

**Е.В.КАРАБЕГОВА**

**АСПЕКТЫ  
СРАВНИТЕЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ  
НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ XVIII – XX ВЕКОВ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**



**ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ В.Я. БРЮСОВА**

**Е.В.КАРАБЕГОВА**

**АСПЕКТЫ  
СРАВНИТЕЛЬНОЙ ТИПОЛОГИИ  
НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ XVIII – XX ВЕКОВ**

**УЧЕБНО-МЕТОДИЧЕСКОЕ ПОСОБИЕ**

**ЕРЕВАН  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ЛИНГВА»  
2009**

**УДК** 80 : 820/89.0 (07)  
**ББК** 81 + 83 я7  
**К** 212

Утверждено Министерством науки и образования РА в качестве учебного пособия для вузов РА.

Печатается по решению Ученого совета ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова.

**К 212** **Карабегова Е.В. Аспекты сравнительной типологии немецкой и русской литературы XVIII–XX веков.** Учебно-методическое пособие. Ереван. «Лингва». 2009. 127 стр.

*Редакционная коллегия*

Маркосян Г.В.  
Маркосян Л.Е.  
Карабегова Е.В.  
Атаджанян И.А.  
Хачатрян Н.М.

Составление и комментарии *Карабеговой Е.В.*  
Технический редактор *Геворкян В.Н.*

**ББК 81 + 83 я7**

Пособие состоит из пяти глав, каждая из которых посвящена сравнительно-типологическому анализу произведений русской и немецкой литературы. Пособие предназначено для студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных вузов.

**ISBN 978-9939-53- 012 -0**

**© Лингва, 2009**

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редакционной коллегии.....	4
Введение.....	5
Глава 1. Жанровая специфика ирои-комической поэмы и ее эволюция в русской и немецкой литературе XVIII-XIX веков («Оберон» К.М.Виланда и «Руслан и Людмила» А.С.Пушкина).....	6
Глава 2. Тема «безумного города» в немецкой и русской литературе («История абдеритов» К.М.Виланда и «История одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина).....	49
Глава 3. Особенности психологизма и тема двойников в прозе Э.Т.А.Гофмана и А.П.Чехова («Песочный человек» Э.Т.А.Гофмана и «Черный монах» А.П.Чехова).....	69
Глава 4. Эволюция мифологического образа в творчестве Э.Т.А.Гофмана и М.А.Булгакова («Известия о последних судьбах собаки Берганца» Э.Т.А.Гофмана и «Собачье сердце» М.А.Булгакова).....	83
Глава 5. Образ Лесного царя в поэзии И.В.Гете и И.А.Бродского («Лесной царь» И.В.Гете и «Ты поскачешь во мраке...» И.А.Бродского).....	101

## **ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ**

Учебно-методическое пособие «Аспекты сравнительной типологии немецкой и русской литературы XVIII-XX веков» отражает ключевые моменты в истории русско-немецких литературных связей и включает материалы для сравнительно-типологического анализа литературных произведений XVIII-XX веков.

Пособие предназначено для студентов, магистрантов и аспирантов гуманитарных вузов Республики Армения.

## ВВЕДЕНИЕ

Предлагаемое учебно-методическое пособие предполагает ознакомление студентов гуманитарных факультетов, магистрантов и аспирантов с методологией сравнительного анализа как одного из аспектов сравнительной типологии, на материале произведений литературы, представляющих разные жанры немецкой и русской литературы (поэма, роман, рассказ и стихотворение), в которых в той или иной степени отразилась эволюция немецко-русских литературных связей XVIII-XIX веков. Наиболее интенсивное развитие этих связей начинается со второй половины XVIII века и продолжается в XIX и XX веках. Сравнительная типология и немецко-русские литературные связи довольно часто становились предметом внимания литературоведов.

Пособие не преследует цели отразить данную тему во всей ее полноте и многообразии. В нем приводятся разработки по сравнительно мало изученным темам, входящим в общие курсы русской и немецкой литературы. Они предназначены нами для студентов, магистрантов и аспирантов, изучающих проблемы сравнительного литературоведения и литературных связей, а также в качестве тем для курсовых, выпускных и магистерских работ.

В то же время для наиболее многостороннего и глубокого изучения немецко-русских литературных связей нами были выбраны произведения разных жанров – поэма, роман, новеллы и стихотворения, авторами которых являются наиболее крупные представители как немецкой литературы (Гете, Виланд, Гофман), так и русской (Пушкин, Салтыков-Щедрин, Чехов, Булгаков).

Для студентов, магистрантов и аспирантов, изучающих немецкий язык, предусмотрена возможность ознакомления с текстом немецкого оригинала; в пособии приводятся вопросы для самостоятельной подготовки к практическим занятиям по данным темам. В списках рекомендуемой литературы в каждой главе указаны как художественные тексты, так и критическая литература на русском и немецком языках.

## ГЛАВА 1

### **ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ПРОИ-КОМИЧЕСКОЙ ПОЭМЫ И ЕЕ ЭВОЛЮЦИЯ В РУССКОЙ И НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-XIX ВЕКОВ («ОБЕРОН» К.М.ВИЛАНДА И «РУСЛАН И ЛЮДМИЛА» А.С.ПУШКИНА)**

Первые переводы произведений Кристофа Мартина Виланда (1733-1813) на русский язык были сделаны еще в XVIII веке (в том числе и прозаический перевод «Оберона»). В XIX веке знакомство с ним было продолжено. В Германии последней трети XVIII века он был одним из самых читаемых и просто любимых писателей. Виланда знали и в Европе как одного из видных деятелей германского Просвещения, писателя, поэта, драматурга, издателя журналов и критика, переводчика и популяризатора античной литературы с новых просветительских позиций.

Виланд был зачинателем жанра романа воспитания в немецкой и европейской литературе, автором либретто комических опер и, наконец, он первым начал утверждать литературную сказку в качестве полноправного жанра художественной литературы и заложил ту основу, на которой потом возникло и развилось сказочное творчество немецких романтиков – вплоть до сказок Э.Т.А.Гофмана.

Виланд был одним из первых веймарцев, которые положили начало новой стадии германской культуры, к которым позднее присоединятся Гете, Гердер, Шиллер. И возможно, сам этот факт в истории немецкой литературы может многое нам объяснить, и в частности, одну из причин забвения столь значительного и талантливого писателя-просветителя. Ведь его фактически заслонили более крупные фигуры – писатели не только европейского, но и мирового масштаба, хотя «подспудное» влияние Виланда продолжалось вплоть до середины XIX века.

В современной объединенной Германии книги Виланда продолжают переиздаваться и изучаться. Их значение выходит далеко за рамки простого факта истории литературы.

Проводятся научные конференции, конгрессы, посвященные разным аспектам творчества К.М.Виланда.

Жанр ирои-комической поэмы интересен и сам по себе, и как свидетельство важных процессов в литературе XVIII века. В ирои-комической поэме возникает сочетание и борьба эпического и романного начал, о подвигах и приключениях повествуется в комическом и ироническом духе, происходит поворот от героического к повседневному и обыденному. Этот жанр, истоком которого принято считать «Неистового Роланда» Л.Ариосто (1516), переживает в XVIII веке своего рода «второе рождение». Создается целый ряд шедевров, среди которых «Отрезанный локон» А.Поупа (1799), «Орлеанская девственница» Вольтера (1755), «Война богов» Э.Парни (1799). Как отмечает Г.Н.Ермоленко в своей монографии, посвященной развитию этого жанра во французской литературе XVII-XVIII веков, «комическая поэма отразила изменения отношения к античному наследию, сложность и неоднозначность его восприятия представителями искусства барокко, классицизма, рококо, и в этом качестве является показателем кризиса традиционалистской риторической культуры. В ходе «спора о древних и новых» комическая поэма XVII века становится предметом дискуссии, а комическая поэма начала XVIII века используется как орудие полемики»<sup>1</sup>. Хотя становление и развитие жанра ирои-комической поэмы в европейской литературе XVIII века происходит на первый взгляд в стороне от магистральных путей развития, сама эта «периферийность» становится тем фактором, который многое определяет внутри самого жанра, прежде всего – свободу от всяческих канонов и правил, разомкнутость его художественной системы и в конечном счете – гипертекстуальность, т.е. открыто подаваемое включение в текст цитат и отрывков, сюжетных ходов, мотивов и образов, заимствованных из других произведений литературы, причем эти элементы представлены не в форме линейной последовательности, а как сложная система переходов и связей

---

<sup>1</sup> Ермоленко Г.Н. Французская комическая поэма XVII-XVIII вв.: литературный жанр как механизм и организм. Смоленск. СГПУ. 1998. С.5.



между ними, которые, опять-таки, подаются явно и открыто и отсылают читателя к произведениям других этапов литературного процесса, но, как правило, достаточно важным и легко узнаваемым.

Гипертекстуальная природа этого жанра, его разомкнутость по отношению к другим жанрам литературы придавали ему значение своего рода экспериментального поля. На примере этого жанра можно рассматривать взаимодействие как между философией, эстетикой и художественной практикой Просвещения, так и самыми различными явлениями культурного и идеологического порядка, в первую очередь – барокко и рококо. С другой же стороны, именно во второй половине XVIII века не только происходит достаточно интенсивное развитие жанра романа, но и, как отмечает М.М.Бахтин, «в эпохи господства романа почти все остальные жанры в большей степени «романизируются»<sup>1</sup>. «В эпоху творческого подъема романа – и в особенности в периоды подготовки этого подъема – литература наводняется пародиями и травестиями на все высокие жанры... – пародиями, которые являются предвестниками, спутниками и своего рода этюдами к роману»<sup>2</sup>. И если жанру ирои-комической поэмы присущ в известной степени оттенок «экспериментальности», то достаточный интерес представляет в этой связи и формирование, «вызревание» элементов уже романной структуры в жанровых границах поэмы.

Следует отметить, что «Оберон» является в немецкой литературе своего рода исключением, поскольку ирои-комическая поэма не получила такого распространения в немецкой литературе, как, например, во французской. Причиной этого могли стать как особые пути развития немецкой сатиры, так и особое восприятие воинского и рыцарского идеала в немецком обыденном сознании, которое в дальнейшем найдет свое отражение уже в литературе XIX века, в так называемом тривиальном романе.

---

<sup>1</sup> Эпос и роман.: В кн. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М. 1986. С.394.

<sup>2</sup> Там же. С.395.

Читатель литературы современной или хотя бы создававшейся в течение двух последних столетий часто не отдает себе отчета в том, что он фактически воспринимает художественный текст, созданный по принципам эстетики романтической и послеромантической эпохи, и при этом сам находится как бы внутри этой же литературной традиции. И читатель – наш современник – привык к тому, что у каждого автора свой стиль и манера изложения, а если появляется скрытая или явная цитата из произведения, относящегося к какой-либо другой эпохе, то это воспринимается либо как обособленный комментарий, либо как воплощение осознанного или неосознанного желания автора продемонстрировать свою эрудицию. Открыто подаваемая соотнесенность с литературой прошлых веков (цитаты, ассоциации, аллюзии), как известно, характерна для некоторых современных литературных направлений, в частности постмодернизма, художественная система которого в отдельных своих элементах опосредованно связана с эстетикой и художественной практикой Просвещения. Автор-постмодернист стремится не только продемонстрировать свою эрудицию, но и обратиться к памяти читателя, к его культуре, заставить его вступить в диалог с другими веками; и с другой стороны показать непрерывность культурного процесса – в противовес разобщенности и «атомизации» современного мира.

Обращаясь вновь к «Оберону», следует отметить, что его интертекстуальность также должна была свидетельствовать о его связи с широким культурным и историческим контекстом. И именно Виланд (почти за 30 лет до Гете!) впервые формулирует в 1790 году в черновике своего перевода сатир Горация понятие «мировая литература». Именно в последней трети XVIII века начинается переосмысление этого, ставшего уже традиционным и обязательным, литературного приема – употребления большого количества цитат, прямых и косвенных упоминаний произведений других авторов – в первую очередь, из античной литературы и Библии. Почтение к авторитету цитируемых «классиков» сменяется иронией, которая, однако, ничем их не унижает, а только меняет саму позицию автора новой эпохи. Таким образом, в границах жанра происходит переосмысление

эстетических принципов классицизма, а затем и просветительского «рацио», а главное – новые права и возможности получает ирония. Просветительское остроумие проявляется со всем своим блеском именно посредством ее. Так, у Лоренса Стерна в «Сентиментальном путешествии» и романе о Тристраме Шенди появляются намеренно искаженные и просто придуманные им самим «цитаты». Ирония направляется на саму структуру текста. Нарушается последовательность развития повествования: эпизоды, действие которых происходит в разное время и в различных местах, смешиваются друг с другом. Здесь напрашивается сравнение с картинками в волшебном фонаре, который, кстати, в XVIII веке был любимым развлечением и детей и взрослых.

В контексте творчества самого К.М.Виланда «Оберон» тоже занимает особое место. Он, с одной стороны, представляет собой вершину комического и сказочного эпоса Виланда, создавшего около десяти поэм. Он представляет достаточно неординарное и значительное явление в немецкой литературе последней четверти XVIII века. С другой же стороны, поэма становится своего рода «знаковым» произведением, отмечающим переход к последнему этапу творчества Виланда и аккумулирующим опыт предыдущих, в частности, работы над романами «История абдеритов» (1774) и «Агатон» (в двух редакциях – 1767 и 1773гг.).

В первых же строках поэмы, в обращении к Музам возникает образ, который мог бы послужить как для символического обозначения позиции автора, так и определения главного принципа художественной системы поэмы в целом. Автор просит Муз дать ему для полета творческой фантазии не Пегаса, а гиппогрифа. Это конь не только с крыльями, но и с головой орла, который впервые появляется в IV песни «Неистового Роланда» Ариосто. На гиппогрифе прилетает к воительнице Брадаманте маг Атлант, захвативший в плен в волшебном замке любимого ею рыцаря Руджеро. Так автор сразу же отсылает читателя к хорошо известному произведению, к истокам жанра ирои-комической поэмы. К тому же гиппогриф в какой-то степени соответствует структуре самой поэмы «Оберон», собранной из разнообразных частей,

нередко не подходящих друг другу. Структура поэмы вмещает в себя намного больше составных частей, чем, к примеру, поэмы Поупа, Вольтера и Парни. Ее гипертекстуальность подчеркнута многолика: достаточно назвать самые основные структурообразующие гипотексты – французский рыцарский роман «Гюон из Бордо» (рубеж XII-XIII веков, автор неизвестен), «Тристан и Изольда», «Рассказ купца» из «Кентерберийских рассказов» Чосера, новеллу из VII дня «Декамерона» Боккаччо. Отдельный план поэмы представляют библейские сюжеты.

Образ царя эльфов Оберона восходит не столько к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь», сколько к фольклору и книге Монфокона де Вилара «Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках» (1670). Монфоко́н де Вилар считается одним из предшественников тех вольнодумцев, которые появятся во Франции в XVIII веке. В его книге описывается сказочная история человечества, согласно которой мир природы и мир людей становятся взаимопроникающими и люди могут вступать в любовные отношения с духами стихий – элементами. Это духи воды – ундины, земли – гномы, огня – саламандры и, наконец, духи воздуха – сильфы, или эльфы, к которым принадлежит и могущественный Оберон. Но мир элементов фактически является отражением мира реального в волшебном зеркале фантазии, причем он воссоздан в вполне отчетливых иронических тонах. В свете такого восприятия духов природы – уже не как античных божеств и не как богов и чертей (согласно христианскому вероучению), а как обрисованных с легкой иронией двойников героев-людей, которые при этом сохраняют свою социальную «детерминированность», Оберон представляет собой достаточно сложный образ. Он и олицетворение подвижной и непостоянной воздушной стихии (позднее в искусстве романтизма появится уже стихия воды, моря как отражения бурной и страстной души романтического героя), и суровый вершитель людских судеб, который, подобно христианскому пастырю, налагает на влюбленных обет целомудрия, и, наконец, это фантастический двойник деспотичного земного государя, который с легкостью меняет гнев на милость и наоборот. Но в соответствии с законами

сказочного жанра в финале он смилостивится над Рецией и Гюоном, а вслед за ним их простит и примет и Карл Великий. Хотя здесь речь идет о времени Карла Великого (конец VIII – начало IX веков), Виланд сознательно допускает анахронизм и совмещает его с эпохой Крестовых походов (XI-XIII века).

Но Оберон задуман Виландом не только как эльф и дух воздуха. Он еще в какой-то степени дух искусства рококо. Ведь, как известно, «в стиле рококо эстетизировалось все материальное, телесное, и этому, самым парадоксальным образом, придавалось духовное значение, отчего создавалось ощущение воздушной легкости, эфемерности, проявлялись тончайшие нюансы чувства и мысли»<sup>1</sup>. И самое ценное, что принесло с собой это течение в общем контексте искусства «галантного века» – это интерес к человеку в его «приватной», а не только и не столько интимной сфере, ведь стиль рококо (а тем более его бюргерский вариант!) в какой-то мере противостоял официозу и классицизму с его уже ставшими догмой канонами. В поэме Виланда только изредка возникают фривольные ситуации и мотивы, и даже Оберон, как мы увидим в дальнейшем, выступает скорее как носитель бюргерской морали.

Все повествование в поэме Виланда при достаточно большом количестве гипотекстов включает в себя сравнительно мало сюжетных линий: их всего две – история ссоры Оберона и Титании, служащая завязкой повествования, но рассказанная почти в середине поэмы, и история главных героев – Гюона и Реции, лишь в нескольких местах «оттеняемая» приключениями пародирующей их пары – старого слуги Шеразмина и старой няни Фатьмы.

Внешний «слой» повествования – это волшебная сказка о поисках невесты, в которых рыцарю Гюону из Бордо помогает могущественный царь эльфов Оберон. Гюон, которого король Карл Великий в своем несправедном гневе посылает на Восток с заведомо невыполнимой задачей, фактически на верную смерть, находит дочь султана Вавилоня Рецию и, пройдя через множество испытаний, возвращается с Рецией и их сыном

---

<sup>1</sup> Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб. 1995. С.456.

Гюонэ к Карлу, который его прощает, восстанавливая справедливость.

Все уровни повествования в поэме – сюжет, включенные в него вставные рассказы, образная система, сочетание реального и фантастического, обыденного и мифологического, космоса и быта – организуются по принципу иронии, совмещения несовместимого. Но все эти моменты составляют фон для решения важнейшей проблемы Просвещения – что же такое человек и какова его природа? Однако просветительская вера в добрую природу человека отнюдь не предполагала его идеализацию. И первой задачей иронии было показать разницу между высоким идеалом и реальным человеком, каким бы благородным и прекрасным он ни представлялся.

И для того, чтобы такой новый герой – одновременно обыкновенный человек и воплощение прекрасной человеческой природы – мог бы появиться в литературе, необходима была встреча двух жанров – эпоса и романа, в результате которой и возникла ирои-комическая поэма.

В «Неистовом Роланде» Ариосто рыцарские подвиги героев совершаются уже не только во имя родной земли и короля, а и во имя любви к прекрасной даме. Это уже не столько подвиги, сколько «авантюры» – ступени совершенствования человеческой личности, отразившиеся в структуре рыцарского романа и ставшие ее неотъемлемыми элементами. И здесь особое значение обретает сама «память жанра» – ведь авантюра в рыцарском романе опосредованно связана с волшебной сказкой, а та, в свою очередь, восходит к древнему обряду инициации героя – к его великому испытанию и «второму рождению», т.е. переходу от детства к взрослению и зрелому состоянию.

И именно здесь начнется разрешение конфликта, лежащего в основе всего повествования – спора между Обероном и Титанией. Ссора и спор между царем и царицей эльфов касаются предметов более серьезных, чем их права на маленького пажа, как это было в комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». Ссора в поэме Виланда, правда, начинается с комического эпизода, воспроизводящего «Рассказ купца» Чосера, где старый слепой Януарий внезапно прозревает и

видит свою молодую жену Маю на дереве в объятиях юноши Дамиана. Свидетелями и участниками этого эпизода у Виланда становятся Оберон и Титания (у Чосера – Плутон и Прозерпина). Оберон в гневе на всех женщин и на Титанию заявляет ей, что они смогут помириться только в том случае, если найдется молодая пара, которая выдержит все посланные им испытания. Такой парой становятся Гюон и Реция, а Титания помогает им в надежде на свое примирение с Обероном.

Но действительное содержание спора, как мы уже отмечали, намного глубже и серьезнее – речь идет о природе человека, о его достоинстве и способности с честью выдержать любое испытание. А в контексте других эпизодов спор Оберона и Титании явственно ассоциируется с тем спором, который ведут Бог и Дьявол о том, что же такое Человек. Так остров, на котором оказываются Гюон и Реция, спасшиеся от гнева моряков, от бури и после долгих лишений и страданий встретившие там отшельника Альфонсо, – этот остров становится не только центральным временным «ядром» художественного мира поэмы, но и ключевым эпизодом в ряду уже христианских, библейских мифов. Остров становится как бы центром не только лабиринта, но и всей топологии повествования.

Принцип лабиринта соединяет еще и античное и христианское время и в конечном счете делает возможным «прорыв» из эпического времени, отодвинутого от читателя в недостижимое для него прошлое, в более близкое и доступное для него временное пространство. Так намечаются черты уже нового, «романного» времени, и, как мы увидим в дальнейшем, в опосредованной зависимости от этого будут изменяться и образы главных героев поэмы.

«Христианские» гипотексты составляют наиболее важный структурный элемент поэмы, именно в них заложена и философская проблематика. Эпизоды приключений Гюона и Реции достаточно точно воспроизводят библейские мифы, мифологические сюжеты в сказочной модификации. В поэме фактически воспроизводятся основные события истории Человечества в Ветхом и отчасти в Новом Завете: грехопадение, изгнание из рая, мифы об Иове и Ионе, распятие Иисуса Христа

и его воскрешение. Виланд подает библейский материал поэмы подчеркнуто явственно и открыто, не допуская иронии по отношению к религии и церкви.

Но ключевое значение получает именно библейская история Иова, которая воспроизводится как в приключениях Гюона и Реции, ставших предметом спора Оберона и Титании, так и в судьбе отшельника Альфонсо, которого они встречают на острове. Иов, которого называют еще «многострадальным» и «благочестивым», становится предметом спора между Богом и сатаной – спора об истинном благочестии, о способности человека к вере и стойкости, вопреки всем страданиям и испытаниям, посланным Богом. Иов не только первый святой великомученик, но и первый человек, которого лишения и страдания заставили задать небу и людям вопрос о сущности и достоинстве человека, вопрос, который потом станет «вечным». Миф об Иове не раз привлекал к себе внимание писателей и драматургов; аллюзии на него появляются уже в «Короле Лире» Шекспира. Впоследствии эта тема получит особое значение в «Фаусте» Гете в «Прологе на небесах». Виланд же воспринимает этот миф не только по-протестантски «материально», но и в свете «Теодицеи» Лейбница: Иов выступает не столько как невинный страдалец, но и как воплощенное свидетельство силы и стойкости человеческой природы. Тема греха сменяется темой испытания, пройдя через которое человек становится причастным к высшей мудрости. Таким образом, в эпизоде с островом Гюон и Реция выступают как персонажи истории всего человечества, здесь намечается уже «диалектическое» разрешение Проблемы Добра и Зла. Лейбниц утверждает, что «зло часто служит для того, чтобы сильнее оттенять добро, и иногда оно придает тому, кто его претерпевает, более высокое совершенство, подобно тому, как зерно перед завязью плода подвергается своего рода разрушению: к этому точному сравнению прибегнул сам Иисус Христос»<sup>1</sup>. Проходя сквозь череду испытаний, Гюон и Реция не только помогают Оберону и Титании разрешить их спор и

---

<sup>1</sup> Leibniz G.W. Die Theodicee. Im Buch: Leibniz. Philosophische Werke. Bd. IV. Leipzig. 1925. S.112.



помириться, но и участвуют в разрешении более «глобальной» проблемы. Эта проблема опосредованно связана с философским этосом европейского Просвещения, в основе которого, как утверждает М.Фуко, лежит определенный «тип философского вопрошания» о сущности человека и его месте в мире, который его окружает.

И на протяжении всего повествования мы то и дело слышим голос самого автора – он комментирует действия героев, порицает, иронизирует, сочувствует, но в целом он очень любит своих Гюона и Рецию и, вопреки всем испытаниям и препятствиям, приводит их к счастливому финалу. Рыцарская доблесть, благородство и верность в любви Гюона и удивительная отвага, стойкость и величие души Реции ставят их в один ряд с прекрасными героями драм Шиллера и романов Гете.

Как мы помним, Виланд приступил к работе над поэмой почти сразу после окончания второй редакции романа «Агатон». В предисловии к этому второму изданию, ставшему своеобразным литературным манифестом, и шагом вперед в разработке эстетики романа воспитания, Виланд, говоря об «Агатоне», фактически развивает те же творческие принципы, которые получают дальнейшее воплощение уже в «Обероне». Он объясняет, почему он не сделал своего героя «моделью совершенно добродетельного человека»<sup>1</sup>. Для того, чтобы Агатон стал «портретом действительно существовавшего человека, в котором многие должны будут узнать себя самих, он не может, и мы утверждаем это с полной уверенностью, стать еще добродетельнее, чем он есть на самом деле»<sup>2</sup>. Далее он пишет: «Следуя нашему плану, характер нашего героя должен быть подвергнут различным испытаниям, посредством которых выявляется его образ мыслей и его добродетель, а то, что оказалось преувеличенным и неверным, постепенно отпадет само собой...»<sup>3</sup>. И Виланд сообщает читателю, о чем пойдет речь во второй части романа, которая должна будет скоро выйти в

---

<sup>1</sup> Wieland C.M. Agathon. Stuttgart. 1997. S.7

<sup>2</sup> Ibid. S.7.

<sup>3</sup> Ibid. S.10.

свет: «Вы увидите нашего героя в продолжении – в таких же чудесных и интересных обстоятельствах и приключениях, как и в первой части»<sup>1</sup>. Но эти «чудесные обстоятельства» и приключения рассматриваются Виландом и в романе, и в поэме уже не только как средство для создания фантастического, сказочного мира, но и как «ступени воспитания» героя. Причем изначально предполагается, что герой сможет выдержать их с честью, поскольку все они в конечном счете только помогают проявиться доброй и светлой человеческой природе, присущей герою изначально. Миф об Иове, лежащий в основе, предполагает именно такой финал. Это утверждение гуманистического начала не только становится одним из важнейших творческих открытий Виланда, но и способствует формированию в немецкой литературе того образа героя, который появится уже в просветительском романе воспитания. Кроме этого, некоторые моменты, намечающиеся в художественной структуре «Оберона», получают дальнейшее развитие уже в литературе XIX века. Как утверждают современные исследователи творчества Виланда Йоргенен и Мак-Карти, «...эта вера в спасительную силу человеколюбия проявляется в «Обероне», пусть с юмористическим оттенком, но все же в форме возвышенной идиллии, сближая Виланда с Гердером, Гете и Шиллером, с Веймарским классицизмом»<sup>2</sup>.

Юный Пушкин прочел «Оберона» в переводе на русский язык – в переводе прозаическом и довольно неудачном. Сложная проблематика поэмы была в нем утрачена, и все повествование было сведено к волшебной сказке. Но когда все русское общество начало зачитываться «Историей Государства Российского» Карамзина и читало ее, по свидетельству современника, «как свежую газету», то это в какой-то степени послужило творческим импульсом к созданию «Руслана и Людмилы». Как известно, Карамзин провел несколько точных параллелей – в российской истории есть свой Людовик XI – это Иван Грозный; свой Кромвель – это Борис Годунов и свой Карл Великий – это князь Владимир. И о витязях князя Владимира

---

<sup>1</sup> Ibid. S.11.

<sup>2</sup> Jorgensen S.A., Jaumann H.... Wieland. München. 1994. S.114.

пойдет рассказ в этой первой крупной поэме Пушкина, и пустятся они в путь не для битвы с врагами Киева, а чтобы спасти Людмилу от Черномора. На место эпоса приходит роман. Сначала надо будет создать «друзей Людмилы и Руслана», чтобы они потом смогли прочесть «Евгения Онегина».

Жанровая специфика «Руслана и Людмилы» как ироико-комической поэмы заключается, в первую очередь, в ее гипертекстуальности. Сюжет поэмы, ее хронотоп, детали и элементы поэтики сохраняют непосредственную связь со многими источниками и эта интертекстуальная связь (если использовать современную терминологию<sup>1</sup>) согласно авторской интенции подается открыто: все источники легко узнаваемы читателем – современником автора. Им ведется своего рода игра с материалом, подвергаются переоценке подвиги героев и само понятие героизма, и, как мы увидим, в процессе этой переоценки подготавливается появление героя уже нового типа – романного.

Источники поэмы «Руслан и Людмила» можно условно разделить на две части. Это русский фольклор, былины и сказки, поэмы В.Жуковского и, в особенности, «История государства Российского» Н.М.Карамзина (1816–1829). Вторую же часть составляют уже европейские источники: «Неистовый Роланд» Л.Ариосто (1516), «Орлеанская девственница» Вольтера (1765), «Война богов» Парни (1799), но, в первую очередь, «Оберон» К.М.Виланда (1780).

Новаторство Пушкина заключается в творческой переработке всего этого обширного и разнообразного материала, в результате которой было создано оригинальное произведение уже *русской* литературы. Сравнительный анализ «Руслана и Людмилы» с «Обероном» даст возможность выявить направление движения творческой мысли Пушкина, принципы

---

<sup>1</sup> Интертекстуальность – термин, введенный в 1967 году Ю.Кристева, ставший одним из основных в анализе произведений постмодернизма и отражающий специфику существования литературы как взаимосвязанности разных этапов ее развития и «диалога» автора с разными существующими литературными формами (Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. М. 2004. С.164-166.)

его эстетики и, в конечном счете, те пути, которые вели к созданию национальной русской литературы.

Пушкин выбирает для своей поэмы «былинное», эпическое время – правление киевского князя Владимира, который, как мы помним, согласно концепции Карамзина, играл в истории России примерно такую же роль, что и Карл Великий в Европе – укреплял и защищал христианство и опирался на дружину могучих и храбрых русских богатырей. Действие «Оберона» происходит в трех пространственных сферах (государство и двор Карла Великого, Палестина эпохи крестовых походов и берег Африки, Тунис, где находятся владения султана Альманзора), причем все три поданы достаточно условно и фактически служат только фоном для чудес и приключений, которые происходят с героями. А у Пушкина показана русская старина, русские пейзажи, исполненные сдержанной красоты, Киев и лежащие вокруг него земли, которые окружены миром, чуждым по духу и крови – кочевниками-печенегами, а дальше, к Черному морю – мусульманами-турками.

В «Руслане и Людмиле» сохраняются внешние элементы ирои-комической поэмы: мнимое счастье героя в начале, уход от государя, сказочные приключения, возврат в историческое время, победа в битве с сарацинами.

Обе поэмы начинаются обращением к музе, но если у Виланда Муза – и греческое божество, и молодая девушка, которой он рассказывает о Гюоне и Реции, то для Пушкина – это «души моей царица», но затем следует песнь первая – ее знаменитое начало: «У лукоморья дуб зеленый». И у Виланда, и у Пушкина в посвящениях намечаются основные эпизоды обеих поэм, но если у Виланда появляется царь эльфов и дух воздуха Оберон, то у Пушкина – «Там русский дух, там Русью пахнет!» – вся поэма получает подчеркнуто русское звучание, ориентируется на русскую историю и воплощает русский национальный характер.

Новаторство Пушкина заключается также и в отражении в поэме нового восприятия истории и ее влияния на судьбу героя, которое было характерно для России начала XIX века и, в особенности, после выхода в свет «Истории государства

Российского» Н.М.Карамзина (1816-1829), к которой восходят многие мотивы и образы поэмы. Пушкин сохраняет исторические реалии Киевской Руси времен князя Владимира, но вместе с этим приближает героя к своему современнику. В поэме открыто подается авторское начало, обрисовывается «автопортрет» поэта, который выступает как современник и собеседник читателя. В полемике с Жуковским и с эстетикой сентиментализма в целом Пушкин создает новый образ героя – активного и целостного, вполне земного человека, достойного счастья и обретающего его в финале поэмы.

В поэме Виланда Гюон, рыцарь короля Карла Великого, обладает отчетливо выраженными чертами, сближающими его с современниками автора, но его образ дается скорее в обобщенном и идеализированном виде: это «прекрасная душа» века Просвещения, герой, который, как и его предшественник, человек Ренессанса. XVII век как бы сбрасывался со счетов и забывался. Этот герой обладал настолько здоровой и гармонической природой, что, как бы в награду за это, испытал самые разнообразные приключения и не поддавшись соблазнам и избежав все опасности, в финале обретал свое личное счастье и «тихую гавань».

Руслан же – витязь князя Владимира. Испытав страшное потрясение, когда ворвавшееся в брачный покой крылатое воинство Черномора похитило его юную жену Людмилу, он отправляется на ее поиски. Поиски любимой женщины составляют основу как «Оберона» (Гюон ищет сначала увиденную им во сне по воле Оберона красавицу, а позднее, когда пираты похищают Рецию, ищет ее на острове Альфонсо и в Тунисе), так и поэмы Пушкина (поиски похищенной Черномором Людмилы, встреча с нею и новая ее потеря из-за предательства Фарлафа, и новое обретение ее в тереме князя Владимира).

Мотив похищения девушки, как известно, восходит к символике экзогамного брака, когда невесту надо было брать из далекого по крови и по месту обитания племени.

Любовь и верность Реции проявляются с особой силой в эпизодах во дворце тунисского султана Альманзора, а Людмилы – во дворце Черномора. Пышно цветущие сады «карлы» – это

аллюзия на сады волшебницы Армиды в поэме Т.Тассо «Освобожденный Иерусалим», а незримые прислужницы Людмилы – это аллюзия на слуг-невидимок в «золотом доме» Амура из сказки «Амур и Психея» в романе Апулея «Золотой осел».

Дворец Альманзора дается Виландом как своеобразный театр, действие в ярких восточных маскарадных костюмах, в ходе и на фоне которого, однако, должны раскрыться характеры и внутренний мир его героев. Но если Альманзор, несмотря на восточные «декорации и костюмы», напоминает не только германского деспота и мелкого «территориального» государя, но и обобщенный образ европейского правителя, то Черномор, которого Пушкин презрительно называет «карла» – «карлик», – это скорее символ всего того зла и смертельной опасности, которые долгое время представлял собой мусульманский мир по отношению к России, но теперь старый Восток побежден и вынужден покориться молодому русскому государству. Недаром в образе Черномора наличествует и вполне узнаваемая коннотация<sup>1</sup>, отсылающая читателя к взятию Азова и суворовским походам против турок. Следует однако подчеркнуть, что Руслан сражается с Черномором, держась за его бороду и летая с ним по воздуху, а ведь воздух – это стихия Оберона. В XVIII веке в живописи и поэзии начинается открытие воздушной стихии, а в XIX веке ей на смену придет более динамичная и таинственная стихия воды. Гюон должен привезти Карлу Великому кусок бороды султана, отца Реции; Руслан лишает Черномора его волшебной силы, отсекая ему бороду. Подобных параллелей можно найти еще немало.

В структуре ирои-комической поэмы, как и в структуре героической песни, эпоса нередко появляется мотив временного бездействия, пассивности героя, причинами чего могут быть обида, ранение, плен или изгнание; нередко с мотивом

---

<sup>1</sup> Коннотация – дополнительные семантические или стилистические элементы, которые связываются с основным значением и придают высказыванию эмоциональные или оценочные оттенки. В коннотации отражаются не сами предметы или явления, а какие-либо оттенки отношения автора к этим предметам или явлениям.

бездействия может быть связан мотив мнимой смерти и возвращения к жизни. Так, Гюон отправляется по поручению Карла Великого на Восток фактически в изгнание, а в IX песни пираты, похитившие Рецию, сломив отчаянное сопротивление Гюона (его отчаяние и буйство можно сравнить с буйством Руслана, когда он ищет Людмилу в садах Черномора), привязывают его к дереву, обрекая на долгую мучительную смерть. В XII песни султан Альманзор, поверив навету Альманзорицы, приговаривает Гюона и Рецию к сожжению на костре, но их в последний момент спасает Оберон. Другим спасителем молодой пары становится мудрый отшельник Альфонсо, который в какой-то степени является прототипом Финна.

Руслана, когда он направляется в Киев с Людмилой, погруженной в волшебный сон, подло убивает Фарлаф, но его воскрешает мертвой и живой водой мудрый волшебник Финн.

Из рыцарского романа приходит мотив «параллельного» странствия – так, в романе Вольфрама фон Эшенбаха «Парцифаль», кроме главного героя, странствует и второй герой Гаван. Причем этот второй герой нередко представлен как пародия на главного, «идеального» героя. Он труслив, неумен, способен на подлость и измену. В «Обероне» это Алексей (песнь III) и Бабекан (песнь IV). В поэме Пушкина Руслану противостоят трое других витязей, любящих Людмилу, – Рогдай, Ратмир и Фарлаф, но пародийную роль играет только Фарлаф.

Особое значение в обеих поэмах имеет финал. Но хотя его смысл в обоих случаях заключается в возвращении из сказочного времени в историческое время и в примирении Гюона с Карлом Великим, а Руслана с князем Владимиром, у каждого поэта в финале возникает свое особое звучание.

Так, в поэме Виланда в финале описывается турнир, на который Гюон поспевает только благодаря помощи Оберона. Там он побеждает всех своих противников, возвращает себе все свои владения (Карл, считая Гюона погибшим, предназначал их будущему победителю) и восстанавливает свое доброе имя и свою былую рыцарскую славу. Поэма Виланда завершается в духе рыцарского романа – враги героя побеждены и наказаны,

гармония в отношениях короля и его верного паладина восстановлена.

Финал поэмы Пушкина выдержан в эпическом духе русской былины – Руслан возвращается, когда Киев осажден печенегами, и вступает с ними в бой как истинный русский богатырь и дружинник князя Владимира. И только победив и изгнав врагов, он идет в княжеский терем, чтобы с помощью волшебного перстня, который ему вручил Финн, пробудить Людмилу ото сна. Интересно отметить, что Пушкин в сцене боя с печенегами даже не упоминает, что меч Руслана имел волшебную силу, витязь побеждает врагов сам!

Для Виланда, как мы уже отмечали, герои его поэмы Гюон и Реция – это прежде всего «прекрасные души» XVIII века, благородные и сильные, выдерживающие испытания и гневом земных правителей – Карла и Альманзора, и гневом великого царя эльфов Оберона. Но Гюон и Реция не отмечены какими-либо национальными чертами характера. У Пушкина Руслан и Людмила это прежде всего русские люди, которые выдерживают те испытания, которые посылает им история их родной страны – будь то нашествие Наполеона, память о котором еще совсем свежа, татарское иго или война с турками. Хотя действие поэмы отодвинуто в далекое прошлое Русского государства, во времена Киевской Руси и князя Владимира, – герои поэмы наделены чертами национального характера. Сквозь «былинный» облик как бы проступают образы лучших людей России уже пушкинского времени. Руслан и Людмила представляют по своему внутреннему содержанию и психологической характеристике уже более сложные образы – они похожи на героев романа. И Пушкин в первых строфах своего романа «Евгений Онегин» обратится к своим читателям так: «Друзья Людмилы и Руслана».



**К.М.ВИЛАНД «ОБЕРОН»  
(Перевод Е.В.Карабеговой)**

**ПЕСНЬ 1<sup>1</sup>**

1. О Музы! Гиппогриф(1) ваш легкокрылый  
Пусть вновь умчит меня в страну чудес.  
Какие дали предо мной открыло  
Прекрасное безумье(2)! Кто принес  
Мне в дар венец волшебный(3), кто туман,  
Скрывающий былое, развевая,  
Явил – скрестила схватка боевая  
Меч рыцаря с клинками басурман(4)?

2. Пусть гнев султана старого велик,  
Пусть копий лес его вздымают воины,  
Но лишь раздастся нежный и спокойный  
Зов рога – тотчас всем он повелит  
Нестись в волшебном танце до упаду!  
Вы победили, рыцарь, наконец.  
Теперь вам с девой в путь собратья надо –  
В Рим, где вы брачный примете венец.

3. Святой зарок да будет соблюден,  
Запретный плод не тронут – будет он  
Храним терпеньем – день пройдет как миг,  
И ваш корабль Италии достиг!  
О Шеразмин, спасай же, но увы!  
Без кормчего стремится ваше судно,  
Не слышите раскатов грома вы.  
Любовь всегда слепа и безрассудна.

4. Пучина бед отверзлась перед вами!  
Как полубога гнев навлечь посметь?  
Рука в руке вы боретесь с волнами

---

<sup>1</sup> В тексте в скобках указаны цифры комментариев, которые приводятся в конце текста.

В слепой надежде, что найдет вас смерть  
В объятиях друг друга, но удел  
Такой вам дан не будет. В страшном гневе  
Царь эльфов грозный! К рыцарю и деве  
Он милосердным быть не захотел.

5. И хоть удел их худший не постиг,  
По берегу дикому, беспомощны и нищи,  
Скитаются они, горсть ягод пищей  
Им служит скудной, а гнилой тростник  
Супружескому ложу им в замену.  
Ни паруса, ни дыма – берег тих...  
Сама природа с эльфом, несомненно  
Уже в союз вступила против них.

6. От мести эльфа им пощады нет,  
Но для влюбленных злейшую из бед  
Готовит повелитель исподволь –  
Терпеть недолго вместе будут боль!  
Как сросшиеся стебли тростника  
Уносит буря, разделив их прежде,  
Так разлучит их властная рука,  
Чтоб в их душе угас огонь надежды.

7. Что ты творишь? Их друг, их добрый гений(5):  
Шлешь беды ты на них со всех сторон!  
Но ты в слезах? Увы, страшной геенны(6)  
Их участь ждет, коль плачет Оберон!  
О Муза! Далеко унес полет  
Фантазии высокой нас с тобою.  
Готов поверить в волшебство любое,  
Твой слушатель раскрытья тайны ждет.

8. Пойдем же, сядем вместе на диван.  
Готовы мы, не проронив ни слова,  
Внимать повествователю, чтоб снова  
Зачаровал нас сказочный обман, –  
(Ему мы только рады!), чтоб звучала

Волшебная струна, что манит нас  
В тот край чудесный. С самого начала  
Ты поведи, о Муза, свой рассказ.

В первых двух песнях рассказывается о том, как рыцарь Карла Великого Гюон, посланный королем на Восток, встречает отшельника Шеразмина, знавшего его отца, гиенского герцога Зигевина, погибшего в крестовом походе (это анахронизм, см. вступительную статью). Гюон и Шеразмин отправляются в путь, чтобы выполнить поручение Карла. На них нападают разбойники, но Гюон с помощью Шеразмина их разбивает, и тогда Шеразмин получает коня, доспехи и оружие. Этот эпизод можно сравнить с тем эпизодом из «Руслана и Людмилы», когда Руслан видит поле давно минувшего боя и подбирает себе оружие. Гюон и Шеразмин встречаются в заколдованном лесу царя эльфов Оберона, который обещает им помощь и защиту в пути и дарит волшебный рог и кубок.

Приводим эту песнь целиком, поскольку в ее структуре есть несколько элементов, предваряющих аналогичные эпизоды, мотивы и образы в «Руслане и Людмиле» – бой с «комическим» – слабым и трусливым – противником, бой с могучим и грозным великаном, волшебный шатер, вещие сны Гюона, в которых ему является его будущая возлюбленная, а затем жена Реция, а также происходит ее похищение.

### ПЕСНЬ 3

1. Их путь ведет сквозь горы пятый день,  
Глядят – в ущелье, меж отвесных стен  
Из тканей дорогих стоят палатки,  
А возле них – увидели они –  
Здесь рыцари вкушают отдых сладкий,  
Раскинувшись под пальмами в тени.  
На ветках пальм развешаны их брони,  
Пасутся рядом на приволье кони.

2. Но не успела рыцарская рать  
Двух путников на склоне увидать,

Как тотчас же все поднялись на ноги,  
Страхнув мгновенно неги забытье,  
Как будто боевой сигнал тревоги  
Услышав трубный, каждый стал свое  
Искать оружие, латы, – словом, все!  
Коней седлают слуги в суматохе.

3. «Взгляни-ка, Шеразмин, какой же бес,  
Когда готовы были длить часами  
Они пищеварения процесс,  
Так напугать их смог?» – «Мы, верно, сами!  
Поберегитесь! – Шеразмин изрек, –  
Нас окружают, кто же нам поможет?» –  
«Кто верен нам в беде всегда!» – из ножен  
Гюон, не дрогнув, добрый меч извлек.

4. Выходит рыцарь из рядов вперед  
И вежливый поклон им отдает.  
Вниманья просит, возглашает: «Каждый,  
Кто здесь проходит, выберет одно  
Из двух – иль в бой вступить отважно  
С одним из нас, чье звание равно  
И род достоин и высок. Иначе  
Он должен нашу выполнить задачу».

5. «Какую же?» – спросил Гюон. И дан  
Ответ был: «Агулафер-великан  
Неподалеку выстроил высокий  
И неприступный замок. Зло творя,  
Христиан пленяя, мучит их жестоко.  
Для женщин он – страшнее дикаря.  
Неуязвим он. Перстень, зная, не зря  
У Оберона он похитил ловко.

6. Мой господин, я – принц Ливанских гор.  
Три года прослужить мне было надо  
Прекраснейшей на свете – до тех пор,  
Пока она смягчилась, мне награду

За верность обещав. Я, как жених,  
Готов был пояс развязать принцессы,  
Но агнец(1) чистый чудищем из леса  
Насильно вырван был из рук моих.

7. Семь лун сменилось. Я, за этот срок  
Ее спасти пытаюсь, все, что мог,  
Уж сделал. Но железная твердыня  
Ей не дает бежать, а мне – войти.  
Одно лишь утешение доньне  
Я смог в своем несчастье обрести –  
На кедре сидя, как на двери рая  
На стену ненавистнуюзираю.

8. И может померещиться мне вдруг –  
Она, не опуская скорбных рук,  
Перед окном святые молит силы  
Помочь в беде ей – бедная моя!  
Как будто в сердце мне кинжал вонзили!  
Но выход из беды завидел я!  
Что, может, те, кого я здесь пленя...  
Короче, вам, пока вы не сразили

9. Меня, что до сих пор еще не смог  
Никто, закрыта на восток пока дорога.  
Меня с седла спустите – видит Бог,  
Я отпущу вас. Если ж нет – немного  
Придется подождать, покуда лавр  
Сильнейшего не увенчает мужа,  
Кто побеждает, чары зла разруша,  
Чтоб мне вернул невесту Агулафр.

10. Но если клятву вы дадите в том,  
Что в башню вы железную потом  
Проникнете, чтоб мне мою Анджелу  
Вернуть, я вас без боя отпущу.»  
Гюон в ответ: «За чем же стало дело?  
Коль вы с бойцами моему мечу

Окажете почтенье – место возле  
Найдем сейчас, об остальном же – после».

11. Красавец-рыцарь медлит, но вперед  
Потом он скачет, и труба зовет.  
Короче, первый же удар Гюона  
Невежливо ливанца из седла  
Узорного уж выбил. Он на лоно  
Повергся матушки-земли. Смела  
И благородна, рядышком легла  
Его дружина; вежливо Гюону

12. Пришлось на ноги ставить всех подряд  
Принц кедров(2) молвил: «Рубитесь вы славно...  
(Он чуть хромал.) Вас звать на ужин рад,  
Чтоб примирил нас кубков звон заздравный!»  
Почел он приглашение за честь.  
Все, кто шутил и пил с достойным мужем,  
Простили от души, кончая ужин,  
Что ребер он переломал – не счесть.

13. «Теперь, – сказал Гюон, – мой господин  
И друг, – пора в дорогу, и один  
Мне путь лежит теперь – к железной башне  
(Хоть в честном вас я победил бою)  
На бой пусть выйдет великан отважный –  
Хочу потешить руку(3) я свою!»  
Благодарит за ужин он в пути  
И прижимает каждого к груди.

14. «Чтобы увидеть башню до небес,  
Вам по тропе через сосновый лес  
Лицом к востоку прямо ехать надо.»  
«Прощайте! Деву вам верну!» – Коня  
Он тронул. И когда народ пернатый(4)  
Встречал уж утро, песнями звеня,  
Увидел рыцарь – в ясном свете дня  
Железной башни высится громада.

15. Казалось, это целостный кусок,  
Войти в нее нельзя помыслить даже.  
Один проход лишь – узок и высок  
Остался в локтя два, и то под стражей  
Железных двух гигантов, и у них  
В руке железный бич зажат не даром.  
Луч солнечный под градом их ударов,  
Наверно б, внутрь преломленным проник.

16. Коня остановил тогда Гюон,  
Что делать дальше, размышляет он.  
Но тут явилась дева и в оконный  
Проем ему привет послала свой  
Прелестной ручкой. Шеразмин Гюону  
Сказал: «Пусть машет, вы же головой  
Рискуете – швейцара эти оба  
Вас на куски размолотить готовы.»

17. Но рыцарским уставам верен был  
Гюон всегда – не показать свой тыл,  
Пусть твой противник – дьявол сам свирепый.  
Он думает – другого нет пути,  
Чем тот, где эти два молотят цепа,  
Иначе мне в калитку не пройти.  
Закрыв глаза, меча не опустив,  
Прошел меж ними. Истуканы слепы

18. И неподвижны стали. Ввел коней  
Уж Шеразмин. Вдруг дева молодая  
Явилась. Платье белое на ней  
Атласное. Чернеет, ниспадая,  
Коса. Во всем – изящество и вкус.  
Стянули ленты, золотом расшиты,  
Ее наряд у персей(5), чуть прикрытых, –  
Прекрасная модель для граций или муз.

19. «Какой мне ангел посылает вас? –  
Руки его коснулась, и тотчас

Зарделись от смущения ланиты(6), –  
Я возносила, стоя у окна,  
Пречистой Деве жаркую молитву,  
И вы явились. Вас мне лишь она  
Могла послать, что так великодушна.  
Из рук ее приму я вас послушно.

20. Спешите же! Среди ненавистных стен,  
В которых длился мой ужасный плен,  
Я не желаю больше быть и мига!»  
Гюон в ответ: «Отсюда не уйду,  
Не встретив великана!» – «Сон великий  
Его объял. И если, на беду,  
Проснется, то хорошего не жду  
Для вас исхода в этом поединке.

21. Ведь тот волшебный перстень носит он,  
Снимите же его, пока угрозы  
Нет никакой.» – «Но почему же?» – «Сон  
Волшебный в сутки три, четыре раза  
Злодея Агулафра валит с ног.  
До пробужденья два часа осталось.  
Хочу поведать вам всего лишь малость  
Своих несчастий. Справедлив и строг

22. Был Балазин Фригийский(7), мой родитель,  
Иерихона(8) доблестный правитель.  
Когда же полюбил меня прекрасный  
Ливана принц, достойный Алексей,  
Была я неприступна, хоть и страстно  
Любила принца я в душе своей,  
Но я блюла обет, однажды данный  
Святой Алексии(9) – ему женою стану,

23. Коль сможет он не менее трех лет  
Служа мне, целомудрия обет  
Блюсти. В своей душе я с каждым часом  
Его любила крепче. Наконец



Вошли в покой мы брачный. Но примчался  
Тут великан, как буря, и понес  
Меня он в башню сквозь лесную чащу.  
Уже семь лун, как заперта я здесь.

24. Хотите вы узнать, как до сих пор  
Всех страстных домогательств великана  
Мне удавалось сдерживать напор?  
Могу сказать, что ветер ураганный  
Не так напорист. Как-то раз  
Он одолел почти, и я надежду  
Уже теряла, но решила прежде  
Призвать на помощь в этот страшный час

25. Заступницу святую, чей покров  
Всегда невинность защитить готов.  
Она вняла мольбам, заставив силой  
Святой его забыться в долгом сне,  
И каждый раз с тех пор его разила,  
Как только подступить желал ко мне,  
То засыпал без просыпу, покуда  
Тому не минет шесть часов. От чуда

26. Такого защитить не может тот  
Перстень Оберона. Уж идет  
Четвертый час, а как придет к исходу  
Шестой – проснется, будто ничего  
С ним не случилось. Вновь ко злу охоту  
Почувствует и силу. Волшебство  
То перстня эльфа, что хранит его.  
О, если б им владел достойный кто-то!

27. Пойдемте ж посмотреть, пока он спит.»  
Как ты, читатель, рыцарь мнил, – чье имя  
Агулафер, тот должен страшный вид  
Иметь – как те, кого считал своими  
Титан сынами(10), те, кто Пелион,  
Из почвы вырвал с силою колосса,

Чтоб тут же взгромоздить его на Оссу(11), –  
Лежал пред ним в семь футов(12) великан.

28. Коль лицезреть того случилось вам,  
Кого Зевес великий(13) отковал,  
В течение чудесно долгой ночи,  
Кого Гликона(14) гений на века  
Во мраморе запечатлел так мощно,  
В том, чья Анджелу бедную рука  
Украла, новый древний наш ученый  
Узнал бы – Геркулес то воплощенный.

29. То Геркулес был, погруженный в сон,  
Устал, как будто вычищая он  
Конюшен мрамор(15), Авгия приказу  
Согласно. Плеч могучих ширина,  
Груди высокой мощь внушали сразу  
К нему почтение. А также то, что на  
Нем надето. Доблесть не сильна  
В античности. – Гюон подумал: «Разве

30. В подобном виде солнечный восход  
Встречать пристойно ль? Видно, он язычник!»  
Но дева прошептала: «Перстень тот  
Снимите!» «Рыцарю ль прилично  
У спящего и голого украсть...»  
«Снимите перстень!» – дева попросила.  
Гюон еще не знал, какая сила  
В нем скрыта – духов он дает во власть.

31. Еще одним тот перстень обладал  
Чудесным свойством – мог велик иль мал  
Быть палец у того, кто во владенье  
Его заполучил, он все равно  
Придется точно. Рыцарь в восхищенье  
Уставился на перстень чудный, но  
И не без страха. А потом неожиданно  
Затряс за плечи соню-великана.

32. Тот начал просыпаться. В страхе прочь  
Бежала с криком Балазина дочь.  
Гюон же, верный рыцарскому долгу,  
Стоит и ждет. Зубами скрежеща,  
Вскричал гигант: «Малыш, твоей головке  
Быть надоело, видно, на плечах,  
Ты сам ее под лезвие меча  
Кладешь, коль нарушаешь сон мой долгий!»

33. «Вставай и выходи на бой со мной!  
Тебе, хвастун, моим мечом лишь надо  
Ответить! Ты окончил путь земной,  
За все грехи пришла пора расплаты!»  
Сказал Гюон. Увидев, что посмел  
Наш паладин его похитить перстень,  
Испуганный гигант сказал: «По чести  
Верни мое кольцо и будешь цел.»

34. «Кольцо тобой украдено! Я сам  
Его владельцу в руки передам.  
Ты жизнь мне даришь? Только милость эту  
Я от тебя и даром не приму!  
Готовься лучше к бою!» – «Мог во сне ты  
Меня убить! Взываю к твоему  
Я сердцу! Битвы не хочу жестокой –  
Отдав кольцо, иди своей дорогой.»

35. «Стыдись же, трус, – Гюон сказал в ответ. –  
В твоих мольбах и пенях(16) толку нет.  
Сражайся, как положено по чину,  
По рыцарскому!» Яростно взревев,  
Тут на ноги чудовище вскочило,  
В глазах огонь, пар извергает зев,  
Как адская зловонная пучина.  
Готов он к бою, панцирь свой надев.

36. Волшебный меч его бы не пробил.  
Теперь с Гюоном в бой вступить спешит он,

Но в дикой злобе великан забыл –  
Нет от кольца волшебного защиты.  
Одним ударом был стальной покров  
Прорублен, и на шее великана  
Смертельная образовалась рана,  
Потоком черным извергая кровь.

37. Он рухнул наземь, как таврийский кедр(17),  
И вздрогнула земля до самых недр,  
Как гром, разнесся грохот от паденья,  
Глаза погасли. И уже несут  
Ликующие черти в царство теней  
Злодея душу грешную на суд.  
Гюон спешит, стирая кровь с меча,  
Туда, где дева скрылась, трепеща.

38. «Отмститель благородный! Слава вам! –  
Вскричала дева, пав к его ногам, –  
Та, чей престол на небесах незыблем,  
Как ангела, послала вас на землю,  
Чтоб из неволи выручить моей.  
Торжественный обет даю я ей:  
По весу сына (коли первым из детей  
Родится сын) – вам золота отсыплю».

39. Помог с колен подняться деве он,  
Ответив ей, как это в духе было  
Старинных добрых рыцарских времен,  
И пусть не столь изысканно и мило,  
Как в наше время. Рыцарей язык  
Грубее был, но ярче. Коль девица  
Зовет на помощь, тотчас устремиться  
К ней должен рыцарь, чтоб в бою сразить

40. Обидчика. Неважно, есть иль нет  
К тому охоты. Гостя разглядеть  
Она смогла теперь лишь. И Гюона  
Снять просит латы. Если бы она

Сто глаз имела б, как павлин Юоны  
С хвостом стооким(18)! И признать должна,  
Что он любой чертой и жестом чинным –  
Красивейший на всей земле мужчина.

41. Не то чтобы сравнить хотелось ей  
Гюона с тем, что ближе всех людей  
Был для нее. На рыцаря глаза,  
Но в том греха не находя, она  
Не вспомнит ни на миг, душою всею  
Предавшись заблуждению, что должна  
Скорей очнуться от златого сна  
И вспомнить, наконец, об Алексее.

42. Невинная Анджела, в этот раз  
К тебе была Фортуна благосклонна –  
Так быстро взор твой пламенный погас,  
Ответа не найдя в душе Гюона.  
Он смотрит равнодушно – так могла б  
Рассматривать узорные обои  
Иль на горшок цветов перед собою  
Смотреть болванка из-под дамских шляп.

43. Один Багдад лишь рыцаря манит  
И мощно привлекает, как магнит,  
Принцессы красота над ним не властна,  
Как будто взор окутан пеленой –  
Подобен вазе стан ее прекрасный,  
И носик, чуть курносый и прямой,  
И лоб, сиявший гордостью и блеском,  
Смыкаются – с величьем королевским.

44. А перси – словно снежный холм двойной,  
Окутан серебристой пеленой  
Тумана – флером легким(19), – все напрасно!  
И кожа столь гладка – над ней могла  
Склонить зари богиня лик прекрасный  
И поглядеться, словно в зеркала.

На всем печать величия легла,  
Не мог наряд красу ее украсить

45. Иль прикрыть. Короче, девы лик  
Не поражает в сердце паладина,  
И рыцарь наш от мысли был далек  
Использовать победу. Ни единый  
Он миг не хочет время здесь тянуть  
И жениху, исполнив обещанье,  
Вернуть ее спешит. Прервав молчанье,  
Он просит деву собираться в путь.

46. Лишь только рыцарь обещать ей мог  
Защитой быть в пути, и лишь поток  
Слов благодарственных из уст полился алых, –  
Со звоном лат и топотом коней  
Влетел отряд и разговор прервал их.  
«Кто это?» – в страхе вырвалось у ней,  
Но радость наступает, страх рассея –  
Увидела принцесса Алексея.

47. Хоть с опозданием, все же понял он –  
Немного чести, коль пока Гюон  
Спасая деву, рушит все преграды,  
А он, жених, не сделав ничего,  
С друзьями пьет вино под сенью сада!  
И мысль другая мучает его –  
Гюон, познав победы торжество,  
Не увезет ли деву как награду?

48. Лишь только эта мысль его покой  
Смутила, он со всею ратью конной  
Примчался в миг, когда уж никакой  
Опасности не стало, он, Гюону  
Желая Божьей милости, вернуть  
Спешит, стыдясь чуть-чуть, свою невесту,  
Здесь стыд, вы понимаете, не к месту,  
Ведь он – ливанский принц, не кто-нибудь!

49. Гюон был, право, несказанно рад,  
Что провожать Анджелу он назад  
Теперь не должен ехать. Восхищенно  
Хвалить тотчас все принялись его,  
Но почему-то кажется Гюону,  
Что все бранятся. Чтобы торжество  
Достойно завершить, накрыты были  
Уже столы в великом изобилие.

50. Невеста, ахнув, восклицает: «Вам  
Еще одно осталось дело. Там  
(пока за стол не сели мы) вы эту  
Стальную дверь откройте – там за ней  
Гарем его томится, и букету  
Подобен он тюльпанов, нет нежней  
И краше дев – наверное, злодей  
Всех их готовил в жертву Магомету.»

51. Гарема двери распахнул герой.  
Дев череда – прекрасней не ищите! –  
Тут показалась. Магометов рай  
Таким, наверно, был. Гюон защите  
Красавцев-рыцарей их поручил, и в путь.  
Ему в дороге долго было слышно –  
Ливанцы гостем трапезы их пышной  
Просили стать, отведать что-нибудь.

52. Когда в вечерней синеве погас  
Заката отблеск и уже не раз  
Споткнулся под Гюоном конь усталый,  
То стал себе подыскивать он ложе  
В траве зеленой. Время им настало  
Передохнуть. Старик, коней стреножив,  
Пустил пастись. Но тут свершилось чудо –  
Шатер возник неведомо откуда!

53. И на траве невидимой рукой  
Теперь ковер разостлан дорогой,

Подушками обложенный по кругу,  
Как будто чуть дыша на них атлас  
Вздывается, когда положит руку  
На них усталый гость. Отрада глаз –  
Стол яшмовый(20) стоит от яств(21) ломясь,  
Что и богам пришлось бы по желудку.

54. Сначала рыцарь замер, глух и нем,  
Потом спросить решился он у друга,  
Что видит он. «Увидеть мне совсем  
Легко, – сказал старик, – даю поруку –  
Недалеке отсюда Оберон.  
И если б не постлал он пух лебяжий,  
То мать-земля была б нам жестким ложем,  
Но вспомнил о друзьях, наверно, он.

55. Идемте ж, позади нас долгий путь.  
Позвольте ваши латы отстегнуть(22).  
Чтоб эту приготовить нам пирушку,  
На славу карлик потрудился тут.»  
И вот, облокотившись на подушки,  
Хвалу роскошным яствам воздают,  
Гасконских песен зазвучал старинный  
Напев, чтоб в кубках не иссякли вина.

56. И вот рукою легкою своей  
Уж обнимает путников Морфей(23).  
Из высших сфер небесных зазвучала  
Вдруг музыка, и листьям в ближней роше  
Как будто вдруг неведомые чары  
По горлу подарили, чтобы мощно  
И нежно, тишину наполнив ночи,  
Из каждого полился голос Мары(24) –

57. Созвучий чистых, ангельских поток.  
Но вот все тише, тише – утомленно  
Прекрасный голос прозвучал и смолк,  
Лишь слышно, как скользит вокруг колена



Серебряный ручей и холодит  
Купающейся нимфы юной тело,  
В последний раз листва прошелестела –  
И вот уж крепко спит наш паладин.

58. Проходит ночь. И песнею своей  
Готов уж встретить розовых коней  
Авроры(25) ранний петушок. Чудесный  
Гюону снится сон – в тени густой  
Идет он по дороге неизвестной  
По берегу. Сияя красотой  
Божественной, предстала дева. Нега  
В ее очах, и лик – белее снега.

59. Не описать, как был он потрясен,  
Впервые в жизни чувствует Гюон –  
Коварны и крепки Амура(26) сети.  
Его зачаровала красота,  
Он в зренья обратился. Образ светел  
Давно уже растаял без следа.  
И взор его застлала мгла, когда  
Он, наконец, уход ее заметил.

60. Но сон чудесный длился – наш Гюон  
Лежал без сил и жизни над рекою,  
Но прикоснулся кто-то (чует он)  
К его груди холодной – и такую  
Рукой живой и нежной, что тотчас  
Забилось сердце. Перед ним девица –  
Никто из смертных с нею не сравнится!  
Прекраснее она, чем в первый раз.

61. И друг на друга смотрят и молчат,  
Ведь больше скажет восхищенный взгляд,  
Чем губы робкие. В ее прекрасном взоре  
Раскрылось будто небо для него,  
Блаженно погрузилась в это море  
Любви его душа. Он, ничего,

Кроме любви и боли, уж не чая,  
Ее в свои объятия заключает.

62. И, о счастливец! Он услышал вдруг,  
Становится у нимфы сердца стук  
Сильней и чаще. Заслонили тучи  
Вдруг день. Раскат раздался громовой,  
Из рук Гюона вырвана могучей  
Незримой силой дева. И под вой  
Свирепой бури вихрь грозовой  
Ее швырнул в поток реки кипучий.

63. И слыша девы о спасенье крик,  
Он хочет в воду броситься. – О мука!  
Как будто мраморный надгробный лик  
Застыл Гюон, и приподнять он руку,  
Пошевелить ногой уже не мог,  
Как будто льдом окован, цепenea  
И всей душой стремясь туда, за нею  
В бурлящий этот броситься поток.

64. Услышав стон Гюона, Шеразмин  
Кричит ему: «Проснитесь, господин!  
Наверно, вам кошмарные виденья  
Привиделись под утро в тяжком сне?»  
«Прочь, духи! Неужели даже тени  
Любимой не оставили вы мне?»  
Вскричал Гюон, взор устремив во мглу,  
И холодный пот струился по челу(27).

65. «То был лишь сон, пусть сны вас не страшат,  
Пришлось вам долго на спине лежать.»  
«Всего лишь сон, – вздохнул сын Зигевина,  
В себя придя, – но навсегда покой  
Он сердца моего похитил, видно...»  
«Храни вас, господин мой, Всеблагой!»  
«Скажи, серьезно может сон такой  
Нам будущую предсказать судьбину?»

66. «Тому примеры есть, и я с тех пор,  
Как с вами вместе двинулись в дорогу,  
Чудес не отрицаю. Разговор  
О снах другой пойдет. И я, ей-богу,  
Не верю снам. И думаю – не зря,  
Ведь в старину считали наши предки –  
Что снам причина – плоть и кровь нередко,  
Что сны подобны мыльным пузырям.

67. Но расскажите, что приснилось вам,  
И я вам помощь и совет подам.»  
«Тебе мой сон поведаю я сразу,  
Без промедленья. Алая видна  
Зари полоска только. Для рассказа  
Есть время. Но налей ты мне вина,  
Чтоб дух воспрянул, грудь вздохнула шире,  
Все давит сердце сон, как тяжелой гирей.»

68. И к кубку чудотворному приник  
Устами рыцарь. На него старик  
Глядит с сомненьем, втайне недовольный –  
Сын Зигевина, рыцарь боевой  
Вдруг слабости поддался не достойной  
Мужчины. И, качая головой,  
Он думает – смутил же сон его!  
Пусть завтрак съест и обретет покой он.

## КОММЕНТАРИИ К ПЕСНИ 1

1. Гиппогриф – крылатый конь с головой орла. Появляется в произведениях Боярдо и Ариосто. В поэме Виланда он ассоциируется не только с Пегасом как символом поэзии, но и со стихией воздуха – царством Оберона.

2. Прекрасное безумье – *furor poeticus* – поэтическое вдохновение.

3. Венец волшебный – волшебная повязка – ее носили в античности ясновидящие – как знак их способности проникать в прошлое.

4. Басурмане (бусурман, босурман, бесермен, басурманин и басурманка, басурманщина) – неверный, нехристианин, особенно мусульманин, а иногда – всякий неправославный, всякий иноверец и иноземец, особенно азиат или турок.

5. Гений – дух-хранитель. В Древнем Риме – гений рода, затем – каждого человека.

6. Геенна – в мифологии иудаизма, христианства, шаманизма – одно из обозначений ада – геенна огненная.

### КОММЕНТАРИИ К ПЕСНИ 3

1. Агнец – ягненок, козленок. Ритуальное жертвенное животное у евреев. В геральдике – эмблема доброты. Агнец Божий – одно из символических имен Христа – намек на его добровольное самопожертвование. Символ кротости, непротивления, невинности и смирения, т.е. тех качеств, которые составляли христианский этический идеал.

2. Принц кедров – принц Ливана; кедр с древнейших времен – эмблема Ливана. Величественное, вечнозеленое дерево. В то же время, в поэме – это иронический намек, поскольку кедр должен олицетворять силу и неподкупность, а принц ведет себя недостойно.

3. Потешить руки – ради развлечения и богатырской удали вступить в схватку.

4. Народ пернатый – птицы.

5. Перси – грудь.

6. Ланиты – щеки.

7. Иерихон – («благоуханный») город в 20 км. от Иерусалима, с него начались завоевания земли обетованной. Это богатый и красивый город над рекой Иордан. Согласно библейской легенде, евреи разрушили его стены звуком своих труб.

8. Балазин Фригийский – Балазин – имя героя известного романа Г.А. фон Циглера «Азиатская Баниза» (1689). Фригия – древняя страна в северо-западной части малой Азии.

9. Святая Алексия – соратница святой Катерины Сиенской, после ее смерти стала монахиней.

10. Титан считал сынами – Титаны – первое поколение богов, великанов; сын Урана и Геи – Кронос, его сын Зевс станет верховным богом-олимпийцем. Зевс победил титанов и низверг их в Тартар.

11. Взгромоздить Пелион на Оссу – Виланд здесь отождествляет божественный род титанов с гигантами, которые взгромоздили друг на друга горы Пелион и Оссу, чтобы подняться на Олимп.

12. Семь футов – фут – 0,3048м.

13. Кого Зевес великий ... – Геракл – сын Зевса и смертной женщины Алкмены; пока длилась их брачная ночь, солнце трое суток не поднималось над землей.

14. Гликон – (1 в. до н. э.) – древнегреческий скульптор, создавший колоссальную статую Геракла.

15. Вычищал конюшен мрамор – шестой из двенадцати подвигов Геракла заключался в том, что он вычистил конюшни царя Элиды Авгия.

16. Пени – укор, сетование, сожаление.

17. Таврийский кедр – Тавр – горы на юге Турции.

18. Павлин Юноны – у римлян птица – атрибут Юноны, для которой аморетти, крылатые мальчики, собирали «глаза» с его хвоста. Павлин – символ гордости, эмблема красоты и бессмертия.

19. Флер – прозрачная шелковая ткань, покров таинственности.

20. Яшма – камень, разновидность кварца с узорчатыми разводами.

21. Яство (а) – еда, кушанье.

22. Латы отстегнуть – рыцари перед едой снимали латы, т.к. о металл можно было испачкать руки.

23. Обнимает Морфей – т.е. он засыпает. Морфей – в греческой мифологии крылатое божество, сын Гипноса – бога

сна, может принимать разные человеческие облики и является людям во сне.

24. Мара – Гертруд Элизабет Мара (1749–1833) – знаменитая певица.

25. Аврора – в римской мифологии – богиня утренней зари.

26. Амур – в римской мифологии – божество любви.

27. Чело – лоб.

## **РЕКОМЕНДАЦИИ И ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ**

Для усвоения материала спецкурса и подготовки к практическому занятию студент должен проделать следующую предварительную работу: ознакомиться с общей панорамой литературного процесса в Германии во второй половине XVIII в. и в России в первой половине XIX в., с системой жанров и течений. Студент должен уяснить себе значение универсализма и компромисса как основополагающих принципов культуры и эстетики XVIII в., в которой сочетались явления как просветительского (деятельность энциклопедистов), так и иного характера (рококо). Именно в XVIII веке наиболее ярко проявляются те особенности и черты, которые уже с позиций XX века могут быть расценены как выражение интертекстуальности. И особый интерес должны представлять те явления в литературе XVIII века, которые отражали кризисные явления внутри риторической культуры, когда становился возможным новаторский подход к ставшим уже традиционными жанрам; появлялись новые жанры с достаточно свободной и разомкнутой художественной системой, к числу которых и относится ирои-комическая поэма. Студент должен определить место поэмы «Руслан и Людмила» в творчестве Пушкина, проследить в общих чертах ход его творческой мысли при создании поэмы.

А.С.Пушкин, хотя и прочел впервые поэму Виланда в прозаическом переводе, сблизившем ее скорее с волшебной сказкой, тем не менее вполне оценил достоинства ее сюжета и красоту и яркость образов ее героев. С другой стороны, ему

были хорошо известны поэмы Парни и Вольтера и, прежде всего, «Неистовый Роланд» Ариосто. Переосмыслив жанровые особенности всех этих произведений и основываясь на сюжете «Оберона» и поэтике русских былин и сказок, Пушкин создает произведение уже в контексте русской литературной традиции – ирои-комическую поэму, во внутренней структуре которой возникают элементы романа.

Студенту предлагается самостоятельно произвести сравнение обеих поэм и обратить внимание на следующие проблемы и вопросы:

1. Какое место занимает ирои-комическая поэма: а) в жанровой системе европейской литературы XVIII и XIX вв. и б) в творчестве К.М.Виланда и А.С.Пушкина?
2. Сравнить и проанализировать сходные сюжетные линии и образы в обеих поэмах:

#### **«ОБЕРОН»**

1. Карл Великий и причина его гнева по отношению к Гюону
2. Альфонсо и его роль
3. Великан Агулафер и его характеристика
4. Испытание Гюона соблазном (линия Гюон-Анджела-Альманзорида)
5. Вещие сны Гюона и Реции и их значение в структуре поэмы

#### **«РУСЛАН И ЛЮДМИЛА»**

1. Князь Владимир и причина его немилости к Руслану
2. Финн и его роль
3. Голова великана и история двух братьев
4. Линия Наина-Фарлаф (комическое и трагическое)
5. Вещий сон Руслана и обманное видение Людмилы в садах Черномора и их значение в структуре поэмы

3. Какие другие сходные мотивы, восходящие к мифологии и фольклору, есть в текстах Пушкина и Виланда (мотив похищения девушки и пародия на него в эпизоде с похищением Анджелы)?
4. Сравните отрывки из обеих поэм:

а) обращение к Музам в поэме Виланда (см. текст) и б) Пушкина (Посвящение. Песнь первая)

б) бой Гюона с Агулафером (см. текст) и бой Руслана с головой великана (Песнь третья) сравните художественные средства, с помощью которых авторы характеризуют обоих героев – их отношение к миру, степень образованности, воинские и человеческие качества.

5. Какими средствами выражается в обоих случаях ирония автора?
6. Как отражается принцип интертекстуальности в художественной системе ирои-комической поэмы?
7. Как сочетаются цитаты и аллюзии с проявлениями авторской позиции?

## **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ**

1. А.С.Пушкин. «Руслан и Людмила»
2. К.М.Виланд. «Оберон» (Перевод Е.В.Карабеговой). Ереван. РАУ. 2006.
1. Ch.M.Wieland. «Oberon». Stuttgart. 1992.

### **КРИТИКА**

1. История русской литературы XIX века. Под ред. С.М.Петрова. в 2-х тт. Т.1. М. 1970.
2. История русской литературы XIX века. Первая половина. А.И.Ревякин. М. 1981.
3. История русской литературы в 4-х томах. Том I. Л. 1981.
4. М.П.Алексеев. Пушкин. Сравнительно-литературоведческие исследования. Л. 1984.
5. В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе. Л. 1981.
6. В.И.Турбин. Пушкин. Гоголь.Лермонтов. Об изучении литературных жанров. М. 1978.



7. Deutsche Literaturgeschichte. Metzler. Stuttgart und Weimar. 1994.
8. Б.И.Пуришев. «Кристоф Мартин Виланд». В кн. История немецкой литературы. АН СССР. Т. II. М. 1963.
9. .Е.В.Карабегова. Послесловие к переводу. В кн. К.М.Виланд. «Оберон». Ереван. РАУ. 2006.
10. Wieland. Epoche-Werk-Wirkung. Autoren: Sven-Aage Jorgensen, Herbert Jaumann, Horst Thome, John McCarthy. München. 1994.
11. Wieland-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart-Weimar. 2008.
12. Н.Т.Пахсарьян. История зарубежной литературы XVII-XVIII веков. Учебно-методическое пособие. М. 1996.

## **ДОПОЛНИТЕЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ**

1. Александр Поуп. Поэмы. М. 1968.
2. Эварист Парни. Война богов. Л. 1974.
3. Вольтер. Философские повести. Орлеанская девственница. Л., 1988.

### **КРИТИКА**

1. Г.Н.Ермоленко. Французская комическая поэма XVII-XVIII вв: литературный жанр как механизм и организм. Смоленск. 1998.
2. М.Л.Андреев. Рыцарский роман в эпоху Возрождения. М. 1993.
3. Клаудио Наранхо. Песни Просвещения. СПб. 1997.
4. Натали Пьеге-Гро. Введение в теорию интертекстуальности. М. 2007.
5. М.М.Бахтин. Формы времени и хронотопа в романе. В кн. М.М.Бахтин. Литературно-критические статьи. М. 1986.

## ГЛАВА 2

### ТЕМА «БЕЗУМНОГО ГОРОДА» В НЕМЕЦКОЙ И РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII-XIX ВЕКОВ («ИСТОРИЯ АБДЕРИТОВ» К.М.ВИЛАНДА И «ИСТОРИЯ ОДНОГО ГОРОДА» М.САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА)

Диапазон и проблематика русско-германских культурных связей достаточно обширны, но наряду с проблемами, которые были неоднократно и глубоко исследованы, они включают в себя и немалое количество «белых пятен». К ним относятся и еще недостаточно исследованные в литературах обеих стран пути и формы развития сатиры, в частности российского и германского сатирического городского романа.

Так, два романа немецкого и русского авторов, написанные фактически на одну и ту же тему, – «История абдеритов» К.М.Виланда (1774) и «История одного города» М.Е.Салтыкова-Щедрина (1869-70) – представляют собой историю вырождения и гибели двух городов.

Следует сделать оговорку, что название темы «безумный город» используется нами с достаточной степенью условности. Тема охватывает произведения различных эпох, но общим для всех этих городов будет то, что жители каждого из них сознательно или неосознанно отказываются от разума, надевая маску глупца, а затем действительно теряют ум и превращаются в глупцов. И глупость и несуразность их поступков как бы «нарастают» к финалу книги, гранича уже с настоящим безумием, в котором, как мы увидим, не будет ничего общего с величием и мудростью безумства героев Шекспира и Сервантеса.

Принимая во внимание все различия между авторами, принадлежащими к разным эпохам и живущим в разных странах, было бы тем не менее интересно, выявить типологическое сходство между обоими романами и установить, имело ли место непосредственное влияние «Абдеритов» на «Историю одного города». Сама возможность такого влияния отрицается критиками, но, на наш взгляд, оно вполне допустимо. И хотя в двадцатитомном собрании сочинений

Салтыкова-Щедрина в «Указателе личных имен» и в «Указателе упоминаний отдельных произведений» нет ни имени К.М.Виланда, ни ссылки на «Историю абдеритов», между обоими романами вполне могла существовать не только интертекстуальная<sup>1</sup>, но и непосредственная связь. Хотя бы потому, что «История абдеритов» переводилась на русский язык и издавалась трижды – в Москве в 1793-95 гг., в Калуге в 1795 году и опять в Москве в 1832-ом и 1840-ом годах, в двух частях.

Было немало переводов и других произведений Виланда, его публицистики и сатирической прозы, которые, как отмечает Р.Ю.Данилевский, «находили понимание в кругах русских вольнодумцев...» и «вызывали неприязнь официальных инстанций»<sup>2</sup>. В 1815 г. в Петербурге будет издаваться сатирический журнал «Демокрит», название которого прямо указывает на героя «Абдеритов», великого философа, вступившего в конфликт с «безумной» и косной средой. А когда в 1825 году развернется полемика вокруг комедии А.С.Грибоедова «Горе от ума», то Чацкого будут сравнивать с Демокритом, а выведенных в ней типов с абдеритами.

Образ безумного города ложится в основу обоих романов, причем следует отметить, что и для Виланда, и для Салтыкова-Щедрина каждый роман – не только одно из вершинных творческих достижений, но и своего рода итог, «знаковое» произведение, в котором намечается переход к зрелому творчеству и ставятся такие цели и задачи, которые оба автора будут решать до конца своего пути.

Творческое наследие Виланда по своему жанровому разнообразию и объему в известной степени сопоставимо с наследием Салтыкова-Щедрина – в обоих случаях широко представлены публицистика, сатирические жанры, и оба писателя открывают новые возможности литературной сказки.

От сказочного эпоса Виланда (он написал 10 сказочных поэм) идет линия преемственности к сказкам немецких романтиков, к Э.Т.А. Гофману, которая может рассматриваться

---

<sup>1</sup> См. сноску на стр.19.

<sup>2</sup> Данилевский Р.Ю. Виланд и его «История абдеритов». М. 1978. С.243. В кн. Виланд К.М. История абдеритов. М. 1978.

и как интертекстуальная связь. Э.Т.А.Гофман, в свою очередь, окажет влияние на русскую литературу, в частности на Гоголя. У Виланда сатирические мотивы, предвещающие появление «Абдеритов», возникают уже в «Агатоне», в том эпизоде, где описывается жизнь при дворе сиракузского тирана Дионисия Второго. И далее в философских романах последнего периода будут разрабатываться проблемы социального и исторического развития Германии и всего человечества, причем нередко с использованием сатирических штрихов. Как для Виланда, так и для Салтыкова-Щедрина тема человеческой глупости становится одной из магистральных в контексте всего творчества.

Как известно, европейская цивилизация принимала, в первую очередь, «городские» формы, осуществляла свое развитие как развитие городов. Осознание городом специфики своего бытия, рефлексия городского сознания представляют собой достаточно длительный процесс, который отразился как в литературе, так и в различных видах изобразительных искусств.

Любой город средневековой Европы был своего рода вызовом всей окружающей его «среде», всей жизни вне городских стен, которая текла по совсем иным законам, в совершенно иной «системе координат» пространства и времени. Город осознавал себя, в первую очередь, как антитеза окружающему его миру – природе, деревне, другому городу. Как известно, город средневековой Европы и античный полис значительно отличаются друг от друга прежде всего своим отношением к окружающему их миру. Городское сознание формировалось как антитетичное по своей природе – в конфликте с внешним миром и в многочисленных внутренних конфликтах – в масштабе от всего городского социума до его наименьшей ячейки – семьи. Две противоположные тенденции определяют развитие городского сознания: стремление живущей в городских условиях новой личности к безоглядной свободе и стремление к твердому, узаконенному порядку жизни, к твердой власти. Созидательное начало уживается здесь с разрушительным.

Наиболее наглядным становится различие между античным и средневековым городом, если рассматривать

именно древнегреческий полис. Рим во многих своих чертах предвосхищает средневековый город. Входившие в состав полиса город и деревня находились в отношении скорее притяжения, чем отталкивания: они фактически образовывали единое пространство, поскольку и там и там жили представители одних и тех же классов (рабовладельцев и рабов), культура была примерно общей, юрисдикция единой. Средневековый же город противопоставил себя как феодальной деревне (в деревне – феодалы и крепостные, в городе все свободны), так и миру природы: когда возникают города, природа уходит из сознания горожанина. И хотя застройка города нередко велась по ландшафтному принципу – сообразно ландшафту и с достаточно большим количеством «островков» живой природы внутри городских стен – на изображениях городского пейзажа природа отсутствует: она осталась в деревне, в «нецивилизованной и неразумной» жизни. И если деревня осознавала себя как часть природы, живущая по ее законам и только внешне видоизмененная человеком, то город мыслил себя как крепость, находящаяся в вечной осаде враждебными силами. Отсюда важное значение, которое придавалось стенам как вокруг города, так и внутри его. Околица деревни мыслилась как достаточно надежная «демаркационная» линия, за которой человек мог укрыться от воздействия злых сил природы, если он к тому же следовал веками выработанным приемам и ритуалам для того, чтобы от них защититься или их умиловить. Городская стена могла защитить от врагов, но не от злой силы. Город с его извечной теснотой, перенаселенностью и толкотней, с неизбежным противостоянием группировок людей, разъединенных по самым различным признакам – территориальным, профессиональным, социальным – нередко представал как арена особо напряженной борьбы Добра и Зла, Бога и Дьявола. Одним из самых наглядных свидетельств такой борьбы могут послужить картины Иеронима Босха, который впервые с такой остротой поставил проблему Добра и Зла. В творчестве Босха возникает образ фантастического «злого» города («Искушение св. Антония», «Страшный суд») и прекрасного города, где царит Добро («Иоанн на Патмосе»).

Как отмечает Макс Вебер, «западный город, более точно – средневековый город, которым мы сначала займемся, был не только экономически центром торговли и ремесла, политически (обычно) крепостью и часто местонахождением гарнизона, административно судебным округом, но также скрепленным клятвой *братством*. В древности его символом были общие выборы пританов<sup>1</sup>. В средние века город был скрепленной клятвой «коммуной» и считался в правовом смысле «корпорацией». Впрочем, все это произошло не сразу. Еще в 1313г., как указывает Хачек, английские города не могли получить «franchise»<sup>2</sup>, потому что они, говоря современным языком, не были «юридическим лицом», и лишь при Эдуарде I<sup>3</sup> города выступают как корпорации. Политическая власть, городские сеньоры – повсюду, а не только в Англии – видели в бюргерстве возникающих городов в правовом смысле пассивный литургический целевой союз, члены которого, квалифицированные как городские землевладельцы, несли особые повинности, выполняли определенные обязанности и обладали известными привилегиями: рыночной монополией, складочным правом, привилегиями в ремесле и правом на ремесленный банн, участием в городском суде, особым военным и налоговым положением. При этом экономически наиболее важная часть этих привилегий была в формально-правовом отношении обычно достижением совсем не бюргерского союза, а политического или вотчинного сеньора города. Он, а не горожанин, формально получает эти важные права, которые непосредственно идут экономически на пользу горожанам, а косвенно, в финансовом отношении, в виде налогов горожан –

---

<sup>1</sup> Пританы (правители) – избираемые члены Совета 500 (Булэ; до реформы Клисфена – Совет 400), ведшие поочередно каждую 10-ю часть года текущие дела Совета. Здание, в котором они заседали, называлось Пританеем (в нем же они обедали за государственный счет; на обед в Пританей приглашали также за особые заслуги перед Афинским государством, и это было большой честью).

<sup>2</sup> Привилегии, вольности (обычно оформлялись путем предоставления городских хартий).

<sup>3</sup> Эдуард I (1272-1307) –английский король.

ему, сеньору города. Эти привилегии были на самой ранней стадии, например, в Германии, королевскими привилегиями епископу, на основании которых епископ, в свою очередь, мог видеть и видел в своих городских подданных обладателей привилегий. Иногда, в частности в Англии в англосаксонский период, допуск к поселению у рынка считался исключительной привилегией, предоставляемой соседними сеньорами своим и только своим зависимым людям, доходы которых они облагали налогом. Городской суд был либо королевским, либо вотчинным судом; шеффены и другие функционеры не были представителями горожан, и даже в тех случаях, когда горожане их выбирали, оставались должностными лицами господина, а городское право, которым руководствовались функционеры суда, – установленным им статутом»<sup>1</sup>.

Возвращаясь к сравнению древнегреческого полиса и средневекового города, в том числе и в связи с двумя типами сознания, порождаемыми ими и, в свою очередь, влияющими на формирование городской культуры, следует отметить, что уже в эпоху поздней античности возникло представление о Риме не только как о всемирной столице, но и как о своего рода Вселенной. Так в поэме Овидия «Фасты» говорится:

«Другим народам даны на земле определенные границы,  
У римского народа протяженность города и мира совпадают.»  
(«*Romanae spatium est urbis et orbis idem*»)<sup>2</sup>

И эта тенденция к расширению границ города до мировых масштабов получит дальнейшее развитие уже в Средневековье.

Образ города, предполагающий прежде всего городскую ментальность и быт, затем только уже особенности городской архитектуры, становится одним из важнейших образов Библии. Как отмечает Жак Ле Гофф, «городская тема является одной из основных библейских тем. Появление города в Ветхом Завете не

---

<sup>1</sup> <http://www.politnauka.org> – Weber M. Die Stadt. – Wirtschaft und Gesellschaft, Kap 8. // Grundriss der Sozialökonomik. III. Abt. Tübingen. 1922. S.513-600. На русском языке издавался в 1923г. в переводе Б.Н. Попова, под редакцией Н.И. Кареева. В настоящем издании публикуется новый перевод М.И. Левиной.

<sup>2</sup> Словарь латинских крылатых слов. М. 1988. С.821.

сулит ничего хорошего. Книга Бытия представляет целый ряд проклятых городов. Прежде всего, это первый город, заложенный Каином... Люди средневековья не забывают о ненавистном покровителе градостроительства...»<sup>1</sup>. И далее в книгах Премудростей, Псалмов и Пророков появляется антитеза города хорошего – Иерусалима, который приближен к Богу и полагает свою силу в Духе Божьем, и города дурного – Вавилона, с которым связаны исторические предания о вавилонском пленении, притча о вавилонской башне и столпотворении как символа тупикового пути цивилизации, обезбоженного и бесчеловечного мира. И своеобразным итогом философского осмысления образа города может послужить трактат епископа города Гиппона – Августина Блаженного «О граде Божьем» (413-26гг.), в котором он резко противопоставляет два града – божественный и земной. И земной град мыслится им как вместилище греха, плотских и суетных влечений, заблуждений и пороков. Земной град фактически отождествляется со всей земной жизнью и со всей историей человечества. В финале жителей града земного, если они не успеют очиститься от своих грехов и приобщиться к жизни «по духу», ожидают вечные муки, им будет закрыт путь в «град Божий». Эти два момента – земной город как мир и как «отрицательная» половина двуединства, предполагающая существование «положительной» половины, как мы увидим в дальнейшем, получают свое отражение во всех тех произведениях немецкой литературы, в которых будут появляться мотивы «безумного города»: город – как бытие «недолжное», сознательно избранное его жителями в противовес бытию «должному». И особое значение обретает тема «недолжного», «безумного» города как комической составляющей земного бытия именно в литературе Германии. Германские города, как известно, фактически и юридически не подчинялись верховной власти, говоря словами Жан Поля, «всенародная столица» отсутствовала, и каждый город на протяжении многих веков представлял особый мир, отъединенный и противопоставленный всему, что его окружало. И это отразилось на многих чертах

---

<sup>1</sup> Ле Гофф Жак. Средневековый мир воображаемого. М. 2001. С.282.



городской жизни – во многих городах Германии до наших дней сохранились черты особого, «городского» архитектурного стиля, памятники государей также несут на себе особый отпечаток и т.д.

Тема «безумного города» возникает в немецкой литературе на исходе эпохи Реформации в творчестве Ганса Сакса. В 1530 году Сакс, желая вернуть благосклонность городского магистрата, пишет «Похвальное слово городу Нюрнбергу» и в том же 1530 году стихотворную антитезу к нему – «Страну Шлараффию». В ней он дает своего рода антиутопию, за внешней беззаботностью жизни в этой сказочной стране скрывается горькая правда.

Образ «недолжного», нелепого и несуразного города вновь возникает в немецкой литературе на самом исходе XVI века – это народная «Книга о шильдбюргерах, или О том, как жители города Шильды от великого ума глупостью спасались» (1598г.). Книга эта также становится одним из знаковых произведений шутовской литературы, составляющей значительный пласт литературы Германии предреформационной и реформационной эпохи. Но хотя «Шильдбюргеры» и занимают в общем контексте шутовской литературы достаточно важное место, в этой «книге о дураках» немало характерных особенностей, отличающих ее от других.

Жители Шильды – это в первую очередь потомки греческого мудреца, который вынужден был покинуть родину, спасаясь от людской неблагодарности и жестокой расправы. Сами же шильдбюргеры вынуждены будут прикинуться глупцами, чтобы, избавившись от необходимости служить мудрыми советчиками иностранным государям, спокойно жить в своем родном городе.

Но следует отметить, что если в произведениях шутовской литературы последующих этапов дураки будут иметь ярко выраженные социальные черты, занимать вполне определенное место в «табели о рангах» и в связи с этим служить объектом сатиры, то шильдбюргеры предстают как обобщенный символ народа. Их сознательный отказ от разума выражается в первую очередь в том, что они утратили гармоничную связь с природой: сеют соль и пытаются собрать урожай, казнят рака, бросив его в

реку; ловят солнечный свет мешками, ведрами, корзинками и мышеловками, чтобы принести его в ратушу, в стенах которой они забыли прорубить окна; печь для ратуши они ставят снаружи на рыночной площади, а жар от печи, передают в ратушу по рыболовным сетям. Эти примеры можно было бы продолжить. Шильдбюргеры не показаны как носители городских форм жизни и городского сознания, не указаны их ремесла, нет представителей интеллигенции, они скорее выглядят как неразумные крестьяне. Но если они сами виноваты в своей глупости и добровольно надетые маски дураков стали их настоящими лицами, то отношение автора, который и себя причисляет подчас к шильдбюргерам, остается, по сути, добродушно-снисходительным. Ведь глупость не входит в число семи смертных грехов. Это гордыня, сладострастие, скупость, чревоугодие, лень, гнев, зависть, она коренится в природе человека. Наглядным примером такого переосмысления метаморфозы греха может служить знаменитая картина Босха «7 смертных грехов». Черт превращается постепенно в дурака, его рога – в колпак с бубенцами. «Эти забавные и по большей части безобразные сценки пронизаны суетой повседневной жизни. Их «греховность» лишена всякого оттенка устрашающего морализирования, она скорее сродни глупости, она больше похожа на хитрые козни пройдох и шарлатанов, на веселые представления народного балагана, чем на порождение злой воли врага рода человеческого – дьявола»<sup>1</sup>.

Иллюстрацией такой оценки могли бы послужить и картины Питера Брейгеля, который нашел верный тон в изображении «среднего» человека: он далек и от сентиментальности, и от человеконенавистничества. А его картина «Фламандские пословицы» фактически воспроизводит многие несуразности и ошибки шильдбюргеров: «кто-то пытается прошибить лбом стену, кто-то зарывает колодец, в котором плавает теленок, кто-то бросает рыб в реку, какая-то женщина душит чертенка, а рядом валяется редька... Все это –

---

<sup>1</sup> Фомин Г. Иероним Босх. М. 1974. С.28.

наглядная реализация метафор, на которых построены народные поговорки о человеческой глупости»<sup>1</sup>.

Глупец – это просто человек, которого не надо карать за его прегрешения. И пример такого снисходительно-великодушного отношения к шильдбюргерам подает Император, который приезжает к ним в гости, дивится их глупости, которая уже стала настоящей, и издает по их просьбе указ, защищающий их от насмешек – «никто им в их шутовстве и глупости никаких помех чинить не должен ни словом, ни делом, ни помышлением...».<sup>2</sup> В финале книги возникает мотив гамельнского крысолова, но как бы «вывернутый наизнанку» – в городе настоящее нашествие мышей, и шильдбюргеры, никогда не видевшие кошку, покупают ее за огромные деньги у проходившего мимо бродяги. Потом в страхе, что страшный зверь-мышкодав съест их самих, поджигают дом, куда спряталась кошка, и весь город Шильда гибнет в пламени пожара. Как мы увидим в дальнейшем, в «Шильдбюргерах» намечается определенная схема «хроники безумного города» – от древнегреческого мудреца, предка горожан до великого стихийного бедствия, поглотившего город.

\*\*\*

В немецкой литературе XVII века тема «безумного города» сливается с общей тематикой «безумного мира», с образом Германии эпохи Тридцатилетней войны в литературе барокко. Но особое звучание обретает тема «безумного города» в контексте немецкой литературы последней четверти XVIII века в 1774 году – в том же году, когда выходят в свет «Страдания юного Вертера» Гете – появляется роман К.М.Виланда «История абдеритов», а в 1796-7 гг., когда были опубликованы «Годы учения Вильгельма Мейстера» Гете и уже начиналась деятельность йенского романтического кружка, – выходит в свет роман «Цветы, плоды и тернии» Жан-Поля Рихтера.

---

<sup>1</sup> Дмитриева Н.А. Краткая история искусств. М. 1996. С.336.

<sup>2</sup> Книга о шильдбюргерах. М. 1963. С.51.

В романе Виланда «История абдеритов» тема «безумного города» выступает как одно из своеобразных средств для переоценки и нового восприятия античности в общем контексте германского Просвещения в последней четверти XVIII века. Как известно, идеалы античности играли значительную роль в становлении самосознания германского бюргерства, что нашло свое отражение и в литературе Просвещения. К.М.Виланд был одним из наиболее компетентных исследователей и знатоков античной литературы, он переводил на немецкий язык древнегреческих авторов (в том числе – всего Лукиана), использовал античные реалии в своей «Истории Агатона» (1767) – первом романе воспитания в немецкой литературе и в поэме «Музарийон». Но его роман «История абдеритов» (1774) интересен в первую очередь тем, что в нем отражается новое восприятие античности – уже не как абсолютного идеала и объекта для подражания в самых разных областях политической и художественной жизни Германии, а как средства для воспроизведения реалий германской действительности в духе просветительской сатиры.

Такое восприятие античности стало возможным благодаря возникновению новых, нередко подспудных явлений в европейской и германской культуре второй половины XVIII века, когда начинался процесс разрушения риторической культуры изнутри и нарождалось новое понимание истории. Как отмечает А.В.Михайлов, «в середине же и во второй половине XVIII века происходит, казалось бы, парадоксально-странный процесс – изучение, обновление, оживление античности, увлечение всем античным, в ветхое вливается новая жизнь... .. в открывающееся древнее люди интенсивно вкладывают себя, свою душу, свои смыслы – и способы восприятия, и повсюду незаметно и неподконтрольно завязываются узлы синтезов – своего и чужого, нового и давнего»<sup>1</sup>.

Таким образом, происходит своеобразное совмещение, отождествление античности с современностью, после которого начнется их «отталкивание» – античность будет отодвинута

---

<sup>1</sup> Михайлов А.В. Идеал античности и изменчивость культуры. Рубеж XVIII-XIX вв. В кн.: «Быт и история античности». М. 1988. С.225-226.

назад, в глубь веков, на свое место в историческом процессе, а вскоре между античностью и современностью будет помещено вновь открытое Средневековье – это сделают уже романтики. Но само восприятие истории в XVIII веке, как мы помним, было связано с концепцией, обусловленной исследованиями природы в самых разных ее проявлениях и формах. И объяснение многим историческим событиям ученые XVIII в. и, в первую очередь, энциклопедисты нередко «искали в превратностях политической истории, в природе человека, совмещающей высокий разум с низменными страстями, в фатальной роли честолюбивых и властолюбивых личностей, т.е. больше в историческом «психологизме», чем даже в эволюции идеи».<sup>1</sup> И в романе Виланда «История абдеритов» дается исследование человеческой природы в том числе и в ее психологическом аспекте. Виланд рассматривает психологию – в данном случае коллективную психологию жителей безумного города – как проявление человеческой природы, единой для всех времен и народов. Поэтому он может с такой легкостью и изяществом соединить в единое целое античный город Абдеру и немецкую Шильду, рассказать о шильдбюргерах, сделав их, с одной стороны, своими современниками, германскими бюргерами XVIII века, с другой – жителями древнегреческой Абдеры.

Виланд находит Абдеру в сочинении Лукиана «Как следует писать историю», в первом разделе которого описывается, как после «сильной и упорной лихорадки» все абдериты помешались на трагедии и стали «произносить ямбы и громко кричать, чаще же всего исполняли монологи: Еврипидовой Андромеды, чередуя ее с речью Персея. Город был полон людьми, которые на седьмой день лихорадки стали трагиками».<sup>2</sup> Этот эпизод из Лукиана будет положен в основу третьей книги романа «Еврипид среди абдеритов». Особое значение имеет сам выбор именно «лукиановского», сниженного и переосмысленного варианта античности, что свидетельствует о намерении Виланда противопоставить его

---

<sup>1</sup> Люблинская А.Д. Историческая мысль в «Энциклопедии». В кн. «История в “Энциклопедии” Дидро и д’Аламбера». Л. 1978. С.247.

<sup>2</sup> Лукиан. Избранная проза. М. 1991. С.626.

«однобокому», «надутому и идеализированному образу Древней Греции», и при помощи такого рода «древнегреческих аллюзий» разрушить «иллюзии».<sup>1</sup>

В Предуведомлении автор сообщает, что использовал античный материал, следуя «одному надежному руководителю, авторитет которого намного превосходит всех Элианов и Афинеев»<sup>2</sup>, имя этому руководителю – Природа. И автор заверяет в правдивости своей книги, которую он рассматривает как «вклад в историю человеческого разума».

У Салтыкова-Щедрина образ города Глупова появляется, как известно, еще в «Губернских очерках» (1856-57), а гротесковые образы глуповских градоначальников и фольклорные мотивы побасенок и сказок о дураках получают дальнейшее развитие в сатирических сказках последнего периода его творчества.

Как отмечает А.С.Бушмин, уже в «Губернских очерках» возникают основные черты сатиры Салтыкова-Щедрина – «иносказательная манера повествования, реалистическая фантастика, художественная гипербола, острота типологических сатирических наименований, формул, оборотов, эпитетов, своеобразный синтез элементов публицистики и художественной образности»<sup>3</sup>.

В настоящем исследовании мы предполагаем выявить типологическое сходство как художественной структуры романов немецкого и русского писателей, так и сатирических мотивов и образов. Забегая вперед, отметим, что в качестве связующего звена между обоими произведениями может выступать европейский фольклор и, в первую очередь, литература о дураках.

Важной причиной для сравнения Абдеры и Глупова является и то, что оба города обрисованы в первую очередь как провинциальные. Хотя в Греции в V веке до нашей эры не было понятия «столица» и «провинция», а города-полисы

---

<sup>1</sup> Van der Laan. Christoph Martin Wieland and the German making of Greece. In: Germanic Review. Spring 95. Vol.70. Issue 2. P.21.

<sup>2</sup> Виланд К.М. История абдеритов. М. 1978. С.5.

<sup>3</sup> Бушмин А.С. Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л.1984. С.29.

пользовались равными политическими правами, Виланд показывает жителей города как ограниченных провинциалов, одинаково далеких и от природы, и от достижений культуры и цивилизации. И поводом для создания романа ему послужила жизнь в родном городе Биберахе, и его служба в городской канцелярии – в среде городских чиновников и обывателей, которым так и не суждено было стать просвещенными бюргерами.

В романе М.Е.Салтыкова-Щедрина «История одного города» также представлен захолустный Глупов, за которым явственно просматривается обобщенный образ России – ее прошлого, настоящего и – в какой-то степени – будущего.

Сатирический эффект в романе Виланда создается, как мы помним, в первую очередь, посредством совмещения двух планов – античного и современного автору. Жители Абдеры – это в то же время и германские бюргеры, потомки шильдбюргеров, облаченные в греческие одежды. Они сами представляют власть в своем городе, сами творят все несуразыцы и глупости – изгоняют патриотов и мудрецов, устраивают «процесс из-за тени осла» и в конце концов превращают свой город в гигантское болото, в котором должны жить лягушки – священные животные Латоны, богини-покровительницы города. И тогда на полях появляется несметное множество мышей. Жить в Абдере становится невозможно, и абдериты, покинув свой родной город, разбредаются по всей Греции. И такое же, вызванное неразумием самих горожан, возвращение в природу произошло и в Шильде: как мы помним, пытаясь сжечь кошку – страшного зверя (чтобы он не съел бы и людей!) шильдбюргеры поджигают свои дома, и весь город пожирает огненная стихия.

Виланд меткими штрихами обрисовывает абдеритов, которые представляют интеллектуальную и правительственную элиту города, и дает им говорящие имена. Так, писанием эпоса занят драматический поэт Гипербол, музыку сочиняет юный номофилакс (аналогия судейскому чиновнику) Грилл («die Grille» имеет два значения – «сверчок» и «каприз, причуда»), цехового старшину зовут Пфрим. Это явственная отсылка к немецкому городу Шильде – по роду его занятий и по названию,

что в переводе значит «Шило». Есть здесь и греческие имена – жрец Стробил, советник Грасилл, архонт Онокрадий и т.д. И все они способствуют тому, чтобы город Абдера шел к своему печальному концу.

В народной смеховой традиции тема глупости всегда выступала в связи с темой смерти. Карнавальная смерть<sup>1</sup> сопровождалась «амбивалентным» смехом. Но именно для германской шутовской литературы наиболее характерны образы смерти и как элементы карнавальной культуры, так называемые «пляски смерти», в которых участвовали в равных долях живые и одетые мертвецами танцоры. Как отмечает О.М.Фрейденберг, «смерть и глупость – центральные образы, вокруг которых сосредоточивается сатирический и дидактический материал еще в средние века»<sup>2</sup>. В романе Салтыкова-Щедрина наряду с темой глупости также выступает тема смерти, но, забегая вперед, отметим, что и носителями и жертвами ее будут выступать, в первую очередь, градоначальники.

Если все действие «Абдеритов» происходит в античности (правда, как мы увидим, достаточно условной), то Салтыков-Щедрин уже в начале своего романа резко противопоставляет глуповцев «Неронам преславным», «Калигулам, доблестью сияющим» и даже «от начальства поставленным Ахиллам»<sup>3</sup>. И уже эти «оксюмороны» задают сатирическую тональность всему роману – здесь появятся свои «героические» начальники, которые сыграют по отношению к глуповцам еще более роковую роль, чем Нерон и Калигула в истории Рима. И если Нерону и Калигуле была суждена скорее позорная, чем трагическая гибель, то глуповские градоначальники погибают смертью ничтожной и гротесковой, такой, которую они вполне заслужили всей своей жизнью и насилием над вверенными им глуповцами. Причем читатель узнает об их смерти еще до их появления на сцене: происходит своеобразное второе

---

<sup>1</sup> См. Бахтин М., Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М. 1990.

<sup>2</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М. 1997. С.291.

<sup>3</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Избранные сочинения в двух томах. Т.1. М. 1984. С.17.



мифологизированное рождение и – снова наступает уже окончательная смерть. Так, Ферапонтов, столь «охочий до зрелищ, что никому без себя сечь не позволял»<sup>1</sup>, был растерзан в лесу собаками (сатирическая антитеза гибели прекрасного Адониса – Е.К.); беглый грек Ламврокакис был заеден в своей постели клопами, гигантского роста градоначальник Баклан был переломлен пополам во время бури; Фердыщенко умер от объедения, майор Прыщ оказался с фаршированной головой и т.д. Однако, есть среди них градоначальники, которых сверху смещали и даже наказывали и ссылали. Но все они показаны автором в двух ипостасях – как реально существующие высокие чины, посылаемые в Глухов из Петербурга «по высочайшему повелению», и как сказочные чудовища, захватывающие в плен и пожирающие людей. И в обоих романах жители Абдеры и Глухова пассивно поддаются безумию и становятся его жертвами. Но если безумие абдеритов подается Виландом как антитеза просветительскому «рацио», и в целом он относится к своим соотечественникам и современникам с сочувствием, то Салтыков-Щедрин утверждает свои просветительские и гуманистические идеалы по принципу «доказательства от противного», показывая действительно «кромешный мир» русской провинциальной жизни. Но, как известно, «антимир» и «кромешный мир» в русском фольклоре, чтобы стать «миром смешным... должен быть еще и неупорядоченным миром, миром спутанных отношений. Он должен быть миром скитаний, неустойчивым миром всего бывшего, миром ушедшего благополучия, миром со «спутанной знаковой системой», приводящей к появлению чепухи, небылицы, небывальщины. В голом не отличишь признаков принадлежности к тому или иному слою людей. Пьяный ведет себя «без правил». Герой антимира – «беспутный», «непутевый», неожиданный в поступках. Кромешный мир – смешной сам по себе. Поэтому в произведениях, изображающих этот мир неупорядоченности, нет еще до поры до времени сатирического начала»<sup>2</sup>. И такое сатирическое начало вносит в «кромешный мир» Салтыков-

---

<sup>1</sup> Там же. С.26.

<sup>2</sup> Лихачев Д.С. Смех в древней Руси. Л. 1989. С.47.

Щедрин, доводя до предела и заостряя сатирические образы до гротеска.

В романе Виланда есть также и положительные герои – это три мудреца: философ Демокрит, врач Гиппократ и трагик Еврипид, представители блистательного «Ордена космополитов». В романе Салтыкова-Щедрина нет ни одного положительного героя. Иванушки, способные на физический и моральный подвиг, остались в прошлом, в «Губернских очерках».

Если у Виланда образ населения Абдеры – это обобщенный портрет германского бюргерства и еще шире – сатирическое отображение человеческой природы (абдериты, как мы помним, разбредаются по всей Греции, и, возможно, по всему миру), то границы владений глуповцев могут достигать «самой Византии». Такова география – в образе Глупова показана вся Россия. История же России пересказывается Салтыковым-Щедриным в форме фольклорных рассказов о дураках – возникает своего рода «антиутопия», мир, как бы вывернутый наизнанку, «антимир». Головоотяпы – предки глуповцев – сражаются с живущими с ними по соседству моржеедами, лукоедами, гущедами, клюковниками, куралесами, вертячими бобами, лягушечниками, слепородами и т.д. И это точные прозвища жителей разных областей России. Так, «слепороды» – это пошехонцы, герои фольклорных сказок и побасенок о дураках, которые способны даже «в трех соснах заблудиться». Но у Салтыкова-Щедрина именно они выводят остальных соплеменников из «трех сосен». А затем призываются варяги, появляются цари, хотя ни один из них не будет показан или хотя бы открыто упомянут в романе.

В целом пространственно-временная система романа организована по аналогичному принципу – как и в «Абдеритах», действие в романе связано и с античностью (есть свои карикатуры на Неронов и Калигул), и с древней Русью, но действие происходит в современности, в пореформенной России в эпоху реакции, а в финале разражается настоящая апокалиптическая катастрофа. Последний из губернаторов Угрюм-Бурчеев превращает Глупов в какое-то подобие каторги или, выражаясь языком двадцатого века, Гулага. И когда вконец

замученные глуповцы, наконец, начинают избавляться от своего извечного страха перед градоначальником и организовывать тайные общества, именно тогда приходит непонятное «оно». «Оно близилось, и по мере того как близилось, время останавливало бег свой. Наконец земля затряслась, солнце померкло...глуповцы пали ниц. Неисповедимый ужас выступил на всех лицах, охватил все сердца. Оно пришло... В эту торжественную минуту Угрюм-Бурчеев вдруг обернулся всем корпусом к оцепенелой толпе и ясным голосом произнес: – Придет... Но не успел он договорить, как раздался треск, и бывший<sup>1</sup> прохвост моментально исчез, словно растаял в воздухе. История прекратила течение свое.»<sup>2</sup>. Город поглощает природная стихия.

Можно спорить о том, какой именно смысл вкладывал писатель в это «оно» – революционную ли «бурю», очередную ли карательную экспедицию или Божью кару за глупость и бездействие. Но в любом из этих случаев Салтыков-Щедрин показывает «оно» как великое народное бедствие – и в этом его провидение будущего России и пророчество ее дальнейших трагических судеб.

Подводя итоги, отметим, что хотя в романе Салтыкова-Щедрина нет прямых указаний или аллюзий на роман Виланда, тем не менее творческая мысль обоих авторов двигалась в одном направлении, и между обеими «историями» наблюдается определенное типологическое сходство. В художественной структуре обоих этих произведений есть немало родственных элементов, за гротеском и сказочной фантастикой в них скрывается современность. И сама образная система в обоих случаях представляет циклическую галерею типов и восходит к средневековому «своду», одному из важнейших структурных принципов средневековой европейской литературы. На этой основе и возникает сатирическая картина современной автору жизни.

---

<sup>1</sup> Бывый – бывший (вятский диалект). // Даль В. Толковый словарь. Т.1. М. 1978. С.148.

<sup>2</sup> Салтыков-Щедрин М.Е. Избранные соч. В 2т. Т.1. М. 1984. С.165.

## **РЕКОМЕНДАЦИИ И ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ**

Для сравнительного анализа двух романов на одну и ту же тему, но созданных в разных странах и с почти вековым промежутком, студенту предлагается предварительно ознакомиться с панорамой культурно-исторического развития Германии во второй половине XVIII века и России во второй половине XIX века, с эволюцией жанра романа и с особенностями сатиры в немецкой и русской литературах, в частности, особенностями воплощения темы глупости и образов дураков. Студенту можно также предложить проследить эволюцию образа дурака и юродивого вплоть до «Идиота» Ф.М.Достоевского, а в XX веке – до повести Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». В немецкой литературе эпохи Реформации возникла так называемая шутовская литература, образная система которой повлияла на поэтику романа XX века – примером этому может послужить «Жестяной барабан» Гюнтера Грасса.

Особое внимание следует обратить на наличие или отсутствие образов положительных героев в обоих романах, а также на образы правителей у Виланда и Салтыкова-Щедрина.

### **ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ**

1. Какое место занимают романы «История абдеритов» и «История одного города» в творчестве К.М.Виланда и М.Е.Салтыкова-Щедрина?
2. Проанализировать образы градоначальников и абдеритов. Есть ли положительные образы в романе Салтыкова-Щедрина?
3. Выявить особенности образной системы обоих романов. Какое значение имеет «Орден космополитов» для отражения положительного идеала в романе Виланда?
4. Город и природа как центральная коллизия в романе «История абдеритов». В каких эпизодах романа это выражается наиболее наглядно?

5. Человек и власть как конфликт в романе «История одного города». Какими художественными средствами создается обобщенный образ России?
6. Значение финала в обоих романах. Как выражается гротеск и фантастика в финалах романов?
7. Сравнительная характеристика особенностей сатиры в обоих романах.

## **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ**

1. М.Е.Салтыков-Щедрин. История одного города. В кн. М.Е.Салтыков-Щедрин. Избранные произведения в двух томах. Т.1. 1984.
2. К.М.Виланд. История абдеритов. М. 1978.
3. Ch.M.Wieland. Die Geschichte der Abderiten. Reclam. Stuttgart. 1998.
4. Лукиан. Избранная проза. М. 1991.
5. Народная книга о шильдбюргерах. В кн. Немецкие шванки и народные книги XVI века. М. 1990.

### **КРИТИКА**

1. История русской литературы XIX века. Часть 1.
2. История русской литературы в 4-х томах. Том II. Л. 1981.
3. Русская литература второй половины XIX века.
4. А.С.Бушмин. Эволюция сатиры Салтыкова-Щедрина. Л. 1984.
5. К.М.Виланд – см. главу «Оберон» и «Руслан и Людмила».
6. Deutsche Literaturgeschichte. Metzler. Stuttgart und Weimar. 1994.
7. Макс Вебер. Город. В книге Макс Вебер. Избранное. М. 1990.

## ГЛАВА 3

### ОСОБЕННОСТИ ПСИХОЛОГИЗМА И ТЕМА ДВОЙНИКОВ В ПРОЗЕ Э.Т.А.ГОФМАНА И А.П.ЧЕХОВА («ПЕСОЧНЫЙ ЧЕЛОВЕК» И «ЧЕРНЫЙ МОНАХ»)

К числу тех наиболее важных для дальнейшего развития литературы открытий, которые принес с собой романтизм, принадлежит открытие психологизма. Разрушение риторической культуры на рубеже XVIII-XIX веков и возникновение новой концепции человеческой личности, уже не вписывающейся в систему социума, а ставшей живым воплощением нонконформизма, обозначило рубеж двух эпох и возникновение романтического мировосприятия и, как следствие этого, – нового образа литературного героя. При этом следует подчеркнуть, что уже на ранней стадии развития европейского романтизма – в его германском варианте – возникли две полярные «ипостаси» образа романтического героя. Если использовать обозначение А.В.Карельского, то это «пишущие» и «пашущие»: творческая личность, наделенная духовностью и талантом, и – человек из народа, как правило, не утративший связь как с человеческим коллективом, так и с миром природы.

Иррациональность и предельная обостренность чувств романтического героя могли подвести его к краю бездны, к безумию и гибели. В контексте предыдущей риторической культуры безумцы появлялись и даже упоминались достаточно редко – они шли вразрез с принципами как просветительского «рацио», так и рококо с его изяществом и внешней безмятежностью. Безумцы как герои первого плана появились только в готическом романе, но ведь именно этот по сути «периферийный» жанр в общей картине литературы XVIII века стал одним из предвестий романтизма и, в частности, принес с собой не только мотив таинственности, но и мотив темных, иррациональных страстей, нередко обрекающих героев на безумие. И, начиная с готического романа, безумие получает два обличья – в первую очередь, это безумие внешнее, пришедшее «извне», как угроза человеку со стороны внешнего мира. Другая

же разновидность – условно назовем ее «мистическим безумием» – порождается борьбой добрых и злых сил в душе самого героя.

Следует отметить, что в романе Ч.Р.Метьюрина «Мельмот-Скиталец», который представляет завершение готического романа, воплощены оба облика безумия: внешнее – у некоторых героев вставных новелл, которые сходят с ума под давлением ужасных внешних обстоятельств, созданных злой волей людей, и внутреннее – у самого Мельмота, в душе которого идет борьба добрых и злых сил. Роман о Мельмоте наряду с творчеством Гофмана, был знаком русскому читателю (нередко во французском переводе) и оказал известное влияние на русскую фантастическую повесть.

Нередко в литературе XIX, а затем и XX веков оба эти вида безумия выступают в переплетении (образ князя Мышкина в романе Достоевского «Идиот», образ Адриана Леверкюна в романе Т.Манна «Доктор Фаустус»). В русской литературе рубежа XIX-XX веков наглядным примером художественного воплощения «социального» и «мистического» безумия могут послужить два рассказа А.П.Чехова – «Палата №6» и «Черный монах». На наш взгляд, исследование внутренних связей рассказа «Черный монах» с поэтикой немецкого романтизма могло бы представить достаточный научный интерес.

Тема безумия, как мы помним, получила достаточно широкое распространение в немецком романтизме с самых его истоков, со сказки Л.Тика «Белокурый Экберт», где оно выступает как кара за то, что герой выдал тайну волшебного мира. И почти каждый из германских писателей-романтиков обратится к теме безумия и в той или иной форме отразит ее в своем творчестве. Тема безумия получит особенно яркое выражение в прозе Г.Клейста. Что касается поэзии, то здесь мотив безумия составляет скорее исключение: он появляется в поэзии К.Брентано и в интерпретации в духе романтической иронии у Генриха Гейне.

В драмах Г.Клейста и в прозе Э.Т.А.Гофмана это будет в первую очередь «социальное», навязанное извне безумие. И хотя «мистическое» безумие встречается у романтиков значительно реже, именно оно служит, на наш взгляд,

свидетельством внутренних коллизий и противоречий в германском романтизме, его своеобразной «самокритики» и вызревания в его недрах тех элементов, которые затем будут унаследованы реализмом. Мотив безумия возникает тогда, когда индивидуализм и «вознесенность над толпой» романтической личности начинает подвергаться сомнению и осуждению. В драме Ф.Гельдерлина «Смерть Эмпедокла» (1797-1798гг.) уже возникает конфликт «гений-люди», причем его причина – в самом Эмпедокле, в его позиции и философских исканиях, и авторская оценка его идей и добровольной гибели философа в жерле Этны далеко не однозначна.

Следующие ступени развития этой темы представляют новелла А. фон Арнима «Одержимый инвалид в форте Ратоно» (1818г.) и рассказ «Песочный человек» (1816г.) в «Ночных рассказах» Гофмана.

А. фон Арним, один из крупнейших представителей гейдельбергского романтизма и соавтор знаменитого сборника народных песен и легенд «Волшебный рог мальчика», был одним из наиболее талантливых мастеров немецкой прозы первых десятилетий XIX века. Как отмечал Генрих Гейне, своеобразие творческой манеры Арнима заключалось в особом «черном юморе», происходящем из столкновения быта с фантастическими и ужасными событиями. Арним берет сюжет из хроники города Марселя, но придает ему звучание «анекдота», восходящего к старогерманским шванкам об изгнании дьявола. Сержант Франкер, поставленный комендантом в форте Ратоно, впадает в безумие и, подняв флаг с изображением дьявола, держит в осаде и лишает продовольствия весь Марсель. Но его спасают любовь и преданность его жены Розалии, немки по происхождению. Розалия, не побоявшись угроз мужа, собиравшегося стрелять по ней из пушки, идет к форту, оставив ребенка на попечение патера Филиппа, и тут происходит чудо.

«Когда она была за три ступени от того места, где скрещивался огонь, она опустилась на колени. Франкер расстегнул на груди мундир и жилет, чтобы легче было дышать, сунул руку в свои черные спутанные кудри и стал яростно рвать их. И тут, когда он в исступлении наносил себе ожесточенные



удары в лоб, у него открылась его рана. Слезы и кровь загасили тлеющий фитиль, порыв ветра сдул с запальников пушек порох, а с башни – флаг с изображением дьявола»<sup>1</sup>.

Причиной его безумия оказалось не только проклятие матери Розалии, не желавшей, чтобы дочь вышла замуж за пленного французского солдата, но и вполне реальное обстоятельство – рана на голове, начавшая гноиться и вызвавшая умственное расстройство. Очевидно, ни в одной другой романтической новелле нет столь явственно проявляющейся генетической связи между ее поэтикой и христианской мифологией и символикой. Вся художественная ткань повествования буквально пронизана двумя символами – это «огонь, дьявол» и «вода, любовь»<sup>2</sup>, включая сюда и многочисленные «производные» от них. Мотив огня в романтическом художественном сознании имеет самые разнообразные – позитивные и негативные – значения. Огонь – это антитеза просветительскому «рацио», Солнцу разума и книге в сказках Новалиса; это стихия повелителя огня Саламандра, принявшего в земной жизни облик архивариуса Линдгорста у Гофмана, который, сражаясь огненными же лилиями, победит злую колдунью Лизу. Но мотив огня восходит и к образу Люцифера – еще одной из ипостасей Сатаны, Дьявола. Черты Люцифера как одного из архетипов имплицитно присутствуют в образах романтических героев «байронического» плана.

Мятеж Сатаны против Бога, его взлет и падение, его обреченное на неудачу стремление «подражать» Божественному Свету, гордость и одиночество – все эти моменты в той или иной форме проявятся в образах романтических героев. Интересно отметить, что иногда Люцифер в искусстве итальянского Возрождения изображался в виде монаха, который явился искушать Христа в пустыне. Но из-под монашеской рясы выглядывает раздвоенное копыто. Таинственный фосфорический блеск глаз героя – не аполлонический свет, а

---

<sup>1</sup> Избранная проза немецких романтиков. Том 2. М. 1979. С.187.

<sup>2</sup> См. Бент М.И. Немецкая романтическая новелла. Иркутск. 1987. С.65.

ложный блеск, напоминающий адское пламя. Двойная – реальная и фантастическая – причина сумасшествия Франкера, явственное присутствие христианских символов и аллегорий, с одной стороны, и подчеркнуто бытовых деталей и подробностей – с другой, могут служить свидетельством движения художественной мысли романтиков в направлении к интерпретации фантастического уже в духе реализма. Как отмечает Бенно фон Визе, «чтобы достичь такого художественного воздействия, было необходимо странное, даже курьезное<sup>1</sup> переплетение фантазии и реальности, романтизма и реализма, поэтически надчувственного и вещественно воспринимаемого мира, которое характеризует эту новеллу. Именно в переломный момент духовного развития, на переходе от романтизма к реализму могли быть достигнуты такие вершины в развитии германского искусства повествования как история о Петере Шлемиле Шамиссо, новелла Л. Тика «Жизнь бьет ключом», бессмертный «Бездельник» Эйхендорфа, а также «Безумный инвалид» А. фон Арнима и рассказ К. Брентано о храбром Касперле и прекрасной Аннерль»<sup>2</sup>.

В творчестве Э.Т.А. Гофмана наиболее яркими примерами воплощения мистического безумия могут послужить монах Медард из романа «Эликсиры сатаны» и студент Натанаэль из рассказа «Песочный человек».

Монах Медард обречен на трагические метания и внутренний разлад родовым проклятием, он, как и многие из героев романа, представитель старинного дворянского рода, однако его предки, отказавшись от дворянства и прав на наследство, посвятили себя искусству. Многие из них, подчиняясь дьявольскому искушению, совершают преступление одного и того же типа – убийство прекрасной женщины, словно

---

<sup>1</sup> Курьезное – имеется в виду категория курьеза как бессистемного, беспорядочного нагромождения различных деталей и предметов; курьезами назывались раритеты, собиравшиеся в сокровищницах замков, и только затем возникло понятие курьеза как чего-то необычного, а затем и комического.

<sup>2</sup> Benno von Wiese. Die deutsche Novelle. Bd.II. Düsseldorf. 1964. S.73-74.

осуществляя месть мирозданию за то, что прекрасный идеал и реальность всегда разделены и противостоят друг другу. И та же мания убийства понуждает Медарда к покушению на жизнь его возлюбленной Аврелии, которая спасается только чудом. Но его безумие как бы объективируется, материализуется в образе его двойника – графа Викторина, похожего на Медарда (как выяснится потом, они сводные братья). После падения в пропасть (аналогия адской бездны) Викторин теряет рассудок и, переодевшись монахом, преследует Медарда и в финале убивает Аврелию. Кульминационной сценой романа является момент, когда безумный Викторин набрасывается на Медарда и начинается ужасная схватка. Безумие самого Медарда, поразившее его после того, как он выпил хранившийся в реликварии монастыря эликсир, которым дьявол искушал святого Антония, на самом деле является карой за его гордыню и суетные устремления к тому, чтобы обрести известность благодаря своим проповедям. Но Медардом движет не божественное вдохновение, а артистизм его натуры, унаследованной от предков-художников. В финале Медард возвращается в монастырь и умирает, одержав моральную победу над дьяволом. Романтическая творческая личность и искренне верующий и служащий Богу монах – такая трагическая раздвоенность героя приводит его к безумию, пусть и временному, а затем и к гибели.

При этом внешний мир, в котором живут филистеры и люди, не понимающие и профанирующие искусство, также служит причиной его безумия, но в меньшей степени, чем то, что происходит в душе самого Медарда. Внешний мир выступает как главная причина безумия героя – «социально обусловленного безумия» – в романе «Житейские воззрения кота Мурра». В черновых набросках к третьей части главный герой романа композитор Иоганнес Крейслер появляется уже потерявшим рассудок.

В фантастической новелле «Песочный человек» из цикла «Ночные рассказы» коллизия «герой – мир» еще более усложняется. Автор, хотя и испытывает сочувствие и сострадание к своему герою – студенту Натанаэлю, все-таки не дает прямого ответа на вопрос: кто же виноват в его трагической

гибели и не было ли его безумие вызвано игрой его же воображения?

Образная система новеллы, в целом воспроизводящая уже появившуюся в других новеллах и романах расстановку сил: герой колеблется в выборе между двумя возлюбленными – обыкновенной девушкой и волшебным существом, которые символизируют два мира – реальный и фантастический; герою помогает словом и делом «энтузиаст», на деле являющийся пришельцем из волшебного мира. (Следует отметить, что понятие «энтузиазм» связывалось в сознании немцев с сектой энтузиастов, существовавшей во времена Реформации и Крестьянской войны, т.е. с бунтом и революцией). Но при этом краски сгущаются, конфликт предельно обостряется. Возлюбленной Натанаэля оказывается кукла-автомат Олимпия, но, с другой стороны, и Клара, его невеста, при всех ее положительных качествах, не в состоянии понять его и помочь ему избавиться от приступов мистического безумия. И она в какой-то момент в глазах Натанаэля также становится похожей на бездушный автомат. Следует отметить, что на рубеже XVIII-XIX веков в Европе возникает мода на самые разные автоматы – вплоть до роботов в человеческий рост, умеющих танцевать и играть в шахматы (в последнем случае за ними скрывались искусно спрятанные в механизме люди). В припадке безумия Натанаэлю кажется, что ему является ужасный Коппелиус, который «хватает его и швыряет в пылающий огненный круг, который вертится с быстротою вихря и с шумом и ревом увлекает его за собой. Все завывает, словно злобный ураган яростно бичует кипящие морские валы, вздымающиеся, подобно черным седоголовым исполинам»<sup>1</sup>. Переход от времени к вечности, из одного мира в другой здесь, в отличие от других произведений Гофмана, совершается не легко и почти незаметно для героев, а как страшное фантазмагорическое действие, как люциферово низвержение в адскую бездну. И неожиданно возникший образ бурного моря может быть истолкован как символ мирового зла и ада. Огненный круг же, как известно,

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М. 1967. С.538.

обозначал в различных религиях солнце и вечность в противоположность квадрату – символу несовершенной земной жизни.

В финале опять возникает образ огня и вращения. Увидев в волшебную подозрную трубу Копполу, Натанаэль сходит с ума и пытается убить Клару. «Огненный поток, кипя и рассыпая пламенные брызги, залил его вращающиеся глаза; он ужасающе взревел, словно затравленный зверь, потом высоко подскочил и, перебивая себя отвратительным смехом, пронзительно закричал: «Куколка, куколка, кружись! Куколка, кружись, кружись!»<sup>1</sup>.

Тема механического, мертвого движения возникает и в других новеллах и сказках Гофмана («Щелкунчик», «Выбор невесты» и др.). И подобно знаменитым мельницам из романа Сервантеса, которые символизируют и слепую Судьбу («колесо Фортуны») и наступление времени бездушных механизмов (причем и то, и другое несут унижение и поражение герою и его мечтам), механизмы у Гофмана выступают как символ современного филистерского мира, утратившего живую душу и связь с природой. Как отмечает А.Б.Ботникова, «механизация – антиприродное начало. Она чревата уничтожением личности. И одновременно это – общественное явление. В мире, где живут гофмановские герои, граница между одушевленным и неодушевленным, живым и механическим неразличима. И отнюдь не только для Натанаэля. Олимпия бывала в обществе, и практически никто не заметил, что она кукла»<sup>2</sup>. Точно так же, как в городке Керепес жители не заметили страшных проявлений того волшебного дара, которым наделила крошку Цахеса неразумная фея Розабельверде. И если в новелле А. фон Арнима безумие Франкера в конечном счете получало ясное «медицинское» объяснение, то у Гофмана ситуация значительно усложняется: «Рассказ Гофмана не о безумии молодого мечтателя, а о безумии бытующих форм жизни, отмеченных глубоким несоответствием помыслам и устремлениям художественной природы. Однако в этом отрицании окружающего мира заложена

---

<sup>1</sup> Там же. С.552.

<sup>2</sup> Ботникова А.Б. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронежский государственный университет. 2004. С.62.

и другая, диалектическая, мысль о том, что он и есть единственная реальность. Его полное игнорирование, как и его приятие, приводят к краху»<sup>1</sup>. «Мистическое» безумие в лучших произведениях Гофмана, как мы видим, не появляется в «чистом» виде; одной из его причин выступает все-таки реальный мир.

В русской литературе рубежа XIX-XX веков опять возникает интерес к творчеству Гофмана. Это обуславливается как настроениями эпохи «конца века», так и появлением в европейской литературе неоромантизма. В творчестве А.П.Чехова и в предыдущие периоды не раз появлялись темы, мотивы и образы, восходящие к Гофману. Это, в первую очередь, открытое неприятие всего пошлого и мещански-ограниченного, образы чудаков, да и сам жанр рассказа в европейской литературе генетически связан с малой прозой немецкого романтизма.

Тема безумия как не только медицинского казуса, но и социально обусловленного явления возникает в творчестве Чехова в начале 90-х гг., в период его поисков выхода из творческого кризиса и его поездки на Сахалин. И в эти же годы в Европе начинают публиковаться первые труды З.Фрейда. В 1892 году выходит в свет «Палата №6», а в 1894 – «Черный монах» Чехова. И хотя в основу сюжета обоих рассказов положена сходная ситуация – трагедия интеллигента, теряющего рассудок, в каждом из них тема безумия получает свою интерпретацию. В «Палате №6» она раскрывается в подчеркнуто «фактографической» манере, как бы предвосхищая рассказы Ф.Кафки: это – социально обусловленное безумие. В «Черном монахе» представлено, в первую очередь, безумие мистическое, и во многих элементах художественной системы этого рассказа явственно просматривается связь с поэтикой и образами Гофмана.

Магистр искусств Андрей Васильевич Коврин приезжает, чтобы поправить свое здоровье, в деревню и навещает своего опекуна и приятеля Егора Семеныча Песоцкого и его дочку Таню, которые живут в соседнем поместье. И уже в самом начале рассказа начинает просматриваться не только

---

<sup>1</sup> Там же. С.62.

гофмановский «второй план» в целом (молодой и старый «энтузиасты», любовь к его дочери, которая кончается браком), но и многочисленные аллюзии. Остановимся только на некоторых из них. Это сад, к символу которого сходятся все нити повествования, он определяет его пространственно-временные координаты и, наконец, там происходит появление существа, волшебную сущность которого может видеть только главный герой – молодой «энтузиаст».

Образ волшебного сада, населенного фантастическими существами, появляется во многих сказках Гофмана, и именно здесь локализуется фантастическое в сказке, а центром его служит дом волшебника, по своему внутреннему устройству напоминающий театр. Но схоластически-научное, а затем и потребительское отношение к природе, в частности, к саду становится одной из основных черт мировосприятия филистеров. Так, Мош Терпин, профессор естественных наук из сказки о крошке Цахесе, отец прекрасной Кандиды, заключивший всю природу в «маленький изящный компендиум, так что всегда мог с удобством ею пользоваться и на всякий вопрос извлечь ответ, как из выдвигного ящика»<sup>1</sup>, мог бы рассматриваться как отдаленный предшественник Песоцкого. Песоцкий превратил свой сад в собрание курьезов и в то же время – в подобие фабрики по производству фруктов, в источник дохода. «Каких только тут не было причуд, изысканных уродств и издевательств над природой! Тут были шпалеры из фруктовых деревьев, груша, имевшая форму пирамидального тополя, шаровидные дубы и липы, зонтик из яблони, арки, вензеля, канделябры и даже 1862 из слив – цифра, означавшая год, когда Песоцкий впервые занялся садоводством. Попадались тут и красивые стройные деревья с прямыми и крепкими, как у пальм, стволами и, только пристально всмотревшись, можно было узнать в этих деревьях крыжовник или смородину. Но что больше всего веселило в саду и придавало ему оживленный вид, так это постоянное движение. От раннего утра до вечера около деревьев, кустов, на аллеях и

---

<sup>1</sup> Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М.1967. С.568.

клумбах, как муравьи, копошились люди с тачками, мотыгами, лейками...»<sup>1</sup>. И только вследствие такого насилия над природой, с одной стороны, и эгоистических устремлений молодого магистра искусств Коврина, уверовавшего в свою гениальность, с другой, ему мог явиться призрак Черного монаха. Время и место его появления также, на наш взгляд, обозначены по гофмановскому «образцу». Это в двух случаях мир природы: призрак появляется вдали и стремительно приближается к Коврину: вспомним появление Линдгорста перед сидящим в лесу студентом Ансельмом, после чего Линдгорст оборачивается коршуном и улетает. Освещение, сопутствующее появлению монаха, как и у Гофмана, когда наступает «время чудес» – это сумеречный или лунный свет, дымка, туман, сквозь которые пробиваются лучи, неяркий свет ночника, т.е. борьба света и тьмы – освещение, открытое художниками-романтиками и нередко описываемое в литературе романтизма. Некоторые моменты появления монаха читаются как явная аллюзия на аналогичные эпизоды у Гофмана. Так, в финале новеллы «Песочный человек» говорится: «И вот влюбленные рука об руку стояли на верхней галерее башни, блуждая взорами в подернутых дымкою лесах, позади которых, как исполинские города, высились голубые горы. – Посмотри, какой странный маленький серый куст, он словно движется прямо на нас, – сказала Клара.»<sup>2</sup>.

И у Чехова: «Коврин остановился в изумлении. На горизонте, точно вихрь или смерч, поднимался от земли до неба высокий черный столб. Контуры у него были неясны, но в первое же мгновение можно было понять, что он не стоял на месте, а двигался с страшною быстротой, двигался именно сюда, прямо на Коврина, и чем ближе он подвигался, тем становился меньше и яснее»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Чехов А.П. Сочинения в 4-х томах. Т.2. Рассказы и повести. 1888-1895. М. 1984. С.349.

<sup>2</sup> Гофман Э.Т.А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М. 1967. С.552.

<sup>3</sup> Чехов А.П. Сочинения в 4-х томах. Т.2. Рассказы и повести. 1888-1895. М. 1984. С.356.



Но на этом фактически кончается сходство между «Песочным человеком» и «Черным монахом». Если в других сказочных новеллах Гофмана фантастические существа открывали молодым энтузиастам, наделенным поэтическим даром, красоту и яркость мира, давали им заглянуть в волшебный мир и стать истинными поэтами, то Черный монах помогает Коврину уверовать в свою исключительность, превосходство по отношению к обыкновенным людям – Песоцкому и Тани. Монах внушает ему: «Повышенное настроение, возбуждение, экстаз – все то, что отличает пророков, поэтов, мучеников за идею от обыкновенных людей, противно животной стороне человека, то есть его физическому здоровью. Повторяю: если хочешь быть здоров и нормален, иди в стадо.»<sup>1</sup> И Коврин, который раньше мог любоваться садом как «царством нежных красок», теперь, сосредоточившись на своей «исключительности» и поддавшись болезни, утрачивает связь с природой и уже не видит ее красоту. Он становится причиной страданий Тани, которую он вскоре оставит, смерти тестя и гибели сада. И хотя Чехов использует здесь своего рода «фигуру умолчания» – в рассказе опущены подробности разорения Песоцкого, приведшего его к продаже сада и вскоре к смерти, но ясно видна причина всех этих несчастий – это крайний индивидуализм Коврина, его презрение к людям и обычной жизни, которые «материализуются» в образе Черного монаха как еще одной ипостаси Дьявола–искусителя, Люцифера, как аллюзии на безумного монаха из романа Гофмана об эликсире дьявола.

Таким образом, эволюция героя от возвышенного образа романтической творческой личности к обыкновенному человеку отразилась и в различных модификациях психологизма и оценках темы мистического безумия. Рассказ «Черный монах» несет в себе элементы полемики Чехова как с российским декадентством, так и с традицией романтизма. Но вместе с тем глубокое проникновение русского писателя в самую суть поэтики и проблематики Гофмана и их отражение в многочисленных аллюзиях и реминисценциях позволяет

---

<sup>1</sup> Там же. С.365.

рассматривать этот рассказ еще и как своего рода связующее звено между двумя этапами русской гофманианы в ее развитии от XIX к XX веку.

## **РЕКОМЕНДАЦИИ И ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ**

Приступая к подготовке к занятию по этой теме, студент должен предварительно прочитать главы учебника «Русская литература XIX века» и монографии, посвященные творчеству А.П.Чехова.

Необходимо обратить внимание на отличия сюжета и поэтики рассказа «Черный монах» от большинства рассказов Чехова, в которых не происходит каких-либо необычных событий, но показывается повседневность, за которой, однако, скрываются трагедии и разбитые судьбы героев.

Также рекомендуется освежить знания по немецкому романтизму и, в частности, по творчеству Э.Т.А.Гофмана; уточнить, какое значение имеют для воплощения гофмановского «двоемирия» двойники, появляющиеся как в реальном, так и в фантастическом мире. Тема безумия также играет важную роль в творчестве Гофмана как одно из проявлений реакции романтической личности на воздействие со стороны враждебного ей филистерского мира.

Чтобы выявить черты сходства и различия между образами героев, пораженных безумием, в новелле Гофмана «Песочный человек» и в рассказе Чехова «Черный монах», студент должен ответить на следующие вопросы:

1. Уточнить место рассказа «Черный монах» в творчестве А.П.Чехова. Какую роль играют фантастика и мистика в художественной системе рассказа? Есть ли они в других рассказах Чехова?
2. Проанализировать образную систему рассказа. В чем заключается конфликт между персонажами и в чем причина появления Черного монаха?
3. Как проявляется авторская позиция в финале рассказа?

4. Новое восприятие творчества Э.Т.А.Гофмана на рубеже XIX-XX веков. В чем причина возникновения «русской гофманианы»? Какие писатели «русской гофманианы» первой половины XX века обращались к творчеству Гофмана?
5. Судьбы безумцев и их конфликт с обществом у Чехова и у Гофмана. В чем сходство и различие между ними?

### РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. История русской литературы в 4-х томах . Том III. Л. 1983.
2. Русская литература XIX-XX вв. в 2-х томах. Том I. М. 1998.
3. М.Гущин. Творчество А.П.Чехова. Харьков. 1986.
4. В.Я.Линков. Художественный мир прозы А.П.Чехова. М. 1982.
5. А.П.Чудаков. Мир Чехова. М. 1986.
6. В.И.Тюпа. Художественность чеховского рассказа. М. 1989.
7. Е.Сахарова. «Черный монах» А.П.Чехова и «Ошибка» М.Горького. В кн. А.П.Чехов. Сборник статей и материалов. Ростов. 1959.
8. Э.Т.А.Гофман. Песочный человек. В кн. Э.Т.А.Гофман. Житейские воззрения кота Мура. М. 1967.
9. E.T.A.Hoffmann. Der Sandmann. Im Buch. E.T.A.Hoffmann. Auswahl. Moskau. 1984.
10. E.T.A.Hoffmann. Der Sandmann. Im Buch. E.T.A.Hoffmann. Nachtstücke. Seltsame Leiden eines Theaterdirektors. Berlin-Weimar. 1983.
11. А.Б.Ботникова Э.Т.А.Гофман и русская литература XX века. В кн.: В мире Гофмана. Калининград. 1994.
12. А.Б.Ботникова Э.Т.А.Гофман и русская литература. Воронеж. 1977.
13. А.Б.Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж. 2004.
14. Е.Н.Корнилова. Мифологическое сознание и мифопоэтика западноевропейского романтизма. М. 2001.
15. Романтизм: Искусство. Философия. Литература. Лингва. ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова. Ереван. 2006.

## ГЛАВА 4

### ЭВОЛЮЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ОБРАЗА В ТВОРЧЕСТВЕ Э.Т.А.ГОФМАНА И М.А.БУЛГАКОВА

Одной из наиболее характерных черт творческого метода М.А.Булгакова является воплощение многочисленных и разнообразных связей с европейской литературной традицией. Во многих его произведениях возникают аллюзии, интертекстуальные связи, явные и скрытые цитаты. В художественном мире романов и повестей Булгакова нередко появляются герои и персонажи, некоторыми своими чертами походящие на животных, и животные, обладающие сходством с людьми. И генеалогия одного из таких животных достаточно интересна в аспекте ее связи не только с русской, но и европейской литературной традицией.

Связи творчества Булгакова с европейской литературой рассматриваются прежде всего на примере романа «Мастер и Маргарита», который, действительно, представляет для такого рода литературоведческого исследования наиболее богатый и благодатный материал. Но, на наш взгляд, достаточно интересна как свидетельство обращения автора к опыту европейской литературы и повесть-памфлет «Собачье сердце». Сама история ее пути к читателю (она была написана в 1925 и опубликована в 1987) в известной степени предполагала ее прочтение как произведения с элементами сатиры на советскую действительность послереволюционного времени и, помимо этого, «вчитывание» в нее моментов более поздних. Причина такого восприятия заключалась и в настоящих прозрениях художника, в его предвидении трагических событий советской истории. Но все это заслоняло связь повести с европейской традицией и, как отражение этой связи – литературных предков Шарика-Шарикова, «генеалогию» собаки, вдруг обретшей дар человеческой речи и потом ее утратившей.

Образ животного, превратившегося в человека, восходит еще к басням и сказкам, но можно найти и более близких «предков» Шарикова, это пес Берганса из «Новеллы о беседе собак» Сервантеса (сборник «Назидательные новеллы» – 1613г.)

и пес Берганца из большой новеллы Гофмана «Известия о последних судьбах собаки Берганца» (цикл «Фантазии в манере Калло», 1814 г.), написанной по мотивам данного произведения Сервантеса, которое было издано в Германии в 1801 году в переводе Д.В.Золтау.

Творчество Сервантеса отражает ту сложную эпоху в развитии культуры и искусства Испании, когда в нем, наряду с чертами Ренессанса, начали появляться черты барокко. Как отмечает А.Л.Штейн, уже «для литературы испанского Возрождения характерен разрыв и контрастное противопоставление реального и идеального, низкого и высокого, комического и возвышенного.»<sup>1</sup> Мир барокко как в литературе, так и в изобразительном искусстве значительно отличался от гармоничного в своей основе, идеализированного мира Ренессанса. Для барокко характерно сочетание противоречащих друг другу моментов, особая динамика, «перетекание» одной формы в другую, ощущение таинственной власти злых сил над человеческой судьбой, прихотливая игра случая.

Особое значение для барокко имело стремление к иллюзорности мира, к противопоставлению «истинной» реальности и ее видимости, к созданию своеобразной «фантастической действительности», примером художественного воплощения которой могут послужить пьесы Кальдерона и картины Эль Греко. Как пишет Н.Томашевский, в испанском барокко возникает «культ преувеличения, культ чудовищного, уродливого... В силу контрреформистского сознания испанское барокко признавало в естественном наличие сверхъестественного.»<sup>2</sup> Все эти моменты нашли свое отражение в жанре плутовского романа, пикарески, к которому восходит по своей внутренней структуре и новелла Сервантеса о псе Бергансе.

Сюжетную основу испанского плутовского романа составляет автобиографический рассказ героя-плута о

---

<sup>1</sup> Штейн А.Л. Литература испанского барокко. М. 1983. С.11.

<sup>2</sup> Томашевский Н.А. Испанский плутовской роман. В кн.: Плутовской роман. М. 1989. С.9.

приключениях, пережитых им на долгом жизненном пути, о той горестной школе жизни, которая вынудила его стать плутом, «пикаро». Но нередко автор плутовского романа «дистанцируется» от рассказчика-плута посредством горькой иронии по отношению к нему и к его уверенности в непреложности и незыблемости несправедливых законов жизни. Для плутовского романа характерна «ситуация служения», когда слуга-плут рассказывает о своей службе у хозяина или у целого ряда хозяев и делится своими точными наблюдениями за их жизнью, что граничит уже с сатирой и социальной «критикой снизу». Эта ситуация еще более усиливается в новелле Сервантеса благодаря тому, что в услужение попадает не человек, а собака Берганса. И оценка действительности героем такого рода обретает не только остроту, но и своеобразную отстраненность.

Уже сам выбор в качестве главного героя именно собаки подключает образ Бергансы к культурной традиции, уходящей корнями в мифологию. Собака воспринималась как хтоническое животное, связанное с землей и подземным миром, границей между жизнью и смертью, которую собака охраняет.

Так, в греческой мифологии у входа в царство мертвых сидит пес Цербер; на надгробных стеллах изображалась собака как символ смерти; собака была посвящена богине перекрестков Гекате. Как отмечает И.П.Смирнов, собака может занимать «не только низшую, но и высшую ступень в иерархии мифологических существ»<sup>1</sup>. В «Песне о Роланде» Роланд является в вешем сне Карла в виде пса. С другой же стороны, образ собаки имплицитно несет в себе черты социально отверженного, невинно гонимого. Связь собаки с подземным миром, с животворящими силами земли, с круговращением жизни и смерти приводит в мифологической и сказочной традиции к тому, что собака начинает выступать как шут и артист, т.е. имеющее отношение к творчеству существо. Знаменательно, что в «Слове о полку Игореве» Боян называется

---

<sup>1</sup> Смирнов И.П. Место «мифопоэтического» подхода к литературному произведению среди других толкований текста. В кн.: Миф. Фольклор. Литература. Л. 1978. С.198.

внуком Велеса – бога, охраняющего стада и пастбища и покровителя искусств одновременно. Велес-Волос, покрытый шерстью, выполняет функции и бога скота, и бога потустороннего мира, и бога искусства. Ассоциация собаки с образом поэта получит дальнейшее развитие на более поздних этапах развития литературы («Добрые собаки» Бодлера, «Вот так я сделался собакой» В.Маяковского). Наиболее явственно выступает, на наш взгляд, эта связь в стихотворении А.Блока «Поэты»:

*Пускай я умру под забором, как пес,  
Пусть жизнь меня в землю втоптала, –  
Я верю: то Бог меня снегом занес,  
То вьюга меня целовала!*<sup>1</sup>

Среди всех героев новелл Сервантеса пес Берганса занимает совершенно особое место. Куда бы судьба ни приводила пса, всюду Берганса пытается (и, как правило, во вред самому себе) восстановить попорченную справедливость, защитить слабого, бороться со злом в любых его проявлениях. Среди героев-людей в «Назидательных новеллах» нет никого, кто хотя бы отдаленно напоминал Бергансу с его настоящей одержимостью – желанием делать добро. Как отмечает Н.Я.Берковский, «Берганса наделен удивительным чутьем правды. Сервантес начинает с собачьей честности Бергансы и развивает ее в великолепнейшую человеческую честность, и это самый смелый его переход от животного мира к человеческому. Ирония биографии Бергансы та, что Берганса – пикаро, каких не бывает, честный пикаро, бунтующий против своего положения, против всего, что видит и наблюдает»<sup>2</sup>. Таким образом, Берганса оказывается первым героем Сервантеса, открыто противопоставившим себя окружающему миру, своей современности. В какой-то степени Бергансу можно было бы рассматривать как гротескный, ироничный прообраз самого Рыцаря Печального Образа.

---

<sup>1</sup> Блок А.А. Поэты. В кн.: Там шепчутся белые ночи мои. Л. 1991. С.143.

<sup>2</sup> Берковский Н.Я. Новеллы Сервантеса. В кн.: Сервантес. Назидательные новеллы. М. 1955. С.8.

«Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца» Гофмана по своей внешней форме почти не отличается от новеллы Сервантеса: это диалог, фактически состоящий из коротких историй-эпизодов, соединенных по принципу «нанизывания», и комментариев к ним. Но драматические и комические эпизоды сочетаются в новелле Гофмана с показом художественной жизни Германии начала XIX века. В финале пес Берганца фактически уступает место самому автору, когда дает оценку наиболее ярким явлениям в литературном и театральном мире. Упоминаются Тик, Новалис, де ла Мотт Фуке, Захария Вернер; рассказывается о вкусах и нравах театральной среды. Так возникает своеобразный синтез черт, свойственных как чисто художественному произведению, так и критическому исследованию, и посредством этого выполняется одно из наиболее важных положений эстетики немецкого романтизма, согласно которому должны быть размыты границы между различными жанрами литературы, чтобы могло начаться их взаимопроникновение. В целом же новелла Гофмана может служить примером литературной связи между двумя направлениями в европейской литературе и искусстве – барокко и романтизмом, между которыми существует внутреннее сходство и в известной степени преемственность. Эта проблема стала предметом исследования отечественных литературоведов сравнительно недавно, интересное ее исследование дается в работе И.А. Тертерьян.<sup>1</sup>

По первоначальному замыслу Гофмана, новелла о псе Берганце должна была состоять из самых разнообразных эпизодов, соединенных по принципу «нанизывания», а образ самого пса должен был выполнять чисто служебную роль связующего звена между ними. Но затем автора привлекла неординарность этого образа и возможность его развития «вглубь и вширь». Пес Берганца, не утратив характерных черт своего испанского прототипа и совершив прыжок через два столетия и пол-Европы, получает в новелле Гофмана еще одну важную особенность, которая находится в опосредованной

---

<sup>1</sup> Тертерьян И.А. Барокко и романтизм. В кн.: Кальдерон и мировая культура. Л. 1986. С.163-178.



связи с творческой ипостасью собаки в мифологической и литературной традиции – это, как мы уже отмечали, его поразительная осведомленность в вопросах искусства современной автору Германии.

Если в предыдущие периоды развития литературы животное было либо символом, либо сказочным «волшебным помощником», то в художественной системе романтизма оно становится представителем и вестником романтизированного мира, одухотворенной природы, воплощением как ее добрых, так и злых сил. В творчестве немецких романтиков и, в первую очередь, в их сказках можно встретить самых разнообразных животных – от экзотических и даже фантастических до самых скромных и незаметных. Но наиболее интересна и разнообразна фауна, населяющая страницы новелл и романов Гофмана. Здесь и белый единорог, и крошечный Мастер Блоха, и саламандры, и чудесные птицы; торжественная процессия волшебных зверей появляется в сказке-каприччио «Принцесса Брамбилла», а в романе о коте Мурре обрисовано настоящее общество кошек и собак.

Животные появляются у Гофмана, когда герой приближается к границе волшебного мира, царства природы, именно они вводят его в этот мир и помогают ему на пути к открытию высшей истины. Животные у Гофмана представляют как добрые, так и злые силы природы. В страшных сценах колдовства появляются ночные хищные птицы, раздаются испуганные крики чаек и карканье воронов. Но, как это отмечает Кристина Бердслей, наиболее интересны у Гофмана образы не диких, не фантастических, а именно домашних животных. Первым по времени создания в их веренице стоит пес Берганца, а последним – знаменитый кот Мурр, потомок Кота-в-сапогах из пьесы Тика, и, конечно, Кота-в-сапогах из сказки Перро. И Берганца и Мурр как животные домашние наиболее подходящи для того, чтобы связать мир людей с миром природы и в то же время обозначить границу между ними. И, как отмечает Бердслей, «таким образом животное,

которое живет в обоих мирах... становится необходимой движущей силой его (Гофмана – Е.К.) прозы.»<sup>1</sup>.

Но Берганца, беседующий с «Я» («Ich») автора, постепенно приобретает все больше его черт и фактически превращается в еще одно его «я». Так, в диалоге пса и автора намечается ситуация, которая будет потом разработана в обрамляющем рассказе цикла «Серапионовы братья»: личность автора как бы распадается на нескольких «двойников», выражающих различные стороны его натуры и ведущих между собой беседу. Образ Берганцы будет все больше очеловечиваться, когда он будет говорить о литературе, опере и театре, проявляя при этом тонкий художественный вкус, и собачья маска совсем спадет с Берганца-Гофмана, когда он заговорит о своей любви к юной Цецилии. Мы можем вспомнить здесь слова Мастера из романа Булгакова, обращенные к коту Бегемоту: «Мне кажется почему-то, что вы не очень-то кот.»<sup>2</sup>. И Берганца у Гофмана по своей внутренней сути тоже «не очень-то пес».

Возвращаясь к новелле Сервантеса, отметим, что все события ее происходят во вполне реальном мире, и эпизод с ведьмой Каньисарес представляет скорее исключение. Недаром он фактически обрывается на середине, и пес к нему больше не возвращается. У Гофмана же этот эпизод переносится в самое начало новеллы. Мечта самого автора («Ich») встретить нечто новое и необычное в окружающей его «ординарной, прозаичной жизни» («in diesem ordinaren, hausbacknen Leben»), собака, заговорившая человеческим языком, и рассказ о ведьме – все эти три момента определяют саму тональность новеллы, подготавливают возникновение романтического «двоемирия».

У Сервантеса старая ведьма Каньисарес открывает псу тайну его происхождения. Он – сын ведьмы Монтиелы, которого при рождении обратила в собаку великая колдунья Камача. Чтобы предречь его дальнейшую судьбу, Каньисарес погружает его в экстатический сон. Но Берганса, испытывая

---

<sup>1</sup> Beardsley Ch.M. E.T.A.Hoffmanns Tierfiguren im Kontext der Romantik. Bonn. 1985. S.352.

<sup>2</sup> Булгаков М.А. Мастер и Маргарита. Таллинн. 1989. С.396.

отвращение к безобразной старухе и ее черным делам, в ярости треплет ее зубами, вытаскивает на улицу, а когда она приходит в себя, пес убегает. Гофман переосмыслил и развил этот эпизод: Каньсарес и Берганца как бы меняются местами. Уже не пес треплет бесчувственную ведьму, а она сама вскакивает ему на спину, и только ценой огромных усилий он сбрасывает ее и убегает. Мотив борьбы, а точнее – поединка героя с воплощением темных сил получит дальнейшее развитие в романе Гофмана «Эликсиры сатаны» (1816) в эпизоде борьбы Медарда со своим ужасным двойником, потерявшим рассудок монахом, который вскакивает Медарду на спину и начинает его душить.

Но в новелле Гофмана Берганца попадает после этого не в цыганский табор, как это было у Сервантеса, а в еще более страшную ситуацию – он оказывается на перекрестке дорог, где в это время происходит сборище нечистых тварей, где огромная жаба варит в котле дьявольское зелье и куда вскоре придет Каньсарес, а потом прилетит на сове мать Бергансы – ведьма Монтиела. Кроме испанского источника этот эпизод может иметь еще один : описание кухни ведьмы в I части «Фауста» Гете. Берганца теряет сознание, ведьмы мажут его колдовской мазью, он распадается на двойников, которые начинают между собою драку. Берганца смотрит с опаской на ведьм, зато храбро нападает на черного кота – их извечного спутника, и кот спасается от него, улетая на алом луче. Наконец, поет петух, псу удается вырваться, но он еще долго будет чувствовать на себе силу колдовства ведьм.

Вместе с тем, за фантастическими атрибутами этого эпизода все время просматривается второй план – на жутких личинах нечистых тварей вдруг появляется «некто человеческое», которое «насмехается над человеческим».<sup>1</sup> В лицах ведьм «незнакомое» сочетается со «знакомым», что производит ужасное впечатление. А когда жаба бросается в кипящий котел, и варево переливается в огонь, то в клубах пара

---

<sup>1</sup> Hoffmann E.T.A. Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza. Im Buch E.T.A.Hoffmann, Fantasiestücke in Callots Manier. Berlin und Weimar. 1982. S.105.

возникают отвратительные звери, чьи морды напоминают человеческие лица, и люди, которые на глазах Берганцы превращаются в ужасных зверей. Так, в новелле о Берганце впервые в творчестве Гофмана возникает сочетание двух планов – реального и фантастического, их сближение, пересечение, проникновение одного в другой. И если в предыдущих новеллах в первой части сборника «Фантазии в манере Калло» романтизированный мир представал как мир искусства, музыки, как поэтический мир души композитора Крейсlera, то в «Берганце» картина мироздания становится более сложной, и конфликт между реальным и фантастическим обостряется. В новелле о Берганце «злые, враждебные силы» фантастического мира, о которых часто со страхом и отвращением вспоминает пес, оказываются таинственным образом связанными с теми силами реального мира, человеческого общества, которые подавляют, нивелируют романтическую, творческую личность, которые уже выставили безумцем любимого хозяина Берганцы – капельмейстера Крейсlera и предопределили его дальнейшую трагическую судьбу.

Так, Гофман в новелле о псе Берганце намечает конфликт между личностью и обществом, конфликт, интуитивно прочувствованный и открытый романтиками на самом рубеже XVIII-XIX веков, конфликт, который позднее ляжет в основу произведений литературы XIX века, обоих ее великих направлений. Как отмечает крупный отечественный исследователь немецкой литературы А.В.Карельский, «романтики уловили общий закон открывающейся эры массового просвещения, накопления и потребления: закон давления среды на личность, угрозу всеобщей нивелировки и стандартизации»<sup>1</sup>. Забегая несколько вперед, отметим, что в качестве результата, доведенного до логического конца, до абсурда, нивелировки и стандартизации, выступит Шариков в повести Булгакова «Собачье сердце».

Следует подчеркнуть, что все три выбранных нами произведения о говорящей собаке – Сервантеса, Гофмана и

---

<sup>1</sup> Карельский А.В. Душа моя, форма форм. Из архива. Газета «Сегодня». 24 июня. М. 1994.

Булгакова занимают сходное место в эволюции творчества каждого из писателей. Это момент перехода от раннего периода к творческой зрелости, когда автор, накопив необходимый опыт и навыки письма, ведет поиски героя и сюжета для своего главного произведения. Так, в творческой лаборатории Сервантеса вызревает замысел романа о Дон Кихоте, Гофман вступает в этап своего зрелого творчества, в котором будут созданы лучшие сказочные новеллы и роман о коте Мурре, а Булгаков через три года после «Собачьего сердца» создает в 1928 году первый вариант романа «Мастер и Маргарита».

Повесть Булгакова «Собачье сердце» следует рассматривать прежде всего в связи с тем повальным увлечением творчеством Гофмана, которое распространилось в российских читательских и писательских кругах в 20-е годы XX века. Как отмечает А.Б.Ботникова, «в эту пору главным в наследии Гофмана для русских деятелей искусства является не господство страшного и непознаваемого, а стихия юмора, игры, художественной вседозволенности. Гофман мыслится теперь как предшественник и пророк новых художественных форм»<sup>1</sup>. Но наиболее явственно связь повести Булгакова с «русской гофманианой» и с самим творчеством Гофмана выступает, на наш взгляд, не столько при сравнении ее с новеллой о Берганце, сколько при исследовании ее глубинной и достаточно продуктивной связи со сказочной новеллой Гофмана «Крошка Цахес по прозванию Циннобер» (1819). Как мы увидим, многие элементы художественной системы «Цахеса» переосмыслены Булгаковым и включены в систему повести «Собачье сердце». Неразумная фея Розабельверде дает из жалости маленькому уродцу Цахесу волшебный дар, благодаря которому он похищает у окружающих его людей их таланты и успехи и присваивает их себе, дар, который тотчас же оборачивается непосредственной угрозой для общества. Юному студенту Бальтазару, единственному, кто видит истинный облик и сущность Цахеса, помогает справиться с ним и восстановить справедливость пришелец из волшебного мира, который играет

---

<sup>1</sup> Ботникова А.Б. Э.Т.А.Гофман и русская литература XX века. В кн.: В мире Гофмана. Калининград. 1994. С.160.

в реальном мире роль добропорядочного и законопослушного доктора Проспера Альпануса, живущего в поместье, некогда принадлежавшем феям и где еще сохранились кое-какие чудеса. «Вечное», «волшебное» время, когда в государстве Керепес жили феи, противопоставлено времени, наступившему после того, как по приказу князя Пафнутия все феи, кроме Розабельверде, были изгнаны в далекий Джиннистан и «разразилось Просвещение».

Собака Шарик появляется в начале повести Булгакова тоже как существо несчастное и вызывающее сочувствие. В одно и то же время Шарик – страдающий от голода, мороза и боли в обваренном боку пес, и он же – существо, сохраняющее связь с волшебным миром: он выступает, окруженный вьюгой и, подобно гофмановскому Линдгорсту и Альпанусу, обладает удивительной осведомленностью в самых разных областях жизни в человеческом мире. Так, он знает по рассказам знакомых псов, что «на Неглинском в ресторане «Бар» жрут дежурное блюдо – грибы, соус пикан по Зр.75к. порция»<sup>1</sup>, что у несчастной машинистки «верхушка правого легкого не в порядке»<sup>2</sup>, а в столовой профессора он вздохнет: «Сады Семирамиды!»<sup>3</sup>.

Квартира профессора Преображенского, куда попадает подобранный им пес Шарик, представляет собой своего рода трансформацию «дома волшебника» из сказочных новелл Гофмана – дома, где локализуются чудеса и волшебство. Однако волшебство квартиры профессора имеет тоже двойственный характер. С одной стороны, здесь как бы материализуется «волшебство кухни и огорода», сниженное волшебство, оставленное Альпанусом в наследство студенту Бальтазару. С другой же – все эти восемь комнат квартиры, в которых царит идеальная чистота и порядок, эти умопомрачительные кушанья, подающиеся на профессорский стол, являются чудом сохранившимся кусочком жизни дореволюционной России. Так

---

<sup>1</sup> Булгаков М.А. Собачье сердце. В кн.: Мастер и Маргарита. Таллинн. 1989. С.97.

<sup>2</sup> Там же. С.98.

<sup>3</sup> Там же. С.114.

в «Собачьем сердце» возникает проблема старого и нового времени (у Гофмана – время и вечность). И подобно тому, как Альпанус спас свое имение, пойдя на службу к князю, Преображенский спасает свой быт и саму квартиру, делая тоже чудеса, но – медицинские операции по омоложению самым высокопоставленным советским чиновникам. И все действие повести происходит в квартире профессора. Время здесь как будто остановилось, недаром Преображенский советует своему ученику и другу доктору Борменталю никогда не торопиться. Но конец этой гармонии приходит с появлением в квартире Шарика, с медицинским экспериментом профессора, превращающим пса в человека.

Преображенский и Борменталь представляют в повести силы добра. По своему внутреннему содержанию эти образы родственны старому волшебнику и молодому энтузиасту, составляющим типичную гофмановскую пару. Но если волшебник открывает энтузиасту тайны чудесного мира, то Преображенский дает Борменталю урок истинной честности, благородства и научной добросовестности, которые в сравнении с новой моралью послереволюционного времени также выглядят волшебным «архаизмом».

Следует отметить, что лазоревый домашний халат и красные туфли профессора выглядят в контексте повести не менее экзотично и сказочно, чем шлафрок архивариуса Линдгорста из сказки «Золотой горшок». Линдгорст срывает со шлафрока золотые лилии, которыми он заткан, и мечет их в торговку яблоками во время кульминационного поединка. Профессор надевает халат тоже накануне того, как Шарикову будет дан решительный отпор, а затем возвращен его прежний собачий облик.

У Гофмана именно костюмы героев нередко служат внешним проявлением их принадлежности к волшебному миру и в то же время свидетельствуют о «театральности» чудесного, а переход из одного мира в другой нередко показывается как внезапная смена костюма, внешнее преображение. У Булгакова же волшебство материализуется – нарочито подробно описывается хирургическая операция, превратившая пса Шарика в человеческую особь Шарикова.

Дар феи Розабельверде не смог сделать Цахеса счастливым, но он помог выявить его человеческие качества (вспомним, что Цахес не «ведьмыш», не альраун<sup>1</sup>, а человек!) и посредством этого – особенности самого общества Керепеса, не осознаваемые его представителями до появления в нем Цахеса. Цахес более тесно связан с обществом Керепеса, чем с волшебным миром. В нескольких эпизодах автор подчеркивает, что Цахес обладает совсем не волшебной, а человеческой природой. Так, например, доктор Проспер Альпанус так и не смог найти его в своей волшебной книге, в которой собраны все фантастические существа. После разоблачения и изгнания Цахеса ждет мифологическая, комическая гибель, и после этого жизнь в Керепесе пойдет своим чередом.

Шариков тоже внутренне намного ближе к председателю домкома Швондеру, который пытается сделать из него человека нового времени; но на деле это только выявляет отвратительную сущность Шарикова: его неблагодарность, нечистоплотность, способность на любую подлость, а прежде всего – его патологическую ненависть к кошкам. Булгаков показывает, как весь уклад новой жизни стремится лишить человека его индивидуальности, «тиражировать», заставить «петь хором». Так, среди членов домкома есть персонаж «юноша-женщина», а Шариков выбирает себе имя Полиграф Полиграфович, найдя его в новом календаре на листке от 4 марта, Дня печати.

Профессор Преображенский, оправившись от потрясения, вызванного результатами его медицинского эксперимента, дает удивительно точную оценку Шарикову (в наше время она читается как пророчество!): «Ну так вот, Швондер и есть самый главный дурак. Он не понимает, что Шариков для него более грозная опасность, чем для меня. Ну сейчас он всячески старается натравить его на меня, не соображая, что если кто-нибудь, в свою очередь, натравит Шарикова на самого Швондера, то от него останутся только рожки да ножки... Сейчас Шариков проявляет только остатки собачьего, и

---

<sup>1</sup> Альраун – корень растения мандрагоры, который имеет форму человеческой фигурки; в Средние века ему приписывали магическую силу и считали средством для нахождения кладов.



поймите, что коты – лучшее из всего, что он делает. Сообразите, что весь ужас в том, что у него уже не собачье, а именно человеческое сердце. И самое паршивое из всех, которые существуют в природе!»<sup>1</sup>. Интересно отметить, что и само имя «Швондер» является в известной степени «говорящим», указывающим на двойственный смысл этого образа. Корень «schwinden» в переводе с немецкого означает «уменьшаться, исчезать», а корень «schwenden» – «проматывать, неразумно растрчивать, разбрасываться чем-либо». Дальнейшую судьбу Швондера предрекает само звучание его имени...

И наконец Преображенский и Борменталь решаются на повторную операцию, и Шариков опять становится обычным псом Шариком. Восстанавливается его связь с природой, завершается мифологический кругооборот времен. Если в начале повести бушевала зимняя вьюга, то в финале наступает «грустная пречистенская ночь с ее одинокою звездой»<sup>2</sup>. Гармония восстановлена – хотя бы в «волшебной квартире» профессора Преображенского.

Таким образом, проанализировав эволюцию образа говорящей собаки от Сервантеса к Булгакову, мы видим, что лежащий в основе этого образа архетип хтонического животного, обращенного сразу к двум мирам, дает возможность его развития в разнообразных направлениях и формах. Но особенно интересно было проследить в каждом из рассмотренных нами типов их принадлежность к конкретной исторической эпохе и выявить ее глубинные и нередко трагические черты, опосредованно отраженные в образах Бергансы, Берганцы и Шарикова.

---

<sup>1</sup> Булгаков М.А. Собачье сердце. В кн.: Мастер и Маргарита. Таллинн. Ээсти рамаат. 1989. С.158.

<sup>2</sup> Там же. С.168.

## РЕКОМЕНДАЦИИ И ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ

Для усвоения материала к спекцурсу и подготовки к практическому занятию по предлагаемой теме студент должен выполнить следующую предварительную работу. Необходимо прочитать главы учебника «История зарубежной литературы Средних веков и Возрождения» (М., 1987), посвященные творчеству Сервантеса, и уяснить значение его новаторства как автора сборника «Назидательные новеллы», в которых, с одной стороны, отражается образ нового, ренессансного человека, с другой же – возникает своеобразное сочетание реальности и ее неприглядных сторон с возвышенными представлениями о человеке – в историях о любви и высоком безумии. И это сочетание в известной степени предваряет художественную систему романа «Дон Кихот», а в дальнейшем окажет влияние на новеллистику германских романтиков.

Образ говорящей собаки – пса Бергансы следует рассматривать в связи с поэтикой и идейным содержанием романа-пикарески, для которого характерны как «монолог» героя-пикаро, так и «ситуация служения», и в котором уже проявляются черты барокко.

Приступая к анализу новеллы Гофмана, следует прежде всего обратить внимание на то, что она была создана в переходный момент его творчества, когда на смену «музыкальным новеллам» о композиторе Крейслере приходят «Фантазии в манере Калло», где значительную роль играет фантастика и намечается более сложная коллизия «человек-природа-общество». Образ пса Берганцы как бы предваряет появление «духов стихий» в сказочных новеллах Гофмана, которые будут выступать в роли двойников реальных персонажей и как антитеза германским филистерам.

Обратившись к повести М.Булгакова, студент должен сначала познакомиться с историей ее создания, и ее долгого пути к массовому читателю. Он должен найти в повести идеи и образы, которые можно рассматривать как своего рода пророчество тех трагических событий, которые произойдут в советском государстве в 30-40-х годах. Вместе с тем «Собачье

сердце» сохраняет свою актуальность – и особенно в такие эпохи, когда утрачиваются этические ценности, материальное преобладает над духовным и творческому человеку угрожает мир Шариковых, начисто лишенный духовности.

Принимая во внимание важность этой темы для всего творчества Булгакова, мы предлагаем посвятить практическое занятие в первую очередь анализу его повести, ее философского содержания и поэтики, и только затем ее интертекстуальным связям с произведениями Гофмана и Сервантеса. Для подготовки к практическому занятию студент должен ответить на следующие вопросы:

1. Рассмотреть творчество М.Булгакова в связи с «русской гофманианой». Какое значение имеют образы животных в контексте «двоемирия» у Гофмана и Булгакова?
2. Рассмотреть эволюцию образа от Шарика к Шарикову и обратно – к собаке Шарик. Как обозначаются моменты перехода от одного состояния к другому и как воспринимают Шарик и Шариков мир внешний ?
3. Рассмотреть образы профессора Преображенского и доктора Борменталья в сравнении с гофмановскими парами положительных героев: студент Ансельм – архивариус Линдгорст («Золотой горшок»), студент Бальтазар – доктор Проспер Альпанус («Крошка Цахес»), композитор Крейслер – маэстро Абрагам Лисков («Житейские воззрения кота Мурра»).

В качестве дополнительного задания можно предложить следующие вопросы:

1. Повесть «Собачье сердце» в театре и кино (постановка Ленинградского драматического театра, Игорь Владимиров в роли Преображенского; двухсерийный телевизионный фильм «Собачье сердце»)
2. Проследить эволюцию образа собаки в русской литературе XIX-XX веков:
  - а) «Муму» И.С.Тургенева
  - б) «Каштанка» А.П.Чехова

- г) «Собачье сердце» М.Булгакова
- д) «Верный Руслан» Г.Владимирова

## **РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА**

### **ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ**

1. М.А.Булгаков. Собачье сердце. В кн. М.А.Булгаков. Мастер и Маргарита. Повести. Талинн. 1989.
2. М.Сервантес. Повесть о беседе двух собак. В кн.М.Сервантес. Назидательные новеллы. М. 1982.
3. Э.Т.А.Гофман. Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца». В кн. Э.Т.А.Гофман,собр.соч. в 6 томах. Т.1. М. 1991.
4. E.T.A.Hoffmann. Nachricht von den weiteren Schicksalen des Hundes Berganza. Im Buch: E.T.A.Hoffmann. Fantasiestücke in Kallots Manier. Berlin und Weimar. 1982.
5. E.T.A.Hoffmann.Klein Zaches genannt Zinnober. Im Buch: E.T.A.Hoffmann. Klein Zaches. Prinzessin Brambilla. Meister Floh. Berlin und Weimar. 1982.
6. Э.Т.А.Гофман. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы. М., 1967.

### **КРИТИКА**

1. Литературное наследие Булгакова. М. 1975.
2. Л.М.Яновская. Творческий путь Булгакова. М. 1983.
3. М.О.Чудакова. Собачье сердце М.Булгакова. Журнал «Знамя». 1987. №6.
4. М.О.Чудакова. Жизнеописание М.Булгакова. М., 1988.
5. В.Петелин. М.Булгаков. Жизнь. Личность. Творчество. М. 1989.
6. Н.Попов. Послесловие в кн. «М.Булгаков. Собачье сердце. Дьяволиада». Челябинск. 1989.
7. М.Булгаков. Современные толкования к 100-летию. Собрание обзоров. М. 1991.

8. Творчество Михаила Булгакова (исследования, материалы, библиография). СПб. 1991.
9. М.О.Чудакова. Судьба М.Булгакова и его сочинения. Минск. 1996.
10. Б.Соколов. Булгаковская энциклопедия. М. 1996.
11. Б.Соколов. Три жизни Михаила Булгакова. М. 1997.
12. И.Л.Галинская. «Наследие Михаила Булгакова в современных толкованиях». М. 2003.
13. Б.Соколов. Тайны «Мастера и Маргариты». М. 2006.
14. В.В.Химич. В мире Булгакова. Екатеринбург. 2003.
15. Н.Я.Берковский. Назидательные новеллы Сервантеса. В кн. Сервантес. Назидательные новеллы. М. 1955.
16. Franz Fühmann. Fräulein Veronika Paulmann aus der Pirnaer Vorstadt oder Etwas über das Schauerliche bei E.T.A.Hoffmann. Rostock. 1979.
17. Hoffmann. Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Darmstadt. 1976.
18. Deutsche Literaturgeschichte. Metzler. Stuttgart und Weimar. 1994.
19. Н.Я.Берковский. Романтизм в Германии. Л. 1973. Глава «Э.Т.А.Гофман».
20. Н.Я.Берковский. Статьи и лекции по зарубежной литературе. СПб. 2002. Лекции 9, 10.
21. Художественный мир Э.Т.А.Гофмана. М. 1982.
22. А.В.Карельский. От «субъективного пламени» к теплу человечности». (Житейские воззрения Эрнста Теодора Амадея Гофмана). В кн. А.В.Карельский. От героя к человеку. М. 1990.
23. Р.Сафрански. Гофман. М. 2005.
24. А.Б.Ботникова. Э.Т.А.Гофман и русская литература XX века. В кн. В мире Гофмана. Калининград. 1994.
25. А.Б.Ботникова. Немецкий романтизм: диалог художественных форм. Воронеж. 2004.

## ГЛАВА 5

### ОБРАЗ ЛЕСНОГО ЦАРЯ В ПОЭЗИИ И.В.ГЕТЕ И И.А.БРОДСКОГО

Перевод В.Жуковским баллады И.В.Гете «Лесной царь» давно стал фактом русской литературы. Далее, уже в XX веке статья Марины Цветаевой «Два Лесных царя» (1934), в которой сделан блестящий сравнительный анализ этого перевода с немецким оригиналом, приближается по тонкости восприятия одним поэтом расхождений между произведениями двух других, к самостоятельному художественному произведению. Следует отметить, что эта статья Цветаевой в то же время является своеобразным итогом ее размышлений о сущности переводческой работы. Как пишет она в одном из писем: «Стихотворение усвоила в процессе работы, помог, конечно, слух... Могла бы сейчас написать теорию стихотворного перевода, сводящуюся к транспозиции, перемене тональности при сохранении основы. Не только другими словами, но другими образами. Словом, вещь на другом языке нужно писать заново. Что и делаю. Что взять на себя может только автор»<sup>1</sup>. И вот происходит еще одна встреча с Лесным царем – в стихотворении И.Бродского «Ты поскачешь во мраке...» (1962). И если рассматривать балладу Гете и стихотворение Бродского как два произведения, между которыми намечается интертекстуальная связь, то, на наш взгляд, статья Цветаевой могла бы послужить своеобразным промежуточным звеном и сыграть определенную роль в том, как Бродский воспринял и переосмыслил структуру и образную систему «Лесного царя». Знакомство Бродского с творчеством Цветаевой произошло, по его словам, когда ему «было лет девятнадцать-двадцать»<sup>2</sup>, т.е. в самом начале 60-х годов, когда и было создано его стихотворение-аллюзия.

Бродский в своей поэзии, и особенно в ранний период, нередко обращался к творчеству поэтов разных эпох и

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Об искусстве. М. 1991. С.451.

<sup>2</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М. 1998. С.45.

национальностей – от Овидия и Джона Донна до современных, и этот диалог давал не только новые импульсы его творчеству, но и то ощущение свободы души и мысли, которое так необходимо каждому поэту. Особенно напряженным и плодотворным был этот диалог в 60-е годы, накануне его вынужденной эмиграции. И знакомство с поэзией Цветаевой, пусть пока в «самиздатовском», отрывочном варианте, и с ее «Поэмой Горы» было для Бродского своего рода «уроком поэтической речи». Переводы Цветаевой стали для него примером того, что «чем более поэт технически разнообразен, тем интимнее для него контакт со временем, с источником ритма... Цветаева – один из самых ритмически разнообразных поэтов. Ритмически богатых, щедрых.»<sup>1</sup>.

Следует отметить, что тема Гете в творчестве Бродского возникнет еще не раз. Так, в его стихотворении «Два часа в резервуаре» гетевские аллюзии подаются в резко иронической, даже сатирической тональности, в русскую речь вклиниваются немецкие слова, герои Гете выступают в комических ролях и т.д. Но в стихотворении «Ты поскачешь во мраке» сохранены многие особенности художественной системы баллады о Лесном царе, диалог с Гете ведется в более «уважительном» тоне. Ведь оба произведения сближает не только общая тема, но и то место, которое они занимают в эволюции авторов, какими разными они ни были бы по своей творческой манере, масштабности и эпохе. Оба они еще молоды, но как поэты уже достигли зрелости. «Уже написан «Вертер» в случае Гете, и обретена известность, но только в неофициальных литературных кругах Ленинграда – в случае Бродского. И для обоих этот период переломный. Гете начинает осваивать жанр баллад, Бродский – крупных «сюжетных» стихотворений. Гете в недалеком будущем предстоит «судьбоносное» путешествие в Италию, Бродскому – ссылка и вынужденная эмиграция; оба страдают от несвободы – Гете в своем веймарском окружении, Бродский – в условиях уже кончающейся хрущевской «оттепели», и у обоих одной из скрытых «пружин» творчества является тоска по свободе – в самом широком смысле слова.

---

<sup>1</sup> Волков С. Диалоги с Иосифом Бродским. М. 1998. С.45.

Баллада «Лесной царь» Гете – это один из первых творческих «экспериментов» в этом жанре. «Годом баллад», как известно, станет для Гете, как и для Шиллера, год 1797. Толчком для широкого распространения баллады в европейской литературе второй половины XVIII века, как известно, послужили «Поэмы Оссиана» Джеймса Макферсона – гениальная литературная мистификация, созданная на основе, в стиле и в духе древних шотландских сказаний и, в частности, баллад. Европейскому читателю открылся совершенно незнакомый ему мир, представляющий резкий контраст миру, организованному и воспринимаемому по канонам «риторической культуры». Именно с поэм Макферсона начнется внутреннее противостояние просветительского «рацио» и «эмоции» как отдаленное предвестие романтизма.

Как пространство «Поэм Оссиана», так и поэтическое пространство баллады создавались по совершенно новым канонам и принципам, и очертить их границы легче, исходя «от противоположного»: в этом пространстве отсутствуют детали быта, обыденной жизни – того, что в переводе на художественный язык романтизма получит название «местный колорит»; здесь нет ни античных богов, ни христианских святых, ни картин умиротворенной, благодатной природы. Иными словами, баллада по самой своей сути противостоит, с одной стороны, господствовавшей в европейской поэзии пасторали, в которой имплицитно наличествовал мотив «светлого прошлого», Золотого века; с другой стороны – салонной сказке, для которой были характерны черты пародии на современность и, как правило, счастливый конец. Герои баллады – люди, вырванные по своей или чужой воле из человеческого, патриархального, в большинстве случаев – дохристианского коллектива и противопоставившие себя ему. Такие герои, лишённые корней и связей, обречены на вечное движение в пространстве и во времени – отсюда мотивы скитания, странствия, бегства, погони, плавания по бурному морю. Мотивы ветра, вихря и бури становятся доминирующими в балладном пейзаже. Из «Поэм Оссиана» приходит образ героя, который сам подобен



буре: «Я силен, как буря морская, как вихрь в горах»<sup>1</sup>, «Будь же в сражении бурей ревущей»<sup>2</sup>. И отсюда ж пришло в новые, уже авторские, баллады ощущение одновременно чего-то хаотического и вместе с тем возвышенного. Как отмечает Ю.Д.Левин, современник Макферсона Г.Блэр указывал в своих лекциях «на пять качеств, которые встречаются в природе и вызывают представление о возвышенном. Это – безмерность, мощь, торжественность, неясность и беспорядочность. Понятие возвышенного он связывал с горами и равнинами, морями и океанами, раскатами грома и воем ветров, мраком, безмолвием, одиночеством, а также с явлением сверхъестественных существ. Неясность может быть вызвана туманом, мглой, но также и удалением в пространстве и во времени.»<sup>3</sup>

Мы не ставим себе задачи сравнительного анализа оригинала «Лесного царя» с переводом Жуковского, но хотели бы подчеркнуть, что с первой же строфы проявляется значительное расхождение между двумя локусами – у Жуковского действие происходит «под хладною мглой» в то время, как у Гете «Durch Nacht und Wind» – сквозь ночь и ветер, т.е. движение героя в самую сердцевину ночного леса, самой природы, где встреча с Лесным царем просто неминуема.

Баллада противостоит не только пасторали и сказке, но и аллегории. Лес в фольклоре северной и западной Европы выступает как место тайн, опасностей и, вместе с тем, испытаний и посвящений. Природные стихии предстают уже не как антропоморфные олицетворения природных сил, имеющих, как правило, имена, а, как бы сбросив аллегорические «маски», в своей первозданной мощи. На всем протяжении действия баллады вообще не упоминается ни одного имени. Зато человек сталкивается с природой в лице четырех ее стихий. Это воздух (ветер, туман), вода (берег реки), стихия огня, замененная на прямо противоположную (ночь, мрак), и, наконец, земля, хотя и

---

<sup>1</sup> Левин Ю.Д. «Поэмы Оссиана» Макферсона Дж. // Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Л. 1983. С.464.

<sup>2</sup> Там же. С.467.

<sup>3</sup> Там же. С.472.

не упоминаемая непосредственно, но сам ритм – топот копыт скачущей во весь опор лошади – в начале и конце баллады – напоминает о твердой земле. Образ Лесного Царя выступает на фоне и в связи с четырьмя стихиями. Он тоже резко отличается от аллегорической фигуры, зримой и гармонической, и тем более, от персонажей пасторали. Как отмечает Цветаева, Гете обозначил его образ двумя деталями – короной и хвостом. Иными словами, перед нами какое-то подобие наспех созданного маскарадного костюма, таинственная фигура, закутанная в непроницаемое покрывало, с короной и хвостом. Но тем страшнее слова и действия Лесного царя, он все время рядом со всадником, как быстро бы тот ни скакал. Всадник, искушаемый скачущим рядом дьяволом, злым духом или неким искусителем, – этот образ нередко появляется в германском искусстве, начиная со Средних веков и вплоть до романтизма (гравюра А.Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», рыцарь Гюон и король эльфов Оберон в поэме К.М.Виланда «Оберон», рыцарь Гульдбранд и водяной Кюлеборн в повести де Ла Мотт Фуке «Ундина» и т.д.). Но безымянный всадник в балладе Гете отличается от всех остальных – гордых, духовно сильных, едущих, как правило, шагом, – своим внутренним состоянием растерянности и испуга, которые внешне проявляются в его стремительном бегстве от Лесного царя.

Диалог отца и сына при всей его краткости – это маленький шедевр противостояния двух сознаний: обыденного и поэтического, которое открыто фантастическому миру и в то же время предопределяет скорую гибель человека в мире реальном. А диалог Лесного царя и ребенка, сына всадника – это страшное искушение чистой и наивной души земными суетными благами и соблазн, ведущий к грехопадению и гибели. Следует отметить, что оба этих момента получают дальнейшее развитие уже в «Фаусте» – это диалог Фауста и Мефистофеля, нередко ведущийся как бы на разных языках, это искушение богатством и чувственными радостями; да и сам мотив бешеной скачки «сквозь ночь и ветер» тоже как бы предваряет скачку Фауста и Мефистофеля с Брокена в город, где в тюрьме ждет казни Маргарита. И еще один мотив сближает, на наш взгляд, «Лесного царя» с «Фаустом» – это гибель невинного

ребенка, мотив, который мог восходить либо к инициации (она должна была совершиться в лесу – в месте испытания и посвящения, но закончилась гибелью посвящаемого), либо к жертве (сын погибает, а отец, живой и невредимый, добирается до безопасного места). Пространство баллады предопределило еще один момент – отец ни разу не обращается за помощью к Богу, что было бы так естественно в его положении.

Таким образом, «Лесной царь» может послужить своеобразным свидетельством того, как изменяется сам поэтический космос Гете – от пейзажа рококо к природе, характерной уже для «Бури и натиска», когда при сохранении емкости слова и обобщенности образа мира (лес как театр действия четырех стихий) на смену гармонии и покою приходит динамизм и буря – в пейзаже и в душе героя.

Образ всадника, которому открывается потаенная сущность мира, возникнув в творчестве Гете, получит новую интерпретацию в поэзии романтизма и далее, в романтической традиции в различные эпохи. Конь ассоциируется с Пегасом, который, как известно, возникнув из головы горгоны Медузы становится конем – сначала героя Персея, а затем Беллерофонта. В III веке до н.э. в александрийской поэзии он из мифологического образа превращается в символ поэтического вдохновения и созерцания, становится конем поэтов. Образ всадника-поэта возникает в литературе самых разных стран. Так, в грузинской и армянской поэзии у Николоза Бараташвили и Даниэла Варужана возникают аналогичные образы и их сравнительный анализ мог бы стать достаточно интересным научным исследованием. Мерани – крылатый конь Пегас, он стал одним из популярных образов грузинского фольклора, символом неустанного стремления вперед. Следует отметить, что переводы их стихов Б.Пастернаком и А.Налбандяном также стали фактами русской поэзии.

Возвращаясь к творчеству И.Бродского, отметим, что его стихам раннего периода тоже присуща особая динамика, «темپ разгоняющейся речи»<sup>1</sup>, которая предельно концентрирована:

---

<sup>1</sup> Лурье С. Свобода последнего слова // И. Бродский. Холмы. СПб. 1991. С.351.

«первый попавшийся сюжет стремительно восходит к судьбе человека во вселенной... и любое слово... могло превратиться в метафору этой судьбы.»<sup>1</sup>

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,  
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме к треугольным  
домам,  
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,  
освещенный луной и ее замечая одну<sup>2</sup>.

Уже в этих начальных строках стихотворения Бродского появляется образ, сквозной для всего цикла – «холмы», давший название циклу и книге. Следует отметить, что и в самом стихотворении «Холмы», которое по своим размерам граничит с небольшой поэмой, тоже появляются многие «балладные» мотивы – в единый образ холмов соединяются трагические и счастливые мгновения, убийство и свадьба, прекрасная природа и человеческая жестокость.

Холмы – это наши страдания.  
Холмы – это наша любовь.  
Холмы – это крик, рыданье,  
Уходят, приходят вновь.  
Свет и безмерность боли,  
Наша тоска и страх,  
Наши мечты и горе,  
Все это – в их кустах.  
.....  
Смерть – это только равнины.  
Жизнь – холмы, холмы<sup>3</sup>.

Образ холмов мог бы возникнуть у Бродского и как отголосок «Поэмы Горы» Цветаевой. Но в то же время сочетание – «холмы и рощи» представляет собой явственную

---

<sup>1</sup> Там же. С.353.

<sup>2</sup> Бродский И. Холмы. С.44.

<sup>3</sup> Там же. С.22-23.

отсылку к знаменитой оде Клопштока «Холм и роща» (1767), где в беседе немецкого поэта с тенью древнего грека возникают образы холма – обиталища муз и рощи – места, где любили собираться барды, – а это, в конечном счете, отсылка к поэмам Оссиана, – к первоисточнику «балладности» в европейской литературе XVIII века.

В стихотворении Бродского, как и у Гете, два персонажа – это «ты» и «он», два лица единого героя, скачущего лунной ночью по холмам и оврагам, поросшим лесом. Но, в отличие от героя баллады Гете, он ближе всаднику из народной волшебной сказки. Он сам ищет встречи с Лесным царем, как Иван-царевич искал встречи с Кашеем Бессмертным.

Кто там скачет, кто мчится под холодной мглой, говорю,  
одиноким лицом обернувшись к лесному царю,  
обращаясь к природе от лица треугольных домов,  
кто там скачет один, освещенный царицей холмов<sup>1</sup>.

И дальше идет описание действий всадника, за которыми просматриваются «ступени» ритуала инициации – испытания и посвящения в таинственном лесу:

Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,  
кто глядит на себя, отраженного в черной воде,  
тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.

.....  
Ты мой лес и вода, кто объедет, а кто, как сквозняк,  
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обиняк.  
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,  
кто лежит в темноте, на спине, в леденящем ручье<sup>2</sup>.

И всадник, заглянув в лицо Лесному царю и пройдя обряд инициации, он, в отличие от ребенка из баллады Гете, ее выдержал! – он возвращается домой и к себе самому:

---

<sup>1</sup> Там же. С.45.

<sup>2</sup> Там же. С.45-46.

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся во тьму,  
Создавая свой мир по подобию вдруг своему,

.....

Все равно – возвращенье! Все равно даже в ритме баллад  
Есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат<sup>1</sup>.

Таким образом, переосмыслив основные мотивы и образы баллады Гете, Бродский создает новое произведение, которое становится фактом русской поэзии, еще одной встречей с Лесным царем и еще одной трансформацией его образа.

---

<sup>1</sup> Там же. С.45.

**J.W.GOETHE.**  
**DER ERLKÖNIG**

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind?  
Es ist der Vater mit seinem Kind.  
Er hat den Knaben wohl in dem Arm,  
Er faßt ihn sicher, er hält ihn warm.

Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht? –  
Siehst Vater, du den Erlkönig nicht!  
Den Erlenkönig mit Kron' und Schweif? –  
Mein Sohn, es ist ein Nebelstreif.

«Du liebes Kind, komm, geh' mit mir!  
Gar schöne Spiele, spiel ich mit dir,  
Manch bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand.»

Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht,  
Was Erlenkönig mir leise verspricht? –  
Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind,  
In dürren Blättern säuselt der Wind. –

«Willst feiner Knabe du mit mir geh'n?  
Meine Töchter sollen dich warten schön,  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn  
Und wiegen und tanzen und singen dich ein.»

Mein Vater, mein Vater, und siehst du nicht dort  
Erlkönigs Töchter am düsteren Ort? –  
Mein Sohn, mein Sohn, ich seh' es genau:  
Es scheinen die alten Weiden so grau. –

«Ich lieb dich, mich reizt deine schöne Gestalt,  
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt!»  
Mein Vater, mein Vater, jetzt faßt er mich an,  
Erlkönig hat mir ein Leids getan. –

Dem Vater grauset's, er reitet geschwind,  
Er hält in den Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not,  
In seinen Armen das Kind war tot.

## **ЛЕСНОЙ ЦАРЬ** (Перевод В.Жуковского)

Кто скачет, кто мчится под хладною мглой?  
Ездок запоздалый, с ним сын молодой.  
К отцу, весь издрогнув, малютка приник;  
Обняв, его держит и греет старик.

«Дитя, что ко мне ты так робко прильнул?» –  
«Родимый, лесной царь в глаза мне сверкнул:  
Он в темной короне, с густой бородой».  
«О нет, то белеет туман над водой».

«Дитя, оглянися; младенец, ко мне:  
Веселого много в моей стороне:  
Цветы бирюзовы, жемчужны струи;  
Из золота слиты чертоги мои».

«Родимый, лесной царь со мной говорит:  
Он золото, перлы и радость сулит». –  
«О нет, мой младенец, ослышался ты:  
То ветер, проснувшись, колыхнул листы».

«Ко мне, мой младенец; в дуброве моей  
Узнаешь прекрасных моих дочерей:  
При месяце будут играть и летать,  
Играя, летая, тебя усыплять.»

«Родимый, лесной царь созвал дочерей,  
Мне, вижу, кивают из темных ветвей». –  
«О нет, все спокойно в ночной глубине:  
То ветлы седые стоят в стороне». –



«Дитя, я пленился твоей красотой:  
Неволей иль волей, а будешь ты мой». –  
«Родимый, лесной царь нас хочет догнать;  
Уж вот он: мне душно, мне тяжело дышать».

Ездок оробелый не скачет, летит;  
Младенец тоскует, младенец кричит;  
Ездок погоняет, ездок доскакал...  
В руках его мертвый младенец лежал.

### **ИОСИФ БРОДСКИЙ** **(Без названия)**

Ты поскачешь во мраке, по бескрайним холодным холмам,  
вдоль березовых рощ, отбежавших во тьме к треугольным  
домам,  
вдоль оврагов пустых, по замерзшей траве, по песчаному дну,  
освещенный луной, и ее замечая одну.  
Гулкий топот копыт по застывшим холмам – это не с чем  
сравнить,  
Это ты там, внизу, вдоль оврагов ты вьешь свою нить,  
там куда-то во тьму от дороги твоей отбегает ручей,  
где на склоне шуршит твоя быстрая тень по спине кирпичей.

Ну и скачет же он по замерзшей траве, растворяясь впотьмах,  
возникая вдали, освещенный луной, на бескрайних холмах,  
мимо черных кустов, вдоль оврагов пустых, воздух бьет по  
лицу,  
говоря сам с собой, растворяется в черном лесу.  
Вдоль оврагов пустых, мимо черных кустов – не отыщется след,  
даже если ты смел и вокруг твоих ног завивается свет.  
Все равно ты его никогда, ни за что не сумеешь догнать,  
кто там скачет в холмах, я хочу это знать, я хочу это знать.

Кто там скачет, кто мчится под хладною мглой, говорю,  
одиноким лицом обернувшись к лесному царю,

обращаясь к природе от лица треугольных домов,  
кто там скачет один, освещенный царицей холмов.  
Но еловая готика русских равнин поглощает ответ,  
из распахнутых окон бьет прекрасный рояль, разливается свет,  
кто-то скачет в холмах, освещенный луной, возле самых небес,  
по застывшей траве, мимо черных кустов. Приближается лес.

Между низких ветвей лошадиный сверкнет изумруд,  
Кто стоит на коленях в темноте у бобровых запруд,  
кто глядит на себя, отраженного в черной воде,  
тот вернулся к себе, кто скакал по холмам в темноте.  
Нет, не думай, что жизнь – это замкнутый круг небылиц,  
ибо сотни холмов – поразительных круп кобылиц,  
из которых в ночи, но при свете луны, мимо сонных округ,  
засыпая, во сне, мы стремительно скачем на юг.

Обращаюсь к природе: это всадники мчатся сквозь тьму,  
создавая свой мир по подобию вдруг твоему,  
от бобровых запруд, от холодных костров пустырей  
до громоздких плотин, до безгласной толпы фонарей.  
Все равно – возвращенье! Все равно даже в ритме баллад  
есть какой-то разбег, есть какой-то печальный возврат,  
даже если Творец на иконах своих не живет и не спит,  
появляется вдруг сквозь еловый собор что-то вроде копыт.

Ты мой лес и вода, кто объедет, а кто, как сквозняк,  
проникает в тебя, кто глаголет, а кто обняк,  
кто стоит в стороне, чьи ладони лежат на плече,  
кто лежит в темноте, на спине, в ледящем ручье?  
Не неволь уходить, разбираться во всем не неволь,  
потому что не жизнь, а другая какая-то боль  
приникает к тебе, и уже не слышать, как приходит весна,  
лишь вершины во тьме непрерывно шумят, словно маятник сна.

**1962**

## РЕКОМЕНДАЦИИ И ВОПРОСЫ К ПРАКТИЧЕСКОМУ ЗАНЯТИЮ

Для детального анализа стихотворения И.Бродского «Ты поскачешь во мраке» следует предварительно рассмотреть творческий метод поэта, для которого характерны открыто подаваемые разнообразные и глубокие связи с традициями европейской и мировой поэзией.

В поэзии Бродского явные и скрытые цитаты, аллюзии и реминисценции отсылают читателя к произведениям литературы самых разных стран и эпох, начиная с античности (Гомер, Овидий) и древнего Востока (Китай – «Письма династии Минь»).

Студенту предлагается прочитать ряд стихотворений из сборника «Холмы», определить их тональность и черты поэтики, а также охарактеризовать образ лирического героя и «автопортрет» самого поэта.

Другим аспектом подготовки к практическому занятию должно стать изучение поэзии Гете, в первую очередь, его баллады «Лесной царь». Студент должен ясно представлять различие между балладами «южными» (Италия, Франция) – танцевальными веселыми песнями и северными (Англия, Германия, Скандинавия), сохранившими связь с эпосом, повествующими о трагических событиях.

В заключение занятия студент должен самостоятельно выяснить, в каком направлении движется творческая мысль Бродского, когда он подвергает переоценке как сюжет баллады Гете, так и ее отдельные элементы. Для подготовки к практическому занятию студенту предлагается ответить на следующие вопросы:

1. Произвести сравнительный анализ оригинала и перевода баллады «Лесной царь» В.Жуковского и уточнить, в чем русский поэт отстает от подлинника, создавая свой образ Лесного царя?
2. Сравнить концовки баллады Гете и стихотворения Бродского: как меняются образы Лесного царя и всадника?

## ДОПОЛНИТЕЛЬНЫЕ ЗАДАНИЯ

**НИКОЛОЗ БАРАТАШВИЛИ**  
(Перевод Б.Пастернака)

### МЕРАНИ

Стрелой несется конь мечты моей.  
Вдогонку ворон каркает угрюмо.  
Вперед, мой конь! Мою печаль и думу  
Дыханьем ветра встречного обвей.

Вперед, вперед, не ведая преград,  
Сквозь вихрь, и град, и снег, и непогоду.  
Ты должен сохранить мне дни и годы.  
Вперед, вперед, куда глаза глядят!

Пусть оторвусь я от семейных уз.  
Мне все равно. Где ночь в пути нагрет,  
Ночная даль моим ночлегом станет.  
Я к звездам неба в подданство впишусь.

Я вверюсь скачке бешеной твоей  
И исповедаюсь морскому шуму.  
Вперед, мой конь! Мою печаль и думу  
Дыханьем ветра встречного обвей.

Пусть я не буду дома погребен.  
Пусть не рыдает обо мне супруга.  
Могилу ворон выроет, а вьюга  
Завоет, возвращаясь с похорон.

Крик беркутов заменит певчих хор,  
Роса небесная меня оплачет.  
Вперед! Я слаб, но ничего не значит,  
Вперед, мой конь! Вперед во весь опор!

Я слаб, но я не раб судьбы своей.

Я с ней борюсь и замысел таю мой.  
Вперед, мой конь! Мою печаль и думу  
Дыханьем ветра встречного обвей.

Пусть я умру, порыв не пропадет.  
Ты протоптал свой след, мой конь крылатый,  
И легче будет моему собрату  
Пройти за мной когда-нибудь вперед.

Стрелой несется конь мечты моей.  
Вдогонку ворон каркает угрюмо.  
Вперед, мой конь! Мою печаль и думу  
Дыханьем ветра встречного обвей!  
1842

**ДАНИЭЛ ВАРУЖАН**  
(Перевод А.Налбандяна)

**ПЕГАС**

Пегас, мой огненный конь!  
Нам в дорогу пора –  
Видишь, над миром  
Сверкает сапфиром  
В небо вонзившаяся гора –  
К вершине ее,  
Коронованной звездами синими,  
Ты унеси меня!  
В седло я алмазы горящие вдел,  
Вышил уздечку нитями молний.  
И вихрем на спину тебе взлетел,  
Жажды полета полный.  
В путь!  
И пусть моя плеть языками огня  
Лижет бока твои, болью пьяня,  
Пусть извивается змеем голодным –  
Над пропастями, над мраком холодным,

Над белизною вечных снегов,  
Выше и выше – сквозь мглу облаков, –  
Выше – туда, где солнца лучи,  
Мчи!  
Вот он вытянул шею и поскакал  
Рысью меж скал.  
Ноздри, раздувшись, жадно трепещут,  
Ветры студеные в грудь ему хлещут,  
И от внезапного их порыва  
Вспенилась грива.  
А голова так гордо взметнулась  
В ржанье коротком,  
Что соприкоснулась  
С моим подбородком.  
Мчится и мчится, даль рассекая...  
Гора содрогнулась!  
Искры подковами высекая,  
Мчится и мчится... В камни вбит  
Топот копыт!  
Внизу, в ущелье глухом,  
Тяжелые змеи, свернувшись клубком,  
От страха выкинули приплод.  
А конь все мчится, взметая прах,  
И только ветер в ушах  
Свистит и ревет.  
О эта грудь! Бугрится мышцами кожа.  
Яро клокочет кровь, на вулкан похожа.  
О эта мощная грудь,  
Что в стремленье упрямом  
В скалах себе пробивает путь,  
Гордясь каждым новым шрамом!  
Хвост изогнут дугой,  
Он мечется, воздух стегая,  
С крупа крутого подобно солнцу стекая.  
О восхитительная голова и темень зрачков,  
Которая словно саму бесконечность впитала!  
О копыта с лунами вместо подков,  
Что слившись с дорогой в сталь Идеала,

Песню поют, истую песню мужскую,  
И чтобы до капельки выпить ее,  
Я сердце раскрыл свое  
Как раковину морскую!

В диком галопе все выше и выше он мчится,  
Над пропастями взмывает, как птица.  
Новых просторов ширь  
Нам открывает дорога крутая,  
Скачет конь-богатырь,  
Все ненасытней пространство глотая.  
По склону горы,  
Где деревья раскинули кроны-шатры,  
Где можжевельник, разросшийся пышно,  
Дурманные запахи льет,  
Стремительный, словно молнии вспышка,  
Летит он вперед.  
Напрасно деревьев упругие ветви  
Вцепляются в пряди моих волос,  
Напрасно хватают, как руки невесты,  
Шипы расцветающих роз;  
Растерзанные лепестки кружат подо мной  
И падают на стремя багровой волной, –  
А я проношусь, проношусь напролом,  
Не слыша их жалобных вздохов и кличей,  
Слившись с седлом,  
Точно ястреб с добычей!  
Вот утес угрожающе встал на пути –  
Не пройти!  
Но врезается конь мой в утес, не колеблясь, –  
И градом  
Осколки уносятся вниз, грохоча камнепадом.  
Ударит копытом – расколет гранит,  
Грудью ударит – в прах обратит,  
Высечет искры из каменных плит.  
Звезды-глаза  
Плавают в облачной дымке гривы,  
Взмыл в небеса

Крик его, победно-счастливый,  
И полетел, исчезая мгновенно  
В безбрежье вселенной.

Внизу, из блаженной прохлады садов,  
Деревья, воздевшие ветви в мольбе,  
Напрасно, напрасно глазами плодов  
Манят меня к себе.

Напрасно гранатов красные рты  
Кричат, чтобы я сошел с высоты.  
Девушки у родника  
Напрасно зовут меня издалека,  
С тоской простирая  
Кувшины свои, наполненные до края  
Страстью, перебродившей в вино,  
Жаждой того, чему быть суждено...  
Мне желанней их чар  
Буйство этой стремительной скачки,  
Гложет душу мне жар –  
Он сильнее любовной горячки!  
Напрасно неистовствует водопад,  
Пеной хлеща возмущенной,  
А после, петляя в траве наугад,  
Бежит струей укрощенной –  
Мне милей этих вод  
Хлопья пены, что ветер сорвет  
С губ коня и швырнет их жестоко  
Под пронзительный хохот и визг  
Мне в лицо или в солнечный диск,  
Словно в желтое око Циклопа.

Выше, выше, Пегас!  
Взбирайся по склонам  
Туда – к границе вечных снегов,  
Впечатывай в черные брюха драконам,  
Как клейма, следы подков,  
Топчи на пути своем каменистом  
Панцири их, мерцающие аметистом!



Вот грифы, доселе не знавшие робости,  
Дрожа, срываются в пропасти,  
Вот сверху,  
Тяжела и густа,  
С клюва беркута.  
На лету раздирающего крота,  
Капля крови упала –  
Сверкнула ало...  
Все ближе и ближе сиянье вершины,  
И горы уже пустынные,  
Уже не достигнут нас дальние кличи,  
Ни гром водопада, ни зов девичий –  
Будто коснулись головы наши  
Синей небесной чаши.

Выше, выше, Пегас!..  
Но что за простор открылся для глаз  
Там, впереди, ослепляя нас  
Светом внезапным и резким?  
Он сумрак и тень разрывает в клочки  
И острым, игольчатым блеском  
Впивается в наши зрачки.  
О Пегас, это снег вершины!  
За веком век  
Сюда из-за пазух своих  
Ледяных  
Звезды сыпали снег  
Незапятнанный, матово-синий...  
Так бросайся с разбега  
В это море хрустального снега,  
Как бросаются в море дельфины,  
И плыви, плыви, мой Пегас!  
Нам осталось немного,  
Ибо в небо уводит нас  
Эта дорога.  
Не пески пустыни  
Под тобою вихрятся ныне –  
Белоснежные волны ложатся на грудь,

Преграждая нам путь.  
Так плыви, рассекай  
Эти волны холодного снега.  
Стань живым кораблем  
И помчимся вдвоем  
К звездной пристани неба!  
Круши эти рыхлые глыбы, круши!  
Борозду нашей Мечты пропаши  
В снегах серебристых.  
Пусть там и тут  
Белые лилии расцветут  
В лунках – следах копыт твоих быстрых.  
И пускай где-то рядом  
Бездны скрывает снежная пелена –  
Если гибель нам суждена,  
Мы низринемся водопадом!  
Вот с вершины –  
Обитатели гордых богов, –  
Снег взметая до облаков.  
Лавины обрушиваются на нас.  
О какая борьба, Пегас!  
Полный гнева,  
Ты встаешь на дыбы, устрашающе выпятив грудь,  
И вонзаешь копыта в их чрева,  
В их клубящуюся муть,  
О божественный конь!  
Слышишь – замерло эхо в горах  
И стихают лавины,  
Обращенные  
В прах.  
Ну еще усилье, еще рывок!  
Дрожь нетерпенья в теле.  
Каждый твой выдох рождает у ног  
Маленькие метели.  
Ветер в твоей захлебнулся гриве,  
Мечут глаза палящий огонь,  
И вот в последнем порыве  
Ты взметнулся, мой конь,

И застыл изваянием гордым  
На гребне горном!  
О Пегас!  
Дыханье твое, вырываясь из легких,  
Зыблет черты горизонтов далеких.  
О Пегас!  
Лазурь омывает нас – точно гигантский  
Вал океанский.  
И огневолосое солнце пылает сейчас  
Только для нас!  
Здесь, на вершине, мы мир собою венчаем,  
Сами увенчаны солнцем.  
Чей свет нескончаем.  
Где-то внизу Земля – горстка песка,  
И под ногами у нас облака  
Ползут вереницей неспешной,  
Молнии пряча в глуби своей кромешной.  
Внезапно, грозу возвещая, сверкнет зарница  
И толщь облаков насквозь озарится,  
И гром громыхнет,  
И молния в землю вонзится.  
Мир облетело, Пегас, твое звонкое ржанье,  
Даль расстояний переборов,  
И раздувает вихрь твоего дыханья  
Грозди звезд,  
Как пламя костров.

И вот я слезаю с седла, Пегас:  
На этой вершине,  
Где всё первозданностью радует глаз,  
Мы путь завершили.  
Живительной свежестью нас обдает  
Ветер высот.  
На сутулых плечах земли я стою,  
Достигший небес в богоравном порыве,  
Тело свое и душу свою  
Купаю в лучах золотых, в их горячем разливе,  
И все, что дарует мне Солнце, –

Я людям даю.  
В борозды пашен бросаю щедрой рукой  
Сердце, в котором пылает гений,  
Ради будущей жатвы людской,  
Ради завтрашних поколений.  
Я мог бы затмить этот день,  
Бросив на шар земной свою тень –  
Без конца, без краю, –  
Но посмотри,  
Я багряницу зари  
Над землей простираю!

Пегас, мой Пегас, теперь, когда в небеса  
Я поднимаю Мысли своей паруса  
И нас окрыляет безбрежного света дорога:  
Теперь,  
Когда с солнцем лицом к лицу я стою  
И натянув на лиру гриву твою,  
Пою  
Свободу Человека и рабство Бога, –  
Пегас, мой огненный конь,  
Легким копытом тронь  
Снег вершины, девственно-чистый.  
Рой копытом его, Пегас,  
Пока не отыщешь незримый для глаз  
Эдельвейс солнцелистый.  
В губы возьми, вкуси эти чудо-цветы –  
Эдельвейсы Мечты.  
Здесь, на этой вершине,  
Погруженные в свет  
И в снег незапятнанно-синий,  
Мирно цветут, нежны и чисты,  
Эдельвейсы Мечты.

1. Николоз Бараташвили (1817-1845) – грузинский поэт-романтик. «Мерани» – одно из самых известных его стихотворений, оно начертано на его могильном камне в Пантеоне грузинских писателей на горе Мтацминда в Тбилиси.

Переводчик его стихов Борис Пастернак писал о его поэзии: «Может быть, тот вид, в котором лежат его стихи перед нами, не представляет их окончательной редакции, и автор предполагал еще подвергнуть их дальнейшему отбору и шлифовке. Однако след гения, оставшийся в них, так велик, что именно гениальность, проникающая в них, придает им последнее совершенство, более, может быть, значительное, чем если бы автор имел больше времени позаботиться об их внешности»<sup>1</sup>.

1. Даниэл Варужан (1884-1915) – один из самых талантливых и ярких армянских поэтов, сочетавший в своем творчестве национальную и европейскую литературную традицию. Жил в Западной Армении, учился в Константинополе, в Венеции и Генте, был широко образованным человеком и полиглотом; публиковал свои стихи в армянской периодике во Франции, Египте, Болгарии, Италии и других странах, преподавал в армянских школах и издавал сборники стихов. 24 апреля 1915 года по приказу турецких властей Даниэл Варужан был арестован вместе с 200 представителями армянской интеллигенции Константинополя и убит 26 августа того же года. Основные сборники Варужана: «Сердце племени» (1909), «Языческие песни» (1912), «Песнь хлеба» (1913-15, издан посмертно в 1921 году).

1. Сравните это стихотворение Бродского и его же «Осенний крик ястреба».
2. Сравните художественную систему стихотворений Гете и Бродского со стихами Н. Бараташвили и Д. Варужана (описание природы, образ поэта, описание коня)
3. Сравните концовки стихотворений Гете, Бродского, Бараташвили и Варужана – какое значение имеет мотив возвращения к людям?
4. Найдите сходные образы в поэзии других народов.

---

<sup>1</sup> Борис Пастернак. Стихи о Грузии. Тбилиси. 1958. С. VI.

## РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

### ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕКСТЫ

1. J.W.Goethe. Der Erlkönig. Im Buch: Goethe. Gedichte. Eine Auswahl. 1969.
2. И.В.Геге. Лесной царь. В кн. В.А.Жуковский. Баллады, поэмы и сказки. М. 1983.
3. И.Бродский. Холмы. СПб. 1991.
4. Николоз Бараташвили. Мерани. В кн. Борис Пастернак, Собр.соч. в 5 томах. Т.2. М. 1989.
5. Даниэл Варужан. Пегас. В кн. Даниэл Варужан. Стихи. Ереван. 1985.

### КРИТИКА

1. С.В.Тураев. Гете периода «Бури и натиска». В кн. История немецкой литературы. Том II. АН СССР. М. 1963.
2. В.М.Жирмунский. Гете в русской литературе. Л. 1981.
3. Интервью с И.Бродским Свена Биркетса // Звезда. 1997. №1.
4. Колкер Юрий. О стихах Иосифа Бродского. Несколько наблюдений. – <http://br00.narod.ru/10660053.htm>
5. Кублановский Юрий. Поэзия нового измерения // Новый мир. 1991. №2.
6. Ранчин Андрей. На пиру Мнемозины. Интертексты Иосифа Бродского. М.: Новое литературное обозрение. 2001.
7. Рейн Евгений, Бродский Иосиф. Человек в пейзаже // 1996. №3
8. Солженицын А. Иосиф Бродский – избранные стихи // Новый мир. 1999. №12
9. Шайтанов И. Уравнение с двумя неизвестными. Поэты-метафизики Джон Донн и Иосиф Бродский // Вопросы литературы. 1998. №6.
10. Гаспаров Михаил. Три типа русской романтической элегии. Контекст-88. М. 1989.
11. Гацерелия А. Николай Бараташвили. Жизнь и творчество. Тбилиси. 1945. (на русском языке)

12. Неупокоева И. Язык мировой поэтической классики (Николоз Бараташвили и европейская поэзия). Литературная Грузия (на русском языке). 1969. №1.
13. Чередниченко В. Временные отношения в поэзии Николоза Бараташвили. Литературная Грузия (на русском языке). 1985. №1.
14. Габриелян В.А. Даниэл Варужан. Жизнь и поэзия. Ереван. ЕГУ. 1991.
15. Չարրիելյան Վ, Դանիել Վարուժան: Կյանքը և գործը: Երևան, 1978: (В.Габриелян. Даниэл Варужан. Жизнь и поэзия. Ереван. ЕГУ. 1978)
16. Պարույր Սևակ, Վարուժանի պոեզիան: Երկեր երեք հատորով: Հատոր 3, Երևան, 1983: (Паруйр Севак. Поэзия Варужана. Песни в 3-х тт. Т.3. Ереван. 1983.)
17. Тамразян Грант. Судьбы западноармянской поэзии. В кн. Тамразян Грант. На литературных путях. М. 1973.

Компьютерная верстка – компьютерный центр ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова  
(руководитель - доцент В.В.Варданян)

Операторы: Н.М.Элчакян  
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 10.02.09  
Сдано в печать: 24.02.09

Тираж 250

---

Издательство “Лингва”  
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я.Брюсова  
Адрес: Ереван, Туманяна 42  
Тел: 53-05-52  
Web: <http://www.brusov.am>  
E-mail: [yслу@brusov.am](mailto:yслу@brusov.am)