Б.А. Максимов, канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной журналистики и литературы факультета журналистики МГУ имени М. В. Ломоносова; e-mail: esprit25@rambler.ru

РОМАНТИЧЕСКИЕ КООРДИНАТЫ ЛЮБВИ: «ЛЮЦИНДА» Ф. ШЛЕГЕЛЯ*

Созданный на исходе XVIII века экспериментальный роман Шлегеля позволяет пристально рассмотреть границу между классическими и романтическими (то есть, в широком смысле слова, современными) представлениями о любви и о гендерном вопросе. Если предшествующие поколения трактовали любовь как приятное развлечение или как стандартизованную социальную связь, то романтики превратили любовь в универсальный инструмент познания и личностного развития. Благодаря любви индивид (прежде всего мужчина) может восполнить существенные дефициты (например, нехватку энергии или расщепленность натуры), но только при условии взаимообмена. С точки зрения Шлегеля, любовь не сводится к эгоистической жажде обладания, но предполагает тесное (и конфликтное) взаимодействие, в ходе которого любящие неизбежно трансформируются и которое устремлено не просто к телесной близости, но к биологическому слиянию. Этот процесс романтики описывают в категориях, общих для эротической и религиозной сферы.

Ключевые слова: *романтизм, гендер, платонизм, взаимодействие, чувственность.*

Schlegels audacious novel, first published 1799, is a good starting point to explore the borderlines between the romantic (i.e. the contemporary) view of love and gender, and that of the Enlightenment. While their predecessors saw in (sensual) love either pleasant pastime or conventional social bonds, the romantic generation regarded it as an universal cognitive tool and a driving force of individual evolution. Through love a person (primarily, a man) can supply significant defects, such as lack of energy and of integrity, – however, it implies reciprocity. For Schlegel, love doesn't reduce to selfish longing to possess, but it demands a close (and turbulent) interaction, urging both sides to transform and aiming not just at corporal intimacy, but at biological fusion. The romantics tend to describe this process in terms common for erotic and religious matters.

Key words: *romanticism, gender, Platonism, reciprocity, sensuality.*

Диалектика любви

В основе романтического эроса лежат известные тезисы Платона о взаимодополнении сторон, о восстановлении изначальной целостности человека в любви. Шлегель не случайно зачитывался «Пиром» в процессе работы над «Люциндой», в то время как Новалис отмечал в

* Окончание. Начало см. № 5-2015.

своих заметках, что «потребность в любви уже сама по себе свидетельствует о существующем расколе. Потребность всегда сигнализирует о слабости»[1]. Платоновский миф об андрогине, исключительно популярный на рубеже «классики» и «романтики» (к нему обращались Баадер, Шеллинг, И.-В. Риттер, В.Ф. Гумбольдт, Геррес), теперь рассматривается в гендерных категориях: ключевым вопросом становится различение и взаимодействие мужского и женского начал, мало интересовавшее Платона. По мысли романтиков, неполноту человека предопределяют границы его пола, его гендерная принадлежность. Только воссоединившись через любовь, мужчина и женщина могут восполнить гендерные «лакуны»: ведь любовь, по Платону, есть дитя нищеты и изобилия, и то, чего недостает одной стороне, в избытке обнаруживается у другой. Шлегель уже в начале своего фрагментарного романа заявляет эту дальнюю цель любви, говоря о «завершении мужского и женского начала до полной, целостной человечности» (125)[2].

Вполне закономерно, что в художественной практике романтизма осуждается натиск, нацеленный на обладание «объектом» страсти; Шлегель с самого начала корректирует одностороннее, эгоцентрическое представление о любви: «То, о чем я мечтал, было не только ... желанием уничтожить мучительное жало томления и охла-

[1] Ibid. S. 643.

[2] О трактовке андрогина немецкими романтиками обстоятельно пишет в своих комментариях А.В. Михайлов (Эстетика немецких романтиков. СПб, 2006, с. 453–456), а также Е.В. Абдуллаев и Катриона Мак-Лиод. В работах Мак-Лиод [MacLeod, 1998, p. 79] и Абдуллаева [Абдуллаев, 2011, с. 31–32] со ссылками на «Диотиму» справедливо подчеркивается тенденция выхода за пределы традиционной гендерной роли, отчетливо выраженная у Шлегеля и серьезно повлиявшая на манеры и поведение светского человека (прежде всего мужчин в Англии, Германии, Франции, России) в первые десятилетия XIX века. О феминизации мужчин и маскулинизации женщин в английском романтизме см. [Wolfson, 1991, p. 391], более подробно она рассматривает эту тему в монографии [Wolfson, 2006]. Вместе с тем я не стал бы уравнивать расшатывание гендерных ролей на уровне культуры и гомосексуальность, которую обнаруживают в «Люцинде» Мак-Лиод [MacLeod, 1998, p. 81] и Марк Рэдфилд [Redfield, 2000, p. 115, 117], как и анонимные рецензенты «Люцинды», сразу после выхода романа обвинившие автора в апологии «греческой мерзости». При том что игровой выход за свои пределы, переработка и усвоение «чуждых» черт были обязательной частью романтической жизненной программы – идея типологической однородности, сквозящая как в инцесте, так и в однополой любви, их не привлекала. Несмотря на повышенную эмоциональность дружеских связей, на яркие творческие тандемы и т.д., мужская дружба – постольку, поскольку в ней отсутствует противоположное, женское, начало – оценивается романтиками (и Шлегель в «Люцинде» – не исключение) ниже, чем любовь мужчины и женщины. В этом романтики расходятся с Платоном, с римской традицией, и частично с поздним Просвещением, с его эпикурейской застольной поэзией и сентименталистским культом дружбы, который Гофман пародировал в виршах Мурра о коварных красотках, которые никогда не заменят крепкое дружеское плечо.

дить сладостный пыл в обладании» (119). Всякий захват, всякое присвоение, если вдуматься, подрывает саму идею *взаимообмена*. При поглощении жертва, растворившись в агрессоре, утрачивает свою самобытность, которая, собственно, и привлекала захватчика, и его голод остается неутоленным: так происходит с гофмановской лилией, которая рассыпается в пепел в объятиях нетерпеливого Фосфора, так происходит с лермонтовской Морской царевной, так происходит с кокетливой панни Ивиньской в «Локисе» Мериме, с женой художника в «Овальном портрете» По, а также с супругой заказчика картины в «Пророческих портретах» и ученого в «Родимом пятне» Готорна. Чтобы взаимообмен мог осуществиться, необходим равноправный диалог, поэтому романтики изображают любовь как *диалектический коммуникативный процесс*[3], в котором, по выражению Шлегеля, «каждый дает столько, сколько берет, один – как и другой» (181). У Новалиса в «Генрихе фон Офтердингене», создававшемся одновременно с «Люциндой» (в линии Генриха и Матильды, и в так называемой «Сказке об Атлантиде»), этот диалог строится как взаимное обучение.

Какие пробелы позволяет восполнить любовь, в ее романтической интерпретации? По естественным причинам писатели романтической эпохи смотрят на этот вопрос преимущественно с позиции сильного пола. Итак, современный мужчина (а это значит: образованный молодой горожанин) в первую очередь страдает от дробления сил, от расщепления своей натуры. Множественность и абстрактность целей, которые ставит перед собой мужской разум, устойчивая привычка «иметь намерение, поступать согласно намерению и искусственно сплетать намерение с намерением для нового намерения», по словам Шлегеля, мешает «свободно отдаться потоку... образов и чувств в собственной душе» (202). Поневоле мы ищем и ценим то, что сводит наши намерения воедино, то, что центрирует личность, отменяя разрыв между ощущениями и помыслами. Самый лучший лекарь – любовь – возвращает мужчину к «средоточию своей жизни» (177). Женщина и сама по себе, как уже говорилось, отличается большей цельностью, большим внутренним единством, кроме того, любовь как деятельность заряжена центростремительной силой: так, полюбив Люцинду, Юлий «чувствовал, что никогда уже не утратит достигнутой цельности» (178).

Еще одной острой проблемой современного молодого человека является невосполнимая растрата сил, отсюда частые сетования ро-

[3] Снова процитирую мнение Эльке Райнхардт-Бекер, на сей раз из ее монографии [Reinhardt-Becker, 2005]. Сексуальность у романтиков (в качестве примера приводится Шлейермахер) «призвана установить связи, основанные на понимании друг друга. Реализация страстных желаний играет второстепенную роль» [Ibid, p. 160].

мантиков на усталость, преждевременную старость, апатию, особенно резко выраженные у героев «байронического» типа, которых мы в избытке находим во французской прозе (Мюссе, Шатобриан, Констан), в новеллах По и Арнима, в лирике Гейне, Боратынского, Тютчева, всерьез – у Лермонтова и как дань моде – у Пушкина. Собственно преждевременная старость наступает тогда, когда молодой человек принужден экономить свои – уже истощенные – душевные силы, как Родерик Ашер или бальзаковский Валантен, все, кто, по лермонтовскому выражению, «жадно бере[гут] в груди остаток чувства». С этой точки зрения любовь, изначальный смысл которой заключается в возобновлении жизни, становится для мужчины аккумулятором, источником обновления сил. В «Люцинде» Шлегель неоднократно подчеркивает регенерирующие свойства любви: «я вдыхал весну, ощущал вечную молодость вокруг себя» (118), «в объятиях Люцинды Юлий снова обрел свою молодость»(175), «я хочу тратить все мои силы, пока светит день, а вечером обновлять их в объятиях матери, вечной моей невесты» (183). Одновременно со Шлегелем оппозицию расходования и накопления сил, олицетворенную в женственном образе «ночи» и деятельном, но суетливом «дне», разрабатывал его университетский друг Новалис в «Гимнах к ночи»[4]. Романтики обратили внимание на способность женщины конденсировать энергию, которая предназначается не только ей самой, но и ребенку. Шлегель не случайно связывает обновление, омоложение мужчины с материнским инстинктом женщины: «Порывистая сила и теплота ее объятий ... обладали экстазом и глубиной, которые могут появиться только у матери... через тонкую оболочку кожи он не мог не ощутить теплые токи нежнейшей жизни» (176). Как полагали романтики, мужчина возрождается в объятиях женщины лишь тогда, когда она испытывает к нему материнские чувства, в этом случае мужчина сознательно проявляет слабость и не боится на время утратить свое превосходство. Вне связи с материнством и детством, в роли самоуверенного любовника – деспота или ловеласа – мужчина парадоксальным образом лишь растрачивает свои силы, вплоть до истощения, о чем наглядно свидетельствует судьба героев ряда романтических повестей («Венера Илльская» Мериме, «Магнетизер» и «Зловещий гость» Гофмана, «Исповедь сына века» Мюссе, «Пиковая дама» Пушкина).

Не в последнюю очередь женщина сохраняет жизненную силу благодаря своей гибкости и плавности, которая противопоставлена у

[4] Позволю себе в данном вопросе сослаться на собственную статью [Максимов, 2010].

романтиков твердости и резкости мужчин[5]. По Шлегелю, тот, кто не готов меняться, перестраиваться, – не пригоден к любви: «Мужчина, который не умеет идти навстречу и удовлетворять внутренним требованиям своей возлюбленной... по существу говоря, является импотентом» (135). Свой целительный потенциал любовь обнаруживает лишь в условиях полноценного взаимообмена, вплоть до обоюдных перевоплощений, при которых «мы обмениваемся ролями и с ребяческой веселостью соревнуемся, кто из нас удачнее подражает другому, удается ли тебе лучше сыграть бережную пылкость мужчины или мне – очаровательную покорность женщины...» (124). Как видим, Шлегель говорит не о механической смежности разнополых признаков, которая обнаруживается у ненавистного Баадеру гермафродита. Идея «андрогина» непременно подразумевает у романтиков комплексную трансформацию организма, его укрупнение, усложнение, развитие. В этом случае новообретенные свойства не конкурируют с врожденным гендерным складом, но развивают и усложняют его – Юлию довелось испытать это на собственном опыте: «Я ощущаю глубокие изменения во всем моем существе: совершенно особенную мягкость и нежную теплоту во всех движениях души и духа... И однако это совсем не похоже на слабость. Напротив, я знаю, что отныне буду с большей любовью и обновленной силой заниматься всем, чего требует мое призвание» (187).

Гораздо более трудная задача – дать характеристику романтической любви с позиции женщины. В этой связи любопытно, что долгое время «Люцинду» воспринимали как вдохновенный манифест в пользу женской эмансипации и равноправия полов, однако в последние десятилетия роман подвергся нападкам в феминистской критике[6]. Современные исследовательницы упрекают Шлегеля – и не без оснований – в том, что его «любовь», вопреки декларациям, на поверку далеко не всегда оборачивается подлинно диалектическим сотрудничеством. В самом деле, мужчина выступает в этом процессе как активная сторона, как деятель, которым движет ощущение гендерно обусловленной неполноты и который многое приобретает благодаря любви к женщине: Юлий, как мы уже говорили, обновляется,

[5] Если воспользоваться естественно-научными категориями Новалиса, то в мужчине воплощен процесс «сгущения» материи, а в женщине – ее «разжижение» (Novalis. Dichtungen und Prosa. S. 493).

[6] О том, что Шлегель в «Люцинде» выступает за равноправие и эмансипацию женщин, пишут, в частности, Гизела Дишнер [Dischner, 1980, s. 14, 16] и Эрнст Белер [Behler, 1992, s. 229]. В феминистской критике, напротив, находят у Шлегеля идеи мужского превосходства и закабаления женщины [Beese, 1980, s. 90; Domoradzki, 1986, s. 169-184].

испытывает творческий подъем, обретает внутренний центр, смягчается и гармонизируется. Но что сказать о Люцинде, что *ей* дает любовь? В какой мере она совершенствуется, и какие способности она заимствует у сильного пола? Художницей она, очевидно, не стала, о дальнейшей ее судьбе, об этапах становления, о развитии личности мы почти ничего не узнаем из романа, повествование в котором ведется от лица мужчины[7]. Знаменательно, что супруга Шлегеля, Доротея Фейт, в незавершенном романе «Флорентин», замысленном как зеркальный ответ на «Люцинду», успела сочинить только фрагмент, изложенный с мужской точки зрения, «женская» часть осталась нереализованной.

Такого рода недосказанность обнажает самое уязвимое звено романтической концепции любви. Хотя романтики признают неполноту, гендерную ограниченность мужчины и акцентируют преимущества женщины – вплоть до культа женственности, воспринятого через сентиментализм и масонскую традицию, – вопрос о том, является ли женщина также активной и совершенствующейся стороной в любовных отношениях, они оставляют открытым. Временами, поступившись диалектикой, они повторяют классические формулы, в которых женщине отводится роль эстетически прекрасного объекта. Так, по уверению Герреса, мужчина встречает в женщине «самую гармоничную ответную деятельность», однако в дальнейшем мы обнаруживаем по сути односторонний процесс, единственным субъектом которого является мужчина: «Любящему мужчине женщина дает материал, в который переносит он свою форму, а мужчина дает женщине форму, наблюдая которую она может возвысить свой собственный материал до пластического облика», «любовь женщины – это преданность; лишь тогда, когда совершенно забывает она о своей личности ради мужа, она любит...

---

[7] Как справедливо замечает Верена Эрих-Хэфели, «любовь, с ее целокупной тенденцией, только в Юлии пробудила творческий потенциал. ... Благодаря любви к Люцинде Юлий развивает свой дар живописца, Люцинда же, чьи художественные опыты изначально объявлены эстетически малозначимыми, – нет» [Bei Gefahr des Untergangs – Phantasien des Aufbrechens: Festschrift fuer Irmgard Roebling, 2000, s. 111]. Сходным образом рассуждает и Катриона Мак-Лиод: по ее мнению, у Шлегеля «женщина, чье существо уподобляется органическому, бессознательному бытию растения-гермафродита, остается исключенной из поступательного процесса саморазвития (Bildung)» [MacLeod, 1998, p. 87]. В этом обе исследовательн

ицы усматривают, и вполне обоснованно, отход от декларируемой Шлегелем диалектики. В самом деле, «мужчина учится у женщины любви, которая в ней изначально заложена, однако женщина взамен не перенимает мужской креативности, гениальности и т.д.» [Bei Gefahr des Untergangs..., 2000, s. 112]; налицо несимметричность категорий, пишет Мак-Лиод: мужчина рассматривается как половина целого, женщина – как [самодостаточное] целое, от которого он отпал [MacLeod, 1998, p. 86].

по-настоящему», «женщина предоставляет мужчине ... жизнь чужого тела, ... есть в ней материал, в котором он может доказать свою пластически-творческую энергию»[8]. Сходные колебания испытывает и Фридрих Шлегель. С одной стороны, он отвергал классические идеи Гумбольдта о том, что мужчина навязывает женщине характер «извне», ибо сама она лишена определенного характера: на его взгляд, «неистовая жажда обладать со стороны мужчины и безропотная готовность отдаваться в его власть со стороны женщины уже сами по себе выглядят утрированно и уродливо» (78). И все же на *образном* уровне в «Люцинде» у Шлегеля то и дело проглядывает классическое представление о «женственности» в духе пародированного его братом Шиллера, Гете и Гумбольдта, заметно отклоняющееся от романтической диалектики[9]. То он сравнивает возлюбленную с «зеркалом», в котором «возросла» его мысль и в котором Юлий не боится «восхищаться собою и себя любить» (121), то уподобляет себя Пигмалиону, оживляющему «свое единственно любимое произведение» (182), то он характеризует мужской и женский пол как «два сословия – созидающее и созидаемое» (184). Отметим любопытную тенденцию: чем более совершенной, идеальной – в современном смысле слова – изображается женщина, тем скорее ей будет уготована роль пассивного объекта, чистого средства. Когда женщину объявляют «ангелом», «мадонной», «гением чистой красоты», «музой», можно быть уверенным, что ей отказывают и в самобытном характере, и в самостоятельных потребностях[10]; подобно «прекрасной даме» рыцарских времен, она существует только ради мужчины, смысл ее жизни заключается в том, чтобы всей душой любить мужчину, поддерживать его силы и предоставлять чувственный материал для его развития и распространения.

И в теории, и в художественной практике бесспорным достижением романтиков является глубокая и комплексная оппозиция мужского и женского начала, в которой была выявлена женская самобытность. Однако, представить женщину полноценной стороной в диалектически трактованных любовных отношениях им удается крайне редко: шаг от метафизического описания к динамическому, от противопоставления к полноценному взаимодействию представ-

---

[8] Эстетика немецких романтиков. С. 68.

[9] «Обиднее всего, – констатирует Эрих-Хэфели, – что его философия полов постоянно скатывается к тому стандартному иерархическому образцу, который он, собственно, хочет преодолеть» [Bei Gefahr des Untergangs, 2000, s. 102].

[10] Зигрид Вайгель в своей работе о «Люцинде» полагает, что женщина в этом случае «застывает на пьедестале в ореоле восхищения, превращаясь в статую, в артефакт» [Weigel, 1990, s. 242].

ляет для них огромную сложность. Косвенным подтверждением этому служит распространенный в их творчестве типаж женщины-вамп, у которой есть *собственные* цели и которая использует мужчину как средство для их достижения: образ ее приобретает демонические и, в конечном итоге, мужеподобные черты, а союз с ней грозит мужчине уничтожением. В общем правиле женщине отводится роль объекта – цели или средства в мужской деятельности: самоотверженные любящие женщины, широко представленные в романтической литературе, спасают, исцеляют, предостерегают, мобилизуют, вдохновляют мужчин, словом, живут и действуют ради *других*. Их участие в процессе самосовершенствования мужчины проследить несравненно легче, чем выявить их собственные цели и выгоды от любовного союза. По крайней мере, история Кетхен и Арсены Гийо, Гайде и Матильды де Курси, Бригитты-Розы и Эллеоноры, Жюли Шаверни и Полины Годэн, шлелегевой Лизетты и лермонтовской Бэлы, ундины Фуке, русалочки Андерсена, ламии Китса, Эсмеральды, Марго, Бернеретты и других романтических героинь наводят на мысль, что подобный союз, который служит мужчине залогом самореализации и самосовершенствования, для женщины является единственной и конечной целью. Как и в случае с Люциндой, открытым остается вопрос о том, *что* восполняют эти женщины благодаря любовной связи с мужчиной, *как* любовь их преобразует и *в чем* они совершенствуются? Иными словами, романтики, мыслившие любовь как диалектический процесс, представляют мужчину его полноценным участником, а женщину – скорее, пейзажным фоном, данностью, необходимым условием совершенствования мужчины.

Чувственное и сокровенное

Рисуя портрет маленькой Вильгельмины, Шлегель полушутя-полусерьезно хвалит детский, весьма радикальный способ познания мира: «Здоровая любознательность стремится вполне охватить обретенный ею предмет, проникнуть в его недра и раскусить их». «Ощупывание, – продолжает писатель, – напротив, удовлетворяется лишь внешней поверхностью, и его результатом является несовершенное, только опосредованное познание» (127). Замеченный Шлегелем водораздел относится и к любовной связи, которую романтики не мыслят вне познавательного процесса. Итак, с одной стороны, характерная для галантного века поэтизация *телесной близости*, при которой тела трактуются как плотные объемы в духе механической физики: отсюда повышенный интерес авторов эпохи

Просвещения к одежде, намекающей на формы тела или акцентирующей их, а также непременное дробление тела на пластические формы (стан, ноги, грудь), осязание и осмотр которых главенствуют в описании любовного влечения и любовного акта у Дидро и Лакло, Бомарше, Лессажа и де Сада, Гете и Виланда, Казота, Гроссе, Богдановича, да и поэтов Пушкинского круга[11]. Совершенно иное отношение к телесности мы находим у романтиков: комбинации различимых пластических форм они преобразуют в единую среду, разреженную и проницаемую. Так, в романтических пейзажах у Фридриха, Тернера, Констебля человеческие фигурки часто утрачивают объем, чтобы стать силуэтом или пятном, словно бы сотканным из воздуха и влаги. Эту среду пронизывают разнообразные волны, свойства и взаимодействие которых собственно и определяют характер любви. В самом деле, трудно переоценить значение, которое в романтическом любовном дискурсе придается излучению света – не внешней освещенности, а именно внутреннему свечению – у Тика, Арнима, Вордсворта, Китса, Андерсена, Готорна, Фета световые волны господствуют почти безоговорочно; вспомним также энергетические импульсы, о которых бегло упоминал и Шлегель (он славит в любви «электричество чувства» (134) и подчеркивает «воспламеняемость», «наэлектризованность» Юлия (148) и без которых немыслима образность Гофмана, Клейста, Гейне и Лермонтова, и, наконец, акустические волны, музыку, которой насыщена любовная лирика Брентано, Шелли, Гейне, Эйхендорфа[12]. В изображении Шлегеля апофеоз любви также проникнут гармоническими звуковыми волнами – «музыкой любви», «звуками отдаленного романса», «вечно звучащим пением», «романсом о чудесных тайнах богов», «пленительной музыкой чувств» (203-204).

Из сказанного совершенно не следует, будто романтическая любовь оставалась бесплотной и чисто умозрительной, в отличие от чувственно-конкретного понимания любви у просветителей. С одной стороны, сам любовный дискурс восемнадцатого века с его мифологическими аллюзиями («Дианы грудь, ланиты Флоры»), переходом в высокий слог, изящными эвфемизмами и умолчаниями,

[11] По выражению П. Шоню, «эротизм XVIII века основан на ощущениях, он прикасается, дотрагивается, ощупывает» [Шоню, 2008, с. 36], для него характерна «эротика прикосновения, а не проникновения», в этом смысле крайне характерна распространившаяся в эпоху Просвещения в сельской Франции практика coitus interruptus, прагматически направленная на ограничение рождаемости и буквально не допускавшая полного слияния [там же, с. 121].

[12] Михаил Вайскопф особо подчеркивает значение «акустических сигналов» и воздушных волн (ветер или дуновение) для (вос)соединения влюбленных в немецкой, а также английской и русской романтической литературе [Вайскопф, 2012, с. 524].

усложненным и перегруженным риторическими фигурами синтаксисом далек от живой, полнокровной телесности, скорее, он оперирует ее условными, рафинированными формами. С другой стороны, романтизм не отвергает телесное начало в угоду некоему бесплотному духу, но лишь отводит плоти роль проводника, ибо в их представлении любовь – это прежде всего взаимодействие импульсов, а не пластических форм. Отсюда характерная для романтизма разреженность и гибкость плоти, которую пронизывают магнитные и акустические волны, сотрясают электрические разряды. В романтической любви чувственность выражена не менее ярко, чем во фривольных повестях и анекдотах эпохи Просвещения, однако она не концентрируется в обособленных формах тела (на которые Просвещение так любит намекать!) и не ограничивается его поверхностью, – теперь она *разлита* в материи, сквозь телесные покровы она проникает внутрь организма. (К слову сказать, приоритет любви над дружбой у Шлегеля объясняется тем, что дружеские связи захватывают организм человека не целиком и поддерживаются *внешними* скрепами). Если фривольная любовь обнародовала себя в соприкосновениях тел, то романтическая – в слиянии жидкостей, внутренних приливах и отливах, а также во внутренней пульсации, вплоть до судорог и конвульсий, которыми изобилует проза Гофмана, Клейста, По, Готорна, Мюссе, поэзия Гейне и Лермонтова. Динамику любовным связям теперь придает не телесное сближение, но, в первую очередь, взаимопроникновение и согласование различных «волн», и счастье влюбленных зависит от того, удалось ли им, в буквальном смысле слова, настроиться на общую волну, основу которой составляет определенный ритмический рисунок. Подобные образы мы встретим уже в описаниях счастливого союза Юлия и Люцинды: любовные шутки и восторги «сделались единым пульсом нашей объединенной жизни» (119), и душа влюбленных «движется в легком танце жизни, невинная, озабоченная лишь тем, чтобы следовать ритму общения и дружбы и не нарушать гармонию любви» (204).

Согласование ритмов представляет собой, с точки зрения романтиков, сложный и далеко не самоочевидный процесс. В сентиментализме единственной задачей героя было найти в мире родственную душу и, преодолев внешние препоны, воссоединиться с ней, причем гармоничность подобного союза подразумевалась сама собой. Как мы уже отмечали, молодой Фридрих Шлегель более тесно связан с сентименталистской традицией, чем позднейшие художники, в творчестве которых романтизм достиг своего зенита (Клейст, Гофман, Мериме, Готорн, По, Мелвилл, Лермонтов, Гоголь). Действительно, автор романа

мотивирует сближение Юлия и Люцинды очевидным «родством душ»: «он был поражен этим новым проявлением родства, и чем дальше, тем больше обнаруживал общего между собой и ею» (173), «чудесное сходство все сильнее привлекало юношу к новой знакомой» (173), «он обрадовался, услыхав из ее уст свои самые глубокие и сокровенные мысли» (174). Однако затем следует характерная оговорка: «Вначале ничто так не изумляло и не притягивало его к Люцинде, как открытие, что ее внутренний мир похож на его собственный... и вот со дня на день ему приходилось обнаруживать все новые и новые различия. Правда, все [они] основывались на глубоком внутреннем сходстве» (176). Шлегель подразумевает скорее гендерные, чем индивидуальные различия (ибо Люцинда показана в романе как совершенная женщина, но не как индивидуальность). О гендерной оппозиции, обязательной для изображения любви у романтиков, уже говорилось. Сложнее будет понять, как сочетается с ней сентименталистское «родство душ», частично унаследованное не только Шлегелем, но и позднейшими романтиками. Иными словами: какого рода сходство между влюбленными служит залогом гармоничного союза?

Прежде всего, заметим, что в романтизме сам поиск души, сходной по организации, нередко бывает основан на ошибке и завершается тягостным разочарованием – можно вспомнить гофмановские сюжеты («Эпизод из жизни трех друзей», «Песочного человека», «Королевскую невесту», «Ошибки» («Irrungen, Wirrungen»), терзания Пискарева, любовь Татьяны к Онегину, несчастную Жюли из «Двойной ошибки», первую любовь Октава из «Исповеди сына века» или же он предстает в пародийном виде (Бальтазар и Кандида в «Крошке Цахесе», Мурр и Мими в «Коте Мурре», «Аббат Обэн» и «Переулок госпожи Лукреции» Мериме). В этом смысле характерна настороженность, с которой романтики относились к любви с инцестуальным оттенком: если в сентименталистской культуре с ее идеей изначального, санкционированного природой родства влюбленных осуждались, скорее, запреты, препятствующие естественному влечению[13], то в «Белокуром Экберте», «Ашерах» или «Вадиме» обнажаются внутренние угрозы кровосмесительных связей. Как обычно, романтики судят не с моральных, но с натурфилософских

[13] В.Э. Вацуро убедительно противопоставляет «оправдание» инцеста с позиции «сентиментального руссоизма» и отрицание его у романтиков, которые неизменно сопрягали с этим мотивом «понятие греха, преступления» [Вацуро, 2002, с. 92]. Пьер Шоню отмечает «кратковременное распространение браков между кузенами» в конце XVIII века, также обоснованное сентименталистскими представлениями о родстве душ: «двоюродная сестра внушает уверенность, она принадлежит к ближайшему окружению; она в меньшей степени, чем девушка из чужой семьи, подвержена опасности сексуальной дисгармонии» [Шоню, 2008, с. 122-123].

позиций: их смущает типологическое родство, которое не способствует дальнейшему развитию влюбленных. В их представлении любовь с необходимостью требует от каждой стороны внутренних перемен, поэтому она перестает быть самоочевидным делом и становится проблемным, конфликтным процессом – не в силу внешних препон и гнета обстоятельств, столь значимых в авантюрных повестях XVIII века, а изначально, по определению. «Нельзя отрицать, – пишет Баадер, – что и самая лучшая на свете любовь сводит не равнонастроенные души, но лишь такие..., каким еще предстоит выровняться между собою посредством снятия множества различий, которые разовьются и скажутся в них лишь со временем. Да и кто не испытал на собственном опыте, что порой ... лишь разрыв или отпадение служили поводом к тому, чтобы... кровью сердца скрепился новый союз, глубже и долговечней прежнего»[14]. В сочинениях романтиков размывается классическая любовная интрига, безраздельно господствовавшая от Возрождения (а, по большому счету, от греческого романа) до позднего Просвещения, с ее тиранническими (или враждующими между собой) родителями, черствыми опекунами, коварными соперниками, буйными ревнивцами и пронырливыми слугами, которые сводят влюбленных, с ее фатальными или комическими недоразумениями, обязательной разлукой, бегством и преследованием, с подстроенными ловушками и разоблачениями и т.д. Романтики предпочитают выносить внешние препятствия и принудительную силу обстоятельств за скобки и оставлять влюбленных наедине друг с другом: разделенная любовь или счастливый брак, которыми в классической традиции завершалась интрига, теперь нередко выступают ее отправной точкой, как это можно наблюдать, к примеру, в «Белокуром Экберте» и «Руненберге» Тика, «Фалунских рудниках», «Брамбилле», «Вампиризме» Гофмана, «Одержимом инвалиде» Арнима, «Ундине» Фуке, «Адольфе» Констана, «Исповеди сына века» и «Эммелине» Мюссе, «Кармен» Мериме, «Пророческих портретах», «Молодом Брауне», «Уэйкфилде» Готорна, «Овальном портрете» По. Если Шлегель в зачине и эпилоге «Люцинды» еще предпринимает осторожные попытки изобразить окончательный и безусловный апофеоз любви, то Гофман в «Золотом горшке» уже откровенно признается в проблематичности такого изображения; как правило, его каприччио венчают картины *условного*, частичного торжества влюбленных, наполовину пародийные, стилизованные в духе рококо или бидермайера. О том, что конфликт и страдание, будучи симптомами духовной трансфор-

[14] Эстетика немецких романтиков. С. 388.

мации, непременно сопровождают взаимную, счастливую любовь, Шлегель пишет, пожалуй, более бегло и легковесно, чем позднейшие романтики. «Размолвки хороши иногда для того, чтобы хоть однажды высказать вслух все самое святое, – рассуждает он. – Мы живем и любим до уничтожения (...) и противоречия повредят [любви] не более, чем жизни или человечеству; и примиренье неизбежно будет следовать в ней за столкновением сил» (185). В его романе лишь спорадически упоминается о «смешениях и переплетениях радости и боли, которые ... являются источником духовного наслаждения и чувственного блаженства» (118) или об эмоциональных колебаниях Люцинды, которая «несколько раз в течение ночи ... принималась то порывисто плакать, то громко смеяться» (175) – но впоследствии неразрывный сплав «боли» и «неги» станет магистральной темой романтической любовной лирики, наиболее отчетливо звучащей у Китса, Гейне, Лермонтова, Мицкевича.

И все же от позднего Просвещения романтики наследуют идею сходства между влюбленными. Другое дело, что основанием его служит не типологическая близость. Теперь аналогию выявляют не в характерах, не во взглядах и привычках, но, скорее, в языке и памяти, которые отсылают к *общему опыту*, например, проведенному вместе детству или отрочеству, которое связывает многие влюбленные пары – Гиацинта и Розочку, Клару и Натанаэля, Герду и Кая, Ленского и Ольгу, Жюли Шаверни и Дарси, Касперля и Аннерль. Юлий не случайно «стремился узнать больше о судьбе и прежней жизни Люцинды» и в свою очередь «также погрузился в воспоминания и ... рассказывал ей о своем прошлом» (174). В судьбе молодой художницы он обнаруживает параллели к своей собственной биографии: «она также со смелой решимостью отбросила от себя все предрассудки, разорвала все путы и жила вполне самостоятельно и независимо (173), «Люцинда, подобно Юлию, вела вынужденно замкнутый образ жизни» (175). Иногда объединяющим звеном выступает эпизод из прошлого, фактический или воображаемый, в котором пересекаются судьбы будущих влюбленных («Кетхен», с оговорками – «Маркиза д`О» и «Найденыш» Клейста, «Зловещий гость» и «Повелитель блох» (история Гамахеи и Цехерита) Гофмана, «Офтердинген» Новалиса, «Дом о семи фронтонах» Готорна, «Упырь» А.К. Толстого). В ряде случаев общность между влюбленными (а также и друзьями) возникает тогда, когда одна сторона поверяет другой некий судьбоносный эпизод из своей биографии, делится в романтических категориях самым *сокровенным*, дабы «пережить» это событие вместе. При этом от слушателя ждут не

только эмоционального отклика, но, прежде всего, работы воображения, которое позволяет представить себя на месте участника, «пропустить через себя» чужую коллизию (так происходит, к примеру, в «Обручении на Сан-Доминго» Клейста, «Этрусской вазе» и частично в «Арсене Гийо» Мериме, в «Золотом горшке» и «Песочном человеке» Гофмана, с оговорками – в «Майской ночи» Гоголя, «Фредерике и Бернеретте» Мюссе). Сходным образом Лермонтов заставляет женщин – адресатов своей лирики – пережить самые драматичные моменты личной биографии или же проводит параллели между их судьбою и собственной. Как видим, вместо типологического родства на первый план выходит общий экзистенциальный опыт, за которым, возможно, угадывается единый культурный код. При всей разности характеров необходимо, чтобы влюбленные разговаривали на одном языке, как вербальном, так и образном. В этом смысле показательна шуточная угроза Гейне своей супруге, от которой он готов сносить любую брань и укоры: «но если моих не похвалишь стихов, / Запомни – развод неминуем». Еще более наглядный пример – соблазнение Хосе, с которым Кармен не только заговаривает на его родном, баскском наречии, но и ссылается на архетипические образы Наварры. Одним словом, романтики не требуют от влюбленных сходно мыслить и чувствовать, консолидирующую роль у них играет общий язык, точнее, единая образная ткань; во многих случаях ее формирует единство пережитого, отраженное в памяти, – отголосок платоновского «предсуществования» души.

Заключение

Трудно не заметить, как далеко отстоит новая романтическая трактовка любви от взглядов, привычных для эпохи Просвещения. Гедонистический шарм, еще заметный местами у Шлегеля и Новалиса, со временем развеется – и это закономерно, ибо любовь перестала быть *только* удовольствием, *только* потреблением, *только* предметом эстетики. Теперь в ней видят сложный, конфликтный диалогический процесс, в ходе которого любящие неизбежно трансформируются и который устремлен не просто к чувственной близости, но к биологическому слиянию, к полноценному симбиозу. В глазах романтиков гедонистическое понимание любви выглядит не греховным или аморальным, но лишь ограниченным, поверхностным, непритязательным. «Мы избавляемся от скучных изображений любви как праздного наслаждения, – поясняет Баадер, – [ибо

такая любовь] есть лишь счастье случайное, ... заключающ[ее] в себе ненадежность и возможность выпасть из такого состояния»[15]. (Невольно вспоминается лермонтовское «на время – не стоит труда» и его же уничижительный отзыв о галантном веке: «и предков нам скучны роскошные забавы, / Их добросовестный ребяческий разврат».). Шлегель даже отказывает искателям развлечений в «чувстве плоти», то есть в способности глубоко и полно ощутить телесную близость: «Распутник может уметь с известным искусством развязывать пояс, не более» (134). Помимо того что у романтиков резко возрастает эмоциональная дифференцированность и насыщенность (в современных терминах можно было бы сказать – нервность) любовного чувства и любовных отношений, пересматривается и ее функциональный вес. Из легкого развлечения или же из стандартизированной социальной связи любовь превращается в универсальный инструмент познания и, следовательно, личностного роста. Универсальный – оттого, что в любви человек задействован целиком (по Шлегелю, «одна только любовь превращает нас в полноценных людей, ... она есть жизнь жизни» (185): она не подразумевает специализацию, в отличие от профессиональной деятельности, и органически связывает умозрение и чувственность, часто разделенные в научной работе.

Разумеется, все это сближает любовь с религией (в ее романтической интерпретации), которая также безраздельно захватывает индивида и учит его чувственным образом постигать бесконечное. Подобная аналогия была общепринятой в романтической философии, и Баадер открывает свои «Тезисы философии эроса» утверждением, что «религия и любовь, находящиеся между собой в близком родстве, несомненно, являются высшими дарами жизни»[16]. У молодого Фридриха Шлегеля, увлеченного в ту пору античной культурой, религиозные аллюзии («огонь божественного сладострастия» (134), «истинная жрица радости» (182, 187), «постоянное богослужение одинокой любви» (192), «удивительный романс о чудесных тайнах детского мира богов» (204) и др.) при желании можно счесть декорацией в греко-римском стиле, который снова вошел в моду на исходе XVIII века. Однако его друзья и единомышленники Шлейермахер и Новалис в те же годы успешно сопрягали *христианскую* религиозность и любовь, притом полнокровную, неотделимую от чувственности[17]. Можно представить себе смущение, которые вы-

[15] Там же. С. 385.

[16] Там же. С. 384.

[17] Ханнелоре Шлаффер пишет в этой связи, что в «Люцинде» «свободная любовь представляет собой не распутство, а религию» [Schlaffer, 1977, s. 277].

зывали у правоверных христиан «Речи о религии» и «Письма о «Люцинде» Шлейермахера или «Гимны к ночи» и «Духовные песни» Новалиса, в которых религиозный экстаз описывается в тех же категориях, что и эротический, вплоть до полной неразличимости и превращения Иисуса в «возлюбленную». В нашем случае роман, который друзья не советовали Шлегелю публиковать, был воспринят публикой как скандальный и порнографический не только из-за своего очевидного автобиографизма, но, вероятно, и по причине смешения религиозного и эротического пластов. По крайней мере Гегель с университетской кафедры обвинил автора «Люцинды» в том, что в своем романе тот «возвел распущенность в ранг святыни». Если отвлечься от морально-этических оценок и заменить «распущенность» «чувственной любовью», мы получим лаконичную и верную по существу формулу. Романтики возрождали платоновскую традицию в ее подлинном, а не искаженном, расхожем понимании. Их стратегия заключалась не в том, чтобы дистиллировать любовь, выпарив из нее все телесное. Столь же чуждо было им стремление умалить и ограничить любовь, сведя ее до развлечения, физиологической потребности или социального долга. Напротив, они стремились укрупнить, обобщить любовное влечение, со всей присущей ему чувственностью, раскрыть потенциал любви, включить ее в глобальный контекст. В результате эротическая составляющая любви, которую романтики акцентируют – влечение, физическое слияние, экстаз – благодаря обобщенной трактовке, утрачивает фривольный оттенок[18], поэтому было бы несправедливым называть чувственность, разлитую в экспериментальном романе Шлегеля, в «песнях» и «гимнах» Новалиса, в сказках Фуке, в поэмах Китса и Лермонтова, в поздней лирике Шелли, в украинских повестях Гоголя, эротикой в ее общепринятом (читай: французском) истолковании. Самое понятие «эротики» (и тем более – порнографии) подразумевает специфическую, обособленную сферу, она утверждается там, где любовь оторвалась от своей бытийной

[18] По точному замечанию Райнхардт-Бекер, «в представлениях романтиков духовная и чувственная любовь неотделимы друг от друга. Телесный акт любви превращается в символический образ духовного единства. В чувственном экстазе происходит слияние душ. Однако чувственность не рассматривается изолированно, она перестала быть эротической самоцелью» [Becker, 2004, s. 259]. Ср. рассуждение М. Вайскопфа об «общеромантической сакрализации эротических образов» [Вайскопф, 2012, с. 394]: «В литургических тонах ... будут преподносить свою любовь и почти все романтики... Золотой век вообще по любому поводу использует или обыгрывает эротическую – но отнюдь не сексуальную при этом – метафорику богослужения и Нового Завета» [там же, с. 340-341], «если возлюбленная или возлюбленный – это субститут божества, то само признание в любви становилось богослужением» [там же, с. 350].

основы, например, от культа и обряда, от плодородия и воспроизводства, от родственных уз и семьи. По мере того как романтики восстанавливали эти связи, по мере того как любовь становилась жизненно важным делом (Мюссе так и назвал одну из своих пьес «С любовью не шутят»), ключом к познанию и саморазвитию, и конечно, по мере того как они возрождали единые категории описания психических и физических феноменов, – любовная связь, не теряя своей чувственности, действительно сближалась с религиозной.

Список литературы

Абдуллаев Е.В. Гений и андрогин. Об одном сюжете из Платоновского «Пира» у Пушкина// Scholae. Философское антиковедение и классическая традиция. Вып. 1. Т. 5. 2011.

Вайскопф М. Влюбленный демиург: Метафизика и эротика русского романтизма. М., 2012.

Вацуро В.Э. Готический роман в России. М., 2002.

Максимов Б.А. Мнимая смерть и возрождение: образ ночи в «Гимнах к ночи» Новалиса // Мат-лы междунар. науч. конф. «Мир романтизма». Тверь: ТвГУ. 2010. № 15 (30).

Успенская В.И. Женские салоны в Европе XVII–XVIII веков // Женщина. История. Общество. Сб. науч. ст. Вып 2. Тверь, 2002.

Шоню П. Цивилизация Просвещения. Екатеринбург, М., 2008.

Эптон Н. Любовь и англичане. Урал Л.Т.Д., 2001.

Becker (Hg.) F. Geschichte und Systemtheorie. Exemplarische Fallstudien. Frankfurt/M., 2004.

Beese H. Lucinde. Die Frau in der Literatur. Berlin, 1980

Behler E. Frühromantik. Berlin u. a. 1992.

Bei Gefahr des Untergangs – Phantasien des Aufbrechens: Festschrift für Irmgard Roebling. Wuerzburg, 2000.

Dischner G. Friedrich Schlegels Lucinde und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs. Hildesheim, 1980.

Domoradzki E. «Und er erschuf die Frau nach seiner Sehnsucht»...// Der Widerspenstigen Zaehmung. Hrsg. v. S.Wallinger u. M.Jonas. Innsbruck, 1986.

Kremer D. Romantik. 3. Aufl., Stuttgart, 2007.

MacLeod C. Embodyng Ambiquity: Androgyny and Aesthetics from Winckelmann to Keller. Detroit, 1998.

Redfield M. Lucinde`s Obscenity // Rereading Romanticism. Amsterdamer Beitraege zur neueren Germanistik. Band 47, 2000.

Reinhardt-Becker E. Seelenbund oder Partnerschaft? Frankfurt/M., 1 Aufl. 2005.

Schlaffer H. Frauen als Einloesung der romantischen Kunsttheorie. Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 21, 1977.

Stock K. Gottes wahre Liebe. Theologische Phänomenologie der Liebe. Tübingen 2000.

Wägenbaur B. Die Pathologie der Liebe: Literarische Weiblichkeitsentwürfe um 1800. Berlin, 1996.

Weigel S. Topographien der Geschlechter: Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Hamburg, 1990

Wolfson S.J. Borderlines: The Shiftings of Gender in British Romanticism. Stanford, 2006.

Wolfson S.J. Romanticism and Gender // A Companion to Romanticism. Ed. by: Duncan Wu, Oxford, 1998.

Поступила в редакцию
05.03.2015