

УДК 821.161.1.09

ОБРАЗ ЛИЛИИ В ИСКУССТВЕ МОДЕРНА И В ПОЭЗИИ И.Ф.АННЕНСКОГО

Н.Е.Леонова

Московский государственный гуманитарный университет им. М.А.Шолохова, natalikasot@rambler.ru

Анализируется образ лилии в искусстве европейского и русского модерна конца XIX — начала XX вв. и в поэтическом творчестве И.Ф.Анненского (особенно в цикле «Лилии» 1901 г.). Через символику цветка и ее преломление в русской поэтической традиции выявляется семантическая вариативность образа.

Ключевые слова: *поэтическая традиция, символизм, модерн, семантика образа*

The author analyzes the image of a lily in I.F. Annensky's poetry (especially in the cycle «Lilies», 1901), which was popular in European and Russian Art Nouveau in the late XIXth — the early XXth century. Semantic variability of the image is revealed through the flower symbolism and its interpretation in Russian poetical tradition.

Keywords: *poetical tradition, symbolism, Art Nouveau, the image semantics*

В 80-90 годы XIX в. в художественной жизни Европы утвердился стиль модерн. Вопрос о близости/родстве символизма и модерна — тема постоянных дискуссий в научной литературе. Символизм и модерн объединяет и питает общий источник — эстетика романтизма, а также общность эстетической концепции, в центре которой — категория символа.

В основе символизма и модерна лежит принцип синтеза — «оформление окружающего человека мира всеми средствами всех искусств» [1]. Синтез искусств «возникал в тех ситуациях, когда художники задавались целью (или делали это интуитивно, ибо само искусство «задавалось целью») воплотить стоящие над искусством категории» [2]. Невозможно, по мнению символистов, описать этот мир и себя в нем при помощи одних лишь слов или только звуков или красок. Отсюда их колоссальный интерес к периодам

античности, Средневековья, Ренессанса — особенно Ренессанса с его культом художника-универсалиста. Ориентация на художника-универсалиста проявилась особенно очевидно в Братстве прерафаэлитов. Именно в Англии обнаруживаются наиболее ранние истоки модерна. Творчество прерафаэлитов и художников, входивших в круг Уильяма Морриса, опиралось на искусство готики и раннего Ренессанса. Своим предшественником прерафаэлиты считали Уильяма Блейка — художника и поэта. Истоки английского модерна видят также в творчестве художника Уильяма Хогарта.

В начале 50-х годов XIX в. были опубликованы статьи немецкого композитора Рихарда Вагнера «Искусство и революция» (1849), «Художественное произведение будущего» (1850), «Музыка и драма» (1851), в которых сформулирована его оперная ре-

форма. Для композитора «музыкальная драма была той формой, в которой возможно было собрать все виды искусства и которая могла бы стать непосредственным носителем идеи синтеза» [3]. В опере Вагнер осуществил синтез философско-поэтического и музыкального начал. Искусство модерна «сознательно ориентируется на равноправие всех видов искусств» [4].

Во Франции творчество Шарля Бодлера оказало значительное влияние на целое поколение. Его сонет «Соответствия» («Correspondances») стал программным и для поэтов, и для художников, и для музыкантов. Строки, где говорится, что запах, цвет и звук переключаются, явились для многих людей искусства отправной точкой их эстетических исканий:

Неодолимому влечению подвластны,
Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,
Великий, словно свет, глубокий, словно сон;

Так запах, цвет и звук между собой согласны [5].

Сонет «Соответствия» стал знаковым и для французских символистов и импрессионистов, и для английского эстетизма, и для художников русского модерна.

Характерной особенностью модерна является его культ растительных форм. Естественно или неестественно изогнутые линии цветов, листьев, стеблей возбуждали фантазийные образы, что проявилось в творчестве таких художников, как Герман Обрист, Обри Бердслей, Артур Макмардо.

В литературе европейского символизма еще в середине XIX в. укоренился некий мистицизм в восприятии цветов. Это было вызвано появлением сборника стихов Бодлера «Цветы Зла» (1857). Однако в отличие от романтической традиции которая не отчуждала природные формы от самой природы, цветы Бодлера — это цветы порока, пышно распускающиеся под воздействием саморазрушения человеческой личности. Бодлер возводит в культ искусственные формы, для него природа уступает рукотворному искусству. Природу он видит сквозь призму искусства:

Природа — древний храм. Невнятным языком
Живые говорят колонны там от века;
Там дебри символов смущают человека,
Хоть взгляд их пристальный давно ему знаком.

Поклонение Бодлера искусственному, «неприродному», созданному является антиномией романтического восприятия природы как высшей духовной ценности, единению природы и человека, которое в романтизме понималось как высший смысл человеческого существования. Бодлер в своих сборниках статей 1868 г. «Эстетические редкости» и «Романтическое искусство» выразил важнейшие суждения эпохи. Он отталкивался от знаменитого понятия «L'Art pour l'Art» («искусство для искусства»), которое первым сформулировал Теофиль Готье. Созерцать произведения искусства, по мнению Бодлера, есть высшее наслаждение, живой цветок или природные, естественные формы никогда не смогут приблизиться к их совершенной, изысканной красоте.

Для модерна, который был связан с символизмом, «цветы выражали определенные чувства и настроения» [6]. Цвет, линия, фактура освобождались от правдоподобной иллюстративности, но не от сим-

волических значений. «Цветочная» символика в искусстве символизма и модерна представлена разнообразно и богато. Цветок — это символ красоты, нежности и мимолетности, его цвет, форма, запах — все имеет значение. Поэты, художники, архитекторы с помощью изображения того или иного цветка пытались выразить «чувственное и интеллектуальное восприятие природы» [7]. Красные цветы символизируют страсть, кровь, ярость; желтые, оранжевые — солнце, свет, горение; голубые, лазоревые, синие отсылают к знаменитому новалисовскому «голубому цветку». В модерне предпочтение отдавалось изысканным, культивированным цветам — лилиям, ирисам и орхидеям. Они требуют особого ухода, их нельзя оставлять без внимания человека. Один из самых авторитетных исследователей модерна Г.Ю.Стернин очень точно заметил: «Все типовые изобразительные мотивы модерна восходили к тщательно разработанным иконографическим принципам, имевшим в виду символическое значение различных представителей флоры и фауны, будь то лилия, орхидея, лебедь или павлин» [8].

Однако художники, творчество которых невозможно вместить в рамки какого-либо одного направления, стиля, неоднозначно трактовали тот или иной образ-символ. Например, в творчестве М.А.Врубеля мы можем наблюдать отклонения от подобных общепринятых трактовок. А.А.Русакова пишет, что, когда Врубель заказали растительные орнаменты боковых пределов киевского Владимирского собора в 1887 г., «он использовал в этой работе, где формы фантастических птиц и диких зверей переходят в формы растений, свои штудии структуры цветов — азалий, лилий, ирисов, изысканные по богатейшей гамме красок. При этом, создавая великолепнейшие образцы орнаментики «нового стиля», он никогда не впадал в мистическую цветочную символику в духе Новалиса, подхваченную рядом поэтов и живописцев конца века. Ни здесь, ни в дальнейшем при работе над «светскими» декоративными композициями не соблазнился он и эротическим сопоставлением цветочных форм с формами женского тела, как это делали Гюисманс в своей прозе и множество мастеров западноевропейского модерна — в живописи, графике и прикладном искусстве» [9].

В творчестве И.Ф.Анненского — поэта эпохи модерна — присутствуют иконографические черты этого стиля. Одна из них — культ растительных форм. Исследователь творчества Анненского А.Ф.Федоров замечает: «В лирике Анненского немало место уделено цветам, которые он так любил. Это всегда — цветы садовые, холеные (хризантемы, астры, лилии, сирень, георгины)...» [10].

Один из наиболее часто встречающихся цветочных образов в поэзии Анненского — лилия. Достаточно указать микроцикл «Лилии» (1901), в который вошли «Второй мучительный сонет», «Зимние лилии» и «Падение лилий» (сб. «Тихие песни», 1904), стихотворения «Аромат лилеи мне тяжел», «Еще лилии», «У Св. Стефана», лилии упоминаются в ряде других стихотворений — «Поэзия», «Там», «Параллели, 2», «Январская сказка».

Символика лилии многозначна. Она включает символ Богоматери — лилия выросла у Ее престола из крови мучениц. На иконе Джотто «Мадонна Онь-иссанти» (ок. 1310) ангелы держат в руках лилии, на фресках «Благовещение», написанных в XV в. разными художниками, в том числе Боттичелли и Леонардо да Винчи, Архангел Гавриил, принесший весть Марии о скором рождении Иисуса Христа, держит в руке лилию — знак чистоты и целомудрия. А. Ханзен-Лёве пишет: «...из всех цветов лилия в наибольшей мере «обнажена», то есть это в буквальном смысле апокалиптический цветок — символ, хранящий, в свою очередь, печать молчания...» [11]. Сарабянов сообщает, что лилии «знаменовали трагедию, гибель, смерть» [12]. Еще одно значение лилии — символ королевской власти (так называемая геральдическая лилия герба французских Бурбонов).

Лилия традиционно в поэзии противопоставлялась розе. Лилия — целомудрие, непорочность; роза — страсть, чувственность. В стихотворении Пушкина «Роза» (1815) роза и лилия изображены в подобном ракурсе:

Где наша роза,
Друзья мои?
Увяла роза,
Дитя зари.
Не говори:
Так вянет младость!
Не говори:
Вот жизни радость!
Цветку скажи:
Прости, жалею!
И на лилею
Нам укажи [13].

Лилия объединяла в себе и мудрость, и величие, и надежду (но, главное, чистоту, скромность, целомудрие).

К образам розы и лилии в русской поэзии обращались И. Мятлев, А. Фет, Вл. Соловьев, И. Аксаков и др. Вл. Соловьев написал в 1878 г. шуточную драму «Белая Лилия, или Сон в ночь на Покрова». Интересна трактовка образа лилии-свечи в драматической поэме А. Блока «Песня судьбы» (1908): «Ангел в белой одежде! <...> Как сияет! в руках — лилия... лилия или свеча? Венчальная свеча!» [14].

В лирике Анненского образ лилии многообразен. Это был, пожалуй, первый и, может быть, самый яркий поэт, который воспринимал и изображал растительный мир в стилистике модерна. Не случайно многие стихотворения объединены в трилистники — форму несколько искусственную.

Лилии в стихотворениях Анненского восходят к образу садовой лилии. В орнаменте модерна были более распространены кувшинки, болотные лилии. Их символика иная. Уго Перси, например, считает, что «водные лилии рождаются из грязи, и длинный корень сквозь воду напрямую соединяет красоту с мраком хаоса, беспорядка и мути» [15]. М. Киселев, анализируя декоративное панно Марии Якунчиковой «Весло» (1896), пишет: «Основное пространство доски занято изображением лежащих на воде листьев водяных лилий — широко используемого в искусстве

модерн мотива — символа таинственного, рождающегося из глубины, недостижимой человеческим взором, прекрасного, но опасного мира» [16].

Первое стихотворение Анненского из цикла «Лилии» озаглавлено «Второй мучительный сонет». Оно продолжает настроение более раннего произведения, озаглавленного «Первый фортепьянный сонет». Их роднит общее чувство отрешенности от реальности, погружения в иное пространство, переключки образов: сад, луна, ночь, белый, серебристый цвет.

Во «Втором мучительном сонете» живой цветок воспринимается как рукотворный, сделанный не искусным мастером Востока, но гибкими пальцами юной девы. Созерцание лилии вызывает к жизни женственный образ. Он решен Анненским в стилистике модерна — в томительном противоречии между возможностью видеть и даже чувствовать немислимую красоту и недостижимости желания ею обладать:

С тех пор в отраве аромата
Живут таинственно слиты,
Обетованье и утра
Неразделенной красоты [17].

Поэт передает чувство пронзительной любви, которая не может быть осуществлена. Отсюда поразительный образ — «уста лилей», свидетельствующий, что лилия соотносится с образом девушки. Анненский продолжает русскую поэтическую традицию употребления слова «лилия» с ударением на втором слоге — лилЕя, отсюда *лилейный*, т.е. нежный, белый, как лилия.

Анненский сумел передать красоту как через созерцание («Лишь девы нежные персты / Сумели вырезать когда-то / Лилеи нежные листья»), так и через запах («отрава аромата»; «Всю ночь потом уста лилей / Там дышат ладаном разлуки»).

Насыщенные, удушающие пары лилии неудержимо влекут к себе, а их трогательная создательница словно затягивает в сети, как бы «требует смерти». В этом отношении, на наш взгляд, интересна трактовка образа лилии О. Ковалевой: «Цветок, рожденный из крови, цветок, «требующий» смерти, характерен для эмблематики модерна (в рисунке О. Бердслея «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (1894) из крови Иоканаана вырастает лилия в своей «суровой непорочности»; череп на фоне «коврового плетения» цветов в офорте М. Якунчиковой «Смерть и цветы» (1893-1895) смеющимся оскалом торжествует над воплощенной в них жизнью)» [18].

В европейской поэтической традиции соотносительность образа лилии с образом смерти ярко выражена в стихотворении Гийома Аполлинера «Самоубийца»:

Три лилии лилии три на могиле моей без креста
Три лилии чью позолоту холодные ветры сдувают
<...>

Они на могиле моей одиноко растут и пуста
Вокруг них земля и как жизнь моя проклята их
Красота» [19].

При помощи интонации народной песни поэт передает фольклорный сюжет о посаженных на могилу трех лилиях.

Заключительные строки «Второго мучительно-го сонета» служат некоторым подтверждением мысли о лилии как о цветке, требующем смерти: «Всю ночь потом уста лилей / Там дышат ладаном разлуки». Разлука — это не обязательно смерть, однако в стихотворении Анненского звучит нота «смертельной тоски».

Художники модерна смерти не боялись. Тема смерти в модерне всегда была преподнесена таким образом, что доставляла эстетическое наслаждение. Смерть завораживала, была поражающе красива. У П.Вайля читаем: «О смерти Анненский писал часто и безбоязненно, почему Ходасевич и назвал его Иваном Ильичем русской поэзии» [20]. А.В.Федоров замечает: «Проникновенные строки написаны поэтом об их [цветах] недолговечности, об их неизбежном увядании. Цветы появляются также в тех стихах, где говорится о смерти: цветы — атрибуты панихид, похорон, кладбищ...» [21].

Самодостаточная красота лилии не подпускает к себе, и отсюда щемящее чувство тоски героя, которое не называется, лишь угадывается. С другой стороны, и лилия тоскует в своей недоступности, недоступности.

В стихотворении «Зимние лилии» аромат цветов сначала не кажется удушающим: «Льют лилеи небывалый / Мне напиток благовонный». Его воздействие благотворно, и хотя Анненский затем снова употребляет слово «отрава», как и во «Втором мучительном сонете», по отношению к лилиям («рад я сладостной отраве»), здесь их «сладостная отрава» приводит к «напряжёнью мозговому». Аромат льётся из «белой чаши» — «кубка их живого», он питает поэта.

Стихотворение «Падение лилий» начинается антитезой: «Уж черной Ночи бледный День / Свой факел отдал, улета...». Лилия в эмблематике модерна еще и цветок, связующий дневной растительный мир с ночным, в котором белизна лилий особенно заметна, даже в полной темноте. Во всех стихотворениях микроцикла возникает образ Ночи, образ несущий мощную символику. От новалисовских «Гимнов к ночи» (1800), где она предстает мифообразом инобытия, через творчество Ф.Тютчева образ Ночи пришел к русским символистам.

Лилия — Разлука / Лилия — Творчество / Лилия — Ночь. Таким представляется ассоциативный ряд в микроцикле. Лилия — метафора иного, ее облик — хрупкость, белизна, «обнаженность» — контрастирует с общей семантикой этого символа.

Соотнесенность поэзии с цветами (в данном случае с лилией), которые воздействуют на человеческие ощущения — обоняние, вкус, зрение — частое явление в лирике символистов (См., напр., образ ли-

лии у Н.Минского («Цветы»), К.Бальмонта («Лесная лилия»), а также у И.Северянина («Фиолетовый транс») и др.). Образная сторона произведения является носителем идеи, символа, выразителем сложной гаммы эмоций и настроений, индивидуального творческого мировидения. Именно наличие в модерне несхожих нюансов, вариантов одного и того же явления или символа определило его своеобразие: «Пластический язык модерна мог передавать ощущения упругой силы и страстного порыва, душевного беспокойства и утонченной чувственности, томной вялости и меланхолии» [22]. Культ растительных форм не столько олицетворял родство с природой, сколько выражал определенный круг идей и образов, являясь важным элементом в поэтике символизма.

Не принадлежа ни к одному из направлений или стилей, Анненский, по сути, был над ними. Весь мир для него есть символ, но, как отметила З.Г.Минц, «значение этого символа для него неизвестно» [23]. Поэт, на наш взгляд, расширил символику лилии. Поэтому так многообразен, неоднозначен ее образ в его стихотворениях.

1. Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989. С.102.
2. Сарабьянов Д.В. Стиль модерн. М., 1989. С.188.
3. Там же. С.189.
4. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С.38.
5. Бодлер Шарль. Цветы Зла. Стихотворения в прозе. М., 1993. С.48. (Перевод В.Микушевича).
6. Фар-Беккер Г. Искусство модерна. Köln, 2004. С.108.
7. Там же.
8. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С.204.
9. Русакова А.А. Символизм в русской живописи. М., 2001. С.70–71.
10. Федоров А.В. Иннокентий Анненский — лирик и драматург // Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.). С.30.
11. Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003. С.615.
12. Сарабьянов Д. Указ. соч. С.181.
13. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 т. Т.1. М., 1981. С.99.
14. Блок А. Собр. соч.: В 6 т. Т.3. Л., 1981. С.148.
15. Перси Уго. Модерн и слово: стиль модерн в литературе России и Запада. М., 2007. С.198.
16. Киселев М.Ф. Мария Якунчикова. М., 2005. С.93.
17. Здесь и далее цит. по: Анненский И.Ф. Стихотворения и трагедии. Л., 1990. (Б-ка поэта. Большая сер.).
18. Ковалева О.В. О.Уайльд и стиль модерн. М., 2002. С.137.
19. Аполлинер Г. Алкоголи. Ранние стихотворения (1896–1910). СПб., 1999. С.34. (Перевод М.Кудинова).
20. Вайль П. Стихи про меня. М., 2006. С.19.
21. Федоров А.В. Указ. соч. С.30.
22. Кириков Б.М. Архитектура Петербурга конца XIX — начала XX века: Эkleктика. Модерн. Неоклассицизм. СПб., 2006. С.203.
23. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004. С.358.