

ГЁТЕВСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ДЕТСТВА: НА ПУТИ К "РОМАНТИЧЕСКОМУ РЕБЕНКУ"

Когда я был дитя,
Бог меня часто спасал
От суда и крика людского,
Я безмятежно играл
С цветами зеленых рощ,
И ветерки небес
Играли со мной...

* * *

На ладони богов я рос.

Фридрих Гёльдерлин

На "ладони богов" рос романтический" ребенок. Но рожден он был отнюдь не романтиками.

Как свидетельствует современная филологическая наука, образ дитяти в романтизме осмысливается в качестве "сверхобраза" или "сверхтипа", наделенного богатым мифологическим фоном и, соответственно, несущего бесконечные философские смыслы и обобщения. Отсюда образ романтического ребенка допустил столь значимую для романтиков возможность мифотворчества, что обусловило возникновение у разных авторов собственной мифологемы детства, обладающей наряду с традиционными романтическими характеристиками вполне определенной авторской философией. Так, Brentano и Тик подчеркивали в своих "детях" - первый в Эусебио ("Годви", 1808), второй в Уильяме ("История жизни Уильяма Ловелла", 1795/96) и Франце ("Странствия Франца Штернбальда", 1798) - свойственные им состояния томления и меланхолии, с одной стороны, сигнализирующие о потере ребенком ориентации в бюргерском обществе, с другой - повлиявшие на выбор авторами формы выражения поиска целостного чувства гармонии. Для Новалиса, Эйхендорфа, Гёльдерлина особым смыслом обладала детская фантазия, являющаяся, по их мнению, единственным ключом к тайнам творчества и наделяющая дитя свойством близости к Богу. Последнее как раз и проистекало из наделенности ребенка "скорым, летающим воображением, которое так охотно одевает всё окружающее в Божественное сияние" [6, с.483]. Подобная мощь детского воображения, которым, в свою очередь, одаривает своих маленьких героев Гофман, позволила обнаружить свойственную им способность трансцендентного мироощущения, нивелирующего границы между мистическим и реальным, таинственным и обыденным.

Однако не меньшую роль в формировании романтической мифологемы детства сыграло творчество предшественника романтизма, представителя последнего этапа развития Просвещения - И. В. Гёте, воплотившего в образе ребенка многие из тех философских идей, которые впоследствии были развиты в романтической эстетике.

Так, теоретик иенской школы Шеллинг считал художественные построения Гёте самозначимой мифологической системой [8, б. 445-446], в которой присутствующие слагаемые языческих и христианских мифов вкуче составляют мозаичное полотно целостной картины мира. Точно также мифологема детства в творчестве Гёте "складывается" из разнообразных составляющих: от актуализированных им архетипов коллективного бессознательного, лишь отчасти скорректированных авторским гением, до созданных писателем многоуровневых символических конструкций, адекватных самостоятельным философско-эстетическим системам.

Уже в "Страдания юного Вертера" (1774) Гёте инициирует тему детства и связанный с нею образ ребенка, правда, еще не направляя их в романтическое русло, но, уже сопрягая

просветительскую концепцию "свободного воспитания" И. Г. Песталоцци с элементами христианской мифологии, к которой, как известно, тяготеет романтизм. Иными словами, здесь Гёте выступает за детство, рассматриваемое не в качестве переходной стадии к взрослости, а как период ценный и значимый сам по себе.

Изображенные в романе дети производят впечатление естественное и живое и доставляют "величайшее удовольствие" [2, с.14] Вертеру. Нарисовав увиденную им "трогательную сценку" с четырехлетним мальчуганом, который "сидел на земле и обеими ручонками прижимал к груди другого, полугодовалого ребенка, сидевшего у него на коленях, так что старший как будто служил малышу креслом", герой заключил, что у него получился "стройный и очень интересный рисунок", укрепивший его во мнении и "впредь ни в чем не отступать от природы" [2, с.14]. Этой убежденностью Вертера Гёте предвосхищает мысль романтиков о близости ребенка к природе, а также о сродственности мировидения художника и детского мироощущения.

И "самое прелестное зрелище" [2, с.19], какое Вертеру случалось видеть, тоже связано с детьми. Речь идет об эпизоде с раздачей Лоттой хлеба своим братьям и сестрам. Девушка раздает как раз ту пищу, которая в христианской символике обладает особым значением - причащения к телу Христову: "И когда они ели, Иисус взял хлеб и благословив преломил и, раздавая ученикам, сказал: примите, ядите: сие есть тело Мое" [Мф. 26:26]. Отламывая куски хлеба и раздавая их детям, Лотта как бы соединяет невидимыми нитями себя и детей, сообщая этой связи силу таинства Христова: "Она держала в руках каравай черного хлеба, отрезала окружающим ее малышам по куску, сообразно их годам и аппетиту, и ласково оделяла каждого" [2, с.19]. Данная сцена, обращающая к библейской сцене вечерни, по Гёте, наводит на мысль о том, что в каждодневном общении женщины с детьми присутствует божественный свет тепла, люб-ви, доброты... Одновременно в этой сцене Гёте воплощает некоторые положения теории Песталоцци о природосообразном воспитании в семье [7, б.265-281], которое швейцарский педагог десятилетие спустя проиллюстрирует в своем литературном произведении "Лингардт и Гертруда" (1781/1783). Гертруда, по Песталоцци, идеальная мать, чье позитивное воспитательное влияние на детей бесспорно, хотя единственные качества, которые она в них "воспитывает", - это простота и невинность. Именно в них Песталоцци видит истоки гуманности и любви, необходимые для дальнейшего взрослого становления. Сопрягая эти взгляды с библейским контекстом, Гёте конструирует мифологему детства в тесной связи с мифологемой матери, идеализируя тем самым детство и приуготовляя проращение мысли романтиков о жизни ребенка на "ладони богов".

Позже Гёте отошел от такого идеализированного взгляда на детство. И хотя Лотарио в "Годах учения Вильгельма Мейстера" (1795/96) повторяет Вертера, говоря, что "нет зрелища прекраснее, чем мать с ребенком на руках, и зрелища достойнее, чем мать в кругу детей" [3, с.386], тем не менее центральным персонажем романа становится ребенок, несущий в себе некую "особость", образ которого продуцирует романтический конфликт детской исключительности и бюргерского мира, полного условностей и узаконенных норм поведения. И именно дитя (у Гёте это Миньона) подвигает героя, находящегося в состоянии творческого становления, к исходу из мира обыденного в идиллический край любви, гармонии и вдохновения. Отсюда сквозным мотивом в романе Гёте становится мотив поиска духовной родины, закрепленный в поэтической формуле "Туда! Туда!" из песни Миньоны.

Чтобы представить в Миньоне особое дитя, Гёте с первых минут появления героини обращает внимание на её необычное, по большей мере своенравное поведение: "... остановилась на пороге, как будто намереваясь сразу вышмыгнуть вон, приложила правую руку к груди, левую ко лбу и низко поклонилась" [3, с.79]. На вопрос же о том, сколько ей лет, она отвечала, что "никто их не считал" [3, с.79], хотя Вильгельму показалось, что девочке двенадцать или тринадцать. Между тем, судя по ее ответу, Миньона живет как бы вне времени или во времени, не поддающимся традиционному отсчету. Тем самым Гёте актуализирует существование иного - детского - течения времени, чуждого и непонятного взрослому, но естественного для ребенка.

Своенравие Миньоны проявляется также в том, что она отказывается носить подобающую ей девичью одежду, стесняющую ее подвижность: "Во всем поведении ее было что-то

своеобычное. Вверх и вниз по лестнице она не ходила, а прыгала, то вспорхнет на перила, а не успеешь оглянуться, она уже на шкафу и некоторое время сидит там не шевелясь" [3, с.88]. О странной склонности девочки к лазанию и бродяжничеству в раннем детстве рассуждает и дядя Миньоны: "Ее неудержимо влекло взбираться на верхушки высоких деревьев, бегать по бортам кораблей...". Увлечшись своими похождениями, она порой забиралась очень далеко, подолгу отсутствовала, "но всегда возвращалась назад" [3, с.486]. Эта склонность к бродяжничеству выдает ни что иное, как тоску Миньоны по дали и в то же время подчеркивает привязанность к родному жилищу, что вызывает ассоциацию героини с животным (собакой), чей инстинкт гонит его в лес, но любовь к человеку заставляет возвращаться назад, домой.

Вообще традиция сопоставления ребенка с животным восходит к Античности и раннему Средневековью [4, с.13]. Хотя изначально такое сопоставление было не в пользу детства. Так, Эразм Роттердамский в "Манерах для детей" (1530) предупреждает ребенка, что в иных своих проявлениях он граничит с животным: в смехе - с лошадьё, в носовых звуках - со слоном, в неправильной осанке - с аистом [5, с.78-90]. Однако вышеозвученные параллели могут служить не только порицанию, но и возвеличиванию детства. Здесь использовалась парадоксальная и контрастная логика, образцовый пример которой можно найти у Тертуллиана: "свидетельства души тем истиннее, чем проще; чем проще, тем обыденней; чем обыденней, тем всеобщнее; чем всеобщнее, тем естественнее; чем естественнее, тем божественнее" [1, с.225-226]. Таким образом, своеобычие, граничащее с анимализмом Миньоны оправдывают и возвышают простоту и естественность как проявления граней Божественного.

Отметим, однако, что, несмотря на свою непохожесть, Миньона вступает в отношения с обществом, но только с помощью особого языка. Действительно, язык Миньоны не похож на традиционный: "Иногда она целые дни молчала, в другой раз лишь отвечала на вопросы, и всегда необычно, да так, что не поймешь, шутит она или плохо знает язык, говоря на ломаном немецком попеременно с итальянским и французским" [3, с.88]. Кроме того, способами общения Миньоны с внешним миром становятся пение и танец, которые, как известно, являлись первоначальной формой существования любого современного языка и которыми девочка овладела, не учась, интуитивно. Слова ее песен неразборчивы, они сплетаются не с помощью разума, учитывающего "правильность" языка, а как бы изнутри, из глубины души. И в этом смысле Вильгельм напрасно пытался записывать песни Миньоны и переводить на немецкий язык, ибо в них тотчас исчезало "детское простодушие выражения", получившийся же текст лишь отдаленно передавал "своеобразие оборотов": "Каждый стих она начинала торжественно и величаво, словно указывая на нечто необычайное и приготавливала к чему-то важному. К третьей строке напев становился глуше и су-мрачнее. Слова "Ты там бывал? - звучали у нее таинственно и вдумчиво; в словах "Туда, Туда!" - была безудержная тоска: а "уйти бы навсегда" она так видоизменяла при каждом повторе, что в них слышались то настойчивая мольба, то влекущий зов, то заманчивое обещание" [3, с.118]. В этом отношении Миньона сопоставима с представителем самой ранней ступени развития человечества, с мифом о существе из утраченного "Золотого века", когда человек владел языком природы, а значит и особым знанием о ней и о мире. Отсюда тоска, звучащая в пении девочки, - это тоска по исчезнувшей гармонии "Золотого века". И именно "туда", в тот "край, где негой дышит лес..." она устремляется всей душой и зовет с собой Вильгельма.

Заметим, что одной из традиционных характеристик романтического ребенка является его невинность. Как ни странно, но, исходя из семантики имени героини "Миньона", Гёте отчасти лишил ее этого качества. Так, имя "Миньона" происходит от субстантивированной формы французского прилагательного <mignon (masc.), mignonne (fem.)> со значением "милостивый, изящный, очаровательный". "Миньона" - это и любимое ласкательное имя страстных любовников Средневековья во Франции, и оно же обладает негативным педофилическим значением, поскольку при дворе Генриха III "миньонами" называли мальчиков для удовольствия - любимчиков короля [9, б.22]. Выбор имени героини мог быть обусловлен и мифопоэтическим фоном, связанным с инцестуальными мотивами, столь распространенными

в языческих религиях, а также с воссозданной на страницах романа ветхозаветной сценой из жизни Лота и его дочерей.

Учитывая все вышесказанное в отношении имени героини, обратимся непосредственно к роману Гёте. Так, Миньона в лице Вильгельма, выкупившего ее у бродячей труппы канатоходцев, обрела не только отца ("Отец мой! - воскликнула она. - Ты меня не покинешь! Ты будешь мне отцом! Я ведь твоё дитя" [4, с.11бр]), но и возлюбленного, от безответной любви к которому неподдельно страдала. И хотя Гёте всячески подчеркивает в Миньоне неосознанность истинной природы собственного чувства, интуитивно она стремится именно по-женски покорить Вильгельма. Отсюда поведение героини характеризуется изрядной долей "эротического очарования" [9, б.21], не оставшегося незамеченным её возлюбленным. Подтверждением этому является танец Фанданго, исполненный Миньонкой исключительно для Вильгельма и вызвавший у него странное чувство. В конечном итоге герой отделяется от Миньоны. И главной причиной этому послужила ночь, когда он, после застолья, в пьяном дурмане, оказался в ее объятиях: "Сон начал уже его одолевать... как вдруг нежные руки обвили его, жаркие поцелуи замкнули ему уста, а к груди прильнула грудь, оттолкнуть которую у него неостало сил" [3, с.268]. (Аналогичную сцену находим в Ветхом Завете: "И вышел Лот из Сигора, и стал жить в горе?, и с ним две дочери его; ... И сказала старшая младшей: отец наш стар; и нет человека на земле, который вошел бы к нам по обычаю всей земли. Итак напоим отца своего вином, и переспим с ним, и восставим от отца нашего плем. И напоили отца своего вином в ту ночь; и вошла старшая, и спала с отцом своим: а он не знал, когда она легла и когда встала" [Быт. 19:30,32,33р]).

Суммируя сказанное о Миньоне, отметим, что героиня Гёте проходит путь в романе от присущего ей андрогинного состояния (т.е. половой индифферентности, когда она отдает предпочтение мальчишеской одежде и не демонстрирует соответствующих девочке норм поведения) - через состояние резкого и быстрого вживания в образ женщины и, соответственно, ощущения половых различий - к "надполовому" состоянию небесного создания. Последнее можно наблюдать в сцене, в которой она незадолго до своей смерти, одетая ангелом ("длинное легкое белое одеяние", "два золотых крыла", "лилия в одной руке и корзиночка в другой"), участвует в спектакле и поет песню, где есть строки:

И, встав, глазами мир окину,
Где силам неба все равно,
Ты женщина или мужчина,
Но тело все просветлено.

Однако Вильгельму уже не суждено прожить вместе с Миньонкой эту третью стадию, не только завершающую внутреннее движение героини, но и запечатлевающую собой создаваемый Гёте, - возможно даже неосознанно, - романтический образ "дитя", обнаруживающий свою истинную суть подле Отца, в лучах Божественного света. В этом смысле Вильгельм, отдалившийся от Миньоны, обрек себя на невозвратимую утрату привнесенной в его жизнь героиней детскости, будившей в нем зов природы, вдохновения и тайны. Впрочем, теперь герой стал более разумным человеком и, возможно, без этого зова ему живется спокойнее... А маленькая девочка ушла "туда" одна, и кто знает, может быть, Вильгельма больше никогда не коснется "ладонь богов".

В целом, как можно заключить из всего вышесказанного, Гёте, обратившись к теме детства, осмысливая её по преимуществу в просветительском ключе и с этой целью апеллируя к назидательности библейских текстов и современным ему педагогическим системам, непосредственно способствовал формированию предбудущего романтического образа ребенка и освоению мифопоэтического фона, связанного с этим образом.

Литература

1. Аверинцев С. С. Тертуллиан // Философская энциклопедия. - Т.5. - М., 1970.
2. Гёте И. В. Страдания юного Вертера // Собр. соч.: в 10 т. - Т.6. - М., 1978.
3. Гёте И. В. Годы учения Вильгельма Мейстера // Собр. соч.: в 10 т. - Т.7. - М., 1978.
4. Сverdlov M. И. Идея детства. Предпосылки поэтического развития // Сборник статей и материалов по литературе и культуре Великобритании. - Вып.2. - М., 1996.
5. Чиколини Л. С. Эразм Роттердамский и его время - М., 1989.
6. Herder J. G. Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit // Samtliche Werke. - Bd. 5. - Berlin, 1891.
7. Pestalozzi J. H. Schriften aus der Zeit von 1766 bis 1780 // Samtliche Werke. - Bd 1. - Berlin u. Leipzig, 1927.
8. Schelling. Samtliche Werke. - 1 Abt. - Bd.5. - Stuttg.1858-1860.
9. Winkler A. Das romantische Kind. - Frankfurt am Main, 2000.

Е.В. Сашина

К ВОПРОСУ ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ ЖЕРАРА ДЕ НЕРВАЛЯ

Отсутствие концептуального единства в зарубежном нервалеведении по проблемам художественного метода Жерара де Нерваля (настоящее имя Жерар Лабрюни, 1808-1855), поэтики, а также образной системы его сочинений позволяет говорить о том, что, несмотря на кажущуюся избыточность литературоведческих трудов о Нервале и его творчестве, эти проблемы далеко не исчерпаны, и для исследователя открывается широкое поле деятельности. Более того, возникает некоторый парадокс: приращение информации о французском поэте не способствует установлению истины, поэтому современные биографы Нерваля по-разному освещают ключевые события его жизни¹. Следует отметить и довольно сильное влияние "мифа о поэте". Нерваль как мифологическая (мифологизированная) личность обретает некоторые иконические, устойчивые черты: прекрасный человек, добрый товарищ; бесталанный поэт, лишенный творческого воображения, описывающий в своих новеллах события собственной жизни, вынужденный быть журналистом-поденщиком ради куска хлеба; несчастный, отвергнутый влюбленный, из-за смерти неверной возлюбленной потерявший рассудок; нищий, бездомный скиталец, подверженный мании бродяжничества; сын, страдающий от отсутствия материнской ласки и отцовской заботы, родительского понимания, сочувствия и т.п. Очарование этого мифологического образа настолько велико, что многие нервалеведы не избежали его влияния. Например, Л. Селье, справедливо полагая, что "Готьё сложнее, чем легенда о нем", не распространяет, однако, это мнение на Нерваля [19, 204]. Некоторая канонизация мифологизированного образа поэта не позволяет исследователям создать свое, непредвзятое суждение о нем, заставляя ограничить свою работу рамками мифа. Вероятно, поэтому за пределами научного интереса большинства зарубежных литературоведов оказалась эстетическая концепция Жерара де Нерваля, а его связь с доктриной "чистой поэзии" раскрывалась поверхностно, казуально: Жерар - друг Готьё, следовательно, под его влиянием усвоил некоторые из идей "искусства для искусства". Тем самым ставилась под сомнение и ценность наследия Нерваля-журналиста, а также целесообразность его изучения, несмотря на то, что Ж. Рише, впервые публикуя эссеистику Жерара, пытался вызвать к ней интерес читателей, характеризуя автора "Путешествия на Восток", "Дочерей Огня" и "Аврелии" как "не незначительного эссеиста" и талантливого критика (*un essayiste non negligeable et un critique de talent*) [4, XVII].

¹Например, к числу дискуссионных можно отнести вопросы о месте учебы Жерара, его отношении к Июльской революции.