда она цветы на берегу рвала,
И как по глади вод в прозрачном покрывале
Плыла Офелия, как лилия бела.

(Пер. П. Антокольского) [Рембо: 26–27]

У нас нет доказательств того, что юноша Рембо был знаком с картиной Милле, хотя известно, что в 1855 г. работы прерафаэлитов были показаны на Всемирной выставке в Париже [Кассу: 47], однако образы-символы в его стихотворении соотнесены с живописью члена Братства, возможно, через великую трагедию Шекспира. Правда воображение юноши Рембо живописует «странствие» *утонувшей* Офелии. На картине Милле поток уносил полубезумную, но все еще живую невесту принца; в стихотворении Рембо по водам плывет труп, который в христианской модели мироздания вызывает лишь ужас и отвращение и должен быть предан земле [Кристева: 144–145]. Декаданс меняет акценты: в белых «*вуалях*» вниз по «*черным*» водам реки среди кувшинок расцветает огромная белоснежная лилия – утопленница Офелия, символ эротичный и гибельно-прекрасный; не оттого ли это плаванье длится «*тысячелетия*» (“*de mille ans*”)? Мертвая невеста принца Гамлета дорого заплатила за удовольствие зреть у ног своих бледного полубезумного принца, держать на коленях его голову. Поэт находит новые сцены и новые ассоциации, усиливает мистический романтический контекст. Офелия не просто погружена в воды реки, она растворилась в природе – в отражении звездного неба в черном зеркале вод, в отзвуках охотничьих рожков и трепете крыльев разбуженных птиц. Ветер целует ее обнажившуюся грудь, играет локонами во-

лос, а тростник склоняется над бледным, как снег, челом. Плачущие ивы толпятся вдоль берегов. Переизбыток прекрасных, символических деталей: тысячелетнее забвенье, все еще звучащий наивный детский мотив, бредущая по берегу красавица с букетом полевых цветов, мертвая лилия Офелия, уносимая в бездну. Неэкономно, но символично по сути.

Невинность, красота, любовь – вот вся ее трагическая вина, причина ее гибели. Она не вынесла злобы и жестокости мира, пронизанного насилием и смертью. Покинутая принцем, в которого верила (см. акт III, сц. 1 “*Get thee a nunnery*” [Shakespeare: 689]), она была сломана и растоптана, как цветок. Теперь утопленница Офелия, жертва борьбы за корону, средствами поэзии превращена в символ красоты, загубленной в дольном мире; однако в ином мире она защищена темными струящимися водами. Символ, рожденный на стыке уходящего романтизма (парнасцы и Бодлер) и зарождающегося символизма, вполне может быть соотнесен и с участью поэзии, шире – искусства, в обществе.

Образная символика красоты и невинности жертвы, погубленной миром борющихся честолюбий, так ярко воплощенная в творчестве Дж.Э. Милле и Артюра Рембо не могла не иметь последователей. И такие последователи явились в поэзии немецкого модернизма. Экспрессионизм, с первых шагов декларировавший задачу обнажения истинной

сущности вещей, отличался эпатажностью, грубым натурализмом и использованием эстетики безобразного. Повторяющиеся мотивы этой эстетики – распад, разложение, болезнь, патология, люди как масса, толпа, навязчивое ожидание конца света – в разных формах присутствуют в приведенных ниже текстах. Искусство, предчувствующее катастрофы, претендующее на «взрыв» прежних ценностей культуры [Лотман: 97]. Вслед за декадансом, экспрессионизм демонстрирует откровенный эротизм, в котором также видят орудие разрушения ложных буржуазных ценностей [Кулешов: 70–72]. О соединении

Танатоса и Эроса в современной ему культуре много писал З. Фрейд.

Прекрасная Офелия будоражит воображение молодых поэтов-экспрессионистов Георга Гейма и Годфрида Бенна, будто приходит в их тревожные сны. Эти сновидения – кошмары, только усугубляющиеся с течением времени. Предметом поэтических видений становится (sic!) бездыханное тело утопленницы.

Откроем стихотворение 1910 г. рано погибшего (утонувшего в 1912 г.) юноши-поэта Георга Гейма:

Ophelia

I
 Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
 Und die beringten Hände auf der Flut
 Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
 Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,
 Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.
 Warum sie starb; warum sie so allein
 Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht
 Wie eine Hand die Fledermäuse auf.
 Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht
 Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal
 Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint

Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint
 Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.

II
 Korn. Saaten. Und des Mittags roter Schweiß.
 Der Felder gelbe Winde schlafen still.
 Sie kommt, ein Vogel, der entschlafen will.
 Der Schwäne Fittich überdacht sie weiß.

Die blauen Lider schatten sanft herab.
 Und bei der Sensen blanken Melodien
 Träumt sie von eines Kusses Karmoisin
 Den ewigen Traum in ihrem ewigen Grab.

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
 Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
 Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
 Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
 Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
 In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
 In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
 Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
 Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
 Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann.

Unsichtbar schwimmt sie in der Flut Geleit.
 Doch wo sie treibt, jagt weit den Menschenschwarm

Mit großem Fittich auf ein dunkler Harm,
 Der schattet über beide Ufer breit.

Vorbei, vorbei. Da sich dem Dunkel weicht
 Der westlich hohe Tag des Sommers spät,
 Wo in dem Dunkelgrün der Wiesen steht
 Des fernen Abends zarte Müdigkeit.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
 Durch manchen Winters trauervollen Port.
 Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
 Davon der Horizont wie Feuer raucht.

[Heym]

Офелия

I
 В волосах гнездятся речные крысы,
 Руки в перстнях вытянулись по воде,
 Плавниками, несущими ее тело
 Сквозь тенистый подводный первобытный лес.

Последнее солнце, проблуждавши в сумраке,
 Глубоко закатилось в ее мозг, как в гроб.
 Зачем умерла она? Почему одна она
 В порослях водорослей спутавшейся реки?

Ветер повис в камышах. Как взмахом
 Он взметает стаю летучих мышей.
 Темными крыльями над темными водами
 Они вьются, влажные, как тяжелый дым,
 Как ночная туча. Белесый угорь
 Ей щекочет груди. Светляк на лбу
 Мерцает, и листьями плачет ива
 Над ней. Над мукой, не знающей слов.

II
 Желтое поле. Кровавым потом
 Потный полдень. Ветер заснул.
 Вот она плывет, умирающая птица,
 Под белым кровом лебяжьих крыл.

Мягко опали голубые веки.
 И под сверканье звенящих кос
 Снится ей поцелуй, как пурпур,
 Вечный сон в ее вечном гробу.

Мимо, мимо! Туда, где над берегом
 Гудящий город. Где в плотинный створ
 Белый бьет бурун, и на все четыре
 Стороны стонет эхо. Туда,

Где гул по улицам. Колокольный звон.
 Машинный скрежет. Стрельба. Туда,
 Где запад грозитя слепым и красным

Крутом, где вычерчен подъемный кран.

Подъемный кран, чернолобый тиран,
 Молох над павшими ниц рабами,
 Тягота мостов, которые для него
 Коваными цепями сковали реку.
 Незримо уносит ее поток,
 И где ее мчит, взметаются толпы
 Большими крыльями черной тоски,
 Тенью ширящейся с берега на берег.

Природный мир, окружавший утопленницу Офелию в искусстве символизма, в стихотворении юного экспрессиониста наполняется живыми существами, и это не метафоры, это скользкие обитатели водной стихии, а также измученные люди, которые живут по берегам реки. Об экспрессионистском характере поэзии Гейма свидетельствует обилие деталей и отталкивающие, хотя и вполне допустимые в реальности подробности (крысиный выводок, поселившийся в неубранных волосах утопленницы; поля, где работают до кровавого пота; индустриальный город-спрут, высасывающий все соки из нищих рабов). Переход героини поэзии Гейма в потустороннее бытие кардинально отличается от погружения Офелии в природную стихию в фантазиях Милле и Рембо: «крысята в волосах» утопленницы – эпатирующий образ; «белесый угорь», что щекочет ей груди, вероятно эротический символ, заменяет

Мимо, мимо! Где в жертву мраку
 Лето приносит поздний закат,
 Где усталая истома дальнего вечера
 Темной зеленью легла на луга,

Поток ее мчит, навек погруженную,
 По стылым заводам встречных зим
 Вниз по течению времени, в вечность,
 Где дышит дымом огненный небосвод.

(Пер. М.Л. Гаспарова) [Гейм: 178]

поэтический «ветерок» Рембо, который целовал обнажившуюся грудь плывущей по водам девы. Шорохи и всхлипы ночных птиц сменяют «стаи летучих мышей», что вьются «над темными волнами» в удушливом полумраке. Страшный призрак потонувшего солнца, закатившегося в мозг утопленницы, «как в гроб», напоминает апокалипсические стена-ния Якопоне над телом умирающей Розы-розы в поэзии Brentano. Тело Офелии в белых одеждах уже не лилия с ее чистотой и ароматом, а желающая уснуть, то есть умереть птица, закутанная в собственные крылья.

Образный ряд разложения органики дополняется страданиями человечества, искаленного городской цивилизацией в тех местах, куда река уносит облюбованный речными тварями труп. Город в лучах заката увиден с высоты: река перехвачена цепями мостов, гул улиц, перезвон колоколов и визг машин поднимаются над ним вместе с промышленным дымом, марающим небеса. Единствен-

ный заметный персонаж в паутине улиц – гигантский чернолобый кран – Молох, «тиран», истязающий тысячи покорных муравьев, изнемогающих в духоте летнего заката. Гейм создает обличающую метафору усталого вечера как образ мучительного существования даже не людей – безликой массы в утробе города-спрута.

Аллюзия на текст шекспировской трагедии проявляется в сострадании к утопленнице, к ее девственности и красоте. Трагическое восприятие жизни присуще экспрессионизму. Кричащая образность, пронизанная острой жалостью и сочувствием поэта к человечеству в целом, создается еще до начала миро-

вой войны, а юная утопленница, канувшая в «застывший поток» (оксюморон!) только повод, часть от целого, концентрация трагизма человеческого удела.

Следующим шагом в эволюции образа-символа становится стихотворение Годфрида Бенна “Schöne Jugend” – «Прекрасная юность», где имя Офелии или очевидные параллели с текстом великой трагедии отсутствуют. Однако читатель сразу улавливает аллюзию на шекспировскую героиню, как только прочитывает стихотворение из скандального цикла «Морг» (1912). Его автор в период создания знаменитого цикла был врачом-патологоанатомом в одной из берлинских клиник.

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen
hatte
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach war die Speiseröhre so
locherig.
Schlieslich, in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die anderen lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schon und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschen!

[Benn: 431]

Прекрасная юность

Рот девушки, долго провалявшейся в камышах,
Оказался изъеден.
Когда ей вскрыли грудь, пищевод был весь
продырявлен.
И, наконец, под грудобрюшной преградой
Обнаружился крысиный выводок.
Одна из сестричек подохла,
Зато другие пожирали печень и почки,
Пили холодную кровь и тем самым
Организовали себе прекрасную юность.
Прекрасной – и стремительной – оказалась и их соб-
ственная смерть:
Весь выводок выкинули в ведро.
Ах, какой прощальный писк они подняли!

(Пер. В. Топорова) [Топоров: 21]

Как точно замечает исследователь творчества Бенна Н. Ковалев, первая строка стихотворения “Der Mund eines Mädchens” вызывает эротические и даже «пасторальные, идиллические» [Ковалев: 107] ассоциации. Страшное “das lange im Schilf gelegen hatte” – «долго пролежавшей в камышах», рождает шокирующий мотив разложения. Однако камыши намекают на участь утопленницы и вызывают аллюзию (аналогию) с шекспировской Офелией. Собственно, в этом повороте ассоциативного ряда у Бенна есть предшественник, это Георг Гейм с цитированным стихотворением «Офелия» (ассоциации с текстом Гейма есть и у Б. Пастернака, соученика Бенна по Марбургу). Во второй части диптиха Г. Гейма («Офелия II») есть и мотив девичьего рта: «С полуоткрытым драгоценным ртом, лобзания не знавшего вовек» очень пышно переводит В. Топоров гораздо более скромное: “Träumt sie von eines Kusses Karmoisin”. Следующая строка дает отсылку к «тысячелетнему плаванью» из Рембо в форме “ihrem ewigen Grab” – «ее вечная могила».

Впрочем, по версии Бенна, Офелия не погружена в воды реки, а распростерта на столе для вивисекций, и *Некто* (безличная конструкция *Als man, fand man, Man warf*) равнодушно препарирует источенный крысами труп, в котором обнаружено гнездо. Крысиный выводок в этом стихотворении отодвигает Офелию на второй план: они, эти издающие от страха скрип мордашки, являются

центрными персонажами повествования. Именно у них была “*Schöne Jugend*”, объявленная в названии стихотворения. Крысята оказываются в руках всеильного Бога или нищезанского Сверхчеловека, с насмешкой взирающего на предсмертные муки сапрофагов, которых топят в ведре. Неожиданное для маленького текста количество деталей в описании крысиного гнездовья: «одна из сестер была уже мертва», «проживали тут счастливое детство», – делают насмешливого бога вершителем судеб всего живого, для которого открыта истинная суть вещей. Суть лежит не в душе, не в жизненных коллизиях судьбы человека, а в его разъятом патологоанатомом трупе...

Судьба несчастной девушки, чье тело стало уютным прибежищем («беседка под диафрагмой») и одновременно источником насыщения крысиного выводка («изгрызен рот», «продырявлен пищевод», «жили от печени и почек, пили холодную кровь»), вовсе не интересует лирического героя. *Некто* с дьявольским цинизмом вскрывает грудную клетку, копается во внутренностях трупа и в лирическом стихотворении создает медицинский отчет вскрытия жалкой утопленницы. Для него нет вопросов, кем была эта девушка, как она умерла, кто виновники ее смерти. Он топтит крысят. Смерть – данность для всего, как в раннем стихотворении того же Бенна «Разбойник Шиллер»: «Я полон смерти. Я смержу...».

Никакими барочными мотивами «упадка и разложения земного», *Vergänglichkeitslyrik* «поэзии преходящести» [Nef: 15] невозможно объяснить эту форму поэтического бешенства. Впрочем, Э. Неф верно замечает, что важнейшее отличие Бенна от барокко в том, что «у Бенна больше нет вечного», у Бенна меняется перспектива – человек стремится не *de profundis* (из бездны), но, напротив, *in profundos* (в бездну), образуется «экстатический *unio mystica* человека с физическим миром» [ibid.: 17–22]. У Бенна тоже есть страдание, только оно выражено через пародийный иронический контекст, направленный против христианского ужаса перед разложением органического тела, через философию круговорота, о которой в трагедии «Гамлет» говорил и Шекспир: «*Пред кем весь мир лежал в пыли // Торчит затычкой в щели*» [Шекспир: 207]. Взгляд средневековый. Игра жизни и смерти, которая всегда побеждает при полном попустительстве некоего всемогущего Творца, равнодушного к страданиям живого... В этом безличном Некто очень много от Локи – древнего бога-трикстера германской мифологии, могущественного и смешного, постоянно подстраивающего ловушки и в них же попадающего, приносящего страдания, и постоянно страдающего от собственных проделок [Радин: 257]. Трикстерная природа, выпущенная из тайников подсознания, организует пространство

стиха, влитого в безупречную поэтическую форму.

После Гейма и Бенна в немецкой литературе Офелия упоминается только в связи с собственной смертью, то есть ее имя становится метафорой смерти невинного, незащищенного существа, как в пьесе Бертольда Брехта «Карьера Артура Уи». Из судьбы конкретного обреченного существа рождается более значительное обобщение гибели искусства и всей европейской культуры: утопленница Офелия и разъятый, растерзанный Орфей, – символы, близкие по содержанию.

Анри Бергсон считал европейский модернизм формой философского бешенства и продуктом психологического тупика, в котором оказалась европейская цивилизация перед Первой мировой войной и во время оной. Довоенный экспрессионизм доводит логику развития модернистского образа-символа до психологического тупика, из которого нет выхода. В годы мировой войны такие понятия прежней жизни, как красота, гармония, невинность, чистота, высокая поэзия на фоне вывернутых человеческих внутренностей или кошмаров газовых атак представляются жалкой ложью и абсурдом.

Литература

Гейм, Г. Стихи (Перевод с немецкого М. Гаспарова. Вступление Н. Павловой) // Иностранная литература. 1989. № 2. С. 178–192.

Кассу, Ж. и др. Энциклопедия символизма. М.: Республика, 1998.

Ковалев, Н. Традиции литературы барокко в творчестве Г. Бенна. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2016.

Корнилова, Е.Н. «Миф о Юлии Цезаре» и идея диктатуры. М., 1999.

Кристева, Ю. Силы ужаса: эссе об отращивании / Пер. А. Костиковой. Харьков: Ф-Пресс, ХЦГИ; СПб.: Алетейя, 2003.

Кулешов, Р.Н. Трикстер: топос маргинальности и выход за пределы // Грани. Наукотворческий и громадсько-політичний альманах. 2008. № 2 (58). С. 68–81.

Лотман, Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. (1968–1992). СПб: Искусство – СПб, 2000.

Радин, П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К.Г. Юнга и К.К. Кереньи. СПб.: Евразия, 1999.

Рембо, А. Стихи; Последние стихотворения; Озарения; Одно лето в аду / Отв. ред. Н.И. Балашов. М.: Наука, 1982.

Росохин, А. Ее покорность обманчива // Психология. 2015. № 25. URL: <http://www.psychologies.ru/people/razgovor-s-ekspertom/o-chem-govorit-mne-eta-kartina-ofeliya-djona-everetta-millesa/> (дата обращения: 04.10.2017).

Топоров, В. Годфрид Бенн: собрание стихотворений. СПб.: Евразия, 1997.

Шекспир, У. Гамлет. Пер. Б.Л. Пастернака // Шекспир У. Полн. собр. соч. В 14 тт. Т. 8. Москва: Терра, 1994.

Benn, G. (1998). *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von W. Hinderer. Walter Hinderer. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Heym, G. Aus der Sammlung Flamma. In *Die Deutsche Gedichtbibliothek*. Retrieved from: http://gedichte.xbib.de/Heym_gedicht_Ophelia.htm (date of access: 04.10.2017).

Hilton, T. (1970). *Pre-Raphaelites*. London: Thames & Hudson.

Nef, E. (1958). *Das Werk Gottfried Benns*. Zurich: die Arche.

Rimbaud, A. (1997). Ophélie. In *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard.

Shakespeare, W. (1994). Hamlet, Prince of Denmark. In W. Shakespeare, *Complete Works*. Wordsworth Editions Ltd.

References

Benn, G. (1998). *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Herausg. Walter Hinderer. Königshausen & Neumann, Würzburg.

Cassou, J., et al. (1998). *Entsiklopediya simvolizma* [Encyclopaedia of symbolism]. Moscow: Respublika.

Heym, G. (1989). Stikhi [Poems] (M. Gasparov, Trans.). *Inostrannaya literatura*, 2, 178–192.

Heym, G. (n.d.). Aus der Sammlung Flamma. In *Die Deutsche Gedichtbibliothek*. Retrieved from: http://gedichte.xbib.de/Heym_gedicht_Ophelia.htm (date of access: 04.10.2017).

Hilton, T. (1970). *Pre-Raphaelites*. London: Thames & Hudson.

Kornilova, E.N. (1999). «*Mif o Yulii Tsezare*» *I ideya diktatury* [“Myth about Julius Caesar” and the idea of dictatorship]. Moscow: Moscow State Forest University.

Kovalev, N. (2016). *Traditsii literatury barokko v tvorchestve G. Benna* [Traditions of Baroque literature in G. Benn’s works] (Doctoral dissertation, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, Moscow).

Kristeva, J. (2003). *Sily uzhasa: esse ob otvrashchenii* [Powers of horror: An essay on abjection] (A. Kostikova, Trans.). Khar’kov: F-Press, Kharkov Centre of Gender Studies; Saint Petersburg: Aleteyya.

Kuleshov, R.N. (2008). *Trikster: topos marginal’nosti i vykhod za predely* [Trickster: topos of marginalism and getting out of the borders]. *Grani. Naukovo-teoretichnyy I gromads’kopolitichnyy al’manakh*, 2(58), 68–81.

Lotman, Yu. M. (2000). *Semiosfera. Kul’tura i vzryv. Vnutri myslyashchikh mirov. Stat’i. Issledovaniya. Zametki. (1968–1992)* [Semiosphere. Culture and explosion. Inside the thinking worlds. Articles. Studies. Notes. (1968–1992)]. Saint Petersburg: Iskusstvo – SPb.

Nef, E. (1958). *Das Werk Gottfried Benns*. Zurich: die Arche.

Radin, P. (1999). *Trikster. Issledovaniye mifov severoamerikanskikh indeytsev s kommentariyami K.G. Yunga i K.K. Keren’i* [Trickster. Study on myth of North American Indians with comments by K.G. Young and K.K. Kerényi]. Saint Petersburg: Evraziya.

Rimbaud, A. (1997). *Ophélie*. In *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*. Paris: Gallimard.

Balashov, N.I. (Ed.). (1982). *Rimbaud, A. Stikhi; Posledniye stikhotvoreniya; Ozareniya; Odno leto v adu* [Poems; Last poems; Illuminations; A season in hell]. Moscow: Nauka.

Rossokhin, A. (2015). *Eye pokornost’ obmanchiva* [Her humility is deceptive]. *Psychologies*, 25. Retrieved from: <http://www.psychologies.ru/people/razgovor-s-ekspertom/o-chem-govoritmne-eta-kartina-ofeliya-djona-everetta-millesa/> (date of access: 04.10.2017).

Shakespeare, W. (1994). *Hamlet, Prince of Denmark*. In W. Shakespeare, *Complete works*. Wordsworth Editions Ltd.

Shakespeare, W. (1994). *Hamlet* (B.L. Pasternak, Trans.). *Complete collection of works in 14 vols.* (Vol. 8). Moscow: Terra.

Toporov, V. (1997). *Godfrid Benn: sobraniye stikhotvoreniy* [Godfrid Benn: collection of poems]. Saint Petersburg: Evraziya.

SHAKESPEARIAN OPHELIA AS A SYMBOL OF MODERNIST CULTURE

Elena N. Kornilova, Full Prof., Ph.D., Faculty of Journalism of M.V. Lomonosov State University, Moscow, Russia; e-mail: ekornilova@mail.ru

Abstract. In the middle of the XIX century, when the new modernist discourse was being formed, the characters of Shakespeare's drama became the part of the common European "cultural mythology", as well as the biblical and antique heroes or the historical characters of the classical theater; they started to be used as symbolic character-images, whose diversity of senses implied a variety of interpretations. On the morrow of Romanticism ("The Death of Ophelia" by Eugène Delacroix) modernist artists are researching the character of Ophelia, while her innocence, insanity and "muddy" death are making her fate extremely edificatory for the mentors of the new art. The Shakespeare's Ophelia on the picture of John Everett Millais, as in the adolescent poetic experiments of Arthur Rimbaud, expressionists Georg Heym and Gottfried Benn, is turning into the archetype of modernist culture. The death of the beautiful maiden gains a symbolic meaning of the destruction of poetry, beauty and purity in a world, that is full of violence and despair. This perusal the character finds among Russian poets (A. Blok, M. Tsvetaeva, B. Pasternak, G. Ivanov). So the drowned woman in water turns out to be the analogue of the myth about bedevilled Orpheus, which became relevant in the XX century.

Key words: Ophelia, myth, symbol, modernism, John Everett Millais, A Rimbaud, expressionism, G. Heym G. Benn.

