

Антонимические отношения между исследуемыми словами-стимулами-реакциями говорят о том, что внутри рассматриваемых групп имеются связи, которые образованы перекрещиванием полей.

Составленные таблицы (1–5) демонстрируют динамику изменения доли реакций-антонимов и реакций-синонимов. Эти изменения происходят по-разному, поскольку динамика связана со значением исследуемых стимулов.

#### Примечания

- <sup>1</sup> См.: *Медведева И.Л.* Опыт психолингвистического исследования антонимии // *Психолингвистические исследования в области лексики и фонетики.* Калинин, 1981. С. 68–81.
- <sup>2</sup> См.: *Гольдин В.Е., Сдобнова А.П.* Русская ассоциативная лексикография: Учеб. пособие для студ. вузов. Саратов, 2008.

УДК 821(1-87)

## ТЕЛО СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАУЧНОГО И ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОСПРИЯТИЯ В ЛИТЕРАТУРЕ РОМАНТИЗМА

М.А. Куличихина

Саратовский государственный университет,  
кафедра зарубежной литературы и журналистики  
E-mail: mirada22@yandex.ru

Статья посвящена различным образам тела в романтической литературе и взаимодействию научного и художественного подходов к человеческому телу. На материале произведений Фр. Шлегеля, Новалиса, Л.А. фон Арнима, Э.Т.А. Гофмана и Мэри Шелли выявляется противоречивое отношение писателей-романтиков к науке: интерес, недоверие и прозрение опасностей неконтролируемого знания, лишённого этической и эстетической составляющих.

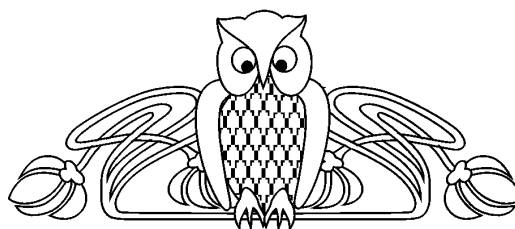
**Ключевые слова:** тело, романтизм, наука, художественное восприятие, Фр. Шлегель, Новалис, Л.А. фон Арним, Э.Т.А. Гофман, Мэри Шелли.

### The Body in the Light of Scientific and Artistic Perceptions in the Romantic Literature

М.А. Kulichikhina

The article is focused on various body images in the Romantic literature and the interaction between scientific and artistic approaches to the human body. On the material of works by Fr. Schlegel, Novalis, L.A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley we have studied the controversial attitude to science by Romantic authors, including the interest, distrust and warnings about the dangers of uncontrolled knowledge, lacking in ethical and aesthetical components.

**Key words:** body, Romanticism, science, artistic perception, Friedrich Schlegel, Novalis, L.A. von Arnim, E.T.A. Hoffmann, Mary Shelley.



Романтическая эпоха в Европе была отмечена сложными взаимоотношениями быстро развивающейся промышленности, науки и художественного сознания. Неудачная попытка улучшить мир, предпринятая Просвещением, обернулась горьким разочарованием в силе разума и неверием в возможность рационального постижения тайн вселенной. Это разочарование привело к тому, что романтики начали исследовать сферу духовного и ту часть человеческой жизни, которую сейчас мы определяем как бессознательное, открывать новые горизонты во времени и пространстве, создавать и развенчивать мифы эпохи. Романтическая эстетика дает нам удивительную перспективу сопротивления художника обществу, которое становилось все более технологичным, индустриальным, научным, обезбоженным и обезчелоченным, лишённым красоты и воображения.

Тем не менее было бы неточно считать романтических писателей противниками науки. Напротив, многие авторы эпохи (напр., Людвиг Ахим фон Арним, Новалис, Э.Т.А. Гофман, С.Т. Кольридж) серьезно интересовались современной наукой, в том числе медициной, оптикой и механикой.

Поэты-романтики не могли игнорировать глубокие политические и экономические изменения во время бурного технологического прогресса и зарождения общества потребления. Их отношение к науке и технологии объединяло интерес и страх, неприятие и восторг; они были очарованы новыми открытиями, пытались изучить и понять



их, предупреждали о тех последствиях прогресса, с которыми мы сталкиваемся сейчас, – таких как разрушение гармонии между человечеством и окружающей средой вследствие промышленного развития, стирающаяся граница между человеком и машиной, естественным и искусственным, потеря идентичности. Романтики одними из первых поняли опасность неконтролируемого знания, лишённого этической и эстетической составляющих.

Противоречие между научным и художественным взглядами на мир особенно ярко проявляется на примере концепций тела. Человеческое тело – место встречи Космоса и Земли – постепенно становилось объектом политической власти (как показал Мишель Фуко в «Надзирать и наказывать») и полем битвы научного и художественного менталитетов. Медицина открывала новые горизонты и измерения в человеческом теле, но не оставляла места для души.

Анатомия – ключ к тайнам человеческого тела – была важна как для медиков, так и для художников. В предромантическом дискурсе благодаря влиятельным работам Декарта («Рассуждение о методе», «Описание человеческого тела») и Ламетри («Человек-машина») механистическая картина мира была широко распространена; машина стала общепринятой метафорой для описания многих систем, в том числе вселенной и человеческого тела. Философское мировоззрение становилось все более материалистическим, мыслители постепенно пришли к исключению Бога из картины мира: если философ Декарт оставлял место для души в своей системе, то врач Ламетри отменил понятие души, оставляя человека наедине с телом. Из ключа анатомия превратилась в отмычку – инструмент, с помощью которого можно вскрыть тело и лишить его идентичности, что вызвало сопротивление романтических писателей.

Художественно мыслящие, эстетически восприимчивые и глубоко заинтересованные в современной науке, поэты-романтики остро ощущали присутствие влиятельных научных и квазинаучных концептов (тело-машина, физиогномика) и объектов (марионетки, автоматы) в современной жизни, бытовой и идейной. Стоит упомянуть, что реальные автоматы – механические куклы, например музыкантша Вокансона и работы братьев Жаке-Дрозе, произвели фурор в Европе XVIII в. Захватывали воображение писателей также гальванизированные трупы и образы европейского и еврейского фольклора – големы, живые мертвецы, реальные или воображаемые монстры. Этот калейдоскоп образов тела отражается и переосмысливается в романтических текстах и делает их чрезвычайно интересными, так как философия, алхимия, анатомия, живопись, физиогномика, наука и суеверия сплетаются здесь в единое целое. Поэтому конфликт между художественным и научным концептами тела при анализе литературного текста не стоит рассматривать как неразрешимую антиномию, но как источник дра-

матического напряжения, внутренней энергетики произведения.

В немецком романтизме одним из основных объектов интереса был образ романтического *Künstler'a* (художника, человека искусства) – гения, поэта, живописца или музыканта. Для изучения тела в литературе особенно интересны герои-художники, так как возникает определенная рефлексия: образы тела художника и образы тел, изображаемых художником.

В скандальном для того времени романе «Люцинда» (1799) Фридриха Шлегеля – одного из основателей йенской романтической школы – оба главных героя, Юлий и Люцинда – художники. Посвященные в эстетическое восприятие человеческого тела, они могут наслаждаться собственным материальным существованием через физическую любовь, усиленную взаимопониманием и духовным родством. Художественный подход к телу в раннем немецком романтизме полон оптимизма, открывает путь для выражения естественной и прекрасной сексуальности и любви, ведущей к не менее естественному и прекрасному результату – ребенку (в романе Шлегеля у главной героини рождается дочь Вильгельмина).

Другой поэт йенской школы Новалис глубоко интересовался философией и геологией (он учился в горной академии, слушал лекции по философии у Фихте). Строение земли и неба, человеческого тела и загадка души, взаимосвязь человека и мира были объектами художественного исследования для поэта и его героев. Знаменитые «Гимны к ночи» (1800) полны сложных метафор, представляющих тело как микрокосм. Трагический опыт в личной жизни поэта (ранняя смерть его возлюбленной Софи Кюн) заставляет его переосмыслить дихотомию душа/тело: тело обретает вечность в Космосе благодаря поэзии, великая гармония небесных тел созвучна гармонии тела человеческого. Поэт видит женские черты в лике Ночи: «... в испуге блаженном вижу, как склоняется ко мне благоговейно и нежно задумчивый лик, и в бесконечном сплетенье прядей угадываются ненаглядные юные черты матери»<sup>1</sup>; он также помещает свою возлюбленную среди вечных звезд: «Облаком праха клубился холм – сквозь облако виделся мне просветленный лик любимой. В очах у нее опочила вечность, – руки мои дотянулись до рук ее, с нею меня сочетали, сияя, нерасторжимые узы слез. Тысячелетия канули вдаль, миновав, словно грозы. У ней в объятьях упился я новою жизнью в слезах. – Это пригрезилось мне однажды и навеки, и с тех пор я храню неизменную вечную веру в небо Ночи, где светит возлюбленная»<sup>2</sup>.

В шедевре Новалиса, романе воспитания романтического художника «Генрих фон Офтердинген» (опубликован посмертно в 1802 г.), возлюбленная Генриха Матильда появляется сначала в голубом цветке, затем как дочь поэта Клингсора, в другом сне героя мы узнаем о ее смерти, но она



возрождается в других женских образах (в пояснениях Тика к незаконченной части романы мы узнаем, что Матильда одновременно и восточная женщина, и Циана). Поэзия и артистический подход к реальности преобразуют мир, помогают преодолеть границы тела и смертного бытия. У Новалиса нет прямой оппозиции между наукой и поэзией, так как каждая сфера человеческого опыта, включая и научную, становится инструментом для поэтического становления главного героя.

В позднем немецком романтизме, а также в более материалистическом и эмпирическом британском конфликт между научным и художественным подходами к реальности и к телу становится одной из доминантных тем. Художник работает с уникальным живым телом, наделенным душой; ученый исследует мертвую материю, которую можно расчленивать, изучить и воспроизвести, что чаще всего приводит к катастрофическим последствиям.

В знаменитой новелле «Песочный человек» Э.Т.А. Гофмана (1816–1817) главный герой, поэт Натанаэль, влюбляется в автомат Олимпию, машину, созданную «песочным человеком» Копполой и профессором Спаланцани. Он не видит, что его возлюбленная – всего лишь кукла, потому что его зрение искажено оптическими приборами и его собственным художественным воображением. В поэтическом пылу он наделяет прекрасную машину душой и пониманием. Это художественное отношение к механическому продукту приводит к трагедии: Натанаэль умирает вскоре после разоблачения и разрушения куклы, когда снова встречается Копполу. Если инженеры Коппола и Спаланцани (хотя они изображены в мистическом свете) создают механизм, используя научную модель, воображение Натанаэля создает живое существо. Его безумие и смерть свидетельствуют об опасности романтического воображения, искаженного оптикой и приложенного к продукту современной промышленности, – включение художественного в механику приводит к катастрофе. Лейтмотив оптики и зрения (глаза, очки, подозрительные трубы многократно появляются в произведении) также ставит под вопрос объективность человеческого восприятия действительности и саму действительность, которая может изменяться в зависимости от того, через какие линзы на нее смотреть.

В другой новелле – «Советник Креспель» (1817) – несоответствие между научным (медицинским) и артистическим (музыкальным) подходами к телу также очевидно. Главная героиня Антония, дочь советника Креспеля, – удивительно одаренная певица, но выясняется, что ее божественный голос – следствие (или причина) грудной болезни:

«Доктор, чье лицо с самого начала разговора выражало глубочайшую озабоченность, ответил: “Происходит ли это от слишком раннего напряжения в пении или от недоброго каприза природы – бог весть, но Антония страдает органическим пороком, угнездившимся в груди, и это именно

он придаст ее голосу такую удивительную силу и такое необычное, я бы сказал – превосходящее пределы человеческого голоса, – звучание. Но неминуемым следствием этого будет и ранняя смерть, ибо если она не перестанет петь, я не дам ей и полгода срока»<sup>3</sup>.

Романтическая героиня любит музыку, но пение означает для нее смерть. Несчастный советник, который сам увлечен музыкой – он собирает старинные скрипки и также считается талантливым скрипичным мастером, – пытается предотвратить трагедию, но к отцовским чувствам примешивается ревность: он ревнует дочь к молодому композитору Б. и однажды заставляет ее петь под аккомпанемент возлюбленного, что вызывает у певицы сильный приступ. После этого случая Антония живет с отцом без любимого и без искусства, советник оберегает ее от пения, вместо нее «поет» скрипка старого мастера. Но однажды советнику чудится, что Б. возвращается, он слышит пение Антонии, потом видит – или думает, что видит, – влюбленных вместе и, очнувшись от странного видения, находит Антонию мертвой.

В этом произведении противоречие между научным и художественным подходом к телу изображено особенно остро: то, что для музыканта редкий талант, с точки зрения врача – болезнь. Гофман также выражает здесь идею, что для филлистера гениальность – своего рода болезнь и в дискурсах механистической, индустриальной эры быть гениальным – значит быть (физически) ненормальным. Конфликт между медицинским и музыкальным взглядами на талант Антонии неразрешим: в финале музыка берет верх над здравым смыслом (остается загадкой, слышал ли Креспель реальное или воображаемое пение), но эта победа оборачивается поражением – Антония умирает.

Вместе с Антонией погибает и ее предметный двойник – старинная скрипка:

«– Когда она умерла, – заговорил советник глухим и торжественным голосом, – когда она умерла, в той скрипке с гулким треском сломалась дужка и надвое раскололась дека. Верная эта подруга могла жить только с ней, только в ней; она лежит подле нее в гробу, она похоронена вместе с нею»<sup>4</sup>.

Музыкальный инструмент – предмет – дублирует человеческое тело и человеческий голос, он ломается, когда человек умирает. Если принять метафору скрипки-тела, занятие Креспеля – изучение старинных скрипок, которые он разбирает, чтобы понять секрет их особого звука, – можно сравнить с анатомией. Разнимая скрипки, препарируя их, он ломает их и выбрасывает – так и анатомия работает только с мертвым телом. Единственная скрипка, на которую у Креспеля не поднимается рука, – та самая старинная скрипка, двойник Антонии, но и она «умирает» вместе со смертью хозяйки. Научное, механистическое постижение тела у Гофмана трагически несовместимо с его художественным, музыкальным пониманием.



Ярчайший образец конфликта между художественной и научной концепциями тела мы видим и в британском романтизме, – в знаменитом романе Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818).

Одержимый жаждой знания и исполненный юбриса, Виктор создает искусственного человека, используя части трупов, собирая их, как машину, но его создание оказывается монстром. Его случай в определенном смысле противоположен истории Натанаэля: если последний прикладывает художественное воображение к машине, очеловечивая ее, то Виктор, напротив, целенаправленно создает искусственного человека, следуя механистическим принципам сборки, но ему не удается достичь гармонии целого – его создание безобразно, Франкенштейн добивается успеха как ученый, но терпит неудачу как художник. Мэри Шелли показывает, что механическое, ненатуральное создание без художественного чутья ведет к катастрофе. Бритта Геррманн справедливо замечает: «В 1818 году Мэри Шелли в своем романе “Франкенштейн, или Современный Прометей” изобразила тип ученого, который, не различая границ между дискурсами науки и искусства, пытается стать творцом. Запершись в своем кабинете, он облакает в тело фантом своей фантазии»<sup>5</sup>. Цель ученого – создать совершенное и красивое творение, но он терпит полную неудачу: «... после того как ученый успешно производит и оживляет своего “ребенка”, изделие из локутов трупной плоти, он должен признать, что вместо этого создал “жалкого монстра” – непропорционального и невыносимого на вид: “вся прелесть мечты исчезла, и сердце мое наполнилось несказанным ужасом и отвращением”»<sup>6</sup>.

Механистический закон сборки не работает в искусстве и творении, он не работает также при создании тела, по крайней мере красивого тела. Эта эстетическая неудача означает катастрофу для Франкенштейна и людей, окружающих его. Мэри Шелли предупреждает, что прогресс, лишённый эстетического и этического чувства, порождает монстров.

Тема красоты была крайне важной для поэтов-романтиков, они не соглашались с классицистической идеей прекрасного как монтажа частей, подобранных по раз и навсегда установленным законам, застывшим стандартам, но искали целостности и индивидуальности, которых наука, работающая со стандартизированными объектами, дать не могла. Тем не менее, романтическая одержимость красотой содержала в себе и негативный компонент: телесная красота часто поверхностна, и, судя людей по внешности, мы зачастую не замечаем внутреннего содержания. С этой точки зрения интересно то, что в романе Мэри Шелли у монстра, по-видимому, есть эстетическое чувство, как замечает Венди Стейнер в книге «Горе от красоты»: «... ученый komponует живое существо из инертных частей тела, но

сам ужасается уродливости своего творения и считает его чудовищем. Монстр, в свою очередь, становится страстным ценителем, постоянно наблюдающим людей издалека, хотя сам остается не замеченным ими (...) В отличие от ученого, монстр считает существ, которых он рассматривает, исключительно красивыми, их красота пробуждает в нем любовь. Он пытается “улучшить” себя, чтобы стать достойным этих прекрасных созданий, но неважно, насколько знающим и утонченным он становится, едва увидев его, они убегают в ужасе, и любовь монстра превращается в ненависть»<sup>7</sup>. Разрушительные действия монстра – его месть и ответ на ограниченные человеческие представления о добром и прекрасном.

Научный и художественный подходы к телу и двойственное отношение к внешней красоте являются лейтмотивами и в произведениях позднего немецкого романтика Людвиг Ахима фон Арнима. Научные интересы этого писателя были более глубокими, чем у его товарищей по романтической школе. Известный представитель гейдельбергского литературного романтизма, Арним активно участвовал в современных научных дискуссиях и опубликовал ряд научных работ. В 2007 г. в Германии вышел двойной том научных трудов Арнима<sup>8</sup>, сейчас готовится к изданию еще один том, который должен помочь нам понять этого романтического автора как ученого-естествоиспытателя.

Арним занимался физикой, его студенческие публикации по этой дисциплине высоко оценивались современниками, и увлечение естественными науками сыграло большую роль в формировании мировоззрения писателя-романтика. Писатель интересовался гальванизмом, электричеством, магнетизмом, оптикой и химией. Научные знания и романтические художественные принципы Арнима уникальным образом переплетаются в созданных им литературных текстах и репрезентациях тела. Шейла Диксон замечает: «В то время как научные эксперименты (...) позволили Арниму осознать сложность материи и доказали ему, что все в материальном мире является продуктом сил, находящихся в постоянном движении, действующих и взаимодействующих с другими силами, они также повлияли на его особое представление о человеческом теле, объединяющее взгляд ученого и художника. Тело сложнее, чем органическая или неорганическая материя, так как оно принадлежит не только к материальному миру. В нем есть дух, свобода воли, воображение и подсознательные желания, поэтому тело является субъектом целого ряда имманентных и внешних сил и законов, которые наука не в силах ни понять, ни объяснить»<sup>9</sup>.

Тексты Арнима изобилуют мертвыми и мнимо или ограниченно живыми телами: это големы, статуи, автоматы, монстры, инвалиды, живые мертвецы. Как эта избыточная, готическая материальность соотносится с идеалом романти-



ческого художника? По мнению Шейлы Диксон, «Арним, освободившись от притяжения науки и принципов научного знания, был притянут к искусству, потому что он пришел к выводу, что там, где наука является односторонней и не дает никакой уверенности, искусство способно, в идеале, предложить синтез Духа, представляющего духовные, творческие и артистические элементы человеческого опыта и познания, и Тела, обозначающего физическое, историческое и научное. Но искусство не вытесняет науку в этом процессе, скорее, оба элемента должны сосуществовать, так как цель Арнима – дополнить научное наблюдение за происходящей здесь и сейчас, конкретной, вечно изменяющейся реальностью, художественным восприятием идеальной, вечной реальности»<sup>10</sup>.

Один из ключевых текстов Арнима «Рафаэль и его соседки» может помочь нам в понимании этого синтеза науки и искусства. Продолжая традицию изображения романтического художника, Арним дает очень неоднозначный образ «неподражаемого» Рафаэля – в этой новелле пародийными зеркалами итальянского художника выступают его возлюбленная – соседка Бенедетта – и странное, уродливое создание – Бебе, которого мы видим сначала как обезьяну, но который оказывается искалеченным мужем другой соседки и любовницы Рафаэля, Гиты.

Бебе пытается подражать живописи Рафаэля, но он работает механически, как автомат, и хотя технически он равен Рафаэлю, но не может достигнуть того неуловимого нечто, что делает Рафаэля уникальным художником. Арним подчеркивает чувственность Рафаэля, художнику необходимы привязанность и телесная любовь Гиты, чтобы творить, лишенный ее любви, он погибает. Но в своем искусстве он достигает сочетания научного, анатомического знания человеческого тела с художественным воображением, которое помогает ему преодолеть фрагментарность тела и создать гармоничный шедевр: «... настоящему художнику недостаточно одной анатомии, он должен стремиться постичь гармонию души и тела, чтобы вдохнуть жизнь в мертвое полотно»<sup>11</sup>. Арним, отдавая дань уважения науке, считает искусство единственно возможным путем вернуть единство и целостность деформированной реальности и телу, концептуально расчлененному на части анатомией и механистическим мировоззрением: «... для художника, который смотрит глубже эмпирического и пытается выразить то, что он видит, возможно преодолеть фрагментарность субъекта и создать в своем произведении не просто какое-то тело или любовное тело, но то самое тело, когда одно отдельно взятое тело в художественной форме воплощает целый мир и все тела, открытые для искусства, могут участвовать в особом постиже-

нии “идеального полюса”, называемом “высшим зрением” и “первоисточником высшего света”. Это возможно, потому что искусство, в отличие от науки, допускает свободную игру художественных ассоциаций, порожденных как внешними, так и внутренними стимулами, такими как исторический, культурный и научный опыт, литература, миф; искусство, в союзе с памятью, интуицией и творческой фантазией. Оно создает связи между прошлым и будущим, между Другим и Собой в попытке художественно изобразить то, что мы чувствуем интуитивно, если мы восприимчивы, но не можем объяснить научно, с целью воссоздания смысла целостности и восстановления контакта с изначальным единством мира: в сущности, объединить душу и тело»<sup>12</sup>.

Многомерность романтических тел включает в себя и научный, и художественный подходы, иногда противопоставленные, иногда взаимодополняющие. Используя и пародируя концепцию картезианского механизма, физиогномику Лафатера и достижения современной им науки, романтики приходят к выводу, что искусство – это единственный способ создания гармонической целостности в процессе интуитивного постижения, а не научной дедукции и анализа. Художественные тела непредсказуемы, иногда опасны, но в конечном счете положительны, прекрасны и уникальны, в отличие от типовых индустриальных тел-автоматов, лишенных всякой индивидуальности.

## Примечания

- <sup>1</sup> *Новалис*. Гимны к ночи. М., 1996. С. 48–49.
- <sup>2</sup> Там же. С. 53.
- <sup>3</sup> *Гофман Э.Т.А.* Советник Креспель // Гофман Э.Т.А. Новеллы. М., 1983. С. 166.
- <sup>4</sup> Там же. С. 160.
- <sup>5</sup> *Herrmann B.* Das Geschlecht der Imagination: Anthropoplastik um 1800 // *Textmaschinenkörper. Genderorientierte Lektüren des Androiden.* Amsterdam; N.Y., 2006. P. 59.
- <sup>6</sup> *Ibidem.*
- <sup>7</sup> *Steiner W.* The Trouble with Beauty. L., 2001. P. 4–5.
- <sup>8</sup> *Arnim L. A. von.* Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe. Band 2/1 und 2: Naturwissenschaftliche Schriften I. Veröffentlichungen 1799–1811. Tübingen, 2007. 1639 S.
- <sup>9</sup> *Dickson Sh.* The Body-Some Body-Any Body: Achim von Arnim and the Romantic Chameleon // *The German Quarterly.* Summer, 2001. Vol. 74, № 3. P. 297.
- <sup>10</sup> *Ibidem.*
- <sup>11</sup> *Арним Л.А. фон.* Рафаэль и его соседки // Волга XXI век. Саратов, 2007. № 9–10. С. 232.
- <sup>12</sup> *Dickson Sh.* Op. cit. P. 300.