



Подписная
научно -
популярная
серия

6 '91

А. Е. Махов

ЛЮБОВНАЯ
РИТОРИКА
РОМАНТИКОВ

НАУКА УБЕЖДАТЬ:
РИТОРИКА



ЗНАНИЕ

НОВОЕ В ЖИЗНИ, НАУКЕ, ТЕХНИКЕ

ПОДПИСНАЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНАЯ СЕРИЯ

НАУКА УБЕЖДАТЬ: РИТОРИКА

6/1991

Издается ежемесячно с 1980 г.

А. Е. Махов,

кандидат филологических наук

ЛЮБОВНАЯ
РИТОРИКА
РОМАНТИКОВ



МОСКВА ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЗНАНИЕ» 1991

ББК 83.7
М36

Автор: МАХОВ АЛЕКСАНДР ЕВГЕНЬЕВИЧ — кандидат филологических наук

Редактор: ПЕШКОВ И. В.

Содержание:

Слово, личность, миф	3
Сэмюэл Тейлор Колридж: диалог в одиночку	18
Тайный язык романтической куртуазности, или Музыка между влюбленными	28
Мужчина и женщина в зеркале романтического афоризма	46
Маленькая хрестоматия	52
Ритбез № 2	59

Махов А. Е.

М 36 Любовная риторика романтиков.—М.: Знание, 1991.—64 с.—(Новое в жизни, науке, технике. Сер. «Наука убеждать: риторика»; № 6).

ISBN 5-07-001698-9

40 к.

В брошюре предпринят экскурс в область повседневной, бытовой риторики рубежа XVIII—XIX столетий. В ней реконструируются каноны, по которым выстраивалось общение между мужчиной и женщиной в раннеромантическую эпоху. Выделяются основные мотивы и темы любовной риторики этой поры, воссоздаются два романтических мифа, определявших представления романтиков о куртуазных взаимоотношениях. Автор обращается к малоизученным и практически никогда не переводившимся на русский язык текстам немецких, французских, английских романтиков: дневникам, письмам, записным книжкам. Приложением к основному тексту служит подборка романтических афоризмов о любви, мужчине и женщине. Брошюра, сочетающая элементы риторического анализа, нравоописания и философского эссе, адресована всем, кто интересуется историей европейской культуры.

4602000000

ББК 83.7

ISBN 5-07-001698-9

© Махов А. Е., 1991 г.

СЛОВО, ЛИЧНОСТЬ, МИФ

Слово

Для начала — два текста. Это фрагменты любовных писем.

«О вы, любимая мною! О ты, обожаемая! О вы, положившая начало моему счастью! О ты, сделавшая его полным! Чувствительный друг, нежная любовница, почему воспоминание о печали твоей смущает очарование, которое я испытываю? Ах, сударыня, успокойтесь, это спрашивает друг. О подруга, будь счастлива, это мольба влюбленного» (перевод Н. Рыковой; все переводы, кроме оговоренных, принадлежат автору).

«Ты должна меня любить, любить, бесконечно любить, как ты еще никогда не любила, ты должна онеметь, ты должна чувствовать то, что твой язык не в силах выразить, ты должна быть готова всем пожертвовать ради меня, ты должна потерять способность жить без меня, ты должна стремиться ко мне и домогаться меня, как я тебя (...) Софи, сотвори себя заново для меня, восстанови мой храм, чтобы я снова мог любить Бога... Софи, я заклинаю тебя, если ты меня потеряешь, то погибнешь, о храни меня без всяких ухищрений любви, храни меня, как глаз хранит свет, а свет — жизнь».

Первый текст написан на рубеже 1780-х годов. Это письмо кавалера Дансени маркизе де Мертей из романа «Опасные связи» Шодерло де Лакло. Художественный текст, не бытовой документ — и все же он очень верно отображает куртуазную культуру, характер любовного слова в доромантическую эпоху. Второй текст — подлинный документ романтического духовного быта: это письмо поэта Клеменса Брентано, главы Гейдельбергской школы романтиков, к Софи Мери; письмо написано в 1803 году, в год их женитьбы.

Между этими двумя письмами менее четверти века, но разве не возникает при их сопоставлении ощущение какого-то перелома, переворота в представлениях о сущности и функции любовного слова?

Впрочем если подойти к сопоставлению формально, то письма могут показаться и очень похожими: и то и другое выстроено вроде бы на повторах и параллелизмах, и то и другое как бы заряжено «энергией обращения» («о вы... о ты... о подруга...»; «ты... Софи... Софи...») — многократные, повторные обращения упорно и настойчиво целят в адресата, держат его на мушке...

Энергия обращения, без сомнений, направлена на преодоление дистанции, на какой-то эмоциональный прорыв к адресату, к другому я — к ты. Но вот здесь-то и начинается различие, которое важнее внешнего сходства. Кавалер Дансени — дитя «галантной эпохи» — и в любовном порыве не теряет самообладания, остроумной литературной расчетливости. Он вовсе не стремится преодолеть дистанцию решительно и бесповоротно, он скорее рад поиграть с ней, то приближаясь к адресату (эмоционально; разумеется), то отдаляясь. В любовной жизни романтика первое обращение на «ты» — волнующее событие, погружение в душевную близость, из которой уже нет возврата; для нашего же кавалера это не более чем сильный эпистолярный прием: его колебания между «ты» и «вы», подозрительно симметрично выстроенные, лишь симулируют волнение и робость и на деле подчинены хитроумной куртуазной тактике (уподобление любви войне, в которой есть своя тактика и стратегия, свои маневры, наступления и отступления, исключительно популярно в галантную эпоху и совершенно невозможно в эпоху романтизма). Так же легко кавалер балансирует между амплуа «друга» и «возлюбленного», имитируя сначала прилив почтительности («Ах, сударыня... это спрашивает друг»), а затем — порыв якобы непосредственного, «естественного» чувства («О подруга, будь счастлива...»).

Одним словом, перед нами маленькое театральное монопредставление: на крохотном текстовом пространстве с калейдоскопической быстротой сменяются оттенки чувства, сама степень душевной близости между влюбленными. Но искусственность этого «конспекта страсти» словно бы не замечается партнерами: таковы уж правила куртуазной игры.

В письме Бретано все иначе. Вместо тонких словесных маневров вокруг чужого я (этого ты — вы), вместо постепенного и осторожного, с оглядкой, приближения к нему — безрассудная и безоглядная атака: покорить, подчинить, сделать полностью «своим», неотличимым от себя, сразу и бесповоротно — или никогда. Вместо игры, с умом чередующей нежность и остроту, чувствительное признание и легкую колкость (расчет на определенную реакцию адресата, которому при чтении надлежит чередовать вздох и улыбку), — абсолютная серьезность, не без некоторого даже отчаяния и угрозы: или будет по-моему, или гибель. В письме кавалера чувствуется некое «социальное пространство», в котором живут партнеры, где есть место для маневров и отступлений, для мены ролей (она — «друг», или «любовница», или «подруга»; он — «влюбленный» или «друг»; словом, Дансени ловко расставляет ориентиры для запасных ходов и маневров) — у Бретано же пространство сужено до какой-то точки, где нет уже социальных ролей, нет ни «друга», ни «любовницы», ни «влюбленных», нет, одним словом, ни намека на возможность отхода и расслабления в какой-то относительно нейтральной роли: я и ты — больше ничего, вокруг пустота или тьма, и этим я и ты нет пути назад — либо слияние, либо конец.

Но как можно спасти себя и ее? Романтик беззащитен. Ему доступно лишь одно средство — заклинание словом. И в самом деле, читая письмо Бретано, трудно отделаться от ощущения, что имеешь дело с самым настоящим заклинанием: налицо все типичные признаки этого жанра — тут и настойчивые повторы, «магические» параллельные сравнения («ты и я» как «глаз и свет», «глаз и свет» как «свет и жизнь») и неперемнная угроза (если ты меня лишишься, то погибнешь).

Пора уже сделать кое-какие обобщения, касающиеся различия между риторикой «галантного кавалера» и любовным словом романтика. Для галантного кавалера любовное слово — орудие «куртуазной войны»; оно лишь по видимости направлено на другое я, на самом же деле его цель — создание ситуации, благоприятной для решительного (уже не словесного) наступления и окончательной победы: например, ситуации «несправедливо отвергнутого чувства» или «искренней дружбы», или же «отчаянной ревности» (окончательный выбор

ситуации зависит от обстоятельств). Это вовсе не дает нам основания упрекать галантную эпоху в «неискренности», «лживости» любовных отношений: просто чисто прагматический, инструментальный характер галантного слова делает понятие «искренности» вообще нерелевантным в рамках этой эпохи и ее поэтики. Слово романтика в отличие от галантного слова не скрывает своих целей, а, напротив, вполне открыто и искренне о них заявляет (ты должна сделать то-то и то-то — тут все сказано «с последней прямою»). Однако и предельно искреннее романтическое любовное слово по своему не менее прагматично: его цель — силой заклинания сделать для другого я невозможным обособленное, самоценное существование. Заклинательная интонация буквально пронизывает любовные тексты романтиков; характерно, что и романтическая поэзия не раз удачно обращалась к едва ли не изобретенному ею жанру «заклинания» (вспомним хотя бы Пушкина и Барри Корнуолла). Заклинательное слово в отличие от слова маневрирующего направлено только на **ты**; этому слову нет никакого дела до всего окружающего мира, оно не умеет оставлять пространства для отступления и запасные роли для переоблачения; оно исключительно максималистично, ему нужно все или ничего; весь мир для него сосредоточен в точке, где по его замыслу должны соприкоснуться **я** и **ты**. В письме Доротеи, жены Фридриха Шлегеля, к мужу (1808 год) подробно и весело описывается пейзаж Лаахского озера — но вдруг оказывается, что никакого озера и нет, есть лишь **я** и **ты** в их экстатическом взаимопроникновении: «И все это в целом было для меня лишь образом твоей души. Мне казалось, что ты смотришь на меня всей полнотой своего существа, а я отвечаю тебе взглядом, и мои глаза погружались в твои до тех пор, пока не потекли слезы» (32, 419)*. Таковы и романтическое любовное переживание, и любовное слово: все внешнее уходит, уместается в ту точку, где **я** и **ты** видят друг друга. Воистину, как записывает в дневнике Фридрих Шлегель, «мы порой только потому находим весь мир в возлюбленной, что признаем недействительным все

* Здесь и далее первая цифра в скобках соответствует порядковому номеру в списке литературы, последняя — странице цитируемого текста, средняя — тому

остальное» (35, 142). В том же духе выражается Новалис: «Моя любовь стала пламенем, которое пожирает все земное» (32, 186). Стягивание мира до точки, где есть лишь я и ты, — один из основных мотивов романтической любовной риторики. Этот мотив соответствует идеальному результату заклинания.

Разумеется, экстатическая заклинательность не была изобретением романтической любовной культуры. Романтизм лишь оживил традицию, коренящуюся очень глубоко, как минимум, — в европейском средневековье. Распространенное представление о романтизме как о воскресшем средневековье применительно к любовной риторике оказывается весьма уместным. Одно из самых ранних европейских «лирических стихотворений» (о лирике здесь, конечно, можно говорить лишь в переносном смысле) — немецкое шестистишие XII века — по функции своей было заклинанием, завершавшим наподобие некоего «словесного обручения» любовное письмо некой монахини монаху Верингеру из Тернзе:

Ты мой, я твоя —
в этом ты будь уверен.
Ты заперт
в моем сердце,
ключик потерян.
Ты навсегда останешься там.

В статье «Формулы в составе текста» (4) я попытался показать, что этот и подобные ему тексты — лишь звенья в целой традиции заклинательной культуры, уходящей в глубину древности, к мистическим трактатам герметической традиции и другим религиозно-мистическим сочинениям и продолжающей жить в фольклорных и литературных текстах Нового времени. Любопытно, что фрагменты древних заклинательных формул типа «ты моя, я твой, я не расстанусь с тобой» или «ты — я, я — ты» то и дело — бессознательно ли, в качестве ли смутных реминисценций — всплывают в любовных текстах романтиков. «Я не расстанусь с тобой, ты мое все на земле... Я твоя, я люблю тебя, я преклоняюсь перед тобой, не было часа, чтобы я не думала о тебе», — пишет в 1801 году Каролина, знаменитая подруга иенских романтиков, своему будущему мужу философу Шеллингу (8, 160). «Но что такое любовь? Любовь между двумя людьми разных полов? ...Взаимозависимость их счастья, каждый из них здесь —

и причина и следствие. Ты — значит, я; я — значит, ты», — рассуждает Сэмюэл Тейлор Колридж (40, 99). Отголоски той же мистической заклинательной формулы и в дневниковой записи Колриджа, передающей радости его молчаливых вечеров у камина в обществе возлюбленной, Сары Хатчинсон: «Мне страшно заговорить — так глубоко упиваюсь я твоим присутствием, так безраздельно обладаю тобой в себе, собой — в тебе» (40, 76).

Личность

Вот беда: заклинания романтиков почти не действовали. Интенсивнейшее переживание «себя в другом» (или «другого в себе») не имело ничего общего с устойчивостью семейного быта. Ни Колридж, ни Brentano не были в полной мере счастливы ни в семейной жизни, ни с возлюбленными (правда, Каролина и Шеллинг прожили недолгую, но счастливую семейную жизнь). Кажется бы, галантная эпоха уже нашла некую гармонию любви и свободы, равновесие «двух разумных эгоизмов» — откуда же в романтизме эта страсть к недостижимому: к узурпирующему обладанию чужим я? Вернемся на миг к двум письмам, с которых мы начали: разве галантный кавалер не симпатичней нам, чем необузданно эгоистичный полубезумный романтик? Разве не подкупает нас в письме Дансени такт и деликатность, готовность уважать чужие права и чужую свободу и разве не поражают неприятно в письме Brentano нотки откровенной угрозы и даже шантажа? Так может писать человек, отчаявшийся в себе, потерявший равновесие... Тут, пожалуй, и ключ к ответу. Кто такой романтик? Человек, потерявший равновесие, утративший центр «в себе» и ищущий его «в другом».

Есть два шаблонных выражения, кочующих по работам о романтизме: «романтический индивидуализм» и «романтическая исповедальность». Никто не подвергает сомнению, что в романтизме есть и то и другое, но никто не замечает возникающего здесь противоречия. В самом деле, ну зачем индивидуалисту исповедь? Ему ведь и так хорошо, и без другого я. Может ли человек, открывающий всю душу другому, быть индивидуалистом в полном смысле слова? Таким настоящим «индивидуалистом», каким был, пожалуй, человек Возрождения: будь то мужественный мореплаватель и конкистадор, или циничный «государь», по Макиавелли,

беззащитно преследующий собственные цели, или Леонардо да Винчи, совместивший в себе все грани человеческих способностей. А мог ли человек Возрождения не быть индивидуалистом? Вряд ли: ведь рядом с ним не было другого я, которому он мог бы исповедоваться, в которое мог бы перелить часть себя; а на Бога он уже не слишком уповал.

Пауль Бёкман в своей книге по истории поэтических форм высказал интересные мысли, касающиеся исповедальности в европейской культуре. Вплоть до XIX века европейская литература не имела по-настоящему субъективной, подноготной-откровенной, исповедальной лирики, потому что право принимать исповедь у человека было прерогативой Бога и церкви. «Подлинным выражением субъективности была молитва... Лишь после того, как ситуация молитвы потеряла определяющее значение, стала возможна современная лирика субъективных переживаний» (9, 331). Итак, у человека Возрождения не было иного конфидента, кроме Бога, а значит, рядом с ним не было другого я; ему было неизвестно соотношение я — ты в современном понимании.

Секуляризация исповеди началась уже в предромантическую эпоху; достаточно вспомнить «Исповедь» Жан Жака Руссо. Но и его книга имела если и не потустороннего, то все же достаточно абстрактного адресата: Руссо исповедовался людям вообще, но не другому я, не ты. Интимное, душевное, исповедальное ты, в сущности, открыл романтизм. Он впервые заменил «пустое вы» «сердечным ты». Правда, и до него было ты — но либо торжественно-ритуальное, либо грубоватое, простонародное, либо фамильярное, либо семейное, либо фривольное, либо любовно-куртуазное. Но именно «сердечного ты» в повседневном духовном быту, пожалуй, до романтизма все-таки не было. А сентиментализм с его культом «сердца»? — спросит читатель. Может быть, в нем уже и появляется что-то похожее... И все же в человеке сентиментализма еще не сформировалась потребность в этой предельной близости, экзистенциальная нужда в «другом», ощущение неполноты бытия, невозможности жить вне другого. Человек сентиментализма достаточно самостоятелен, чтобы жить созерцанием собственных душевных богатств, красот природы — вспомним вполне счастливые «Прогулки одинокого мечтателя» того же Жан Жака Руссо: на-

едине с собой он скорее богат, чем беден; а романтик в одиночестве чудовищно беден, он испытывает ощущение просто трагической, катастрофической недостаточности своего я вне другого я.

Романтический человек лишился «центра в себе»; он ищет его в другом я, и на заклинание этого «другого» направлена вся его страстная, отчаянная риторика. Ко всей теме межличностных отношений в романтической культуре я бы поставил эпиграфом слова Колриджа из его литературно-критических лекций: «Сами по себе мы несовершенны; но есть и другая, не менее важная истина — существует возможность соединения двух существ» (20, 100). Здесь — и трагедия романтизма, и его золотой сон, его утопия, почерпнутая из мифа (но о нем — позднее).

«Мое существо нуждается в поддержке другого существа; по бедности своей оно обретает покой лишь в другом.. Это инстинкт, присущий мне от природы: покинуть самого себя и продолжать существование в других», — признается Колридж (20, 6 и 37). Удивительная расписка в собственной неполноценности, так мало соответствующая расхожему представлению о «гордом индивидуализме» романтиков! Но может быть, дело в специфическом духовном складе Колриджа, в присущей ему неуверенности в себе, нерешительности? Однако вот другое, еще более красноречивое признание: «Поистине на свете нет существа, более от всего зависимо и несамостоятельного, чем я. Я даже порой сомневаюсь, индивидуум ли я. Всеми своими корнями и листьями я тянусь к любви, я должен непосредственно прикасаться к ней, и когда я не вбираю ее глубокими глотками, я остаюсь сухим и дряблым» (Фридрих Шлейермахер. Письмо возлюбленной, Генриетте Герц, 1799; 32, 264).

Взятый «сам по себе», в качестве меры вещей, мирового центра, романтический человек обнаруживает свою полную несостоятельность. Возникает драматичнейшая историко-культурная ситуация. Казалось бы, романтическое мироощущение вовлекает европейского человека в глубины неожиданного падения: личность, получившая право на самостояние в открытиях ренессансного гуманизма, в одинокой схватке Лютера с дьяволом, в сомнениях Декарта с его вопросом «существую ли я?», в преодолении паскалевского ужаса перед без-

модными пространствами космоса — личность, прошедшая через эти и другие искусы и испытания, вновь теряет себя из-за самой малости, оттого, что рядом не оказалось другого я! Этот культурологический парадокс превосходно выражен в знаменитой строке романтического лирика Альфонса Ламартина: «Одной души нет рядом — и весь мир опустел». Да, без ты нет и мира; по Фридриху Шлегелю, только с ответа ты на вопрошение я начинается мир, создается космос из хаоса: «Только в ответе «Ты» ощущает «Я» свою полную целостность. — До этого хаос. — Я и мир» (35, 152).

Конечно, потеря еще обернется приобретением, поражение победой. Диалогичность будет признана важнейшей компонентой любого мыслительного процесса и духовного акта — но романтикам от этого не легче, они пока что потрясающе незащитны перед своим открытием, «теоретические» богатства диалога для них окрашены горьким личностным привкусом собственной недостаточности. И романтик скрывается от своего открытия в мир утопии, имя которой — миф.

Миф

В основе любовной риторики романтиков два мифа. Куртуазные романтические тексты порой очень послушно следуют их сюжетам; мотивы и образы этих мифов проглядывают сквозь личные признания, развернутые или брошенные вскользь. Таков романтический человек: индивидуальное он стремится выразить на языке мифа, собственный личный опыт он переводит в символическое, надличностное измерение.

Первый миф — откровенно языческий, второй скорее христианский. Но оба — об одном: о пути соединения с ты, о перенесении центра в «другого», о преодолении собственных границ.

В диалоге Платона «Пир» рассказан миф об андрогине. Когда-то, давным-давно, существовал особый вид четырехрукого и четырехногого человека, совмещающего признаки мужчины и женщины. Андрогинны обладали огромной силой и даже злоумышляли против богов, поэтому Зевс разделил андрогинов на половинки, которые тем не менее тоскуют друг по другу и стремятся соединиться. Причина эротического влечения — в древней андрогинной природе человека. Высказывается в «Пи-

ре» и надежда на восстановление идеального андрогинного состояния в загробном мире.

А. В. Михайлов показал, сколь велика роль образа андрогина для романтического воображения (5, 587—591). Но какое отношение имеет платоновский миф к любовной риторике? Оказывается, самое непосредственное: романтики используют миф (правда, обычно в сильно опосредованной форме) вполне прагматически, для «обоснования» собственных эротических намерений, для убеждения партнера в необходимости следовать определенному сценарию, который в определенной мере отражает сюжет мифа, понятого метафорически. Платоновский миф удобен романтикам, ибо в точности соответствует общей парадигме романтического мироощущения, которую можно определить так: настоящее — нежелательная ситуация распада, разъединения, в прошлом же существовала идеальная ситуация синтеза и единства, которую можно восстановить и в будущем.

Миф об андрогине достался романтикам не из первых рук: он прошел через целую цепь опосредований, амальгамировался даже отчасти с христианской традицией. Так, согласно учению гностиков, первочеловек Адамас был бисексуален. В XVI веке Парацельс писал о Ребисе — бисексуальном существе, которое превращает серебро и другие металлы в золото: Ребис символизирует высшую ступень процесса алхимической трансмутации — «тотальность» (здесь уже появляется типичная и для романтиков связь между идеей андрогина и идеей высшей целостности, желаемого «синтетического» состояния мира).

Чтобы до конца понять этот центральный топос романтической любовной риторики, нам следует еще обратиться к разработке темы андрогина в христианизированной теории Эроса романтического философа Франца Баадера. По Баадеру, Адам, созданный Богом по собственному образу и подобию, был мужем и женой одновременно, целостным человеком. Его грехопадение состояло в том, что он возжелал женщину в себе — тогда и произошло разделение Адама и сотворение женщины; «образ Бога» был разрушен. Цель человечества — в восстановлении этого образа, который Баадер называет «Софией». Пока что подобного совершенства на земле достигло лишь одно существо — Христос... Этот круг идей отразился и в странном на первый взгляд афориз-

ме Фридриха Шлегеля: «Когда Христос придет вновь, он будет одним существом с Марией» (35, 217).

Миф у Баадера определяет и сценарий любовных отношений. Наивны, пишет Баадер, те романисты, которые прославляют мужественность и женственность — тем самым они прославляют в человеке зверя; на самом же деле любовь не потакание инстинкту, а его преодоление, не торжество сексуальной дуальности, но отречение от нее: «Мужчина и женщина должны помочь друг другу в том, чтобы преодолеть свою мужественность и женственность и взаимодополнить друг друга» (цит. по: 23, 1, 268).

Андрогинное состояние, достигаемое взаимоотречением и слиянием, весьма желательно — разумеется, оно понимается не в буквальном, а в метафорически-духовном смысле. «Всякий великий ум андрогинен», — утверждает Колридж. Так вот и сценарий любовного диалога: он наставляет ее на путь героической жертвенной эротики, эротики «взаиморастворения», она страшится и недоумевает. Это отображено в диалоге из романа Новалиса «Генрих фон Офтердинген»:

Генрих. Ни одной мысли, ни одного чувства не могу я больше скрывать от тебя: ты должна знать все. Мое существо полностью сольется с твоим. Только безграничнейшее самоотречение может удовлетворить мою любовь... Она есть загадочное взаимопроникновение наших потаеннейших и самобытнейших сущностей.

Матильда. Генрих, но два человека не могут так любить друг друга, я не могу в это поверить. Тогда ведь не будет больше Матильды. И не будет больше Генриха...

Это, впрочем, литература, изящная словесность. Были ли возможны подобные диалоги в реальном духовном быту романтиков? Обратимся к интереснейшему документу «любовной риторики в действии» — «воспитательному» письму художника Отто Филиппа Рунге своей невесте, Паулине Бассенге. Перед нами полный романтический сценарий любовной близости (в переводе сохранена некоторая туманность выражений, присущая небрежному стилю подлинника). Здесь и убеждающее обоснование этого сценария.

«Мы состоим из души и тела; подлинная основа того и другого — животворное дыхание в нас, и когда мы ясно и открыто осознаем это, в нашей душе возникает стремление пробить стену, которая отделяет одно от

другого. Это стремление и это желание в нас — от того, что есть внутреннее и внешнее, из которого мы состоим; это Я и Ты, которых может соединить лишь смерть, я хочу сказать, что по смерти они становятся единым, как тогда, когда они пребывали в раю (...).

Если в школе мы разбрасываемся между тысячу вещей, достойных познания, то благодаря любви к нам возвращается цельность: таково извечное стремление к детству, к нам самим, к раю, к Богу — я хочу сказать, что это влечение к слиянию Я и Ты, чтобы они снова стали такими, какими были когда-то в Боге. Когда мы любим себя, мы должны обращаться к себе Ты, и про себя внутренне мы так и делаем, и если мы не поступаем так внешне, то только потому, что это не принято... Наша любовь друг к другу — это и любовь к самим себе, и чем лучше мы узнаем друг друга, тем тоньше благодаря любви становится стена между нами, тем больше мы стремимся к полному соединению, то есть к смерти. — (Все это мы знаем и чувствуем про себя, без слов, в душе, как чистую музыку; когда мы высказываемся друг другу, то мы отдаем нашу душу, заключенную в слове, и самих себя тому, кого мы любим; и благодаря этой самоотдаче другой понимает нас, и мы соединяем Я и Ты в любви до самой смерти)» (1803 г.; 33, 139—140)

Любовный сценарий подчинен здесь формуле романтической диалектики: «Синтез — расщепление — синтез» (причем оба синтеза осуществимы лишь в идеальном состоянии, в лоне Бога). Платоновский миф лишь слегка просвечивается за утонченной игрой довольно абстрактных категорий, преодолевающей «физиологическую» конкретность мифа и переводящей его в русло современной для Рунге проблематики самопознания и общения. У Рунге уже не осязаемо-чувственные «половинки» андрогина, но я и ты, причем ты — это какая-то внешняя область я, без которой я не в состоянии существовать (вот оно — смещение центра личности в сторону «другого», о чем мы уже говорили). Любовь, по Рунге, и есть открытие ты, но хитроумная игра с границами личности (ты — это ведь часть я) позволяет не различать любовь к другому и любовь к себе. Проблему любви Рунге не отличает от проблемы общения: так возникает мотив жертвенно-эротического диалога, когда в слове мы отдаем себя — отдаемся другому. Новооткрытое европейским человеком ты окрашено в тона

эротики, и Отсюда неразличение любви и общения: диалог я и ты — эротическое действие, а эротика, в свою очередь, невозможна без диалогического открытия ты и дарения ему слова. Рунге здесь весьма своеобразно затрагивает Древнюю «семантическую связь между представлениями о познании и соитии», которая настолько архаична, что, по выражению этимолога Г. Курциуса, «находится по ту сторону разделения языков» (цит. по: 5, 588, здесь же эта тема связана с идеей андрогина в романтической интерпретации).

С портрета Паулины Бассенге, написанного любящей рукой мужа, на нас смотрит крепко сбитая, волевая женщина с крупными, резкими чертами лица. Ничего романтического в ней нет — или же по крайней мере ничего общего с представлением о романтической женщине как некой эфемериде. Во всяком случае, трудно вообразить ее адресатом письма Рунге — этого восторженного гимна смерти... Так состоялся ли диалог? Не пропадало ли мистическое любовное слово романтика в пустоте?

Вот текст, свидетельствующий о том, что платоновская мистика в ее романтическом изводе была не чужда и подругам романтиков: это письмо Софи Бернгарди-Тик (сестры писателя Людвиг Тика, жены философа и лингвиста Бернгарди, близкого иенскому кругу романтиков) Августу Вильгельму Шлегелю.

«Поистине, первым грехопадением человека было стремление к форме, попытка воплотить внешне и зримо свою прекраснейшую сокровеннейшую самость; отсюда и произошло разделение полов. С тех пор над людьми тяготеет проклятие: они ощущают себя не по-человечески, а по-мужски и по-женски, смутное же воспоминание о том, чего они лишились из-за этого разделения, заставляет их ненавидеть друг друга и враждовать между собой, но при этом каждый чувствует себя разделенным и побуждаемым к соединению с предметом своей ненависти, и так возникает род ярости, который люди называют любовью. Тот, кто благороднее, ищет свою родину в раю и пытается достичь ее в образах, мыслях, звуках, в которые он вкладывает свою любовь, поэтому всякое произведение искусства, даже самое веселое, несет на себе печать тоски, потому что и самая духовная любовь не может полностью избежать внешней формы...» (1807 г.; 29, 1, 474—475).

Та же схема: грехопадение, приведшее к разделению полов, — вначале; и «рай» — где-то в конце, уже в потустороннем. И вновь в связи с «разделением» возникает проблематика внешнего («формы») и внутреннего («самости»), правда, с трагедийным акцентом: сдвиг центра личности, ее «прекраснейшей самости» куда-то вовне, к «форме», возникшей из тяги Эроса к пластическому самовоплощению, понимается Софи как проклятие и мука: уж лучше бы всего этого не было...

Мука разрешается смертью; упование на нее, разъяснение ее благостной сути — еще один мотив любовной риторики, завершающий романтическую транскрипцию платоновского мифа. Эти юноши готовят своих девушек к смерти как к высшему испытанию чувства, но и как к эротической инициации и утонченнейшему наслаждению. «Мистический синтез индивидуумов в любви состоит во взаимном влечении; это и есть тайна смерти», — записывает Фридрих Шлегель (35, 158).

Переноса весь свой любовный сценарий в некое потустороннее измерение, романтики вовсе не расстаются с идеей чувственно-эротического наслаждения: слияния душ не такой уж платонический акт. На романтиков сильное впечатление произвело одно место из книги немецкого мистика XVII столетия Якоба Бёме «Аврора, или Утренняя заря в восхождении», где потусторонняя жизнь духов описывается в весьма эротическом виде: «Смотри, что делает божество, то делают и они (ангелы), когда духи божьи красиво и нежно друг друга порождают и друг с другом сливаются, в нежных объятиях, поцелуях и вкушениях друг от друга» (цит. по: 35, 274). Фридрих Шлегель под влиянием этого текста записывает в дневнике: «Разве не должны и духи целоваться, обниматься, оплодотворять друг друга, сливаться?» (35, 152). Так даже и в христианизированном, выдержанном в тонах пиетистской мистики варианте платоновского мифа все же проглядывают язычество, чувственно-пластическая конкретность.

Второй миф и соответственно второй сюжет, по которому романтическая риторика выстраивает свой любовный сценарий, имеет христианские корни. Это уже не «миф о слиянии», но скорее «миф о приобщении»: ангел спускается с небес к смертному, чтобы просветлить его, приобщить духу, вечности, бессмертию. Забыто равенство любящих, забыта эротика. Можно предположить, что

на этот сценарий ориентируются более поздние тексты, созданные в ту пору, когда эмансипация чувства и чувственности, проповедуемая ранним иенским романтизмом, была забыта и романтизм все глубже уходил в мистическую религиозность. Изменилась и романтическая картина мира. Мир раннего романтизма — живой организм, где все границы условны, прозрачны, легко переходимы, — словно бы каменеет, границы внутри него застывают, и отношения между здешним и потусторонним, духовным и чувственным уже не так просты и нуждаются в «ангелических» посредниках.

Вместе с тем меняется и характер любовного слова, сценарий любовных речей. Слово теперь обращается как бы снизу вверх — от смертного к ангелу; оно окрашивается интонацией самоуничтожения, мольбы, молитвенной благодарности. Смертный просит о религиозной инициации, или о спасении, или о приобщении к высшему духовному порядку. Вот запись из дневника Колриджа, передающая эту новую интонацию — смесь молитвенного восторга и горького самоуничтожения: «Мой ангел! — Нет, я ведь не ангел, у меня нет ни крыльев, ни славы — лишь плоть и кровь...» (40, 137).

В довольно полном виде этот новый любовный сценарий воссоздан в письме философа и эстетика Карла Вильгельма Зольгера к жене: «Я не боюсь ошибиться, не боюсь основывать свою жизнь на земном и преходящем, когда отдаю свое счастье в твои руки. Ведь настоящая любовь, любовь, которая обитает в твоей чистой ангельской душе, непреходяща. Она едина с тем, что есть в нас бессмертного и вечного, — этой истиной проникнуто все мое существо... У меня такое чувство, словно бы ты освящаешь меня, словно бы в тебе — в твоём зримом образе, в предмете моего страстного влечения — я обладаю тем, что верующий и философ ищут в иных мирах» (1813 г.; 32, 453).

Нужно сказать, что романтические подруги брали на себя роль, подсказываемую этим сценарием, удивительно охотно. Романтизм на исходе, уже и в помине нет вольного равенства чувственных раннеромантических браков — того, что описывается в скандализовавшей филистеров «Люцинде» Фридриха Шлегеля. Выдохшийся, изнуренный опиумом Колридж, покинутый возлюбленной, — этот «израненный архангел», как эпиграмматически выразился о нем один приятель, — он уже мало

нуждается в земной любви, но скорее в трансцендентно-ангелической поддержке «сверху». Его приятельница Катарина Кларксон (Колридж однажды выразил абстрактное желание «быть ее братом» — характерен вообще для многих романтиков интерес к братско-сестринским отношениям; Фридрих Шлегель признавался, что рядом с Каролиной не чувствует себя мужчиной, а хотел бы быть ее... сестрой; 32, 122) — так вот, Катарина Кларксон тонко чувствует настроение подавленного поэта и соответственным образом выстраивает свой риторический сценарий отношений с «падшим».

«Я давно уже потеряла надежду на то, что он выполнит обещанное его высокими дарованиями (довольно жестоко для ангела — заметим мы). — Мне страшно представить себе, что я могу его потерять (и все же я не думаю, что он проживет долго), хотя душа его крайне отдалилась от всех ее лучших чувств...» — итак, бездна бесжалостно разверзнута, но тут и является пречистая, ангел-хранитель, заступница, — Катарина Кларксон: «Мой путь открыт передо мной — Я буду выказывать ему лишь любовь и нежность из самых глубин моего сердца; как только предоставится возможность, я отыщу его; утешу его с нежностью, превосходящей женскую, — с нежностью сострадания ангелов, когда они скорбят о человеческой бренности...» (40, 96).

Романтическое любовное слово — «двунаправленное»: оно нацелено и на конкретную личность, на другое я, которому романтик дарит себя в слове, — и на нечто вневременное и внеличностное, на миф, который оно своеобразно интерпретирует. Предельно интимное и сиюминутное вдруг оборачивается извечным, а неповторимая, казалось бы, жизненная ситуация — давно написанной драмой, где романтики играют бессмертные роли, две половинки андрогина, ангел, падший, демон... Да, романтизм открыл интимное сообщение между я и ты, но в этой интимности еще не изжита всеобщность, ее еще питают подземные воды мифа — не архетипы «коллективного бессознательного», а миф, вполне осознанно переосмысленный и принятый на веру.

**СЭМЮЭЛ ТЕЯЛОР КОЛРИДЖ:
ДИАЛОГ В ОДИНОЧКУ**

Сохранившаяся часть писем Колриджа к Саре Хатчинсон никакого интереса для нас не представляет: то ли поэт старался избегать откровенностей

в переписке, то ли — что более вероятно — все «личности» были позднее из рукописей вымараны. И все же диалог Колриджа с Сарой сохранился — на страницах его дневников и даже отчасти статей. Мы говорим о «диалоге», потому что имеем в виду тексты, пронизанные напряженной интонацией обращения, которая создает полную иллюзию присутствия собеседника, убеждаемого, умоляемого, опровергаемого Колриджем. И все же этот диалог — мнимый; мнимый не только потому, что Сара в нем, разумеется, не участвовала, но и потому, что присутствует она здесь в качестве достаточно абстрактного адресата речи — о реальной, биографической Саре из мысленных диалогов Колриджа практически ничего нельзя узнать, что дало, кстати, основания исследователю заподозрить, не был ли Колридж «влюблен не столько в Сару, сколько в саму идею любви» (40, 108).

Пожалуй, Колридж был влюблен все же и в Сару, и в «идею», и при этом вовсе не склонен был их различать. Его риторика — едва ли не самый убедительный пример двойственности, присущей романтическому любовному слову: оно одновременно чувственно и метафизично, оно направлено и на **ты** — до боли, как никогда еще в европейской культуре отчетливо ощущаемое — но и на что-то бессмертное, всеобщее и безличное, что Колридж, этот неоплатоник, называет «идеей», или «Богом», или «универсальным».

Колридж не особенно заботился о физической близости Сары и, кажется, признак подлинности своего чувства видел в спокойствии, достигнутом изнуряющей борьбой с либидо. Мука, которой мучается его любовное слово, — не в отсутствии близости, на достижение которой только и направлено слово галантной эпохи, но в несовпадении осязаемого сопresentствующего **ты** (причем мысленное сопresentствие для Колриджа не менее осязаемо, чем реальное) и эйдоса, идеальной формы абсолютной любви. На преодоление этого несовпадения и направлены колриджевские заклинания, эти диалоги в одиночку.

Взятое в широком биографическом контексте, любовное слово Колриджа обнаруживает какую-то беспомощность и обреченность (правда, терпения Сары, этого, по замечанию биографа, «трезвого и здравомыслящего создания», все же хватило на целых десять лет), но в момент произнесения — в момент порыва и мысленно-

го слияния — оно создает для говорящего и заклинающего рай. В этот зыбкий «рай» удавшегося (как кажется Колриджу) заклинания мы попробуем заглянуть.

Колридж встретился с Сарой Хатчинсон — дальней родственницей его друга, поэта Уильяма Вордсворта, в 1799 году, через четыре года после женитьбы на Саре Фрикер (этот брак был крайне неудачен психологически, хотя и принес Колриджу детей, горячо им любимых). Биографы спорят, первый или второй раз в жизни Колридж видел Сару 24 ноября 1799 года, когда в его дневнике появилось первое признание в любви. С первого, со второго ли взгляда — все равно эта мгновенная страсть удивительна, если взглянуть на Сару глазами беспристрастного современника: «Пухленькая и коренастая, с осанкой, лишенной всякой грации и достоинства, она возвышалась над полной банальностью лишь благодаря нежной белой коже и роскошным каштановым волосам» (40, 38). Тем не менее в первой же дневниковой записи о Саре Колридж сразу берет высокую ноту — как только доходит до признания, он неожиданно переходит на возвышенно-печальную и немного бессвязную латынь, совершенно как герой «Лолиты» Владимира Набокова: «Ноябрь 24. — Воскресенье. — загадки и каламбуры, истории и смех. — с Джеком Хатчинсоном (братом Сары, на ферме которого происходит действие. — А. М.) — стояли вокруг огня, *et Sarae manum a tergo longum in tempus prensabam* и *tunc temporis, tunc primum, amor me levi spiculo, venenato, eheu! et insanabili...*» (и руку Сары за спиной долго держал и в тот момент впервые любовь меня легкой стрелой отравленной, увы! и неизлечимой... 40, 38). Правда, Гумберт, герой «Лолиты», раздражается восторженной латынью в момент осуществления своих самых дерзких надежд — у Колриджа же чувство «взлетает» к высокому и мертвому языку поэзии и молитвы сразу же, стремительно — и там, на этой высоте остается.

«Апофатический эрос»

Одно из направлений в теологической мысли — так называемая апофатическая, или отрицательная, теология: запредельность, трансцендентность Бога она выражала тем, что последовательно отрицала все его атрибуты и обозначения: Бог ни конечен, ни бесконечен, он не присутствует и не отсутствует и т. п. Как

ни странно, но сознание невыразимости провоцирует на многоречие: «отрицательная» риторика без устали могла перечислять все то, что в Боге нельзя ни выразить, ни помыслить.

Печать своеобразной апофатичности лежит и на романтическом любовном слове. Фатальная невозможность выразить любовное чувство — излюбленная тема романтической риторики, и в живописании собственного бессилия она достигает подлинной виртуозности. «О возлюбленная! — возлюбленная! — ах! ведь слова — всего лишь воздух! сотрясения воздуха! О, кто глубоко чувствовал, глубоко, глубоко! и при этом не раздражался и не выходил из терпения из-за несоответствия слов — чувствам, символа — бытию? Слова — они всего лишь летучая материя! со всем присущим материи ничтожеством; и душа вынуждена изнывать в них, как любовник, которому дано целовать лишь одежды возлюбленной!.. О что слова, как не вздохи узника, доносящиеся из его темницы! они способны выразить лишь собственное полное бессилие!» (дневник Колриджа; 15, 2, 2998).

Невыразимо любовное чувство, непостижима их первопричина, невозсоздаваема в слове возлюбленная... Есть одно отличие между «апофатическими риториками» средневекового теолога и романтического влюбленного: если первого в тенета невыразимости повергает отсутствие Бога рядом, его запредельность, то второй, напротив, признается в бессилии выразить, передать, осмыслить реальное, осязаемое присутствие ты. У Колриджа в дневнике есть запись, сделанная уже на исходе его романа с Сарой, в 1810 году, — она доносит до нас то, что можно назвать исходным романтическим «праощущением другого «я», праощущением, из которого и вырастает вся плоть и органика романтической «любви к другому». Рефлексируя над работой собственного воображения, Колридж признается, что образ Сары никогда не «представляется» ему в зримой форме, но лишь ощущается — как некое невидимое присутствие. «Обычно я не вижу ее в моем воображении — зрительного образа нет; но она присутствует для меня так же, как когда два человека находятся на небольшом расстоянии в темной комнате: каждый знает о присутствии другого и действует под влиянием этого знания. — И тончайший вздох подтверждает это знание и придает ему живости. САРА» (14, 3, 3915).

Вот исток романтической любовной апофатики: нет ни зримого образа, ни тактильного ощущения, ни слуховых впечатлений — одно лишь, бог весть откуда взявшееся «знание о присутствии», знание, из которого улетучилось все внешнее, материальное, за исключением последнего исчезающе слабого следа — «тончайшего вздоха». Если в основе любовно-куртуазных культурных эпох все же лежит зрительный, тактильный, слуховой — словом, материальный образ, чувственное представление о «прекрасной женственности», то романтик в своем любовном переживании погружается в ту глубину **ты**, где нет уже внешних примет, есть лишь знание — неопровержимое и недоказуемое — что здесь, в этой темноте, именно ты и никто другой. Платонически влюбленный Петрарка в достаточно условных терминах, но все же описывал внешность Лауры — у Колриджа в его бесчисленных дневниковых излияниях ни слова о внешности Сары. Поистине романтик познал отношение **я** — **ты** во всей глубине его неизреченной, невыразимой интимности и не нуждался более ни в каких внешних атрибутах и определениях.

Любование ликом, внешним образом — неисчерпаемая, казалось бы, во веки веков тема куртуазной риторики; но перед Колриджем лик Сары лишь изредка встает в сновидениях. В самом деле, что это жалкое соглядатайство по сравнению с тем нематериальным объятием, которым приникаешь не к чужому телу, а к самому чужому «я», вдруг потерявшему свои материальные границы? Становится понятным один странный упрек в адрес жены — Сары Фрикер, высказанный Колриджем в дневнике: «Холодность и полное бессилие во всем, что касается осязаемых идей и ощущений, — во всем, что образует подлинную сущность человека; поэтому она формирует собственное «я» в области зрения и слуха, на расстоянии, при помощи ушей и глаз — и поэтому становится добровольной рабыней ушей и глаз других людей» (20, 16—17). «Осязаемая идея» — вот чего, в сущности, домогается Колридж; эйдос, идеальное **ты**, ставшее доступным сквозь несущественную более материальную оболочку. «Осязаемое», конечно, не стоит понимать буквально: по Колриджу, «осязуемо» то, что вызывает интенсивнейшее чувство реальности, — не то, что можно пощупать пальцами, а то, в чем присутствию не сомневаешься, находясь в темноте.

Вот кредо Колриджа: «Всемогущий будет судить нас не за наши дела, а за то, что мы есмь сами по себе» (20, 41). Человек не совпадает со своими поступками, пороками и достоинствами, со своими внешними проявлениями. Но что же это за «есмы», что же это за подлинная сущность, проникнуть в которую слух и зрение лишь мешают? Ответ может быть лишь истинно апофатический: ни то и ни это... И все же именно на этих апофатических принципах Колридж строит свою любовную риторику. В «Литературной биографии» он рассуждает: «Быть так любимым за мое собственное я, чтобы она, даже зная все особенности моего характера, все же была готова умереть ради моего спасения!.. Одно из наших несчастий, сокрытых в самой глубине человеческой природы, — наше стремление к внешним подтверждениям того *нечто* внутри нас, которое образует нашу подлинную сущность, того *нечто*, которое не состоит из суммы наших качеств и отношений, но само по себе служит их фундаментом и поддержкой. Люби меня, а не мои качества (заметим: в этом месте рассуждение Колриджа начало сбиваться на заклинание) — может быть, это желание злонамеренно и безумно, но все же оно не совсем лишено смысла» (20, 32).

Что же это за «нечто», которое, по Колриджу, есть единственный подлинный предмет любви? Оно определено апофатически: это и «не качества», и «не отношения», и «не характер». Но ведь это все-таки личность, индивидуальность, ты, явившееся романтику так близко, до полной неразличимости внешних черт? Здесь мы подошли к парадоксу, разрешить который нам поможет лишь обращение к тексту совсем особого рода — записи Колриджем собственного сна.

«Форма и идея»

«В пятницу ночью, 8 февраля 1805. Во сне чувство переполняющей меня огромной любви к моему ребенку, увиденному мною во сне, и причем так, что это могли быть и Сара, и Дервент, и Беркли (дети Колриджа. — А. М.), и все же это было одно определенное дитя и я.

О чувстве любви во сне... Ему необходима известная неопределенность; форме этого чувства должна быть присуща какая-то всеобщность-в-особенном... Эта абст-

рактная человеческая самость (то есть та «личность», которую мы во сне любим.— А. М.) по сути своей не что иное, как персонифицированный универсум, такой же, как жизнь, душа, дух и т. д. Разве этим не доказывається, что любовь — самое глубокое чувство, находящееся в таком интимном сродстве с идеями, что видоизменяет их и сливается с ними, в то время как сексуальное влечение, желание мести и гнев лишь сосуществуют рядом с идеями, но не сливаются с ними и изменяют лишь внешнее восприятие формы, но не сами формы как таковые. Лишь некоторые разновидности страха по своему воздействию приближаются к этому чувству любви...» (15, 2, 2441).

В сочинениях Колриджа исследователи выискали множество заимствований из немецких романтиков. И представление Колриджа о возлюбленном существе как персонифицированном универсуме не может не напомнить принадлежащее Фридриху Шлегелю сопоставление любимой женщины с универсумом, целым миром. Если в чем Колридж по-настоящему оригинален — так это в том, что отвлеченнейшие и бесплотные построения немецких мечтателей пережиты им с потрясающим психологическим реализмом, в самых интимных уголках души, в глубине снов и опиумных галлюцинаций. Неясность сновиденческого образа («формы») при несомненности и наиреальнейшей реальности направленного на него «чувства любви» для Колриджа — лишь доказательство особой способности эроса воздействовать на внутренне присутствующее ты: оно, это ты, и без того погружено в апофатическую тьму, из которой изъято все зримое и слышимое (в другой записи Колридж заклинает Сару в часы их совместного молчаливого сидения у камина не нарушать молчания: «Звук разрушит наше слияние, ты — я распадется на я и ты»; 20, 84), но во сне под влиянием любовного чувства и это единственно оставшееся ощущение конкретно присутствующего тебя начинает расплываться, двоиться, тройиться... Ты — это и другие любимые существа, и сама любовь, идея, «всеобщее-в-частном»; личность, под воздействием эроса ставшая «всем». В хрупком рае сновидения разрешилась наконец мука романтического любовного заклинания: сквозь растворяющиеся телесные очертания проступила и засияла «идея любимого вообще», сам эрос, совершенный и нетленный.

«Когда конус пламени свечи кажется раздвигаемым, движением глаз можно совместить оба изображения — точно так же и в моем воображении идея совместилась с твоей реальной формой — вскоре после того, как я впервые взглянул на тебя с любовью» (40, 66).

И это — запись из дневника. Сара этого не читала, диалог мнимый. Колридж беседует скорее с «идеей», чем с «формой».

В какой части тела помещена любовь?

К этому вопросу европейская риторическая культура всегда относилась серьезно: достаточно напомнить, какое значение в любовной культуре сентиментализма имел мотив «сердца», рассматривавшегося тогда как несомненное вместилище любви. Подобное представление разделялось не во все времена: так, для современников Шекспира, относившихся к любви весьма физиологично, местом ее пребывания была печень (в печени вырабатывается кровь, «натуральная причина семени», а избыток крови в организме и вызывает предрасположенность к любви; см. 1).

Романтизм и здесь произвел небольшой переворот, отказавшись от локализации любовного чувства в каком-либо органе и поставив вопрос по-новому. Любовь, как пишет Э. Т. А. Гофман в письме к приятелю, подобна «аккорду эоловой арфы, потрясающему все фибры человеческого существа» (1797 г., 21, 1, 117—118). Любовь не гнездится в печени, сердце или каком-либо ином органе, но пронизывает все существо человека вплоть до мельчайших составляющих его атомов. Это новинка в европейской культуре чувства и вместе с тем один из главных мотивов романтической риторики. Колридж в поздней дневниковой записи, сделанной уже после разрыва с Сарой, обращается к ней с таким мысленным упреком: «О Сара! Сара, что сделала ты, обманув того, кто десять лет любил тебя, так, как никогда еще не любили женщину! Телом, душой, мозгом, сердцем, в надежде, в страхе, в будущем, в прошлом! Он любил тебя не сам по себе, в пошлом смысле слова «он» — нет, каждый составляющий его живой атом был предан и верен тебе. Всякая мысль, всякий образ, всякое ощущение, прежде чем стать моими, побывали тобой благодаря желанию, чтобы ты увидела или ощутила то же самое

или обладала тем же самым... — все это однажды было символом тебя...» (40, 83).

И здесь риторика Колриджа делает рискованный, просто отчаянный скачок: если любовь как ощущение не локализована в моем теле («все мое тело и сердце трепещет и содрогается в любовной лихорадке»; 15, 2, 2120), то и любовь как чувство не локализована в моей душе. Всякое чувство, пропущенное через **тебя**, становится любовью. «Любить — значит связывать большую часть всех наших смутных чувств с реальной формой» (письмо к Р. Саути; 20, 36; то, что Колридж столь странным образом — словом «форма» — может назвать конкретную человеческую личность и тем самым поставить под сомнение ее полноту и совершенство вне мира идей, подразумеваемых словом «форма», нас уже не должно удивлять)

Все во мне — любовь, что связывается с **тобой**. Любовная тема и проблематика общения вновь сближаются до неразличимости: сообщая что-либо о себе любимому **ты**, я тем самым, словно прикосновением волшебной палочки, превращаю это «что-либо» в любовь. А в результате этого и тематические очертания куртуазного монолога совсем размываются: о чем бы я в нем ни говорил **тебе** — это все равно любовь. «Моя любовь к Саре не столько в моей душе, сколько моя душа в ней. Все мое существо окутано одним желанием, все мои надежды и страхи, радости и горести, все мои способности, возможности, живость моего ума слились с одним постоянным влечением. Просить меня не любить тебя — все равно что просить уничтожить себя; ибо любить тебя — это все, что я умею в жизни...» (40, 85).

Восхождение к Богу

На какой же из двух рассмотренных нами мифов опирается любовная риторика Колриджа? Скорее, на второй. Колридж с его мнительностью и неуверенностью в себе был склонен трактовать собственное чувство как некое богоявление внутри своего несовершенного и низменного существа. Любовное слово окрашивается в религиозные тона, в просветленные тона молитвы. «Мы живем в Боге, но он обнаруживает себя лишь в своих деяниях... То, по отношению к чему все предметы суть лишь богатый словарь эпитетов и синонимов, — это и есть явленный нам Бог; в чем он являет себя — в том я

его и люблю и поклоняюсь ему. Я не вижу ни кощунства, ни суеверия в том, что ты (вновь в дневниковом монологе появляется обращение к Саре! — А. М.) еси Бог внутри меня; ведь и лучшие, наирелигиознейшие люди называли собственное сознание Богом, пребывающим в них. Но ты, хотя и доступная моим органам чувств, навсегда пребудешь внутри меня; ты и только ты одна — мое сознание. В каких еще форме и обличье могу я вообразить Бога воздействующим на меня, как не в тех, в каких ты на меня воздействуешь?» (20, 92).

Ангел — нет, сам Бог — опускается к смертному — или к «падшему архангелу»? Впрочем, в минуты душевной гармонии Колридж добавлял в канву второго мифа кое-что из первого: мотив равенства и взаимослияния. Тогда богоявление оказывалось «поделенным на двоих». «Наилучший, подлинный возлюбленный для всех есть Бог. Тем самым возлюбленный — символ Бога для любящей! Но он может стать совершенным, прекрасным возлюбленным лишь благодаря совместным действиям обоих: любовник боготворит свою возлюбленную за то окончательное самовоплощение, которое совершается в его душе под воздействием души возлюбленной, он боготворит и то предельное совершенство души возлюбленной, которого она достигает благодаря влиянию на ее душу улучшенной и возрожденной души возлюбленного; так каждый созерцает душу другого в слиянии со своей собственной (...) и приближается к Богу!» (20, 89).

Быть рядом с Богом — это и есть рай, которого домогаются слиянные души, романтический андрогин. Галлюцинаторно-сновиденческого опыта, мощи воображения Колриджу хватало на то, чтобы мнить себя владельцем чего-то отдаленно похожего на этот рай — все в те же часы, когда он сидел зимними вечерами рядом с Сарой у камина в Кесуике (в соседних комнатах — Вордсворт, его сестра Дороти...), мысленно умоляя ее молчать, молчать... «Мы вдвоем, и эта милая комната (...), эти книги, эти картины и дремлющие тени на стене, слабое неторопливое пламя — все это лишь наши мысли, гармоническая вязь образов и форм, проступающая на фоне одного неподвижного глубокого чувства: чувства любви и радости» (20, 84).

Нечеловеческого напряжения, должно быть, стоило удержаться на высоте этих «неподвижных» мгновений —

миг воплощенного мифа! Годы шли, и «рай» уплывал, постепенно превращаясь в воображении Колриджа в пейзаж — в экзотический остров, откуда порой докатывается дыхание бриза. В мифе романтиков волновал не только смысл, но и жест, пластика движения — подчеркивая музыкальность романтизма, не будем отказывать ему в зрительной цепкости! Жест объятия, глубокий смысл которого, казалось, раскрывал платоновский миф, волновал их, как никакой иной. «Идеал объятия — возможно, полное слияние» (буквально: «превращение в нечто единое». — А. М.), — записывает в свой дневник Ф. Шлегель (35, 152). В конце концов для Колриджа, оставившего заклинания и лишь прислушивающегося к голосам прошлого, все как-то странно соединилось: любовь, остров и бриз, объятие. 10 июля 1834 года, за пятнадцать дней до смерти, он говорит племяннику: «Я умираю, но не жду быстрого избавления. Странно, что в последнее время образы и сцены прошлого вкрались в мое сознание, как бризы, веющие с пряхих островов Юности и Надежды — этих близнецов, единственно реальных в нашем призрачном мире. Я не говорю о любви: ведь что такое любовь, как не юность и надежда, обнявшие друг друга и кажущиеся одним существом?» (40, 141).

ТАЙНЫЙ ЯЗЫК РОМАНТИЧЕСКОЙ КУРТУАЗНОСТИ, ИЛИ МУЗЫКА МЕЖДУ ВЛЮБЛЕННЫМИ

Любовь относится ко всем чувствам и способностям, как музыка — к остальным разновидностям звука.

С. Т. Колридж, из записной книжки (1802)

Вероятно, многие культуры (если не все) имеют свой «шифр», свой излюбленный тайный язык, без понимания которого невозможно проникнуть в их сокровенные глубины. Романтизм «шифровал» свои мысли, оценки, озарения в терминах музыкального, и многие речения романтиков теперь кажутся нам темными, почти не переводимыми — словно бы некий музыкальный ключ к ним потерян. Возьмем почти наугад — из дневников молодого Фридриха Шлегеля: «Сущность общества — музыка и иерархия»; или: «Игра слов — что-то очень общежительное; беседа, доведенная до иронии. —

Игра слов — логическая и грамматическая музыка, в которой должны быть фуги, фантазии (и сонаты)» (35, 135 и 121). Не правда ли, сближения несколько странные? Впрочем, малопонятное для нас — тогда-то, напротив, было общепонятным, само собой разумеющимся; поэтому в письмах романтики свои самые странные (на наш взгляд) музыкальные суждения никогда не сопровождают пояснениями: ведь музыкальный образ — и есть сама очевидность, последнее, итоговое слово о мире, человеке, природе — о чем угодно. Клемент Brentano в письме Арниму говорит о Людвиге Тике, что «самое приятное в нем — музыкальное» (20 апреля 1803; 10; 1, 192), и Арниму все ясно. А комментируя в письме разлад со своей женой, Софи Мери, Brentano выражается так: в ней (Софи) «много гаснет без эха, что могло бы быть прекрасным чистым звучанием» (декабрь 1801-го; 10; 1, 93) — и снова неизвестный эпистолярный собеседник поэта не нуждается в дальнейших разъяснениях.

В основе музыкальной «тайнописи» романтиков — некое общее им всем знание о музыке как первооснове мира, жизнеспорождающей стихии; знание, некогда очевидное, но впоследствии распавшееся, утраченное. Работы ученых показали, что музыкальное трактовалось романтиками как «область моделей», откуда отдельные термины, понятия, целые логические цепочки переносились в философию, теологию, эстетику, литературную критику, даже химию (в писаниях Иоганна Вильгельма Риттера) и любые иные отрасли знания. Музыкальная тайнопись романтической науки нам уже более или менее понятна — очевидно, настало время и для тайнописи романтической любовной риторики, зафиксированной в дневниках и письмах. Собранные воедино, подобно осколкам мозаичного панно, романтические документы могут сложиться в единый текст. Попробуем сконструировать и прочесть один из таких текстов; он ведет нас к самой одухотворенной области романтического быта — в мир любовно-куртуазных отношений. И здесь обнаруживается, что легкий флирт Клеменса Brentano и Ганнхен Краус, юношеские увлечения Гофмана и трагическая связь Клейста и Генриетты Фогель, мистическая «загробная» любовь Новалиса к Софи Кюн — воплощения романтического эроса, возвышенного и повседневного, куртуазно-игрового и трагически-серьезного, в равной

степени немислимы без музыкального сопровождения. Любовная «тема» с ее музыкальным аккомпанементом образуют в жизни и воображении романтиков некое вполне самостоятельное измерение — любовно-музыкальный быт.

Романтизм, пожалуй, впервые в истории человеческой культуры создал парадоксальный тип женственности, основанный не столько на визуальном, сколько на слуховом впечатлении. Кажется, это было предопределено самим психофизиологическим складом романтического человека: подобно тому, как зрение Леонардо, этого классического человека эпохи Ренессанса, различало десятки нюансов в окраске теней (тени от мостов — иные, чем тени от деревьев, и т. д.), слух романтиков сосредоточил в себе способность утонченного различения оттенков, умалив тем самым былые прерогативы зрения. Так, Альфонс Ламартин пишет о себе не то с гордостью, не то с жалобой: «Природа наделила меня более чувствительным слухом, чем зрением. Чувствительность моего слуха такова, что я, не желая того, слышу сразу десяток разговоров вполголоса среди людей, разбросанных в оживленной толпе, и различаю в дуновении ветра, процеженного листьями летних деревьев, все мелодии и гармонии оркестра из ста инструментов» (13; 312). Слуховое отныне уже не противопоставляется зрительному как более грубая, несовершенная способность; слух теперь запечатлевает и различает образы не хуже зрения, даже слуховая память начинает превосходить зрительную. Фридрих Шлейермахер признается в письме к сестре, что звуки и голоса он вспоминает легче, чем зрительные образы (37, 11). Не случайно и кристаллизация женского образа начинается для романтиков в звуковом пространстве.

В литературных текстах романтиков мы часто сталкиваемся с характерным приемом введения женского персонажа: герой сначала слышит пение или игру невидимой женщины, очаровывающие его, и лишь затем (это «затем» — своего рода мучительно-сладостная ретардация — может растягиваться, например, на сутки, как это происходит в трагедии Брентано «Алоиз и Имельда») следует визуальное знакомство. Женский образ вводится музыкальной прелюдией. Антония, героиня гофмановского рассказа «Советник Кресперль», входит в текст в образе своего пения, которое герой случайно слышит

под окном дома советника: «... я никогда и предчувствия не имел об этих долго выдержанных звуках, об этом соловьином журчании, об этих великолепных взлетах и нисхождении, об этом подъеме до силы органныго звучания, об этом спаде до тишайшего дуновения» (22, 1, 43).

Но разве не точно так же входят женские персонажи и в биографии самих писателей-романтиков? Сохранилось воспоминание выдающегося писателя и критика романтической эпохи Карла Фарнгагена фон Энзе о первой встрече с его будущей женой Рахилью, салон которой стал центром романтизма в Берлине. Значимость акустического момента в этом первом впечатлении не оставляет сомнений: «... страдальческое выражение придавало ясным чертам ее лица кроткую прелесть. В своем темном платье она двигалась почти как тень, но в то же время свободно и уверенно, а ее приветствие было столь же располагающим, сколь и благосклонным. Но что меня больше всего поразило, так это ее звучный, мягкий, из самой глубины души исходящий голос...» (31, 65). В воспоминаниях Альфонса Ламартина женскому голосу уделено такое значительное место, что французский исследователь мог с полным основанием утверждать: «Ламартин стал поэтом, потому что был влюблен в некоторые голоса» (13, 314—315)—их описания у Ламартина всегда развернуты в целые звуковые портреты: «...немного лихорадочная, томная, нежная и в то же время необыкновенно звучная вибрация этого голоса, душу которого я понимал без слов...» (13, 312).

Дочь консула Марка, пятнадцатилетняя Юлия, в которую был влюблен Гофман, обладала прекрасным голосом; на протяжении 1811 — первой половины 1812 года образ ее пения постоянно присутствует во внутреннем музыкальном монологе гофмановского дневника: «28 января 1811. Вечером ужинал, пребывая в прекрасном, поэтическом настроении, воодушевленный великолепным пением Кетхен из Гейльбронна (Гофман постоянно называет Юлию именем героини из одноименной пьесы Клейста. — А. М.), удачно импровизировал на рояле; 30 апреля 1812 г. Вечером с трудом взвинутил себя с помощью вина и пунша — это очень странно, что в голове постоянно вертятся Ктх и музыка» (3, 462, 479). Более раннее увлечение Гофмана — Дора Хатт, которой писатель давал уроки музыки в 1792 — 1794 годах, — то-

же окружается музыкально-певческим ореолом: в письмах Гофман называет ее «Кора», по названию популярной оперы И. Науманна (1779); широко известную в то время арию из этой оперы Гофман, очевидно, слышал и от своей ученицы (см. 21, 1, 50).

Магия женского голоса (пусть даже не поющего) настолько сильна, что отзывается и в мужском музицировании, подчиняя его себе, превращая его в выражение женственности. Ф. О. Рунге в игре знаменитого аббата Г. И. Фоглера слышит лишь отзвуки женских голосов: «Когда он отбушевал, со всех сторон полились к нему, подобно волнам, нежные звуки — просьбы красавиц играть еще; они тронули его душу, и в струнах мелодически зашумели отзвуки этих просьб...» (описание вечера в литературном салоне писательницы Фридерики Брун в Копенгагене, письмо к брату, 14 января 1800 г.; 33, 2, 39—42). Новое отношение к женщине как средоточию особой магии звукомзыкального (но не виртуозно-концертного или оперного, но скорее интимно-сердечного, явленного в домашнем музицировании или просто в чисто акустическом обаянии тембровой окраски женского голоса) ощутимо в «Обермане» Этьена Сенанкура: «Голос любимой женщины еще прекраснее, чем ее черты... Говорит ли она — она возвращает к жизни забытые привязанности и мысли, пробуждает душу от летаргии (...). Она поет — и кажется, что все приходит в движение, все меняет свои места, она словно создает предметы, она творит новые чувства» (6, 135, 139).

Любопытный «микрожанр» бытовых романтических текстов — перечни достоинств жен, подруг, сестер, любовниц — свидетельствует о том, что романтики могли быть музыкально довольно требовательным к своим куртуазным партнершам и вообще к окружавшим их женщинам: во всяком случае, малейшие намеки на проявление музыкальных способностей или музыкальной чувствительности в этих текстах скрупулезно отмечают, причем музыкальность попадает в один ряд с самыми разнообразными свойствами — от склонности к философии до хозяйственности и домовитости. Фридрих Шлегель — о своей жене, Доротее: «... она очень проста и ни к чему в мире и вне мира не имеет вкуса, кроме любви, музыки, остроумия и философии. В ее объятиях я вновь обрел свою юность...» (письмо к Каролине, март 1799-го; 12, 1, 519); А. Ламартин — о своей сестре: «...бледнею-

щая при рассказе о чьем-либо подвиге, при чтении прекрасных стихов, при звучании аккордов арфы, чувствительная до страдания...» (13, 313); Колридж — о жене своего друга, Б. Монтегю: «...прекрасная женщина, чистая и невинная, как ее собственное дитя (...). Кроме того, у нее есть голос и арфа, которые сделали бы меня (мне так иногда кажется) великим поэтом не хуже Мильтона, если бы я жил рядом с вами» (письмо к Б. Монтегю, 21 сентября 1802 г.; 14, 2, 870—871).

Не удивительно, что в атмосфере повышенного внимания к музыкальной стороне «женской души» музыкальность порой рассматривали и как показатель общего духовного развития женщины. Так, спор о духовных достоинствах Рахили между двумя ее знакомыми (Александром фон Марвицем и Николаусом Харшером) был, по всей вероятности, полностью основан на весьма далеко заходящих умозаключениях «от музыкального». Марвиц вполне откровенно сообщает подробности этого спора в письме к Рахили: «Он (Харшер. — А. М.) считает, что Вы всецело обращены к чувственной, или (...) античной, пластической стороне и тем самым не способны проникнуться высшими нравственными воззрениями, Ему это стало ясно благодаря музыке, в которой Вы не признаете лучшего, будучи всецело преданной фривольной современной итальянской манере; об этом я с ним не спорил, но напомнил ему о Вашем почитании старых строгих Баха, Генделя и пр.» (10 июля 1811 г.; 39, 68—69). В условиях подобной музыкально-духовной требовательности женщина, лишенная каких-либо проявлений музыкальности, могла испытывать и беспокойство, как, например, жена философа и эстетика Карла Вильгельма Зольгера, которую мужу приходилось успокаивать на этот счет: «Ты часто выражаешь желание иметь талант к музыке или чему-либо подобному, который доставил бы мне удовольствие; но он не заменил бы мне и тысячной доли того, за что я тебя люблю...» (22 апреля 1813 г.; 32, 450).

Романтические ритуалы отводили женскому бытовому музицированию определенное и важное место. Женское пение — необходимый момент празднества, застолья, выполняющий в нем определенную композиционную функцию: посреди беззаботного веселья оно образует островок задумчивости, нередко орошенный слезами. Молодой Йозеф фон Эйхендорф в дневнике дает любо-

пытное описание праздника в доме Фридриха Шлегеля: сначала там пели веселые «песни буршей», которые хозяин дома «находил остроумными», далее поэт отмечает «упорство Шлегеля, позволяющего своей жене петь только немецкие, а не уэльские песни». Но «мадам Шлегель» все же «спела староанглийскую песню о короле Ричарде без слов и одну песню Тика, которые растрогали Шлегеля до слез». А затем как ни в чем не бывало восстанавливается веселье: Кернер играет «божественное фанданго, при этом Шлегель встает и пьет «viva l'Espagne», все чокаются. Весело» (18, 14).

Женское музицирование, особенно пение, не просто «украшало» романтические празднества, но и могло быть для романтиков источником глубоких душевных переживаний и даже эстетических открытий. В пределах бытового женского музицирования формировались различные стилистические течения, удовлетворявшие различным эстетическим запросам. Так, прославленные многими романтиками за необыкновенное искусство пения дочери графа Ф. Л. К. фон Финкенштейна (в старшую из них, Генриетту, был влюблен Людвиг Тик) тяготели к старинной строгостильной церковной музыке (Тик в числе исполняемых ими композиторов называет Палестрину, Аллегри, Дуранте, Лео, Лотти), воспринимавшейся многими романтиками как идеал музыкальной простоты; «возвышенные церковные песнопения в этой семье исполнялись так чисто и величественно, как их едва ли можно услышать и в Риме», — пишет Л. Тик (31, 77). На другом стилистическом полюсе — «страстность» Беттины Brentano, пение которой воплощало отнюдь не идеал строгой духовности и аскетической простоты, но скорее чувственную красоту необузданного, спонтанного душевного порыва, явленного в импровизации*. Любопытно, что и Л. Тик, музыкальные вкусы которого сформировались не без значительного влияния салона Финкенштейна в Цибингене и обнаруживали склонность к пуризму (Тик называл себя «кирхенмузикус» — «церковный музыкант»), не устоял перед пением Беттины; оно даже заставило Тика пересмотреть свои воззрения на существо музыки, о чем К. Brentano со-

* Н. Я. Берковский пишет о Беттине: «Она внесла в романтическое общество веселость, затем дух импровизаций, каких угодно: разговорных, философских, а еще лучше в точном их смысле — певческих, музыкальных» (см. 2).

общает в письме к Арниму: «С Беттиной он (Тик. — А. М.) перешел на ты, она так удивительно прекрасно пела для него, это был бурный душевный порыв, а не *aria brillante*, как пела она раньше... Я видел, что он при этом плакал и уверял, он, «церковный музыкант», что благодаря ей ему впервые удалось расширить круг своих идей о музыке, что он никогда не слышал ничего подобного и что теперь он знает, как рождается музыка. Но и она пела, как мы еще никогда не слышали».

Тикю в пении Беттины воочию открылся сам процесс возникновения музыки из стихии женственности, женской страстности; Гофман о соотношении женского и музыкального высказывается в том же духе, но еще категоричнее. «Все мелодии, возникающие из глубины нашей души, кажутся нам принадлежащими той певице, которая заронила в нас первую искру. Мы слышим ее и всего лишь записываем то, что она спела», — говорит он устами своего героя (22, 1, 88—89). В воображении романтиков женский образ возникал из музыкально-акустической дали, из манящей стихии звуков — но и в романтический быт музыку чаще всего приносила женщина, и бесхитрое бытовое музицирование пронизывалось настроением возвышенного любовного томления.

В единственном сохранившемся письме Тика к его возлюбленной Гейриетте фон Финкенштейн и «эрос», и «мелос» оказываются под знаком романтической тоски по недостижимо-невыразимому: недостижима возлюбленная, невыразимы чувства поэта к ней, как — показательная аналогия! — невыразима на бумаге и сущность ее пения: «О моя нежнейшая невеста, моя вечная, юная невеста, моя супруга, чудо и бальзам моего сердца — я могу только молиться тебе, только вздыхать по тебе, посылать свой поцелуй тебе ввысь, только исходить в слезах и радости и глубочайшей боли. Какое безумство, что я хочу писать к тебе! Слово бы я желал выкроить из бумаги твое пение!» (6 ноября 1806 г.; 19, 240).

Итак, музыкальное в романтическом воображении опосредованно женственным. Не удивительно, что музыка, связанные с ней категории, образы, реалии в романтическом духовном обиходе часто расцениваются как знаки тех или иных любовных переживаний, как средства куртуазного общения. В то время как теория искусства романтиков просто ставила между музыкой и «любовью» знак равенства («Любовь — музыка; лю-

бовь — нечто более высокое, чем искусство», — писал Ф. Шлегель в одном из своих немногих «музыкальных» афоризмов, созданных, между прочим, не без влияния его жены Доротей, женщины музыкальной и набожной; 35, 147, 272), а художественная проза разрабатывала идею этого тождества как метафору («... совершенно особенная, никогда прежде не слышанная мелодия — ах, то была сама глубокая, блаженная печаль страстной любви» — Гофман, 22, 1, 406), практика романтической куртуазии, кажется, вполне всерьез взялась осваивать музыку как язык любовного общения, а любовное общение — как музыку. «Музыка и есть подлинный язык любви», — пишет Ф. Шлегель (35, 156). Реальное музицирование дает тот же результат, что и музицирование воображаемое, а потому беседа с женщиной — настоящая музыка. Жубер в дневнике записывает: «Утонченная беседа с мужчиной — унисон, с женщиной — гармония, концерт... Первая доставляет вам удовлетворение, вторая — очаровывает» (17, 1, 234). Такой «концерт» — всегда соревнование исполнителей, и мужчина порой чувствовал себя несостоятельным в этом «музыкальном» состязании. Так, один из корреспондентов Рахили, близкий романтическому кругу Александр фон Марвиц, в письме к ней свое затянувшееся молчание объясняет тем, что спасовал, почувствовал себя «недостойным» «обменивать свое бедное слово на громовую музыку души» Рахили (39, 64—65).

Но гениальнейшим любовно-музыкальным виртуозом беседы была знаменитая Каролина, душа иенского круга романтиков (жена А. В. Шлегеля, а затем В. Шеллинга). Ф. Шлегель, слушая, как Каролина читает Гёте, признает, что «ее мелодичный голос для его слуха — настоящая музыка» (12, 1, 1X). Присущие Каролине гибкость и быстрота восприятия, способность стремительно реагировать на невысказанное в речи, следовать за движением ее подтекста вполне соответствовали романтическому представлению о музыке как свободной, неконтролируемой изменчивости, отображающей все извивы «душевного потока». Конечно, беседа с Каролиной — настоящая музыка. «Она воспринимала каждый намек и отвечала также на вопросы, которые не были заданы, — пишет о Каролине Ф. Шлегель в «Люцинде», — перед ней было невозможно произносить монологи: они сами собой превращались в беседу, и при возраста-

ющем интересе на ее тонком лице играла всегда новая музыка одухотворенных взглядов...» (34, 49).

Создавая музыкальный образ Каролины, романтики не могли удержаться от восторженной экзальтации: музыкальное в Каролине — бессмертно, космично. В этом смысле всех превзошел, пожалуй, ее второй супруг — В. Ф. Шеллинг; в посвященном Каролине рождественском стихотворении 1799 года он обращается за метафорой к почитаемому романтиками пифагорейскому учению о гармонии сфер: любовь Шеллинга и Каролины — песня, мелодия; когда-нибудь «темный шифр» его стихотворения откроет тайну этой мелодии потомкам. «С завистью смотрю я, как поздние поколения прислушиваются к мелодии, которая никогда не умолкнет, ибо эта песня вместе с вечными гармониями мироздания достигнет далекого будущего» (12, 1, 661—662).

А что же реальное бытовое музицирование? Каким образом оно смогло превратиться в орудие риторики, в трансмузыкальный язык любви, в «знак» чувства? Здесь прежде всего обращает на себя внимание особая важность музыкального инструмента как вещи, словно бы организующей вокруг себя особый поэтический исповедально-любовный локус, удобный для зарождения страсти, для первых интимных признаний. Любовные приключения романтиков часто разыгрываются за фортепиано, стеклянной гармоникой, арфой — иногда во время совместного музицирования или совместных уроков музыки. Бытовое музицирование как орудие любовной исповедальности, смело перешагивающей границы приличия, творящей новую этику раскрепощенного самовыражения, изображено в романе Жермены де Сталь «Дельфина» (1802). Вокруг фортепиано как бы образуется островок счастливой, ничем не затрудненной интимности — героиня посредством пения легко открывает возлюбленному свои сердечные тайны; но любопытно, что оба прекрасно осознают и рискованность своего музыкального поведения: подразумевается, что лично-исповедальный момент подобного музицирования очевиден или почти очевиден для всех присутствующих. Таков парадокс романтической музыкальной исповеди: она — интимнейшая «тайнопись», иносказание; но достаточно малейшего «пережима», сдвига акцента, чтобы она обернулась скандально-непристойной публичностью. Музыкальное любовное признание — волнующе-упои-

тельная игра с фундаментальными свойствами самого языка музыки, одновременно безразлично-всеобщего и интимно-обращенного к «сердцу» каждого. «Мне поручили роль Дидоны (речь идет об опере «Дидона» Н. Пиччинни, 1783; — А. М.); Леонс сел почти напротив нас, облокотившись на фортепиано; я едва смогла извлечь первые звуки, но, взглянув на Леонса, я увидела, что его лицо приняло свое естественное выражение, и все мои силы вернулись ко мне, едва я дошла до этих слов на столь трогательную мелодию:

Ты знаешь мое чувствительное сердце;
Пощади его, если это возможно;
Разве ты хочешь отягчить его скорбью?

Красота этой арии, трепет моего сердца придали, как мне кажется, моему пению всю страсть, всю истину самой ситуации. Леонс, мой дорогой Леонс, уронил голову на фортепиано; я слышала его возбужденное дыхание, и порою, чтобы взглянуть на меня, он поднимал свое лицо, увлажненное слезами.... Ария окончилась; Леонс, вне себя, спустился в сад, чтобы скрыть свое волнение. Он оставался там долго, я беспокоилась; никто не заговаривал о нем, я же не отваживалась начать: мне казалось, что произнести его имя — значит выдать себя» (38, 83—84).

И в юношеском романе Генриха фон Клейста с Вильгельминой фон Ценге, на некоторое время ставшей его невестой, роль катализатора любовного сближения отчасти выполняло фортепиано («...Что еще могу я заключить из того сердечного доверия, с которым Вы говорили со мной в один из протекших вечеров, особенно вчера за фортепиано... как не то, Вильгельмина, что я любим?»; 1800, 28, 49—50), но за фортепиано же зародилась и трагическая связь Клейста с Генриеттой Фогель — его спутницей по самоубийству: по свидетельству современника, Клейст и Генриетта все вечера напролет сидели за фортепиано и пели протестантские хоралы под собственный аккомпанемент (28, 643—644). Brentano, описывая свою первую безответную любовь, возникшую в совместных уроках игры на скрипке, прибегает к музыкальной метафоре: из задуманного им «прекрасного дуэта» она превратилась в «проклятое соло» (17, 100—101). Позднее Brentano отказывается от скрипки в пользу гитары, отвечавшей склонности поэта стилизовать свое воображаемое поведение под некоего странствующего

щего певца — «веселого менестреля, бречащего на гитаре и распеваящего соблазнительные любовные песни» (Фетцер; 17, 6). В любовной переписке Brentano всевозможные оттенки этой социально-музыкальной роли изобретательно обыгрываются: причем гитара в зависимости от ситуации приобретает тот или иной куртуазный смысл. В письме Минне Рейхенбах Brentano — несчастный, брошенный певец, гитара — оставшийся не у дел посланник любви: «О милая Минна, теперь, стоит мне лишь запеть песню о том, как сломалось колесо, — мой печальный взор тут же обращается на мою гитару. Она была в ваших руках, она — верный друг; ее глубина, полная гармоний, однажды любезно послужила мне посланником; я часто с тревогой проверяю, цела ли еще сургучная печать, наклеенная там, внутри; и вот—вот— все должно кончиться» (1800; 10, 1, 69). В письме Ганнхен Краус распределение ролей следующее: Ганнхен — милый ребенок, Brentano — певец, исполняющий для нее своего рода серенаду-колыбельную: «Прошу тебя от всей души, будь весела и ребячлива, как и прежде, верь, что все, приключившееся с тобой после нашего знакомства, — блаженный сон и пожелай лишь и дальше видеть этот сон; а я хочу стоять у колыбели и петь тебе в дремоте милые песни, пока ты не проснешься у меня на руках» (осень 1802 г.; 10, 1, 155—156).

Партнерши Brentano по куртуазному диалогу откликнулись на подобное «ролевое» использование гитары — как инструмента не столько музицирования, сколько любовного общения — с полным пониманием. Так, Ганнхен Краус в отсутствие поэта наполняет гитару лепестками роз — тот немедленно откликается в письме, продолжая игру: «За свою жизнь я сочинил множество песен, и обещал также песню моему новому Арниму (так Brentano называет Ганнхен. — А. М.); но моя гитара полна розовых лепестков и не может звучать. Песня для нового Арнима лежит в этой колыбели, погружена в блаженное забытие, и я не хочу будить небесное дитя. (...) Я смотрю на струны с радостью и не могу петь... Когда я увидел, как принесли гитару, мое сердце забилося быстрее; я едва осмелился ее открыть, ведь я зарыдал бы и порвал струны, если бы она не принесла мне от Вас весточки. И разве могли бы Вы говорить дружественнее, чем устами роз! Так дружелюбно, как говорит и музыка, которая (...) из сокровеннейших

глубин природы, я бы сказал, из тайных мастерских Бога заимствует простые, вечные, каждому понятные звуки и выражает свою волю, — так и мне невинные розовые лепестки поведали обо всем, что есть в Вас милого и прекрасного...» (июль 1802-го; 10, 1, 121—122). Гитара Brentano молчит — но тем интенсивнее вовлекаются в куртуазную ситуацию музыкальные образы. Любопытно, что музыкальная аура вокруг отношений Brentano и Ганнхен, созданная этой немой, но символически выразительной «игрой» гитары-символа, оказалась настолько устойчивой, что позднее, когда интерес Ганнхен к поэту угас, Brentano в полушутливой форме угрожал ей музыкальной же мезтью: «И я запишу все мои песни к тебе, положу их на музыку и раздарю всем дамам, так что ты встретишь их на всех фортепиано (...). И Беттина навестит тебя и споет (...) песни о тебе, которые я для тебя написал» (17, 102). Призрак музыки — так и не созданной, но оттого символически несколько не менее действенной — до конца витал над этим романом.

Любовное общение, понятое, услышанное как музыка, имеет для романтиков некий определенный акустический облик, «звуковую норму», обладающую символической значимостью. Звучание любовного диалога сосредоточивается в области сверхтихого; сверхтихое — почти потустороннее, в нем слышат голос запредельного, оно акустический залог грядущего слияния душ в горнем мире. Вообще смакование оттенков «пиано», «пианиссимо» в эпоху романтизма могло доходить до курьезов. Жан Поль в романе «Геспер» с восторгом рассказывает о знаменитом исполнителе на губной гармонике, «скромном отставном солдате» Франце Кохе: звучание его инструмента было «таким тихим, что в Карлсбаде он играл не более чем перед двенадцатью слушателями, так как иначе они не могли бы сидеть достаточно близко к нему», чтобы слышать игру (25, 2, 951). И не только в музыке, но и вообще в «звуковом быту», прежде всего любовном, наблюдается повышенное внимание к сверхтихим звучаниям: «тихое» — это запредельное, явленное уже здесь, в дольном мире; «тихое» — это акустическая граница иномирного бытия, на которой и должно пребывать влюбленным. Генрих фон Клейст в одном из писем невесте из Парижа почти абзац уделяет акустической характеристике разговора двух влюбленных, замеченных им в увеселительном парке Шантйи; при этом неприят-

ный Клейсту праздничный шум парка противопоставлен акустически-изысканному «пианиссимо» любовной беседы: «Они большей частью смотрели друг на друга и говорили мало или, если угодно, много. Когда они говорили собственно словами, то звук был такой же, как когда тополь трепещет на ветру. При этом они наклоняли друг к другу скорее щеку, чем ухо, и казалось, что то было больше дыхание, чем звук (...). Словно бы они следовали за музыкой в неизвестную страну...» (16 августа 1801 г.; 28, 264—265). Воображаемая музыка здесь возникает из акустически утонченного, волнующего романтического сознание образа едва слышимой речи, любовного *sotto voce*, противопоставленного грубому шуму окружающего веселья.

Романтики умели прислушиваться к тихим любовным звучаниям с изумительной чуткостью; их же воображение, конструируя подобные звучания в отрыве от реальности, не ведало никаких границ. Клеменс Brentano в рассказе «Певец» (1801) создает совсем уж парадоксальный образ любовной песни, вообще не слышной в момент, когда она «покидает уста» певца: ее тем не менее «подхватывает» эхо, но это слышимое акустическое воплощение любовной песни не вполне выражает ее суть, ведь вся она, от начала до конца, состоит в умирании, умолкании; ее рождение уже и есть неслышный переход в «потустороннее». «Есть тихие, бесконечно хрупкие песни, которые и не слышны, когда покидают уста, — сперва, подхваченные эхом, они должны быть повторены (...). До тех пор пока тихая песня не умолкла и не заговорила с нами из потустороннего, она для нас не воплощена; ее растворение мы снова облекаем в форму, и так возникает песня, которую мы поем, когда любим, но она всегда — элегия» (11, 484—485).

Пианиссимо как норма любовных звучаний — не причуда вкуса, но закономерное проявление романтического мистицизма. Тихий звук, по Жан Полю, не просто умолкает, но отлетает, переносясь от неба к небу, чтобы успокоиться на самом дальнем из них, близ Бога. Тихие звучания — посланники иномирного, медиаторы-посредники между земным и небесным. В «аллегорическом сне» Фридриха фон Дальберга «Эолова арфа» (1801) посредством воздушных арфических звучаний общаются любящие — живые с умершими. В этих звуках, «тихих и

торжественных», «как эхо далеких колоколов, как ропот вечернего ветра в лесных вершинах», «песни земного томления сливаются с шепотом далеких духов» (16, 17). Не случайно романтический человек в момент любовного свидания так чуток к музыкальному (которое ведь вдруг может обернуться голосом иномирного), так «открыт» в окружающие его звучания, казалось бы, отвлекающие его от «куртуазных функций». Более того: музыка, даже такая скромно-бытовая, как бой часов с флейтами (Flötenpöhrе — инструмент наподобие механического органа, соединялся с часовым механизмом. — А. М.) может вторгнуться в куртуазную ситуацию на правах предостережения, напоминания и разрушить ее. Показателен рассказ Гофмана об одном свидании с Михаиной Рорен, его будущей женой, в письме Хиппелю. Гофман начинает с громогласного и, безусловно, чисто риторического отречения от музыки, которая «размягчает его, как ребенка, так что все прошлые раны начинают кровоточить». «Недавно, — пишет далее Гофман, — мы были с этой девушкой вместе — в самом веселом настроении — заходящее весеннее солнце еще бросало последние лучи в окно — все было очаровательно — ее фигура, казалось, парила в атомах, которые становились видимыми в луче, и я, наполовину склонившись к ней, чувствовал ее легкое дыхание на моей пылающей щеке — я был счастлив и хотел ей об этом сказать — но слово замерло у меня на языке, когда пробило шесть, и часы с флейтами торжественно заиграли моцартовскую «Не забудь меня»* — ее длинные ресницы опустились, и я откинулся на стуле — (...). Все веселое настроение исчезло, и нервный холод утишил жар, поднимавшийся во мне! — Наконец звуки умолкли — все миновало, сказал я! — Да, — ответила она глухо — я хотел броситься к ее ногам, тогда я подумал — — — — —» (15 марта 1797 г.; 21, 1, 118—119).

Как-то обойти, миновать непрощеное вторжение «музыкальной печали» в ситуацию совершенно иной тональности для романтического сознания невозможно: незваная музыка овладевает ситуацией, вливаясь в нее неразрешимым диссонансом, придает ей ту глубокую

* Эта популярная в конце XVIII века песня, приписывавшаяся В. А. Моцарту, на самом деле была написана около 1792 года Лоренцом Шнейдером.

смысловую незавершенность, которую Гофман и пытается выразить оригинальным пунктуационным знаком.

В любовном поведении, как и в любовной риторике романтиков, большое значение имел инструментальный символизм. Солоставление, сравнение партнера с каким-либо музыкальным инструментом — разновидность (и популярная) куртуазного комплимента. Так, Доротея Шлегель пишет о муже: Фридрих среди прочих людей — что орган среди музыкальных инструментов (18, 75; попутно заметим, что Фридрих Шлегель, по собственным признаниям, никакими музыкальными навыками не обладал).

Достаточно было той или иной из романтических подруг научиться играть на каком-либо музыкальном инструменте, как этот инструмент тут же становился ее знаком, доминантой ее поэтико-куртуазного образа. Например, в кругу венских романтиков вторая невеста Новалиса, Юлия Шарпантье, получила прозвище «гармоника» за умение на ней играть (по предположению одного из комментаторов, это прозвище Юлии принес ее приятный голос; 12, 1, 731; сравнение женского голоса со звуками гармонии действительно было очень популярно. См., например, «Крейслериану» Гофмана, гл. 1). «Гармоника» давала Каролине повод для каламбуров, использовавших — на этот раз в шутку — и космически-пифагорейские ассоциации: в письме она спрашивала Новалиса, кого же он все-таки любит — «гармонию миров или какую-то гармонику» (4 февраля 1799-го; 12, 1, 496—497). А в письме Новалиса Каролине Юст, сообщающем о его новом любовном увлечении, прочитывается — хотя и не совсем явно — еще одна музыкально-инструментальная метафора: он, Новалис, музыкальный инструмент, его нервы — струны, на которых играет Юлия. «Юльхен — вкрадывающийся яд: не успеешь обещаться, а она уже повсюду в тебе (...). Как я ни отупел, она все же возбуждает в моих старых нервах легкие, радостные вибрации...» (5 февраля 1798 г.).

Ощущение звукоизвлечения, напряженной вибрации звучащей струны — вся эта, так сказать, физиологическая сторона музицирования в воображении романтиков точно соответствовала любовному переживанию. Понятие трепета (Schauer), которым романтики, особенно И. Эйхендорф в своих стихотворениях, любили выражать высшее состояние души, волнуемой тайнами мира,

«присутствием создателя в создание» (В. А. Жуковский), в применении к любовному чувству обрело музыкально-инструментальный смысл. Любовное чувство — трепет, вибрация, наполненное «звучание» всего существа, вызываемое легким загадочным прикосновением эроса. Ф. О. Рунге на картине «Триумф Амура» изображает любовь в виде Купидона, играющего на лире человеческого сердца; комментируя картину в письме к отцу, Рунге пишет: «Любовь!.. Что за электрический удар пронизывает меня при твоём прикосновении? (...) Амур касается сокровеннейших струн человеческого сердца, звучат гармонические аккорды, и мы обретаем в наших сердцах бога. Твой ласковый палец дотрагивается до нас, и всякий с радостью (...) бросается в парящий танец с тобой» (27 января 1802 г.; 33, 69—70). Прислушаемся и к психологически выверенному, аналитическому — и в то же время восторженно-экстатичному — самонаблюдению Колриджа из записных книжек периода его увлечения Сарой Хатчинсон: «Некоторые философы утверждали, что два тела могут одновременно заполнять одно и то же место в пространстве (...). Верно ли это в отношении материи, я не знаю, как и не знаю, существует ли материя вообще, но в делах души и духа это правда, я уверен. Ибо любовь, страстная в ее глубочайшем спокойствии, любовь несказанная наполняет всю мою душу, так что каждый фибр моего сердца — всего моего существа — кажется, трепещет под ее постоянным прикосновением и нежным давлением, как струна лютни — с ощущением вибрирующей боли, отличным от всех других ощущений, боли, которая словно дрожит и трепещет на пороге некой радости, недоступной мне, пока я существую телесно...» (15, 3, № 3370).

Ощущение любовной всепроницаемости, тотального резонанса всего существа в ответ на прикосновение чувства — новинка романтической культуры эмоций, не известная сентименталистской традиции, которая, как мы уже отмечали, скорее была склонна локализовать любовное переживание в отведенном для этого участке «человеческого пространства», разумеется, в сердце.

Утопию совместной жизни, в реальности завершившейся катастрофой, со своей первой женой, Софи Меро, Брентано выстраивал на идее всепроникающего любовного музицирования. В этом варианте музыкально-инструментальной метафоры он, Брентано, выступал

в роли музыканта, Софи — инструмента, которому надлежало гармонично «резонировать» в ответ на исходящие от «исполнителя» любовные импульсы; тем самым Софи полностью отождествлялась с изобретаемыми «исполнителем» воображаемыми «звучаниями»: «Моя возлюбленная: настрой все, что есть в тебе звучащего, наподобие струн лютни; пусть твоя любовь станет слухом, ибо моя любовь станет великим музыкантом; ты услышишь, как в тебе, вокруг тебя и из тебя зазвучат песни, в которые ты обратишься...» (17, 102—103). Однако этот невиданный проект музыкально-любовного диктата не удался, и в одном из писем Арниму Brentano жалуется на Софи: «Она не любит меня, и когда я играю на ней, она звучит немелодично...» (3 октября 1804 г.; 10, 1, 243).

При всей своей восприимчивости к чарам женской музыкальности романтики не обошли стороной и весьма известный классический миф, в котором «женское» пение воплощает негативное, губительное, разрушающее начало. Это миф о сиренах. Романтическое воображение, безусловно, любило «играть» полюсами «опасного» и «прекрасного»; знаменитая формула Р. М. Рильке из «Дуинезских элегий»: «Ведь красота — лишь начало страшного» предельно точно выражает то, что романтики уже предчувствовали. Сочетание неотразимой притягательности и смертельной опасности персонифицируется ими в облике высочайшей женственности: в образе Лорелей — создании Brentano, несколько позднее дополненном Эйхендорфом и Гейне. Brentano и Эйхендорф наделяют Лорелею «биографией»: некогда легковверная, обманутая девушка, ставшая колдуньей, ее чары губельны для мужчин, Гейне придает ее образу несомненные черты сирены: своим пением Лорелей губит проплывающих мимо ее скалы.

Миф о сирене преломлялся и в лично-биографических документах романтиков — вот один из них, выразительно иллюстрирующий и в каком-то смысле итожащий непростые отношения романтика с женской музыкальностью, подводящий их к пределу, далее которого и мы не пойдем: дневниковая запись Колриджа периода его увлечения итальянской оперой в Сиракузах и в особенности — примадонной труппы, Сесилией Бертоццоли. «Это могло бы стать темой весьма впечатляющего стихотворения, возможно, даже возвышенного. — Милостивые

небеса! когда я вспоминаю небесное явление ее лица (Сары Хатчинсон. — А. М.), возникшего предо мной как ангел-хранитель моей невинности и душевного спокойствия, в Сиракузах, у ложа слишком очаровательной сирены, перед колдовством которой воск Улисса был бы лишь полузащитой, бедной Сесилией Бертоццоли. Все же ни ее красота со всем ее умением распоряжаться ею, ни ее небесное пение не были так опасны, как искренняя пылкость ее привязанности ко мне (...). Но унылый, опустошенный, не уверенный (...) в неуязвимости форпостов моей натуры, уже захваченной нежностью ее нрава, детской простотой ее смеха и огромным облегчением, которое ее пение и игра приносили моему унынию, освобождая от смертельной тяжести, лежавшей у меня на сердце, я стал жаждать ее общества (...). И я был спасен этим видением, полностью и исключительно им...» (октябрь 1808 г.; 15, 3, № 3404).

Реминисценция из античного мифа оправлена здесь в христианскую раму: Сара в роли ангела-хранителя. Но противопоставление христианской и «языческой» женственности сглажено тем, что и сама «сирена» — «бедная Сесилия Бертоццоли» — наделена ангелическими чертами («детская простота», «нежность нрава»; наконец, ее пение — «небесное!»), плохо сочетающимися с представлением об античной сирене. Зато в тексте Колриджа ясно прочитывается другое противопоставление: от «мелэротического» соблазна поэта спасает немой, но зримый знак — образ Сары, идеально-платонической возлюбленной; тем самым нравственное начало в противовес началу музыкально-эротическому воплощается в чисто зрительной форме. Музыка умолкает, Колридж возвращается на родину, сохранив романтическую верность безмолвному и далекому «идеалу».

МУЖЧИНА И ЖЕНЩИНА В ЗЕРКАЛЕ РОМАНТИЧЕСКОГО АФОРИЗМА

Апофатикой любовных заклинаний, страстно домогающихся ты, но вряд ли способных в это ты понимающе проникнуть, не ограничивается романтическая любовная риторика. Мы обратимся теперь к жанру трезвому, почти — по крайней мере по форме своей — рассудочному и в высшей степени позитивно-утвердительному — «катафатическому». Слово этого

жанра не стремится слиться со своим предметом, но благоразумно дистанцирует его, рассматривает со всех сторон, выявляя его качества и свойства.

Иначе говоря, мы обращаемся к афористическому слову со всей присущей ему тонкостью различий — и вот из nirваны экстатического слияния, из тьмы, где кроме я — ты нет ничего, мы перенесены на дневной свет, к которому романтики, эти любители сумерек, тоже порой благоволили. Дневное слово афоризма в отличие от ночного слова заклинания неожиданным образом переворачивает и саму романтическую мифологию любви, которую мы очертили в первой главе. Мечта об андрогине, о преодолении различия полов здесь представляется пустым ночным томлением: при дневном освещении различие между мужчиной и женщиной кажется уже непреодолимым. Как замечает Колридж, «наши души, как и наши тела, имеют пол» (20, 95). Даже идея андрогина не спасает положения, потому что и она вовлекается в игру антитез, связываемых с противопоставлением мужского женскому: «Мужчина должен быть андрогином и объединять в себе обе природы; но женщина должна быть проста, она должна обладать лишь одной природой», — в 1797 году записывает в дневнике Жозеф Жубер (26, 1, 143).

Антитеза — широко распространенный риторический прием, но в то же время и излюбленнейшее орудие романтического мышления, которое находит безграничное удовольствие в опосредовании одних антитез другими, без устали выстраивая вереницы дуальных категорий, уходящие в бесконечность. Антитеза — это и основной принцип построения афоризма, поэтому нигде антитетичность романтического мышления не проявляется так отчетливо, как в афоризме.

К чему сводятся размышления романтиков над различием мужского и женского начал? К тому, что антитеза «мужское — женское» как бы приравнивается к целой серии других антитез, других понятийных пар: в результате по обе стороны границы выстраиваются два ряда категорий, ассоциируемых, с одной стороны, с мужским, с другой стороны — с женским. Фридрих Шлегель «прогоняет» оппозицию *мужское — женское* сквозь целый ряд иных оппозиций, ассоциируемых с *женским* и *мужским* по очень вольной прихоти воображения: *растительное — минеральное, гений как природный дар — искусство как*

ремесло, искусство, *семейное — демоническое, злобность — глупость* и даже *жизнь — смерть*... В результате оба полюса исходной антитезы, обе половинки бывшего андрогина обрастают ореолом причудливых ассоциаций, с трудом поддающихся логическому упорядочению. Но из этих ассоциаций как-никак и складывается романтический образ мужчины и образ женщины. Попробуем потянуть за конец этого клубка — может быть, что-то и распутается.

Виток первый: естественное — искусственное

В дневниковой записи о своей возлюбленной Софи Кюн Новалис перечисляет черты ее душевного склада, прекрасно характеризующие эту наивную и простую девочку-подростка. Здесь и «склонность к детским играм» и «привязанность к женщинам», а также «религиозность», «свободное наслаждение жизнью», «страх призраков»... Под конец же Новалис раздражается афоризмом: «Ее естество для нас было бы искусством, наше же естество было бы искусством для нее».

Итак, отношение *естественное — искусственное* вроде бы обратимо: и у мужчины, и у женщины есть свое духовное естество и перевоплощение в чужое естество, хотя в принципе и возможное, было бы для каждого из них уже искусством.

Отношение обратимо, но все же не до конца. Естество в личности мужчины и женщины занимает разное положение: женщина в большей степени, чем мужчина, заложница, раба своего естества. «Женщина в припадке наивности часто говорит не то, что на самом деле хочет сказать. — Мужчина даже и на наивный манер всегда говорит именно то, что хочет сказать», — пишет Фридрих Шлегель. А в другом афоризме замечает: «Женщины больны только от любви, и они должны быть от нее больны. Совершенно здоровая женщина уже в силу этого смешна или же она просто гетера. В конце концов естество в женщинах нужно рассматривать так же, как в нас — искусство» (35, 152, 137).

Разумеется, чувственность — специфически женская стихия. «Мужчины имеют больше склонности к глупости и тупости, женщины — к злобе... Так же и в сладострастии и чувственности женщины способны зайти гораздо дальше мужчин»; при этом о мужчинах Шлегель высказывается совсем пренебрежительно: «Большинство муж-

чин — импотенты» (35, 74—75, 149). Чувство и чувственность определяют и эстетические пристрастия женщины «Женщины любят музыку, потому что она обращена к чувствам», — утверждает французский романтик круга Шатобриана Шарль Шендолле (7, 85). И если мужчине дано право на раскрепощение мысли, то женщине — на свободу чувства. «Чувство, как и мысль, может стать разумным и свободным. Это больше относится к женщинам» (35, 137).

Чувственная стихия, в которой существует женщина, — это еще и стихия молодости. Над антитезой «естество — искусство» надстраивается еще несколько антитез, явных или полупроясненных. «Женщина в объятии обнимает крепче, чем мужчина; так же крепче объятия, которыми она удерживает жизнь, юность...»; «Детство и юность у женщины равномерно распространяются на всю жизнь» (35, 136, 134). Отсюда и вывод, выход на предельное обобщение: «Смерть, возможно, мужское, жизнь — женское» (35, 152).

Виток второй: растительное — минеральное

Одно из традиционнейших комплиментарных риторических уподоблений — «женщина есть цветок» — подвергается у романтиков, далеко зашедших со своей идеей женской «естественности», ошеломляющему переосмыслению. Женщина упорно сопоставляется ими... с растением. Растительное — определяющая черта женской природы, причем речь идет отнюдь не о «цветке» как живописно-эстетическом образе, но о физиологии всего растительного организма с его корнями, плодом и т. д. «Образ женщины — целиком цветение и плод; чашечка цветка и плода — главное в женской любви. Угловатая организация мужчины скорее минеральна... Женщина приближается к растению и в силу своей меньшей подвижности» (35, 267). «Женщина милее не красотой, но преобладанием растительного начала, женственностью» (35, 152). «Радости и горести женщин растительны: они расцветают и увядают» (35, 152). «Женщина, как абсолютно растительное, есть сама поэзия... Мир как химический процесс, подготавливающий все формы любви. Животная бессознательность необходима женщинам; единичный предмет любви, ставший центром их существования, случаен» (35, 133).

Эту метафору не следует понимать как уничтожительную. Более того, романтик в иерархии феноменов даже ставит женщину над собой: растительный мир ближе к Богу, чем минеральный, а соотношение мужчины и женщины аналогичны соотношению минерального и растительного миров. Не будем в то же время забывать, что это соотношение для романтика не какая-то неподвижная данность: в динамичном мире романтизма все «тянется вверх», на глазах совершенствуется; человек в его нынешнем состоянии лишь промежуточная ступень на пути к высшим существам, в которых он со временем разовьется. В «новом царстве», которое, согласно Новалису, вот-вот начнется, «пыль станет кустарником, дерево переймет повадки животного, а животное превратится в человека» (30, 63), — и человека не обойдет, видимо, эта вереница превращений.

Соотношение мужских и женских естеств таково, что мужчина тянется к «вечной женственности» — однако и в своем «минеральном» качестве он способен вызывать восхищение у куртуазных партнерш. Каролина в одном из писем наделяет рассмотренную нами биологически-эволюционную метафору чисто человеческим лестным смыслом; тем самым натурфилософский образ возвращается в лоно самой обычной куртуазно-комплиментарной риторики. О Вильгельме Шеллинге, своем будущем муже, она пишет: «Это настоящая коренная натура; если рассматривать его как минерал — то это истинный гранит» (32, 240).

Виток третий: бесконечное — конечное

Вернемся к странной мысли Фридриха Шлегеля связать мужское начало со смертью, а женское — с жизнью. Оказывается, женская и мужская чувственность, характер женского и мужского сладострастия, как выражается Шлегель, таит в себе некую связь со стихиями смерти и жизни. Именно свойства мужского сладострастия, по Шлегелю, позволяют ассоциировать мужское со смертью. «Сладострастие удовлетворено, когда оно доходит до предчувствия смерти, и смерть совершенна, когда она становится наслаждением» (35, 136). Но это относится, видимо, только к мужчине: сладострастие женщины, согласно Шлегелю, неудовлетворимо — поэтому женщина «бесконечна» и стихия смерти

ей чужда. «Женщины либо совершенно холодны, либо совершенно ненасытны; в лучших из них это соединяется, и они постепенно переходят от одного к другому... Стыдливость женщины сопряжена с ненасытностью ее сладострастия, все бесконечно стыдится себя» (35, 149).

Так на чувственное ложится метафизический отблеск бесконечности. «У женщин больше гения к сладострастию (гений понимается как природный, естественный дар. — А. М.), мужчины предаются ему как искусству. Женщины всегда сладострастны и бесконечны» (35, 149).

От мужчины требуется *искусство*, чтобы приобщиться женскому *естеству*: он может постараться и тоже сделать для себя доступной женскую ненасытность — правда, для этого потребуются серьезные духовные усилия. «Нужна наивысшая духовная любовь, чтобы не удовлетвориться физически очень красивой женщиной» (35, 139).

Восхождение мужчины к женщине — путь к бесконечному, к универсуму: «Во всякой женщине — целый универсум» (35, 152). Здесь на вершине вновь берет верх тема андрогина, отодвигая на второй план антитетичность *мужского* и *женского*. А это значит: конец афоризму. И действительно, Фридрих Шлегель в одном из своих афоризмов неожиданно отказывается от присущей жанру трезвой аналитичности, переходя вдруг на поэтический язык: «Непременное свойство любви в том, что друг в друге находишь универсум — но это слишком сухо определено (то есть долой афоризм! — А. М.) — это сладостное море тихой бесконечности» (35, 153).

Предел развитию нашей исходной антитезы трудно поставить. Слишком многое не вписывается в упрощенную схему. Вот одно из доказательств тому: тут же рядом, на тех же страницах шлегелевского дневника появляется мысль, неожиданно противоречащая всему нами сказанному, всей романтической мифологии любви, пронизанной энергией слияния, темой безоговорочного присвоения себе любимого существа. «С лучшими друзьями необходимо обходиться как с божеством. — С любимой и с лучшими друзьями мы должны обходиться как с чужими, потому что они вечно остаются нам чужими» (35, 137).

Еще одно откровение романтизма: открытия другого — как «вечно чужого», никогда до конца не познаваемого.

Откровение, проскользнувшее где-то на периферии основного потока мысли, на правах вольнодумного апокрифа; ведь «канон» романтизма гласит: есть другое я, но оно может полностью стать моим, мною, я — ты... И вдруг вся воля к слиянию как-то сникла. Так чему же нам верить? Где последнее слово?

Последнего слова у романтика нет.

МАЛЕНЬКАЯ ХРЕСТОМАТИЯ

Наша попытка выстроить романтические афоризмы о любви в логически связную цепь практически провалилась, а сама цепь распалась — и это было неизбежно: ведь афоризм требует свободы, независимости от «вышесказанного», пространства до и после. Эту свободу мы и предоставляем ему в нижеследующей подборке романтических афоризмов о любви, мужчине и женщине — первой на русском языке. Авторы — наши знакомцы; лишь один из них требует предварения. Это Жан Поль, величайший немецкий романист рубежа XVIII и XIX столетий, близкий по духу романтикам, но нередко с ними и полемизировавший. Во многих афоризмах, публикуемых ниже, эта полемическая установка Жана Поля, его связь с чуждыми романтизму традициями, в частности с культурой французского афоризма XVII столетия, ощутима.

Источники текста см. по списку литературы: № 24, 26, 27, 30, 35, 36.

У женщины много сил для любви и мало — против.

Женщина любит весь день напролет, мужчина находит это обременительным: он предпочел бы, чтобы женщина любила в тот час и в том месте, где он ею обладает.

Любовь уменьшает утонченность женщины и увеличивает утонченность мужчины.

Жан Поль

Любовь — искусство эгоизма; лишь в любви человек становится индивидуумом.

Ф. Шлегель

Женщина находит между двумя мужчинами меньше несходства, чем мужчина — между двумя женщинами.

Мужчина любит целомудрие, но сам им не обладает; у женщин все наоборот.

В языке любви нет плеоназмов.

Мы продолжаем любить места, связанные с нашей любовью, и тогда, когда сама любовь прошла.

Жан Поль

В женской красоте больше словоохотливости, гармонии и символики, в мужской — больше аллегории, энтузиазма и энергии.

Ф. Шлегель

Нужно стремиться стать любимым, потому что люди справедливы лишь к тем, кого они любят.

Наказание для тех, кто слишком любил женщины, — любить их всегда.

Ж. Жубер

Мы способны переживать страсть лишь как длящуюся вечно. Мы не можем допустить, что когда-нибудь перестанем любить того, кого сейчас любим. Возможно, именно это мы и называем «верить» или «почитать за истину».

Жан Поль

Мужчине в женщине впервые открывается красота мира, женщине в мужчине — бесконечность человека.

Ф. Шлегель

В женщинах больше человеческого, потому что государство не наложило на них печать одностороннего образования.

Жан Поль

Всякий мужчина геннален; гармония — сущность женщины. Всякий мужчина несет в себе демона, всякая женщина — супружество.

Ф. Шлегель

Девушки лучше притворяются, чем женщины.

Жан Поль

Хорошее общество — это когда все в шутку влюблены друг в друга

Ф. Шлегель

Женщины хранят свои тайны, мужчины — чужие.

Жан Поль

Женщины. Они всегда говорят так, как будто бы их слышит мужчина, даже наедине с собой.

Ф. Шлегель

Я предпочел бы любить не будучи любимым, чем быть любимым не любя.

Жан Поль

Женщина должна обладать чувством стыдливости не только за себя, но и за весь свой пол; иначе говоря, она должна переживать за соблюдение приличий всеми женщинами, ибо то, что оскорбляет скромность одной, оскорбляет и скромность всех остальных. Та, что обнажается перед мужчиной, тем самым в определенном смысле раздевает всех честных женщин; показываясь без покровов, она показывает без покровов и всех остальных.

Ж. Жубер

Вера — это неудовлетворенное влечение рассудка к фантазии.

Ф. Шлейермахер

Лишь с любимыми мы решаемся говорить о себе.

Жан Поль

Многое слишком свято и нежно, чтобы когда-нибудь быть высказанным — даже другу, даже возлюбленному.

Ф. Шлегель

Сильное чувство побуждает человека верить, что он может ради его предмета пойти на любую жертву; и любовь действительно может жертвовать, когда жертва в то же время ее питает и умиротворяет. Но иная жертва — например, прощения и т. п. — ослабляет любовь, готовую к пожертвованию; и в этом случае счастье зависит уже не от силы любви, а от силы всего характера.

Жан Поль

Благороднейший из природных инстинктов — любовь — только женщине дан от рождения.

И. Г. Фихте

Женщины мнительнее, чем мы.

Жан Поль

Часто случается, что любящие не находят друг друга, — но и те, кому не удалось здесь, в мире зримого, увидеть друг друга, все же встретятся.

Ф. Шлегель

Женщины охотнее говорят о своей любви, чем в состоянии любви: мужчины наоборот.

Жан Поль

Всякий неверный поступок, всякое недостойное чувство суть неверность возлюбленной, разрыв брака.

Новалис

У мужчин различие определенных склонностей — к математике, ботанике, музыке, философии; у женщин этого нет.

Жан Поль

Форма романтической жизни есть форма остроумия. — Остроумие есть чистейшее неразличение — между искусством и добродетелью, любовью и фантазией, — тем самым оно в высшей степени философично. Любовь уже есть неразличение между влечением и фантазией.

Ф. Шлегель

В нашей человеческой любви приятно не просто ощущение любви, но и ощущение, что ты ведешь себя правильно.

Жан Поль

Середину между рассудком и любовью занимает остроумие.

Ф. Шлегель

В высших сословиях женщины большее воздействие имеют на чужих мужчин, в низших — на своих.

Жан Поль

Человек способен на высший эгоизм, лишь когда он находится в самом центре любви.

Ф. Шлегель

Скрываемый запах и тайная любовь выдают себя.

Ж. Жубер

Странные существа женщины! Ни один мужчина не станет одалживать чужой жилет, чтобы пощеголять в нем в обществе. Но женщина не задумываясь надевает взятые напрокат драгоценности, шляпы и т. п.

Жан Поль

Сильно и всерьез мы любим лишь тех, кого боимся, потому что страх заставляет нас всегда принимать их сторону и быть благодарными им и за то добро, которое они нам делают, и за то зло, которое они нам не причинили. Кроме того, если эти люди не дурные, то они подчиняют себе и наше сердце, после чего мы уже не осмеливаемся их ненавидеть.

Ж. Жубер

Физически намного легче быть монашкой, чем монахом; морально — намного трудней.

Жан Поль

Телесная любовь отдаляет душу от Бога, потому что Богу чужда телесная любовь. Отвращение к злу приближает нас к Богу, потому что Бог испытывает отвращение к злу.

Ж. Жубер

Нынешние браки несчастливей прежних, потому что нынешние более чувствительные мужчины в большей мере возбуждают в женщинах чувство, которое затем, не стесняя себя никакими пределами, разрастается до бесконечности. Прежде мужчина проявлял свое чувство поступком, и на этом все заканчивалось; теперь же одно слово тянет за собой другое.

Жан Поль

Добр, полезен и достоин любви лишь тот, кто обладает чем-то небесным, будь то разум с его мыслями или воля с ее чувствами, направленными к небу.

Ж. Жубер

В женских разговорах слышен постоянный смех.

Жан Поль

Чувства следует хранить у сердца. Приучив сердце любить абстракции, существующие лишь в сознании, мы начинаем испытывать привязанность к отвлеченным материям, ради которых легко жертвуем реальностью. Когда любишь многих людей без разбора, на детали любви уже не хватает: все добрые чувства растрчены на всеобщность, индивидуумы явились слишком поздно. Философские привязанности (..) разрушают и иссушают нашу способность любить.

Ж. Жубер

Супруга легче прощает неверность и равнодушнее к чужим прелестям, чем холодность по отношению к себе.

Жан Поль

Тем, кто любит постоянно, не хватит времени на то, чтобы жаловаться и чувствовать себя несчастными.

Ж. Жубер

Женщины ненавидят тщеславие и гордость в женщинах, но не в мужчинах.

Жан Поль

Добрыми нас делает лишь чувство жалости. И поэтому жалость должна присутствовать во всех наших чувствах, даже в нашем негодовании, в нашей ненависти к дурным людям. Но должна ли она присутствовать и в нашей любви к Богу? Да, но только жалость к себе — та, что всегда примешивается к благодарности. Итак, все наши чувства несут на себе печать некой жалости к себе или к другим. Любовь, которую приносят нам ангелы, и есть непрестанная жалость, вечное сострадание. **Каждый** страдает злу, которого боятся.

Ж. Жубер

Любовь хочет одного-единственного человека, сладострастие — всех сразу; но только последнему и всех недостаточно, первая же находит бесконечность в единице.

Женский вкус к одежде и украшениям нельзя вывести из простого желания нравиться: ведь мужчины обладают вторым без первого.

Женщины ведут домашнее хозяйство сначала ради возлюбленного, затем ради самого домашнего хозяйства.

Женщины не реалисты и не идеалисты: они соединяют то и другое.

Женщины так падки на сентенции, потому что не обладают системой.

Любовь без действий — ничто, но к действиям в браке относится в первую очередь речь; каждое слово — поступок.

Муж свои жертвоприношения жене часто молчаливо хранит при себе, жена со своими делает то же самое, — чем больше обе коллекции, тем круче их столкновение при взаимном обнаружении.

Как легкомысленны женщины — видно из того, что во время беременности мысли о смерти не имеют на них особого влияния.

Женщины не слишком любят друг друга, потому что не видят себя в свои прекраснейшие моменты — молитвы и любви.

Позволяя девушке сделать что-либо для тебя, добиваешься большего, чем когда делаешь что-либо для нее.

Жан Поль

Всякий предмет любви есть средоточие рая.

Мужчина должен преодолевать свою природу и предоставить все права и власть в себе индивидууму. Мужчине присуще господство воли и подданство чувства. Женщина должна повиноваться своей природе и подавлять в себе индивидуума. Чувство у нее должно определять волю.

Всякая произвольно возникшая любовь в определенном смысле есть религия, в которой лишь один апостол, евангелист, последователь...

Мужчина в определенной степени так же женщина, как женщина — отчасти мужчина; не из этого ли возникла стыдливость?

Женщина — символ добра и красоты; мужчина — символ истины и права.

Любовь популяризирует личность — делает индивидуальности доступными для выражения и понятными.

Сердце — ключ к миру и жизни. Человек живет в этом беспомощном состоянии, чтобы любить — и обязать другого ответить на любовь. Благодаря своей неполноте человек получает способность воспринимать воздействие другого — и в этом чужом воздействии цель. В состоянии болезни нам должны и могут помогать другие. Христос, с этой точки зрения, конечно, ключ к миру.

Под действием абсолютной воли любовь может перейти в религию. Лишь смерть делает нас достойными Высшего существа.

Всякое улучшение несовершенной конституции сводится к тому, что ее делают более способной к любви.

(Из политических афоризмов)

С любовью обстоит так же, как и с убеждением: сколь многие мнят себя убежденными, на деле не являясь ими. Лишь истина может по-настоящему убедить — лишь любимое можно по-настоящему любить.

Платон делает любовь чадом нужды, потребности — но и избытка.

Все духовные прикосновения подобны прикосновению волшебной палочки. Все может служить орудием волшебства. Кому воздействие такого прикосновения кажется баснословным и странным, тот пусть только вспомнит о первом прикосновении руки возлюбленной, о ее первом значительном взгляде, где волшебной палочкой был короткий световой луч, о первом поцелуе, о первом слове любимой — и пусть он спросит себя, разве не были чары и волшебство этого момента такими же сказочными и странными, неувыдаемыми и вечными?

Разве не свидетельствует о превосходстве женщин то обстоятельство, что крайности их натуры намного разительнее, чем нашей? Самый жалкий бродяга не столь сильно отличается от порядочного господина, как убогая шлюшка от благородной дамы.

Они возвышаются над ними и своей большей беспомощностью — как и своей большей самостоятельностью, большим талантом к рабству и деспотизму, так во всем они и выше нас, и ниже нас, и к тому же еще они цельней и неделимее, чем мы.

Разве не сходны они с бесконечным в том, что (...) их можно определить лишь методом приближения? И разве не схожи они с высшим в том, что они абсолютно близки, но все же их всегда приходится искать; абсолютно понятны, но все же не понятны; так

необходимы — и все же чаще всего отсутствуют рядом; и разве не схожи они с Высшим существом тем, что являются нам так по-детски, так обыденно, в праздности и игре?

Новалис

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабб Л. Физиологическое понимание любви в елизаветинской и ранней стюартовской драме/ Пер. с англ. О. Сычева./ Апокриф. — 1991. — № 3 (в печати).
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. — Л., 1973.
3. Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. — М., 1972.
4. Махов А. Е. В соавт. с Е. А. Гришиной. Формулы в составе текста/ Балто-славянские исследования. 1985.—М., 1987.
5. Михайлов А. В. Комментарии в кн.: Эстетика немецких романтиков. — М., 1987.
6. Сенанкур Э. де. Оберман. — М., 1963.
7. Baldensperger F. Sensibilité musicale et romantisme. — P., 1925.
8. Begegnung mit Caroline. — Leipzig, 1984.
9. Böckmann P. Formgeschichte der deutschen Dichtung. — Bd. 1. — Hamburg, 1965.
10. Brentano Cl. Briefe. — Bde 1—2. — Nürnberg, 1951.
11. Brentano Cl. Werke. — Bde 1—4. — München, 1973.
12. Caroline. Briefe aus der Frühromantik. — Bde 1—2. — Berlin; Leipzig, 1913.
13. Claudon F. l'idée et l'influence de la musique chez quelques romantiques français et notamment Stendhal. — Lille, 1979.
14. Coleridge S. T. Collected letters. — V. 1—4. — Oxford, 1956—1959.
15. Coleridge S. T. The notebooks. — V. 1—3. — L., 1957—1973.
16. Dalberg F. H. von. Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum. — Erfurt, 1801.
17. Fetzer J. Romantic Orpheus. Profiles of Cl. Brentano. — Berkeley, 1974.
18. Finke H. Ober Friedrich und Dorothea Schlegel. — Köln, 1918.
19. Günzel K. König der Romantik: das Leben des Dichters L. Tieck. — Berlin, 1981.
20. Harding A. J. Coleridge and the idea of love. — Cambridge, 1974.
21. Hoffmann E. T. A. Briefwechsel. — Bde 1—3. — München, 1967—1968.
22. Hoffmann E. T. A. Separationsbrüder. — Bde 1—2. — Berlin, Weimar, 1985.
23. Huch R. Die Romantik. — Tübingen, 1951.
24. Jean-Paul. Bemerkungen über uns närrischen Menschen. — Leipzig, Weimar, 1979.
25. Jean-Paul. Hesperus. — Werke. — Bde 1—2. — München, Wien, 1975.
26. Joubert J. Les carnets. — V. 1—2. — P., 1938.
27. Joubert J. Pensées, essais et maximes. — V. 1—2. — P., 1842.
28. Kleist H. von. Werke und Briefe. — Bd 4. — Berlin, Weimar, 1984.

29. Krisenjahre der Frühromantik. — Bde 1—2. — Brunn, 1936—1937.
30. Novalis. Schriften. — Bde 1—5. — Stuttgart, 1977—1988.
- 30a. Novalis. Werke. — Berlin, Weimar, 1983.
31. Rahels erste Liebe. — Berlin, 1985.
32. Romantiker Briefe. — Jena, 1907.
33. Runge Ph. O. Briefe und Schriften. — Berlin, 1981.
34. Schlegel F. Kritische Ausgabe. Abt. 1. — Bd5. — München u. a., 1962.
35. Schlegel F. Literary notebooks. 1797—1801. — L., 1957.
36. Schleiermacher F. Bruchstücke der unendlichen Menschheit. — Berlin, 1984.
37. Scholtz G. Schleiermachers Musikphilosophie. — Göttingen, 1981.
38. Stael A. L. G Delphine. — P. 1881.
39. Varnhagen R. Briefwechsel. — Bd 1. — München, 1979.
40. Whalley G. Coleridge and Sara Hutchinson... — Toronto, 1955.

№ 2

РИТБЕЗ

№ 2

(постоянное приложение неясного жанра)

ЭЛЕМЕНТАРНЫЙ КУРС РИТБЕЗА

Урок 2. Возлюби.

На прошлом занятии мы с вами, дорогие читатели, научились (льщу себя надеждой) не убивать словом, во всяком случае — стараться не убивать. А сейчас — удачное совпадение с темой основной части брошюры! — попробуем научиться любить. Это вполне закономерный шаг риторического обучения, ибо риторическая норма не убий (прямо или косвенно, сразу или постепенно, короче, не навреди партнеру по диалогу, не посоветуй слушателям во вред) лишь светит опасностью наказания, возмездия, но не греет положительным действием. Ну не убить, а что делать?

Убийство возникает от пустоты речевого замысла или вовсе отсутствия его. Если человеку сказать нечего, то он вполне может хату покинуть и идти воевать. Поэтому, чтобы не убить, — нужно полюбить! Возлюби ближнего своего. А кто ближе, чем партнер по речи? Вот его и возлюби. А тогда и замысел придет, и слова появятся, и голос ваш окрепнет и обретет тембровую упругость и гибкость, и периоды округлятся (если надо им округлиться), и эмоции окрасят ткань вашей речи!

Возлюбите! Не пожалевте. И вы, горячие головы, бросающиеся в водоворот человеческого общения без размышлений. Полюбите — увидите, как горячность ваша перейдет в ровное, доброе тепло, не сжигающее, а воодушевляющее. И вы, расчетливые и трезвые. Полюбите — и к вам вернется сторницей ваше любовью сказанное слово.

Пусть наши дорогие читатели не думают, что они уже начали получать обещанные редакцией два пакета рекомендаций (для мужчин и женщин раздельно!) о том, как преуспеть в любви. Чтобы преуспеть в любви, в браке, в сексе (а этой сложной риторике, мы, конечно, еще поучимся), нужно для начала **любить!** Без любви нет предмета разговора хоть о любви, хоть не о любви. Талант ратора, т. е. человека говорящего, человека действующего словом, — любовен. Вот так! Если хотите стать оратором, трибуном, лидером, руководителем, мужем (и женой, конечно, но тут уже действует языковая дискриминация — увы), любовником (... см. текст в предыдущих сносках), отцом (...), дедом (...), священником, продавцом, журналистом, учителем, командиром, а также солдатом, учеником, прихожанином, читателем, слушателем и зрителем массовой коммуникации, покупателем, внуком (...), сыном (...), любовницей (...), женой (...), подчиненным, членом толпы и т. д., и т. д., и т. д. — **ПОЛЮБИТЕ!**

Вы получите точку опоры для своего слова. О, как счастливы любовник, сумевший разжечь сердце своей дамы собственным звучным чувством! И все остальные тоже счастливы. Если любят. Но не молча, а словом, словом, словом!

Итак, вот вам вторая заповедь ратора — возлюби.

Полиглотная ритбета

Поскольку железный занавес (iron curtain — раз уж мы в полиглотной) упал или поднялся (короче — нет его, так ведь?), постольку советским риторам может выпасть нужда проявлять свои любовные чувства к людям, по-русски, мягко говоря, не понимающим, и не надо на них за это обижаться, но с другой стороны, и они не вправе обижаться на нас, если мы вдруг не понимаем по-английски. Или даже по-испански. Где же выход? Во избежание недоразумений предлагаем пользоваться языком науки и любви — латынью, овладев которой, вы, следуя рекомендациям А. С. Пушкина (кстати, только что переизданный «Донжуанский список Пушкина» Губера я вам читать не советую: там, по оценкам экспертов-пушкинистов «РБ», «много вранья»), овладеете и «наукой страсти нежной» и заговорите на международном языке.

Итак (привожу выдержку из Латинско-русского словаря И. Х. Дворецкого. — М., 1976. — С. 67) amo — 1) любить. Si vis amari, ama, что значит, по мысли Сенеки, «если хочешь, чтобы тебя любили, люби сам». Прямо Сенека как «Ритбета» читал! А вот еще полезная в быту фраза. Ita me Juppiter amet или даже amabit — «Клянусь Юпитером!»; 2) питать благодарностью. Например, получил какоа из ФРГ — и сразу: multum te amo «я очень благодарен тебе» или amabo «я буду тебе признателен»; 3) быть довольным — credo nunc me non amo «думаю, что он мною недоволен» — это привет от Цицерона. Есть еще такие значения: 4) иметь обыкновение, быть склонным; 5) быть тесно связанным. Пример ea quod secunder res amat («то, что обычно связано со счастьем») из Соллустия.

Предлагаем читателям делать выводы из совокупности классических значений слова любить. Amabo каждому, кто пришлет

в «Ритбез» свой вариант развития советского полиглотизма. Ita me Juppiter amet, что все присланное наверняка может быть... Но полно! Vale!

Лексикон РБ

КРИЗИС

С полгода тому назад я начал было беспокоиться за свое любимое слово «кризис».

Почему любимое? Да потому, что суть жизни кризисна, и если мы в принципе считаем человека существом разумно говорящим, то и речь ведь вынуждается кризисом. Когда б ни кризис, мы бы остались неразумными и молчаливыми—homo tacens. Жизнь любого человека движима кризисом: кровь разгоняется, мысль будоражится, речь слагается, дело идет.

Разве не был прав Ленин, предрекая кризис капитализму? И не остается ли советскому обывателю только вздыхать сейчас: «Нам бы их кризис!» Да, оба они правы: и Ульянов-Ленин, и нынешний обыватель. Но правда голого факта у обоих дополняется резкой неправдой в оценке явления в трактовке самого термина. Для Ленина «кризис» — пугало, и для обывателя — пугало. Ленин серьезно говорит о будущем капитализма, обыватель шутит о настоящем. Обыватель не верит, что у них кризис, поскольку видит лишь результаты этого кризиса, и берет слово в кавычки.

Кризис — слово древнегреческое и означает «рассмотрение, суд», то есть уже этимологически (а этимология порой позволяет пробиться к сущности явления) связано с речью. Разрешить кризис — значит обговорить, обсудить, проанализировать жизненную ситуацию — рассмотреть ее и затем сделать вывод, договориться о необходимых действиях — совершить суд.

Кризис, таким образом, в риторически правильно организованном обществе есть канун и стимул социально результативного человеческого творчества. Кризис, если так привычнее, есть двигатель прогресса, двигатель самой жизни.

Вот они и живут в постоянном кризисе, а мы их постоянно жалели, а теперь завидуем и жалуемся: у нас кризис! За полгода (и вот почему я начал беспокоиться) в массовой коммуникации затаскали слово «кризис», так и не поняв его сути. У нас — кризис! Правда, в последнее время «кризиса» как всеобщего пугала стадо недостаточно. Народ начинает сомневаться: да так ли уж плох кризис? Так что теперь пугают «крахом», «развалом» (вот еще штампик, достойный музея новояза!) и даже «гражданской войной». Лишь бы к нормальному кризису не привыкли...

А привыкать надо. Потому что кризис — обыкновенная творческая жизнь. Альтернатива кризису — болотная смерть, в которой мы все и существуем. Ибо загнивают-то как раз не по Ленину, не вследствие кризиса, а именно в отсутствие кризиса. И до тех пор, пока мы боимся кризиса — свободы — ответственности, нас и будут держать в болоте по самую шею, бросая с мостика корм и приговаривая: смотри не высывайся, а то вокруг — кризис!

14 марта 1991
Игорь Пешков

В романе В. Войновича «Москва—2042» есть персонаж, который каждый вечер читает словарь Владимира Даля. Хорошее дело. Но дорог нынче «Словарь живого великорусского языка» по договорным ценам. А по номиналу — пойдя купи! Зато мы можем читать Даля по частям — темам «Ритбега». Итак, фольклорная риторика любви: ЛЮБИТЬ, любивать кого, что, чувствовать любовь, сильную к кому привязанность, начиная от склонности до страсти; сильное желание, хотение; избрание и предпочтение кого и чего по воле, волею (не рассудком) иногда и вовсе безотчетно и безрассудно.

1. Кто кого любит

Кто любит попа, кто попадью, кто попову дочку.

Он любит вино, да оно его не любит.

Любящих Бог любит.

Кого люблю, того и бью.

Так бы тебя Бог любил, как ты меня любишь.

Тошно тому, кто любит кого, а тошнее того, кто не любит никого.

Люби, не влюбляйся, пей, не напивайся, играй, не отыгрывайся.

Когда меня любишь, и мою собачку люби.

Кого любишь, того сам даришь; а не любишь и от него не примешь.

2. Лики любви

Ешь с голоду, а люби смолоду.

Мать дитя любит, а волк овцу любит.

Люби нас, ходи мимо.

Любит, как волк овцу.

Люблю, как черта в углу.

Любит и кошка мышку.

Все любят добро, да не всех любит оно.

Любишь чужую бороду драть, люби и свою подставлять.

Люблю тебя, когда я у тебя; постыл ты мне, когда ты у меня.

Люблю, да не как себя.

Жена, а жена, любишь ли меня? «А?» Аль не любишь? «Да»

Что да? «Ничего».

3. Восхождение

Люблю, как клопа в углу: где увижу, тут задавлю.

Кого не любят, того не слушают.

Чего в другом не любишь, того и сам не делай.

Любовь безумит.

Божья любовь безгранична.

Союз истины и любви рождает премудрость.
Покоряй сердца любовью, а не страхом.
Божья любовь не человеческой чета,
Любовь человеческая себя любит, а Божеская друга.
Нет выше той любви, как за друга душу свою полагать.
Где любовь, там и Бог.

Научно-популярное издание

Александр Евгеньевич Махов

ЛЮБОВНАЯ РИТОРИКА РОМАНТИКОВ

Редактор *И. В. Пешков*. Мл. редактор *С. В. Осинкина*. Худож. редактор *В. В. Беляева*. Техн. редактор *Т. Н. Захаренкова*. Корректор *Л. В. Иванова*

ИБ № 11276

Сдано в набор 05.03.91. Подписано к печати 19.06.91. Формат бумаги 84×108⁵/₃₂. Бумага тип. № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 3,36. Усл. кр.-отт. 3,47. Уч.-изд. л. 3,66. Тираж 25 172 экз. Заказ 348. Цена 40 к. Издательство «Знание». 101835, ГСП, Москва, Центр, проезд Серова, д. 4. Индекс заказа 919006.

Типография Всесоюзного общества «Знание». Москва, Центр, Новая пл., д. 3/4.

Дорогой читатель!

Брошюры этой серии в розничную продажу не поступают, поэтому своевременно оформляйте подписку

Подписка на брошюры издательства «Знание» ежеквартальная, принимается в любом отделении «Союзпечати»

Напоминаем Вам, что сведения о подписке Вы можете найти в каталоге «Всесоюзные газеты и журналы» в разделе «Подписные серии издательства «Знание»

ЗНАНИЕ

Цена подписки
на год
4 руб. 80 коп.



Издательство
«Знание»

Наш адрес:
101835,
Москва, Центр,
проезд Серова, 4