

УДК 821.161.1

ОБРАЗ ИДЕАЛЬНОЙ ВОЗЛЮБЛЕННОЙ В РУССКОЙ ПРОЗЕ РОМАНТИЗМА И СИМВОЛИЗМА

Завгородняя Г.Ю.

ФГБОУ ВО «Литературный институт им. А.М. Горького», Москва, Россия (123104, г. Москва, ул. Тверской бульвар, д. 25). E-mail: galina-yuz@yandex.ru

В статье анализируются пути создания образа идеальной возлюбленной, который явился ключевым как для романтической, так и для символистской эстетики. Данный образ рассматривается в непосредственной связи с романтической устремленностью к иному, идеальному миру. Особое внимание обращается на то, что отечественная романтическая проза, особенно на первых этапах своего становления и развития, была в значительной мере ориентирована на немецкие образцы, соответственно, и специфика воплощения идеи мистической любви была связана с западноевропейской традицией. Символизм же, провозгласивший возрождение романтической эстетики, обнаруживал более осознанное, творческое освоение предшествующего литературного опыта.

Ключевые слова: романтическая проза, символистская проза, литературная традиция, женские образы.

THE IMAGE OF THE IDEAL BELOVED WOMAN IN THE ROMANTIC AND SYMBOLIC PROSE

Zavgorodnyaya G.Y.

Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia (123104, Moscow, Tverskoy Boulevard, 25). E-mail: galina-yuz@yandex.ru

The article explores the ways of literary embodiment of the image of the ideal beloved woman, which turned out to be the central concept for both romantic and symbolic aesthetics. This image is considered in the direct connection with romantic aspiration to a different, ideal world. Special attention is drawn to the fact that Russian romantic prose, particularly during the first stages of its formation and development, was to a large degree focused on German images. Hence the particularity of the embodiment of the idea of mystical love was linked with the Western European tradition. As for symbolism, which proclaimed the revival of romantic aesthetics, it revealed more conscious, creative assimilation of the previous literary experience.

Keywords: romantic prose, symbolic prose, literary tradition, women's images

В истории русской литературы можно обнаружить две эпохи, пребывающие между собой в напряженном диалоге. Речь идет о первых десятилетиях XIX века и первых десятилетиях века XX. Диалог этот во многом был обусловлен очевидным духовным родством разделенных почти столетием временных периодов, в свою очередь, связанным со сходством происходивших в них культурно-исторических процессов. Однако наряду с «непреднамеренными», «стихийными» созвучиями двух эпох существовала и вполне целенаправленная ориентация одного из центральных направлений отечественного модернизма – символизма – на романтическую эстетику.

В контексте разговора о сознательном возрождении символистами романтических идеалов можно отметить, в частности, установку на внерассудочное, внерациональное познание мира (и, соответственно, отражение этого в искусстве). С темой приобщения к иному миру связывается тема любви и образ возлюбленной. В этой связи одна из значимых

ипостасей женского образа в романтизме – это воплощенная, персонифицированная мечта об этом умонепостигаемом мире.

Вообще, в романтизме (с легкой руки немецких романтиков) осуществляется своеобразное сопряжение любви земной и любви божественной: любовь земная (и, соответственно, чувственность, сладострастие, которые не отрицаются, но, напротив, утверждаются и – более того – сакрализуются) становится путем постижения тайн бытия и приобщения к высшему началу. Кроме того, происходит значимая метаморфоза (если не сказать – подмена): объектом священного поклонения становится сама женщина, которая именуется «вечным прообразом, частицей неведомого святого мира» (Новалис). Таким образом, земная любовь обожествляется («чувственность является как нечто святое и божественное, как откровение мистического переживания» [1, с. 80]), но, соответственно, и божественные смыслы – «обмирщаются». Также особую актуальность для романтизма приобретает идея невозможности соединения возлюбленных (во всяком случае, в земной, посторонней жизни), невозможности достижения желанной полноты гармонии и приобщения к тайнам бытия. Эта идея символически «рифмуется» с идеей принципиальной недостижимости идеального «иномирия».

В России идеи и художественные опыты немецких романтиков отозвались самым непосредственным образом. Идея мистической любви нашла свое художественное воплощение в целом ряде произведений отечественных авторов.

Так, в повести М.П. Погодина «Адель» (1830), содержащей ряд автобиографических моментов (в частности, любовь самого автора и Д.В. Веневитинова к княжне Александре Ивановне Трубецкой, которая и явилась прототипом главной героини) воссоздание любовной линии во многом ориентировано на традицию Новалиса (его «Генриха фон Офтендингера»). Адель представляется главному герою средоточием всех духовных достоинств; беседы, которые они ведут, касаются исключительно вопросов «высоких» – бессмертие души, «небесная отчизна», законы мироустройства. Несмотря на то, что герой помышляет о женитьбе, его идеалы лежат за пределами этого мира, и подлинное соединение с возлюбленной он мыслит именно там. Как и в романе Новалиса, герой Погодина переживает смерть возлюбленной, однако ненадолго, так как умирает на ее церковном отпевании со словами: «Адель... к тебе», тем самым в конечном итоге ценой жизни осуществляя свою мечту об идеальном воссоединении с возлюбленной в ином, лучшем мире. В духе времени повесть изобилует отсылками к западноевропейской философии и литературе (из отечественных авторов упомянут только Жуковский) – это то, что формирует смысловое пространство разговоров и размышлений героев.

Как уже было отмечено, в романтических вещах женщина становилась не только «вдохновительницей», «проводником», но и средоточием, воплощением этого мира. Соответственно, возникает образ женщины из другой реальности, женщины иной, нечеловеческой природы. В прозе 1830-х годов можно обнаружить целый спектр произведений, так или иначе задевающих этот мотив. Так, перу И. Киреевского принадлежит волшебная сказка «Опал» (1830). В центре повествования – любовь сирийского царя Нурредина к деве-Музыке Солнца, которую он встречает, переносясь на звезду с помощью опалового перстня, подаренного неким монахом: «Крепко забилося сердце Нуррединово, когда он приблизился ко дворцу: предчувствие какого-то неиспытанного счастья занимало дух и томило грудь его. Вдруг растворились легкие двери, и в одежде из солнечных лучей, в венце из ярких звезд, опоясанная радугой, вышла девица» [5, с. 218]. Исследователи уже обращали внимание на истоки литературных аллюзий в сказке (от «Неистового Роланда» Людовико Ариосто и фантастических повестей немецких романтиков в жанре аполога и “восточной повести” до масонских текстов и сочинений европейских мистиков [6, с. 611]). Но описание девицы вызывает еще одну недвусмысленную ассоциацию – с апокалиптическим образом: «И явилось на небе великое знамение: жена, облеченная в солнце; под ногами ее луна, и на главе ее венец из двенадцати звезд (Откр. 12: 1); Описание мира на звезде, куда попадает Нурредин, также содержит ряд аллюзий на Откровение Иоанна Богослова, в частности на описание Небесного Иерусалима.

Еще один образ девы, чье изначальное место проживания не на земле, а на небе, и любовь к которой несовместима с земной жизнью, явлен в фантастической повести К.С. Аксакова «Облако» (1837). Повесть эта также содержит целый ряд отсылок к западноевропейским (прежде всего, немецким) образцам [4]. Дева-облако, имеющая не человеческую природу (связанная, как и в «Опале», с миром горним), открывает полюбившему ее герою Лотарию некое тайное знание. Мистическая любовь небесной девы и человека (уже приобщившегося к тайнам иного мира) согласно эстетике романтизма не имеет перспективы на земле, подобный союз неизменно трагичен. Однако романтическая мистика обнаруживает себя именно в возможности (и даже необходимости) продолжения этой любви за пределами этого мира, что и происходит в повести Аксакова.

Помимо страдательных женских образов (каковыми являются и дева-облако, и погодинская Адель), обращают на себя внимание образы губительные, в той или иной степени враждебные человеку; приобщение героя к идеальному миру в этом случае является эфемерным, мнимым, а смерть (или умопомрачение) никак не предполагает катарсического эффекта. Одно из таких произведений также принадлежит перу К.С. Аксакова – это рассказ «Вальтер Эйзенберг (Жизнь в мечте)». С «Облаком» его роднит ориентация на

романтическую эстетику и немецкую литературу (впрочем, как и на воссоздание немецкого колорита в целом). Однако в воплощении темы мистической любви можно отметить некоторые расхождения. Прежде всего, это связано со своеобразием женского образа – загадочная Цецилия, в которую влюблен Вальтер, в русле романтической традиции является и проводником в иной мир, и центром этого мира: «...и вот ему показалось, что он видит и солнце, и небо, и поляну, и рощу, но только видит все это из глаз Цецилии: вот ему кажется, что на каждом цветочке сидит сильфида и ловит душ солнечный и росу вечернюю, умывает и разглядывает свой цветочек» [7, с.294-295]. Но именно принадлежность к иному миру, до поры скрываема, обуславливает ее ненависть по отношению к Вальтеру: «Слушай же, ничтожное существо: я тебя ненавижу; сама природа оставила нас в мире друг против друга и создала нас врагами. (...) Ты любишь меня, ты полюбил меня навеки, и ненависть моя камнем ляжет на твоём сердце – ты мой» [7, с. 296]. Интересно, что Цецилия представлена как воплощение природного начала – узнаваема шеллинговская идея единства природы: героиня обладает способностью преследовать Вальтера везде, передавая свой голос деревьям, траве, волнам. Еще один воссозданный в рассказе образ иного мира, проводницами в который также являются женщины – это пространство живописного полотна, который создает сам Вальтер. Три нарисованные им девушки (то, что они являются воплощением идеальных сторон женской сути, подчеркивается очевидной аналогией с рафаэлевскими «Тремя грациями») признаются ему в любви и вовлекают в свой мир, то есть – в картину. Телесно Вальтер при этом умирает. Но и духовное, бестелесное пребывание в потусторонней сфере оказывается для героя невозможным, так как Цецилия выкупает картину с изображенными девушками и Вальтером и сжигает ее, фактически совершая вторичное убийство героя, вышедшего из-под ее власти. Таким образом, в качестве «иных миров» в рассказе фигурируют мир природы и мир искусства, которые в контексте рассказа пребывают в парадоксальном противостоянии – у Шеллинга подобного противостояния нет, напротив, согласно его учению, «искусство возвращает человека к природе, к изначальному тождеству объекта и субъекта» [9, с. 18]. Однако нельзя не заметить, что суть противостояния фактически сводится к отношению представительниц этих миров к главному герою, то есть тема мистической, а в данном случае еще и роковой любви-ненависти выходит на первый план.

Образ возлюбленной из иного мира и мотив невозможности соединения с ней в поусторонней реальности присутствует также в повести Одоевского «Сильфида». Финальное «исцеление» героя Михаила Платоновича, его брак с обычной женщиной гораздо более, чем во всех прочих вышеназванных произведениях, акцентирует недостижимость романтического идеала, в определенной мере даже указывая на его «усталость» и истощение.

Однако спустя несколько десятков лет литературный (и – шире – культурный, мировоззренческий) «маятник» вновь качнулся в сторону романтической эстетики, которая оказалась актуальна для вышедшего на литературную авансцену символизма. В символизме, как и в романтизме, ключевая роль отводится идее иного, потустороннего мира, а женский образ, прежде всего, благодаря философским трудам Вл. Соловьева, обретает, пожалуй, еще большую по сравнению с романтизмом смысловую глубину – именно в ипостаси воплощения и средоточия иного, чаемого символистами мира.

Обращает внимание на себя тот факт, что именно в прозе гораздо более часто и полно обнаруживается образ возлюбленной-губительницы (или страдающей возлюбленной), в то время как в поэзии появляется София Небесная (Вл. Соловьев), Душа Мира (А. Белый), Прекрасная Дама (А. Блок), Звезда Утренняя (ранние поэтические опыты П. Флоренского) и пр. Кроме того, если подражания отечественных романтиков немецким образцам были более непосредственными, в какой-то мере стихийными, то подражающие романтикам символисты действовали уже с гораздо «бóльшим осознанием «стилевого зазора» между собственными произведениями и объектами подражания» [3, с. 23]. Это осознание обнаруживало себя в ироничном дистанцировании, бóльшей абстракции и стилизованности образов.

Так, целый ряд рассказов, где варьируется данная тема, принадлежит перу Ф. Сологуба. В рассказе «Турандина» (1912) одноименная героиня – лесная царевна, иномирное существо, явившееся на зов человека. О волшебнице Турандине герой узнает из журнала министерства народного просвещения, а на просьбу приютить ее у себя дома реагирует следующим образом: «Конечно, я возьму вас к себе, пока вы не найдете более верного приюта, окажу вам всякую помощь и поддержку. Но, как юрист, я очень настойчиво советовал бы вам не скрывать своего имени и звания» [10, с. 501]. Иными словами, иронический эффект достигается за счет сопряжения «романтических» ситуаций и диалогов и намеренно сниженной, бытовой, а то и канцелярской стилистикой. Вместе с тем, нельзя не заметить, что самого образа Турандины ирония не касается, несмотря на, казалось бы, отнюдь не романтическую ее историю, закончившуюся браком и рождением двоих детей. То есть «неразложимое ядро» мотива мистической любви и образа иномирной возлюбленной Сологубом сохраняется, а ирония служит, скорее, способом дистанцирования от романтической риторики.

Особенно востребованным, органично вписавшимся в контекст начала XX века оказался образ мистической возлюбленной, несущей гибель и разрушение. Весьма популярными женскими персонажами, под влиянием которых отчасти даже формировался и культивировался декадентский образ женщины, были Саломея (и/или Иродиада [2, с.66-85])

и Лилит. Образ Лилит в начале века художественно трансформируется во многом сквозь призму живописных полотен. Так, в творчестве художников-прерафаэлитов (чьи идеи были созвучны как живописцам, так и писателям русского серебряного века) происходит художественное дистанцирование от первоначального образа Лилит как злого духа иудейской демонологии [8, с. 318]. Не без влияния прерафаэлитов своеобразно преломляется – но не уходит, а скорее эстетизируется – хтоническая, змеиная природа Лилит: на миниатюрах XV века она изображена в виде уродливой полуженщины-полурептилии, а у Д.-Г. Россетти («Леди Лилит», 1867) и Д. Кольера («Лилит», 1887) это уже роскошная, неизменно рыжеволосая женщина (у Кольера – обвитая змеей).

В рассказе Ф. Сологуба «Красногубая гостья» (1909) сюжет о губительной сути Лилит становится центральным: главного героя Варгольского посещает некая дама по имени Лидия Ротштейн, предпочитающая, чтобы ее называли Лилит. Мысль о губительности общения человека с существом потусторонним здесь всячески акцентируется – гостья недвусмысленно именуется вампиром. В духе времени в рассказе Сологуба значительная роль уделена апелляции к иным видам искусства, прежде всего, живописи. Можно говорить и о повышенной семантической значимости портрета (портретная деталь даже внесена в «сильную позицию» текста – в название). Но не только. Можно обнаружить и прямую апелляцию к визуальному образу, посредством которого создается образ словесно-художественный: «Туалет черный, парижский, в стиле танагр, очень изящный и дорогой. Духи необыкновенные. Лицо чрезвычайно бледное. Волосы черные, причесаны, как у Клео де Мерод. Губы до невозможности алого цвета, так что даже удивительно смотреть. Притом же невозможно предположить, чтобы употреблена была губная помада» [10, с.486]. Иными словами, портрет героини создается через активизацию в памяти читателя визуального образа французской балерины рубежа веков Клео де Мерод.

Еще одна аллюзия, ключевая, как представляется, для смыслопостижения мотива возлюбленной-губительницы, это аллюзия на Песнь Песней. На общность указывает и постоянное обращение «возлюбленный мой», и инверсированная фраза, и повторяющиеся мотивы дня и ночи, солнца и луны, ароматов и благовоний. (Подобное обращение также было в стиле эпохи – годом раньше появляется купринская «Суламифь»). Однако Лилит Сологуба инвертирует, искажает смысл библейского текста с точностью до наоборот. Суламифь просит подкрепить ее дарами природы – вином и плодами, Лилит же подкрепляет свои силы кровью своего «возлюбленного»:

Песнь Песней: «Подкрепите меня вином, освежите меня яблоками, ибо я изнемогаю от любви» (2 : 5). «Красногубая гостья»: «Возлюбленному моему и всей своей крови не жалко, – только бы оживить меня, холодную, жарким трепетом своей жизни...» [10, с. 490]. Иными

словами, Лилит, стилистически подражая библейской Песни Песней, демонически выворачивает ее наизнанку: гимн жизни и любви оборачивается прославлением смерти и разрушения.

Подводя некоторые итоги, можно отметить, что образ идеальной возлюбленной явился одним из ключевых как в романтической, так и в неоромантической (символистской) эстетике. Художественно воссозданный, данный образ метафорически рифмуется с романтической устремленностью к иному, идеальному миру, достижение которого в посясторонней реальности невозможно. Соответственно, любовь априори трагична, а смерть одного (или обоих) возлюбленных или их разлука – ее неизбежный финал. Вариантом земной возлюбленной становится возлюбленная «неотмирная», являющаяся и проводницей в иной мир, и его воплощением и средоточием. Кроме того, можно выделить и своеобразный образ возлюбленной-губительницы. Отечественная романтическая проза, особенно на первых этапах своего становления и развития была в значительной мере ориентирована на немецкие образцы, соответственно, и специфика воплощения идеи мистической любви была связана с западноевропейской традицией.

Символизм, провозгласивший возрождение романтической эстетики, обнаруживал, вместе с тем, более творческое освоение предшествующей традиции. Так, применительно к воплощению образа идеальной возлюбленной и темы мистической любви можно говорить о неконфликтном, синтетическом соединении разноплановых традиций и аллюзий. Прежде всего, это, безусловно, ориентация на романтическую эстетику в широком смысле (идея двоимирия, персонификация иного мира в женском образе), а также отсылка к конкретным мотивам и сюжетам романтической прозы; это и мифологическая аллюзийность (точнее даже будет говорить не только о мифе, но и о художественном переосмыслении и воплощении тех или иных философских, религиозно-мистических категориях); это и отсылка к иным видам искусства, прежде всего, искусствам пластическим (живописи, иконописи, скульптуре). В целом, подражание символистов романтикам можно охарактеризовать как более осознанное (по сравнению с во многом ученическим подражанием романтиков – немецким образцам). Кроме того, труды отечественных философов и теоретиков символизма (прежде всего, Вл. Соловьева) обогатили идею мистической любви и сам образ идеальной возлюбленной дополнительными смыслами.

Список литературы

1. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аxioma, 1996. – 230 с.

2. Завгородняя Г.Ю. Алексей Ремизов. Стиль сказочной прозы. Ярославль: Литера. 2004. – 196 с.
3. Завгородняя Г.Ю. Стилизация в русской прозе XIX -начала XX века. Дисс... докт. филол. наук. М.: Литературный инст. им. А.М. Горького, 2010. – 391 с.
4. Ишимбаева Г.Г. «Вальтер Эйзенберг» и «Облако». Сказки Константина Аксакова в немецком поэтическом контексте // «Бельские просторы», 2004. №11. [Электронный ресурс] URL: http://www.hrono.ru/text/2004/ishim11_04.html
5. Киреевский И.В. Опал // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840). Л.: Издательство Ленинградского университета, 1990. – 672 с.
6. Маркович В.М. Комментарии // Русская фантастическая проза эпохи романтизма (1820-1840). Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1990. – 667 с.
7. Мистика золотого века. М.: Терра – Книжный Клуб Книговек. – 637 с.
8. Мифология. Энциклопедия / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. М.: Большая Рос. Энцикл. 2003. – 736 с.
9. Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. В 2-х тт. М.: Изд. М. и С. Сабашниковых. 1913. т. 1. Ч. 1. – 481 с.
10. Сказка серебряного века. М.: Терра, 1997. – 640 с.

Рецензенты:

Романова Г.И., д.фил.н., профессор кафедры русской литературы Института гуманитарных наук ГБОУ ВО «Московский городской педагогический университет», г. Москва;

Минералова И.Г., д.фил.н., профессор кафедры русской литературы XX–XXI веков и журналистики Института филологии и иностранных языков ФГБОУ ВПО «Московский педагогический государственный университет», г. Москва.