

СИМВОЛИКА ЗЕРКАЛА В ТВОРЧЕСТВЕ РУССКИХ РОМАНТИКОВ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ И В. Ф. ОДОЕВСКОГО)

Семантика «зеркала» достаточно широко освещается как в культурологическом, так и в литературоведческом плане. В литературе 1820-1830-х годов символ зеркала является элементом поэтики, произрастающим из философских и эстетических идей романтизма. В частности, это связано с физическими свойствами зеркала, его способностью к отражению, и таким образом, с возможностью «удвоения» и «расширения» действительности.

А. З. Вулис усматривает элемент сверхъестественного в описании принципа отражения плоского зеркала в энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона, в котором говорится о замене отражаемых сторон (лево-право), а также об изменении в отражении написанного, которое может быть прочитанным лишь в том случае, если оно написано специальным «зеркальным» почерком [3, 37]. Таким образом, и научный взгляд наделяет зеркало мистическими способностями: возможностью искажать действительность, представлять ее в измененном, перевернутом, «изнаночном» свете.

Ведь зеркало, как отмечает далее А. З. Вулис, есть «материальный знак симметрии, двойственный, дуалистичный, как сама симметрия. Зеркало видит реальный мир – и воспроизводит реальный мир. Вместе с тем сотворяемый в его глубинах образ подобен призраку: он неуловим, неосязаем, противоречив. Живой, он одновременно бездуховен, холоден. И вот уже реальный мир зеркала кажется нереальным. А что такое реально существующий нереальный мир? Потусторонняя жизнь? Ад? Рай? Чистилище? Пожалуй, самым точным ответом на эти иезуитские вопросы будет дипломатическое: обитель фантомов, страна суеверий...» [3, 72].

Об отражательном свойстве зеркала писал М. М. Бахтин в своей работе «Автор и герой в эстетической деятельности» применительно к автору и герою произведения, утверждая, что в зеркале мы не видим себя непосредственно, а лишь свое отражение, «которое не может стать непосредственным моментом нашего видения и переживания мира: мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности <...> зеркало может дать лишь материал для самообъективации, и притом даже не в чистом виде» [1, 31]. Несомненно, такие свойства зеркала расширяли возможности романтиков воплощения в художественном тексте идеи удвоения действительности и мира.

В романтической философии распространенной была шеллингянская идея единения мира, согласно которой два измерения бытия – мир «творческой первоначальной природы» и реальность человеческого сознания – полагались неразрывно связанными посредством своеобразного «параллелизма». Однако

эта связь не предполагала как пересечений, смешения реальностей, так и их отдельного существования [5, 22]. Но русская романтическая литература, ориентированная на мифо-фольклорную традицию, реализует эту идею несколько иначе: она допускает взаимопроникновение двух миров, реального и ирреального, с условием не изменения и не разрушения границы между ними (например, появление в реальном мире фантастических существ, попадание героя в потусторонний мир).

Функцией зеркального в романтической литературе наделены все предметы, обладающие отражательной способностью, что позволяет расширить спектр художественных средств для реализации мотивов, связанных с идеей двоемирия (мотив двойничества, автоматизма), но иногда удвоение действительности осуществляется без явного предмета-отражателя, тогда эта граница предполагается.

Целью статьи является определение семантики и символических функций зеркала в творчестве русских романтиков (в частности, Н. В. Гоголя и В. Ф. Одоевского), а также анализ поэтических приемов, оформляющих символ в системе романтической поэтики.

Известно, что одним из первых прозаиков 1820-1830-х годов к символике зеркального обращается А. Погорельский. В 1828 году выходит его повествовательный цикл «Двойник, или Мои вечера в Малороссии» [9], макросюжет которого построен по принципу зеркального отражения, в виде разговоров двух рассказчиков – Антония и его Двойника. Из этих двух начал именно Двойник, носитель фантастических сил, оказывается скептиком, выступающим на стороне естественнонаучного объяснения фантастических преданий, свободно владеющий методом их исторической критики. Однако у Погорельского введение фантастического плана оказывается лишь способом выражения комплекса романтических идей, формой, ориентированной более на немецкую художественно-философскую, нежели на мифо-фольклорную традицию.

Представители фольклорного направления русского романтизма (Н. Гоголь, О. Сомов) иначе использовали зеркальную символику. Для них она была не просто формой воссоздания колорита, их произведения проникнуты фольклорной идеей единства мира, идеей одушевленности всего окружающего.

Так, функцию границы между реальным и ирреальным мирами зеркало выполняет в повествовательном цикле Н. В. Гоголя «Вечера на хуторе близ Диканьки». Физические свойства зеркала позволяют автору расширить действительность, перевернуть ее, и представить ирреальное как отражение реального. В повести «Майская ночь, или Утопленница» главный герой Левко, заглянув в глубину зеркального отражения пруда, увидел вместо старого развалившегося дома сотника «...старинный господский дом», который «опрокинувшись вниз, виден был в нем [пруде] чист и в каком-то ясном величии. Вместо мрачных ставней глядели веселые стеклянные окна и двери. Сквозь чистые стекла мелькала позолота» [4, 130]. Это отражение, по-

видимому, соответствует реальному дому, но в далеком прошлом, и таким образом зеркальная поверхность пруда выполняет функцию границы между прошлым и настоящим, и, соответственно, реальным и фантастическим. Ю. Манн по этому поводу писал: «У Гоголя же никогда фантастические образы <...> то есть персонифицированные сверхъестественные силы, не выступают в современном временном плане, но только в прошлом» [6, 77]. Таким образом, зеркало обладает волшебной способностью не только преобразовывать предметы, но и перемещать героев во времени.

В гоголевских сюжетах, согласно фольклорной традиции, изображение фантастики связано с темным временем суток (в частности, об этом заявлено уже в заглавиях цикла и повестей). Недостаток света, как правило, искажает увиденное, а наличие при этом зеркала увеличивает это искажение, и естественно вызывает страх перед неизвестностью (об этом см., например в романе В. Скотта «Зеркало тетушки Маргарет»).

Рассматривая образ панночки, «жительницы» фантастического зазеркалья, которая, несмотря на народные толки («И если попадется из людей кто, [утопленница] тотчас заставляет его угадывать, не то грозит утопить в воде» [4, 113]), оказывается единственным добрым сверхъестественным существом, «страдательным образом». Она, будучи главной среди всех русалок, не может самостоятельно противостоять силе мачехи-ведьмы и обращается за помощью к человеку (Левку) [6, 78]. Таким образом, у Гоголя происходит взаимопроникновение двух миров: реального – мира Левка и Ганны, и inferнального – мира русалки и ее злой мачехи-ведьмы. Однако, несмотря на действия Левка в потустороннем пространстве, полного пересечения им границы нет, поскольку это означало бы его гибель. Свидетельством этого является пересечение зеркального пространства самой панночкой: она становится частью потустороннего мира, русалкой, посредством пересечения зеркальной границы пруда, то есть самоубийства. Попав в зазеркалье, панночка, в отличие от реального мира, где она не имела особенного влияния, становится главной над всеми русалками. Но у Гоголя происходит осложнение амбивалентности, поскольку русалка не имеет возможности использовать свою власть, и опознать, наказать мачеху без посторонней помощи она не может.

В «благополучных» гоголевских сюжетах («Сорочинская ярмарка», «Ночь перед Рождеством»), как их называет Е. Кардаш, героиня никогда не нарушает «зеркальную» границу [5, 32], но наличие у нее зеркала придает ее образу черт демонизма. В одной из последних сцен «Сорочинской ярмарки», в которой Параска примеряя мачехин очипок, танцует, глядясь в зеркальце и «видя под собою вместо полу потолок с наложенными под ним досками», может трактоваться как перевоплощение девушки в мачеху. Взгляд ее переводится на любящегося отца, с которым Параска продолжает «доигрывать» роль мачехи в танце, о чем свидетельствуют метафорическое восклицание кума: «Вот хорошо, батька с дочкой затеяли здесь сами свадьбу!» [4, 90]. Таким образом, девушка

посредством зеркала перевоплощается в мачеху, названную Грицьком при встрече на мосту «столетней ведьмою».

Сцена танца героини «Сорочинской ярмарки» с зеркалом перекликается со сценой ее встречи на мосту со своим возлюбленным. Взору Параски открывается «зеркало – река в зеленых, гордо поднятых рамах <...> река во всей красоте и величии, как цельное стекло, раскинулась перед ними. Небо, зеленые и синие леса, люди, возы с горшками, мельницы – все опрокинулось, стояло и ходило вверх ногами, не падая в голубую прекрасную бездну» [4, 68]. Внимание героини отвлекает Грицько, наблюдающий и восхищающийся ею. Таким образом, процесс созерцания себя в зеркале, мистическим образом привлекает взгляды мужчин, что может интерпретироваться как акт ворожбы, колдовства, и тем самым указывать на причастность к носителям «демонического» (ср. сцену прихорашивания перед зеркалом Оксаны и наблюдающим за ней Вакулой из «Ночи перед Рождеством»). Тем более, что зеркало является постоянным атрибутом народного гадания (см.: В. Жуковский «Светлана», А. С. Пушкин «Евгений Онегин»). Иначе ведет себя мужчина при виде зеркала. Взгляд на зеркальную поверхность пруда, вызывает страх у Левка, и он старается как можно быстрее его отвести: «сердце его [Левка] разом забилося», и «тихо отошел он от пруда и взглянул на дом» [4, 130], то есть отвел взгляд.

Функцию зеркала в повести Н. В. Гоголя «Страшная месть» выполняет находящийся в постоянном движении, бесконечно изменяющийся природный источник воды – Днепр. Это самостоятельный образ повести, через «поведение» которого Гоголь задает тон повествованию. Если сердит Днепр, то его грозные волны деформируют отражаемые объекты, превращаясь тем самым в кривое зеркало, – это свидетельствует о накаляющейся обстановке, о победе злого мира колдуна над миром светлым: «Когда же пойдут горами по небу синие тучи, черный лес шатается до корня, дубы трещат и молния, изламываясь между туч, разом осветит целый мир – страшен тогда Днепр! Водяные холмы гремят, ударяясь о горы, и с блеском и стоном отбегают назад, и плачут, и заливаются вдали... Дико чернеют промеж ратующими волнами обгорелые пни и камни на выдавшемся берегу. И бьется об берег, подымаясь вверх и опускаясь вниз, пристающая лодка. Кто из козаков осмелился гулять в челне в то время, когда рассердился старый Днепр? Видно, ему не ведомо, что он глотает, как мух, людей» [4, 224]. Этот прием отображения внутреннего мира героев через поведение природной стихии позволяет говорить о влиянии сентименталистской и еще более фольклорной традиций на раннее творчество Гоголя. Описание зловещего глухого шума, издаваемого Днепром – ворчливым стариком, накануне посещения паном Данилом замка колдуна является ярким свидетельством тому: «...глухо шумит Днепр и с трех сторон, один за другим, отдаются удары мгновенно пробудившихся волн. Он не бунтует. *Он, как старик, ворчит и ропщет; ему все не мило; все переменялось около него; тихо*

враждует он с прибрежными горами, лесами, лугами и несет на них жалобу в Черное море» [4, 209-210].

Определяя специфику романтического искусства, Н. Я. Берковский утверждал, что «для романтиков отражение – более высокая одухотворенность, в этом смысле отражение для них подлиннее, чем отражаемое» [2, 24]. Посредством описания отражения в днепровских водах, Гоголь более глубоко показывает эмоциональное напряжение повести, река у него не просто реагирует на какие-то события, а «чувствует» их изнутри, предсказывает. Посредством цветowych и звуковых изображений, автор превращает реку в живое фантастическое существо: «Любо глянуть с середины Днепра на высокие горы, на широкие луга, на зеленые леса! Горы те – не горы: подошвы у них нет, внизу их, как и вверху, острая вершина, и под ними и над ними высокое небо. Те леса, что стоят на холмах, не леса: то волосы, поросшие на косматой голове лесного деда. Под нею в воде моется борода, и под бороною и над волосами высокое небо. Те луга – не луга: то зеленый пояс, перепоясавший посередине круглое небо, и в верхней половине и в нижней половине прогуливается месяц» [4, 200]. Все живое боится заглянуть в глубину зеркала-реки: «...никто, кроме солнца и голубого неба, не глядит в него. Редкая птица долетит до середины Днепра!» [4, 223]. Такая избирательность, по-видимому, связана с мифологическим толкованием образов солнца и неба, находящихся в оппозиции к образу реки, как верх – низ, добро – зло.

К зеркальной символике неоднократно обращается в своих повестях В. Ф. Одоевский. Дважды появляется в его повести «Саламандра» символ зеркала. Впервые, по приезду в Петербург финского мальчика Якко: «Особенно поразило его небольшое зеркало в простенке. Якко сначала обрадовался, увидев финна, но потом испугался, отбежал и спрятался в угол» [8, 153-154], – будучи ребенком природы, неиспорченным цивилизацией, героя пугает такая диковинка. Страх перед своим отражением – это страх перед неизвестностью, ожидавшей героя в новом мире, в новом его качестве, страх потерять свою идентичность. Но по ходу сюжета ситуация меняется, и при взгляде в зеркало Якко во второй раз, после превращения в графа, возникают уже новые чувства: «...в смущении подошел к небольшому круглому зеркалу, висевшему в лаборатории, и в нем, вместо себя увидел изрытое морщинами лицо, седые волосы, – словом, старого графа» [8, 216]. Смущение, вызванное отображением Якко-графа, свидетельствует не о страхе потерять свое «я», а о боязни того, что раскроется его чудовищное преступление и обман. Зеркало, таким образом, является инструментом, констатирующим изменения, произошедшие с героем. Оно оказывается некой границей и одновременно связующим звеном каждого нового этапа жизни финна: детство (единение с природой) – юность (учеба за границей) – зрелость (жизнь в Петербурге, приведшая к нравственному падению героя).

Кроме того, В. Ф. Одоевский строит композицию повести по зеркальному принципу: ее герои (Эльса и Якко) сосуществуют в двух мирах – реальном и

ирреальном, что позволяет автору раскрыть их двойственную сущность. Так, Эльса представлена в образе стихийного духа огня – Саламандры и одновременно простой финской девушки. Она наделена способностью видеть будущее и изменять действительность: «Нет ничего... невозможного... для воли человека... стоит только пожелать...» [8, 216]. Друг Эльсы – Якко – умный и образованный сподвижник Петра I, изменив духу предков, на определенном этапе своей жизни становится алхимиком, одержимым идеей обогащения. Перевоплощение финна в графа, подсказанная и осуществленная Эльсой-Саламандрой, знаменует разрыв Якко с миром природы и окончательное нравственное падение героя. Сентименталистская идея противопоставления природного мира (Эльсы и Якко) и цивилизации (Петербурга) по-новому осмыслена в творчестве В. Ф. Одоевского. Она соединяется с шеллингианской идеей параллельного сосуществования цивилизации (реального, рационального мира) и природы (идеального, иррационального мира), не допускающих пересечения или смешения. Нарушение границы приводит к нравственной, а затем и физической смерти героя и его близких.

Функцию зеркала в повести В. Ф. Одоевского «Косморама» выполняет стекло игрушки-косморамы, служащее своеобразной границей между реальным («здесь») и чувственным («там»). Чувственное в космораме является параллельной действительностью, в которой действуют двойники настоящих героев, о чем свидетельствуют слова доктора Бина: «Мои мысли я должен передавать себе посредством сцепления мелочных обстоятельств жизни, посредством символов, тайных побуждений, темных намеков, которые я часто понимаю криво или которых вовсе не понимаю» [7, 203]. Станный подарок доктора Владимиру в детстве открывает в нем дар «все видеть»: «С той минуты я [доктор Бин] невольно передал тебе чудную, счастливую и вместе бедственную способность; с той минуты в твоей душе растворилась дверь, которая всегда будет открываться для тебя неожиданно, против твоей воли, по законам, мне и здесь непостижимым...» [7, 203]. Эта удивительная способность видеть истинную сущность людей, их помыслы, их прошлое и будущее дается главному герою для того, чтобы не совершать предсказанных ошибок. Однако он оказывается не в состоянии противостоять судьбе, разрушая тем самым жизни своих возлюбленных Софьи и Элизы. Владимир, ведомый любовью, не воспользовался своим «даром». Вторжение в мир, «владения» графа-мертвеца, потустороннего существа неизменно ведет к разрушению мира героя. Но автор дает ему шанс в лице Софьи, пожертвовавшей своей жизнью ради Владимира. Она тоже «посвященная», в ней «голос внутри говорит», в ней есть «наклонность к мистицизму», и в то же время чистота помыслов выделяет ее из толпы обывателей. Таким образом, поэтика зеркальности «Косморамы» отражает представления романтиков о единстве элементов мира (реального и ирреального, рационального и духовного), его целостности. А в отражательной способности зеркала В. Ф. Одоевский усматривает возможности

соприкосновения с иным, внутренним, духовным миром, в котором проявления внешнего мира должны приобретать упорядоченность и осмысленность.

Подводя итоги, следует отметить, что обращение русских романтиков к зеркальной символике расширяло возможности воплощения идеи «двоемирия» на разных уровнях организации художественного произведения. Однако мы наблюдаем два возможных направления в рамках поэтической организации романтического текста. Условно их можно определить как «народное» (устнопоэтическое) и «элитарное» (в большей мере ориентированное на традицию немецкого романтизма). Соответственно, в произведениях А. Погорельского, Н. Гоголя, В. Одоевского по-разному воплощаются идеи, поэтически выраженные посредством зеркальной символики. Например, поэтика Гоголя ориентирована на мифо-фольклорную традицию, в которой зеркало воплощало идею единства мира, фантастического и реального, а мир Одоевского – на немецкую философию, для которой рациональное и иррациональное – это параллельно сосуществующие начала, нарушение границ которых недопустимо.

Литература

1. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности / М. Бахтин // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1979. – С. 9-191.
2. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
3. Вулис А. З. Литературные зеркала / А. З. Вулис. – М. : Советский писатель 1991. – 480 с.
4. Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах / Н. В. Гоголь. – Москва : Правда, 1984. – Т. 1. – 382 с.
5. Кардаш Е. В. Тайна «танцующих старушек»: «зеркала» и «автоматы» в романтической литературе и «Сорочинская ярмарка» Гоголя / Е. В. Кардаш // Русская литература. – Институт русской литературы (Пушкинский дом) РАН. – 2006. – Вып. 3. – С. 19-38.
6. Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. / Ю. В. Манн. – М. : Худ. лит., 1988. – 413 с.
7. Одоевский В. Ф. Повести и рассказы / В. Ф. Одоевский. – М. : Худож. лит., 1988. – 382 с.
8. Одоевский В. Ф. Сочинения: в 2-х т.: Т. 2.: [повести] / В. Ф. Одоевский. – М. : Художественная литература, 1981. – 365 с.
9. Погорельский А. Избранное / Антоний Погорельский – М. : Советская Россия, 1985. – 432 с.

Анотація

Стаття присвячена інтерпретації романтичної символіки дзеркала у творах російських романтиків М. В. Гоголя і В. Ф. Одоевського. Дзеркальна символіка має витoki з філософських та естетичних ідей романтизму та є важливим елементом романтичної поетики. Поетика дзеркала відбиває уявлення про єдність елементів світу та його цілісності. А у здатності дзеркала до відображення вбачається можливість доторкнутися до іншого, внутрішнього, духовного світу, в якому прояви зовнішнього світу набувають упорядкованості та нових смислів.

Ключові слова: ідея, поетика, поняття про два світи, романтизм, символ, сюжет.

Аннотация

Статья посвящена интерпретации романтической символики зеркала в произведениях русских романтиков Н. В. Гоголя и В.Ф. Одоевского. Являясь важным элементом романтической поэтики, зеркальная символика произрастает из философских и эстетических идей романтизма. Поэтика зеркала отражает представления о единстве элементов мира, его целостности, а в отражательной способности зеркала усматриваются возможности соприкосновения с иным, внутренним, духовным миром, в котором проявления внешнего мира приобретают упорядоченность и осмысленность.

Ключевые слова: двоемирие, идея, поэтика, романтизм, символ, сюжет.

Summary

The article deals with the interpretation of romantic symbolism of the mirror in the works by Russian romanticists M. Gogol and V. Odоеvskyi. Mirror symbolism originates from philosophical and aesthetic ideas of Romanticism and it is an important element of romantic poetics. The poetics of mirror reflects the ideas of world's elements unity and integrity. The mirror's ability to reflect conveys the ability to touch the other, inner, spiritual world where the outer world's manifestations obtain order and new meaning.

Key words: conception of dual world, idea, plot, poetics, Romanticism, symbol.

Стаття прорецензована і рекомендована к печати доктором филологических наук, профессором кафедры русского языка, зарубежной литературы и методики обучения Черкасского национального университета им. Богдана Хмельницкого А. С. Киченко.