

Жужгина-Аллахвердян Т. Н. Символика стихии в романтической литературе (Новалис, Э. По)

Философские проекции с глубинным, внутренним, до конца не раскрытым смыслом алхимической «брачной ночи» [5, с. 149-150], архетипно связанные с древней мифологической символикой, легли в основу романтической мифопоэтики ночи и сна, света и тьмы, вечности и мгновения, Эроса и Танатоса. Продолжая шлегелевскую мысль, Новалис утверждал, что только поэтам «должно касаться текучего» [10, с.120], но не давал этой мысли пояснения. Новалисовский Текст закрыт для неофитов: эксплицирование балансирует на грани мифопоэтического и логико-понятийного, точного мышления. Воображение и интуиция немецкого поэта породили энигматические письма, в которых обозначены и объединены мифотворческие принципы познания – магия ночи и сна, «романтическая иллюзия» и логико-математические расчеты и проекции. Такое письмо условно идентифицировало математику и поэзию, ибо подпитывалось платоновыми идеями о «музыке сфер», учением о гармонических интервалах, и анимистическими, алхимическими и астрологическими идеями Якоба Беме (1575–1624) [15]. Немецкий романтик не видел радикального различия между поэзией и математикой, объединив их в уравнении «поэзия = алгебра» [16]. Математика, юриспруденция, философия, вера в универсальность Я потребовались Новалису для создания собственной личности [12, с.40]. В незаконченном романе «Генрих фон Офтердинген», как и в «Гимнах к Ночи» в соответствии с «философией откровения» Шеллинга [3, с.31], происходит полное растворение творческого Я в любви к искусству и к матери-природе, растворение в «гармонии космических ритмов с нашей божественной сущностью» [17, с. 204]. Мотив томления «в качестве предчувствия высшей любви и вечной надежды», в «музыке жизни» и в «музыке чувств», «составляющей духовное содержание и одушевляющее начало, или самобытное существо лирического искусства» воссоздан Новалисом в традиции Я. Беме, у которого «дух вещественнее вещи; дух – это взрывчатая

энергия, это стихия, способная проявляться в нежнейшей музыке» [8, с. 22–28]. В «Учениках в Саисе» магические символы вселенной приобретают смысл взаимодействия внешней и внутренней стихий. Путь посвящения сначала пролегает через чувственное - слух, зрение, осязание, затем приходит познание сущности сердцем, «глубокая истома» и «сердечное томленье» ведут к пантеистически-космогоническому знанию [10, с. 74].

В «Гимнах к Ночи» этот путь пролегает через магическую территорию, «пустынный, необитаемый предел». Онирическая символика перетекает в символику алхимической «брачной ночи» и «бытия небытия». По словам Ж. де Сталь у Новалиса «дневной свет соответствует радостному языческому мировоззрению; а звездное небо кажется подлинным храмом истинной веры. Именно во тьме ночей, говорит немецкий поэт, человеку открылось бессмертие: солнечный свет слепит глаза, мнящие видеть» [6, с. 390]. Метафора «храма» вбирает в себя и отражает целый мир, вселенную, ядром которой является «чувствительный человек», возлюбленный, поэт, находящийся между двух миров, на границе двух стихий – дня, символа жизни, и ночи, символа хаоса и смерти. В мистической формуле общения с «высоким духом» зашифрована многосоставность человека как проявление богочеловеческого.

В «Одиночестве» Ламартина контрастное противопоставление разнонаправленных вертикалей горы и бездны как центра земного мира [13, с. 39-40] возвращает читателя от антропоморфизма к «небесной символике», архетипу Адама, символу гипотетического естественного состояния, к которому стремилась романтическая душа. Атмосфера таинства сохраняется благодаря символике созерцания. «Предметами созерцания» в поэзии Ламартина были не только горы, облака, земля, разверзшиеся у ног героя река или озеро, но и «рельефы» внутреннего мира человека. Символизированные в образе «долины детства», убежище для «уставшего сердца», они таят в себе мифологический смысл, материнский символ. Поэт призывает погрузиться в «лоно» природы: «Plonge-toi dans son sein qu'elle t'ouvre toujours...». В этих

словах материализованы бессознательная тоска по матери, жажда омоложения и возрождения [14, с. 237]. «Dieu pour le concevoir? A fait l'intelligence: / Sous la nature enfin découvre son auteur! / Une voix à l'esprit parle dans son silence: / Qui n'a pas entendu cette voix dans son cœur?» В этом заключительном аккорде голос вещает об осознании мистериального обновления стихий, а чувство любви к природе тождественно религиозному экстазу. Голос, исходящий из сердца, – голос бессознательного, Анимы, «повелительный голос» матери-природы, «женского» мира [1, с. 20].

Смутные долины, «тени прошлого» – это глубины архаического мифа об умирании, угасании и воскресении, увековечившего идею циклического времени, и образы «нарциссических миражей», бессознательных интенций автора. В поэтическом тексте долина становится частью «воздушной» картины мира, в которой ей отводится роль «убежища для ожидания заката дня» и смерти («Un asile d'un jour pour attendre la mort»). Такой образ имеет автобиографический эквивалент: тень лесов – это тень прошлого; два ручья, затерявшиеся в долине, – источники «моих дней»; тишина природы – забвение, успокоившееся сердце, молчаливая душа. Образ облака – «стершегося сна», сквозь который пробивается вечно живой новалисовский образ любимой, восходит к томсоновским «романтическим очертаниям облаков», напоминающих «фантастический сон наяву» [4, с.152]. Лирическое «Я» имеет, возможно, тот же источник «воздушного воображения»: томсоновский одинокий любовник бежит от людей в «мерцающую сень и сочувственный мрак» леса, там он восхищается «романтическими видами Каледонии» [4, с.152].

К символике Долины обратится Э. По в новелле «Эленор». После смерти Эленоры – поблекла и погрузилась в молчание Долина Многоцветных трав, все живое ее покинуло, и только любовь к Эрменгарде вытеснила болезненное чувство и образ умершей [9, с.34]. В новелле «Лигейя» мифопоэтика ужасного, неистово-фантастического, страшной бессознательной реальности проявилась в форме «сна наяву». Лигейю отличают неземные черты: «величие

и спокойная непринужденность ее осанки», «непостижимая легкость и грациозность ее походки» уподобили ее тени. Еще при жизни она утратила реальность и продолжала являться после смерти, принося страдания живущим («она приходила и уходила подобно тени»). При такой постановке проблемы это «небесное существо» закономерно являет собой «воплощение падшести» (Н. Бердяев). По К.Г. Юнгу, женское начало отражается в стихии воды и ночи: и ночь, и вода обладают текучестью и символизируют аниму. Ночь и Сон открывают инобытие, «другой мир», болезненной, но желанной мечты, мары, искушения, а сновидение - это лишь эпизод бесконечного сна и долгой ночи, приносящей «радость страдания». Сон, безумие, бессознательное, путь, по Э. По, обладают «глубиной». Г. Башляр показал, что глубина – важная характеристика стихии воды в творчестве Э По, у которого «судьба образов воды весьма точно следует судьбе основного видения, видения смерти», анамнеза - беспамятства, забытья [2].

Новелле По «Низвержение в Мальстрем» предшествует эпитафия из Дж. Гленвилла: «Пути господни в Природе и в Предначертаниях – не наши пути. И уподобления, к которым мы прибегаем, никоим образом несоизмеримы с необъятностью, неисчерпаемостью и непостижимостью его деяний, глубина коих превосходит глубину Демокритова колодца». Слово «глубина» здесь имеет значение кода, шифрующего непознаваемое, а Демокритов колодец частичное отражает пути господни, их неисповедимость и предначертанность. Как и глубина падения – и рода человеческого, и отдельного человека. И весь путь человеческий – это головокружительное падение. Изгнание Адама и Евы с небес на землю, низвержение в водоворот Мальстрема, провал в пропасть Ночи и бездну бессознательного. Удел человеческий – обреченность на краткую жизнь, преждевременное старение во время низвержений, подобных низвержению в Мальстрем, шести часам «смертельного ужаса», пережитого героем на грани двух миров. Потому «маленькая скала» под названием Хмурый Хельсинген, с вершины которой открывается бездна океана, «на 68 градусе широты», в суровом норвежском краю приобретает значение «конца

света». «Густой серый цвет» передает мощь и таинственность глубоководья, бездны, глубины океана и глубины пути. Образ «черноты» в описании «ревущей стихии» и «незыблемых», «чудовищно-черных» нависших скал, как бы заслонивших весь мир, приобретает особую мифологическую значительность. Это образ земной природы и одновременно – потустороннего мира, таинственного безбрежья бессознательного. Эта равнозначность бездны чувств и бездны морской говорит об их стихийности и недоступности, неспособности человека охватить все это «ограниченным рассудком». Затерявшиеся в «черноте» глубоководья «островки» лишь на первый взгляд, с подачи рассказчика, представляются абсурдными: «...зачем их...понадобилось как-то называть, этого ни вам, ни мне уразуметь не дано». В сущности, здесь скрыт намек на то, что все эти названия – таинственные коды стихии, не поддающиеся расшифровке. Стихия воды характеризуется словами, обозначающими необузданное и в то же время кем-то направляемое движение: низвержение, стремительность, быстрое течение, «которое несло», «чудовищная скорость», «возрастающий напор», «неукротимое бешенство». «Водная ширь, изрезанная, изрубцованная тысячью встречных потоков», вода, вздыбленная в неистовых судорогах, «закручивалась спиралью в бесчисленные гигантские воронки и вихрем неслась ...с невообразимой быстротой». Парадигма океана пересекается с парадигмами спиралевидной глубины, падения и - бурлящего воздуха: бездна-вихрь-воронки-водопад-спираль-бурление-неистовые судороги-вращение-судорожные рывки-страшный котел-водоворот-волнение-пучина-крутящийся поток-пасть водной бездны. Зрелище океана дополняется звуковыми эффектами: шипенье, свист, клочкотанье, громкий все возрастающий гул, похожий на «рев огромного стада буйволов в американской прерии», «душераздирающий вой», «не вопль, не то рев». Зрелище падения рождает онирический образ («будто я падал во сне с самой высокой скалы»), зрелище стихии вызывает влечение проникнуть в «глубину бездны» – равнозначных друг другу океана и бессознательного. Символика падения связана с символикой воздуха, полета: «мы не плыли, а

словно летели». Глубоководье бессознательного синонимично полету во сне, хотя и порождено стихией ветра, урагана, шторма.

В новелле «Колодец и маятник» то же символическое нисхождение, спуск в бессознательное, погружение в кошмарный сон, но и в беспредельную жуткую тишину, покой и ночь. Этому онирическому состоянию дается физиологическое объяснение – «то был обморок», забытье, бред, «мнимое небытие», наряду с мифологическим – могила, Аид, «потусторонняя бездна», мир теней, бесконечный спуск, провал, пустота. Однако пробуждение и ощущение бытия сопровождаются «ужасом возвращения» и сопутствующим ему физиологическим ощущением «безумия памяти», вступившей в заповедь, запретную область инобытия. «Я вытянул руку, и она тяжело опустилась на что-то влажное и темное. Так пролежала она немалое время, в продолжение которого я силился сообразить, где я и что со мной случилось». Это воспоминание отсылает к сну Л. Тика о руке, которая как будто живет рядом отдельно, холодная, чужая, и к Новалисовой «глубине ночи». Но в отличие от Новалиса, у Э. По «чернота вечной ночи» вызывает не восторг, а ужас, который «душит и давит». Герой признается: «Я задыхался: густота мрака словно придавила меня и старалась удушить». Всплеск воды на дне колодца и эхо – голоса из бездны бессознательного, темницы, праобраза ада и адских мучений. Глубина ночи как и глубина зловонного инквизиторского колодца, как и глубина бессознательного, пугают и напоминают о смерти. В творчестве Э. По, находившегося под влиянием готики и немецкого мистицизма, мотив «страшного двойничества» принял патологический характер в «эфирных» или «призрачных» образах ночной стихии, стихии бессознательного. Фантастика ужасов и месмерических явлений, хотя и уходит корнями в фольклор, тесно связана с научной, психологической и логической фантастикой [7, с.192-194], о чем свидетельствовали физиологические описания Э. По болезни и смерти, а также рассуждения о природе бессознательного по поводу пробуждения от смертельного сна и иных фантазмагорических событий.

Литература

1. Аверинцев С.С. Образ античности в западноевропейской культуре XX в. Некоторые замечания // Новое в современной классической филологии. М., 1979.
2. Башляр Г. Грезы о воздухе.
3. Бовсунівька Т. Художньо-естетичні характеристики романтизму // Всесвітня література і культура в навчальних закладах. №2-2002.
4. Жирмунский В.М. Английский предромантизм // Жирмунский В.М. Из истории западноевропейских литератур. Л., 1981.
5. Карсавин Л.П. Культура средних веков. Киев, 1995.
6. Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М.: МГУ, 1980.
7. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.
8. Микушевич В. Тайнопись Новалиса // Новалис. Гимны к Ночи. М., 1996.
9. Мильчина В. О Шарле Нодье и его героях // Нодье Ш. Фея хлебных крошек. М.: Энигма, 1996.
10. Новалис. Ученики в Саисе // Новалис. Гимны к Ночи. Ученики в Саисе. М.: Энигма. 1996.
11. Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: оновенная литература или литература, демонстрирующая «исчерпанность старого»? // Зарубежная література второго тысячелетия. М., 2001.
12. Шалагінов Б. «Магічний ідеалізм» Новаліса // Вікно в світ. Цит.вид.
13. Элиаде М. Космос и история. М.: Прогресс, 1987.
14. Юнг К.Г. Либидо, его метаморфозы и символы. Спб, 1984.
15. Freikenberg A. De vita et Scriptis Jacobi Boehme.
16. Seguin Ph. Novalis, Poe, Mallarmée: trois poètes aux prises avec la science // Alliage, numéro 37-38, 1998. Электронный источник: [Http://jm.saliege.com/dilthey.htm](http://jm.saliege.com/dilthey.htm).
17. Quелlette F. Depuis Novalis. Editions du Noroit, 1999.