

«Вечные образы» в литературе и их русские отражения*

Р. Г. Назиров

20. Скупец

За вечным образом Скупого нет никакого мифа; он порождён древней социально-этической традицией осуждения скупости, одного из самых постыдных пороков классового общества. Во многих великих произведениях, трактующих тему скупости, прочитываются различные фольклорные мотивы, но они здесь не являются определяющими.

Очевидно, полный обзор литературных произведений о Скупцах просто невозможен. Нам придётся выбирать лишь самые известные.

Ещё Данте, заклятый враг алчности и стяжательства, поместил в четвёртом круге «Ада» скупцов и расточителей, которые вечно дерутся друг с другом. — Итальянская новеллика эпохи Возрождения полна рассказов о скупцах, всегда терпящих наказание за свой порок. Но истоки этой темы, конечно, гораздо древнее.

Ещё во II -м веке до н. э. римский комедиограф Тит Макций Плавт написал комедию «*Aulularia*» («Клад»), иначе называемую ещё «Кубышка» (или «Котелок»). Здесь выведен классический образ скупца; комедия Плавта впоследствии была использована Мольером в его знаменитом «Скупом».

В 1592 году в Лондоне гениальный Кристофер Марло, реформатор английской трагедии, которого, к сожалению, совершенно затмил Шекспир, поставил свою трагедию «*The Jew of Malta*» (издана в 1633 году). Герою этой трагедии присущ подлинный титанизм. Для ростовщика Варравы путь к власти и господству над миром — деньги. Обстоятельства превращают гордого богача в коварного и злобного мстителя. «Мальтийский жид» борется с целым христианским миром за освобождение своей порабощённой нации и побеждает этот мир единственным доступным ему орудием — золотом. Нам трудно судить о воплощении замысла Марло, т. к. первоначальный (не дошедший до нас) текст этой трагедии испорчен: по обычаю того времени, режиссёры переделали её (3, 4, 5-й акты). Во всяком случае, Марло первым вывел вместо покрытого грязью, отвратительного скупца, комически-алчного старика, совсем иную фигуру: это Великий Ростовщик. В известном смысле, титанизм этой фигуры остался непревзойдённым в дальнейшей литературе.

По стопам Марло шёл в этой теме Шекспир. Его знаменитая драма «*The excellent History of the Merchant of Venice*» (1596, опубл. 1600) снова ставит в центр действия яркую и злоб-

*АРГН, оп. 4, д. 78. Окончание публикации. Начало — 2019, № 1.

ную фигуру ростовщика-еврея, алчного и безжалостного Шейлока (*Shylock*). Он ссужает крупную сумму денег венецианскому купцу с условием, что если долг не будет возвращён в срок, то он, Шейлок, в праве вырезать из тела должника фунт его мяса. (Здесь, видимо, сказан отзвук так называемого «кровавого навета» — общеевропейского суеверия, будто евреи для изготовления своей пасхальной мацы обязательно используют кровь убитых христианских детей; гнусное обвинение в ритуальных убийствах, представляющее собой чистейшую клевету).

Венецианский купец, избавлен от ужасной расплаты тем, что суд «удовлетворяет» иск Шейлока при условии — не пролить ни капли крови должника, ибо кровь не оговорена в трактате с Шейлоком.

Шекспир здесь выступает как сын своего времени с его бытовым антисемитизмом, но вся прелесть «барда» в том, что не рисует своего «жида» только злодеем: в Шейлоке алчность борется с любовью к дочери, и в уста этого хищника драматург вложил яркую и остроумную апологию еврейской нации (монолог, в котором Шейлок доказывает, что евреи такие же люди, как и все). Многогранность шекспировского образа ростовщика восхитила Пушкина, который противопоставлял Шейлока однолинейному образу Скупца у Мольера.

Фабулу «Венецианского купца» Шекспир почти целиком заимствовал из сборника новелл Фиорентини «Il Pecorone», а итальянский новеллист, в свою очередь, заимствовал эту фабулу из «Gesta Romanorum» («Деяния римлян»), самого знаменитого в Средние века сборника легенд и сказаний (первые варианты сборника появились в XIII веке, они содержали в основном римские сюжеты, но со временем сборник пополнился массой иных легенд, большей частью восточных).

Легенда, которая легла в основу «Венецианского купца», есть сюжет о параллелизме возмездия (ветхозаветный *jus talionis*: око за око, зуб за зуб). Она отразилась даже в русском фольклоре («Шемякин суд»).

Следующая великая разработка древней темы — это мольеровский «Скупой» («L'Avare»), поставленный в 1668 г. (опубл. 1669). Это чистейший образец классической комедии характеров. Отталкивающий образ скряги Гарпагона (*Harpaçon* — имя это стало во Франции нарицательным), у которого страсть к накоплению приняла патологический характер и заглушила все человеческие чувства, стал символом ростовщика. Гарпагон столь усовершенствовал науку экономии, что один-единственный слуга Maitre Jacques, служит ему одновременно поваром и кучером. Свою дочь Гарпагон готов отдать за первого встречного, лишь бы её взяли без приданого. В то же время Мольер придал своему скупцу, на манер похотливых старикашек Плавта, смешную наивную старческую влюблённость. Вообще эта комедия во многом использует названную выше «Кубышку» Плавта.

Гарпагон — воплощение скупости, тип одной страсти (классический принцип типизации). Он приобрёл даже большую славу, чем Шейлок, поскольку мольеровский персонаж в своей однолинейности более законченная фигура. — Пушкин предпочитал Шейлока; вообще

это соперничество двух великих образов по сей день не закончено. Шейлок — живое лицо, Гарпагон — символ скупости; что лучше? — Вопрос о цели и назначении искусства.¹

В эпоху романтизма ростовщик становится «службой дьявола», скупость порождает ужасные драмы, золото изображается, как величайшее в мире зло. Своеобразная «*мистика золота*» воплощается в сказке Гофмана «Крошка Цахес», одной из лучших аллегорий пришествия капитализма.

Скупец, умирающий от голода на набитых золотом мешках, — вот самый распространенный вариант образа в литературе и фольклоре.

Злобные, демонические ростовщики — символы романтической критики капитализма.

Но самые блестящие образы стяжателей дал, конечно, Бальзак. В романе «Эжени Гранде» (1833) он нарисовал исключительной силы образ скряги, папаши Гранде, который, будучи миллионером, считает каждый кусок сахара, а умирая, инстинктивно поднимает руку, чтобы схватить золотой крест священника, пришедшего его исповедовать.

Но особенно знаменита классическая драма «Гобсек» (1830). «Гобсек» — это значит «сухая глотка», идиома, соответствующая русскому слову «живоглот». Так зовут ростовщика, составившего гигантское состояние на разорении французских аристократов. Он пешком обходит Париж, посещая должников и держа в вечном страхе светских мотов и «больших дам». Гобсек миллионер, но живёт впроголодь. Он воздержан, он бездетен, у него нет пороков. Под его леденящей наружностью скрыта *поэтическая страсть* к золоту; рассматривая бриллианты, он весь преображается, по-детски наслаждаясь их игрой. Огромную силу ума, характера и знаний этот незаурядный человек расходует бессмысленно, т. к. своих богатств он совершенно не использует и не может никому завещать, ибо одинок. Он не смешон, как Гарпагон, но и не демоничен: *Бальзак рисует нам трагедию ростовщика*. Это сильная личность на ложном пути: он начал свою карьеру юнгой на корабле, отплывающем в Ост-Индию, и двадцать лет скитался по белу свету, наживая свои миллионы.

Папаша Гранде — тип французского буржуа, провинциального скупца (Нант); подобно Гарпагону, он приносит в жертву своей скупости счастье близких и в особенности своей дочери Эжени. В отличие от le pere Grandet, парижанин Гобсек (*Gobseck*) — это голландский еврей. Не просто накопитель, но хищный ростовщик, обирала лихоимец, без сердца и без совести.

Скупцы и ростовщики Диккенса хороши, но много уступают бальзаковским: ведь накопительство — типично французская черта. Еврей Исаак, ростовщик из романа Вальтера Скотта «Айвенго», — это бледная и совершенно традиционная фигура. Дочь его, прекрасная Ревекка, влюблённая в Айвенго, — копия шекспировской Джессики. Сходство подчёркивается даже эпиграфами из монологов Шейлока к отдельным главам романа.

Типы скупцов встречаются и в арабских сказках, и в баснях разных народов. Древние греки своё весёлое презрение к золоту выразили в мифе о глупом царе Мидасе с ослиными ушами. Эта тема нашла своё отражение и в русской литературе.

¹На полях помета автора — NB! Прим. ред.

Здесь самое крупное отображение этой темы — маленькая трагедия Пушкина «Скупой рыцарь». Об истоках её говорилось очень много. В комментарии к VII тому академического Пушкина 1935 года собрана обширнейшая коллекция параллелей к «Скупому рыцарю». Видное место здесь занимает комедия Мольера «Скупой». Новеллу Бальзака «Гобсек» Пушкин, видимо, не знал: во всяком случае, он о ней никогда не упоминает; да и вообще первое пушкинское упоминание о Бальзаке относится к 1832 году.

В одной из позднейших заметок Пушкин писал: «Лица, созданные Шекспиром, не суть, как у Мольера, типы такой-то страсти, такого-то порока; но существа живые, исполненные многих страстей, многих пороков; обстоятельства развивают перед зрителем их разнообразные и многосторонние характеры. У Мольера Скупой скуп — и только; у Шекспира Шайлок скуп, сметлив, мстителен, чадолюбив, остроумен». Сам Пушкин, создавая Скупого рыцаря, чувствовал всю глубину и разносторонность человеческой личности. Изображая своего барона Филиппа, он подошёл к теме скупости по-шекспировски, хотя и дал «Скупому рыцарю» определение: ТРАГИКОМЕДИЯ.

Подобно мольеровскому Гарпагону, барон Филипп у Пушкина — мономан страсти к золоту. Но он отнюдь не мольеровский «тип» (олицетворение скупости). Наоборот, барон — многосторонний характер. Ведь это Скупой, но — рыцарь, с феодальной психологией. В нём кипели многие страсти, но огромным напряжением воли он обуздывал их, принося всё в жертву одной — страсти к богатству. Концентрация всей энергии страсти в одной страсти сообщило ей страшную, почти нечеловеческую силу.

Рядом с бароном Филиппом выведена фигура ростовщика Соломона; этот еврей-ростовщик подсказан давней литературной традицией, наиболее знаменитым выражением которой был шекспировский Шейлок. Эпизодический образ Соломона развёрнут Пушкиным с шекспировской широтой, как Шейлок.

Вся 2-я сцена трагедии происходит под землёй — в «тайном подвале» барона Филиппа — и целиком состоит из его монолога. Всё действие состоит в том, что барон зажигает свечи и отпирает свои сундуки. Он одинок, он приравнивает себя к «царю» и «демону». В его монологе 118 стихов, а во всей пьесе — 380. Барон — раб своего богатства, но ощущает себя его царём. Деньги для него — источник гордой независимости, высшей власти над миром. Он служит своей идее-страсти. [Наслаждение богатством носит у него не практический, а эстетический характер: в мечтах он может всё, но тратить деньги на деле — ни в коем случае. Он поэт обладания. — Р. Н.]

Д. Д. Благой дал прекрасный анализ «Скупого рыцаря». Он подчёркивает «философичность» скупости барона, который презирает мир и его суету. Ссылая новые червонцы в сундук, он говорит:

Ступайте, полно вам по свету рыскать,
Служа страстям и нуждам человека.
Усните, здесь сном силы и покоя,
Как боги спят в глубоких небесах. . .

Накопление барона — это «своего рода нирвана» (для денег, очевидно). Очень хорошо подметил, но ложно истолковал Благой «садистский характер» этой страсти к золоту. Всякий раз, отпирая сундук, барон впадает в «жар и трепет»:

Нас уверяют медики: есть люди,
В убийстве находящие приятность.
Когда я ключ в замок влагаю, то же
Я чувствую, что чувствовать должны
Они, вонзая в жертву нож: приятно
И страшно вместе.

[И ключ, и нож — это, на языке Зигмунда Фрейда, *фаллические символы*. Сближая скупость и садизм, гениальный поэт бессознательно трактует их как дериваты половой страсти. Садизм — это тоже поэзия абсолютного обладания. — Р. Н.]

«Золото для барона — источник не только особого рода сладострастия, но и величайших эстетических наслаждений». (Благой, *Творческий путь Пушкина*, М., 1967, стр. 595). Он устраивает себе пир: зажигает свечу перед каждым сундуком и наслаждается блеском золота. «И Пушкин тонко оттеняет этот момент высшего экстаза барона. . . В своём эстетическом восторге Скупой рыцарь становится подлинным поэтом: вся пьеса написана белым ямбом, однако в этом месте барон начинает говорить рифмованными стихами». (Благой, 595).

Безжалостный к другим и к самому себе, барон — «мучитель и мученик сжигающей его идеи-страсти» (стр. 596). Образ освещён изнутри «каким-то особым трагическим светом», он является «носителем некоей субъективной правды» (596). «Своеобразный эрос» скупости (596).

Третья сцена содержит объяснение барона с герцогом, обвинение сына в намерении его обокрасть и вызов Альбер. Скупой рыцарь бросает сыну перчатку: «Там подыми ж, и меч нас рассуди!» Этот жест невозможен для Гарпагона или Шейлока. *Пушкинский образ Скупого очень оригинален*. — См. вызов Фёдора Карамазова¹.

Продолжателем этой темы в русской литературе явился Гоголь. Темы алчности, стяжательства и скупости занимают важнейшее место в его творчестве. В первой повести его первого цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» — повести «Вечер накануне Ивана Купала» — центральной темой является история гибели Петруся, ценой преступления полувывшего страшное богатство, нечистое золото дьявола. Деньги здесь истолковываются в условном, романтическом плане как «зло мира» и бесовское начало. Убивая невинного ребёнка ради дьявольского золота, Петрусь тем самым *продает свою душу*.

Гуковский усматривает не только идейную близость, но и почти текстуальные совпадения между «Вечером накануне Ивана Купала» и более поздней повестью «Портрет». Тема одна — «гнусная и губительная власть денег», как выражается Гуковский.

¹Это явно более позднее примечание, сделано другими чернилами. — Прим. ред.

В первой редакции «Портрета» появился демонический ростовщик: там он назван Петромихали. Гишпиус говорит о нём: «символическое выражение мирового зла как в эмпирическом плане (ростовщик), так и в метафизическом (антихрист)». («От Пушкина до Блока», М.-Л., 1966, стр. 78). Гишпиус считает, что «элементы фантастики и мифологической символики» вступили в противоречие с реалистическим планом повести; первая редакции её — неудачная.

Вторую редакцию Гишпиус считает «новым, по существу, произведением». «Сказка об антихристе. . .» «сменилась проблемно-психологической новеллой». «Религиозно-мифологическая завязка, мотив постепенного появления антихриста в мире — устраняется вовсе». «От всей первоначальной фантастики сохраняется только демонический колорит в образе ростовщика, чудесным образом вызывающего несчастья в жизни всех, с кем соприкасается». (Гишпиус, стр. 157).

«. . . Ростовщик обеих редакций далёк от бальзаковского Гобсека, и деньги в его руках лишь орудие сверхъестественных сил» (Гишпиус, стр. 160). *Чертков продал душу дьяволу.*

NB: Капитал — это *антихрист*: такова социальная мистика Гоголя. Р. Н. Эта трактовка темы прямо восходит к романтической европейской традиции, для которой ростовщик есть слуга дьявола.

Романтичность гоголевского ростовщика подчёркнута его экзотичностью. В первой редакции он носит фамилию *Петромихали* (греческого происхождения), во второй — этой фамилии нет, но он по-прежнему экзотичен: смуглое, южное лицо, невиданная, нерусская одежда. Антихрист как бы пришёл в Россию извне.

Зато совершенно русскими выглядят в «Мёртвых душах» стяжатель Чичиков и скупец Плюшкин. Последний особенно знаменит. Ничего мистического в нём нет, это русский помещик, гноящий запасы от безумной скупости и одетый, как старая баба (Чичиков принимает его за ключницу). Мужики прозвали Плюшкина «заплатанным». Плюшкин с лёгкостью проклял сперва свою дочь, а потом сына. Он по мелочам обкрадывает собственных крестьян. «. . . Комизм изображения здесь уже переходит в трагикомический гротеск» (Гишпиус, стр. 134).

Традиционную тему скупости Гоголь решает по-новому. «Скупость Плюшкина — не врождённое свойство, а результат его личной и общественной судьбы» (стр. 134). (Ну, и что? — Это ново?)

Вслед за Гоголем темы скупости и ростовщичества развивают его прямые и крупнейшие наследники — Некрасов и Достоевский. В романе «Три страны света» выведен злобный, коварный и сладострастный горбун — ростовщик Борис Добротин. Это совершенно условная романтическая фигура (горбун «должен быть» завистлив, мстителен, зол и сладострастен). Но здесь впервые реалистически показало само ростовщичество как социальная практика. Некрасов детально описал механизм уничтожения книгоиздательской фирмы, скупку векселей и т. п.

Молодой Достоевский создал реалистический вариант традиционной (и в том числе романтической) темы скупца, умирающего на своём золоте. Это господин Прохарчин. Далее он вывел знаменитую процентщицу Алёну Ивановну в «Преступлении и наказании». Но эта алчная, отвратительная старуха играет *роль жертвы*, что, по сути дела, расходится со всей мировой традицией.

Ростовщик Птицын в «Идиоте» — фигура даже не второго, а третьего плана. Только в рассказе «Кроткая» поздний Достоевский создал образ ростовщика, представляющий собой вариант подпольного человека. Деньги для него — средство достижения свободы. Но в нём ещё остаётся много «человеческого, слишком человеческого» — отсюда и его трагедия. Он хочет любви, но в погоне за золотым призраком свободы убивает свою любовь. Владелец ссудной кассы в холодном Петербурге возвышается Достоевским до мировой традиции: это *трагический ростовщик*, но не слуга дьявола.

У Некрасова был ещё физиологический очерк «Петербургский ростовщик». Сюжет рассказа «Ростовщик» и романа «Три страны света» заимствованы Некрасовым у Диккенса (см. М. М. Гин, «Диккенсовский сюжет у Некрасова», в сборнике в честь Бельчикова).¹

21. Гамлет. Гуманист-мститель.

Истоки великого шекспировского образа хорошо известны: хроника датского летописца XII века Саксона Грамматика. Его рассказ о мести датского королевича за отца был рано перенесён во французскую литературу: Belleforest, «Histoires tragiques». Книга Бельфоре вышла в английском переводе около 1596 года, но некоторые рассказы из неё, в частности «The Historie of Hamblett», были распространены в Англии гораздо раньше.

В 80-х годах XVI века в Лондоне была поставлена пьеса о Гамлете, написанная, вероятно, Томасом Кидом и ныне утраченная. Сравнительно с легендой, записанной Саксоном Грамматиком, в пьесе уже была новация — *призрак убитого отца*. Весь материал был взят Шекспиром «в готовом виде», но он сделал из него гениальную трагедию, у которой нет прямых предшественниц. Премьера — 1601 год.

Основной исток её — средневековая ютландская сага *о родовой мести*, которую записал *Saxo Grammaticus*. Но разве родовую месть изобрели юты в Средние века? Конечно, нет. Сюжет «Гамлета» *был вечным сюжетом задолго до Саксона Грамматика*. Это великая родовая драма Атридов, сюжет аргосских сказаний, «Орестейи» Эсхила и «Электры» Софокла. — Но Шекспир создал на основе древней мифологической традиции новую трагедию и нового мирового героя.

Трагедия «Гамлет» отразила *кризис гуманизма Возрождения*, а новый герой, в противоположность жестокому и коварному Амлету из саги, оказался *мыслителем-гуманистом*. Душевное благородство и поэзия, глубина мысли и боль о поруганной человечности коренным образом отличают шекспировского Гамлета от всех родовых мстителей. Показате-

¹ Последний абзац представляет собой более позднюю вписку и отличается по характеру записи и цвету чернил от основного текста статьи. — Прим. ред.

лен его скептицизм: он проверяет рассказ Призрака с помощью психологического эксперимента. Это знаменитая «мышеловка», спектакль на сюжет, аналогичный преступлению Клавдия и Гертруды. — Гамлет поставил перед собой грандиозную задачу — побороть зло, «вправить вывихнутый век».

Гёте высказал мысль о слабости Гамлета для выполнения возложенного на него долга. — Положение о неспособности к действию, о чрезмерном интеллектуализме, склонности Гамлета к сомнениям развивали немецкие романтики (Август Шлегель). Эти взгляды легли в основу культа «гамлетизма» — пассивного и пессимистического отношения к действительности, особенно в Германии 1-й половины XIX века.

В дальнейшем Гамлета трактовали как человека, глубоко неудовлетворённого действительностью, но бессильного изменить мир, в котором царит зло.

Гамлет — первый из «детей века» или «героев своего времени», первый среди тех, кого называли то «лишними людьми», то «потерянным поколением», то «сердитыми юношами». Он — родоначальник романтических вопрошателей истины, унаследовавших гамлетовскую меланхолию и гамлетовскую отчуждённость. Но его всегда слишком идеализировали.

Основные монологи Гамлета варьируют тему выбора: «Что благороднее?» — Мир стал неопределённым, нравственные понятия — неустойчивыми, расцвет личности привёл к макиавеллизму и произволу. Решение, которое предстоит Гамлету, он должен принять, опираясь лишь на самого себя. Мало проверить, правду ли сказал Призрак; гораздо важнее решить, имеет ли смысл исправление мира.

Если мир можно исправить только мечом, то зачем вообще исправлять этот мир? Гуманист склоняется к мысли, что в таком мире вообще не стоит жить. «To be or not to be? That is the question!» — Строгая логика подсказывает, что этот сумасшедший дом стоило бы — в наказание — предоставить его собственной скверне, а самому выйти из игры. Пусть сволочи-люди сожрут друг друга, пусть ядерная война и общая гибель явятся им наказанием за их звериную злобу, тупость, ложь и разврат. (Он и Офелии советует выйти из игры, пока не поздно).

Но Гамлет побеждает эту высокомерную логику. Долг мыслителя — оставаться с людьми, хотя они вроде бы и не заслуживают его участия. Остаться с ними и пожертвовать жизнью для них. Гамлет — своего рода вариант Прометея.

Итак, нравственный подвиг есть долг мыслителя. Но страдательный подвиг за людей (Прометей или Христос) недостаточен, необходимо «великое деяние» (Гёте), к которому Гамлет не чувствует призвания. Почему?

Потому что оно есть не абстрактное деяние, а историческое: а историческое деяние есть насилие. Трагедия Гамлета в том, что гуманист обречён сеять смерть. Он убил Полония (и тем самым Офелию), Розенкранца и Гильденстерна, Лаэрта и короля Клавдия. Подлинно виновен только Клавдий, но он король, он стоит выше всех, до него можно добраться лишь по трупам. — Вернее сказать, путь исторического деяния неизбежно кровав и многотрупен, история действует методом проб и ошибок (убийство Полония — ошибка).

Почему Гамлет не убил своего дядю-отчима во время молитвы? Потому что такая предательская расправа носила бы характер кровавой мести, а не торжества справедливости.

Гуманизм Шекспира: история кровавой мести переделана в историю индивидуального бунта личности против всего мирового зла. Но датский принц — не просто лихой мятежник, а интеллектуальный бунтарь, вершитель справедливости.

Его пресловутые «колебания» — разработка теории о праве личности на индивидуальный суд. Имеет ли он право судить весь мир? Больше никому судить — значит, имеет. Философичность Гамлета не есть слабование, а большая сила разума, критикующего аффекты собственной души. Разлад сердца и ума. Гамлет не даёт воли сердцу, он должен знать, что «право имеет».

Он — прямой предшественник Раскольников. Но и Онегин не чужд гамлетизма («ум с сердцем не в ладу»). И Печорин.

Тургенев написал «Гамлета Щигровского уезда». В своей речи «Гамлет и Дон Кихот» он подчёркивал скептицизм Гамлета, его влечение к самоанализу.

Все большие герои Достоевского — потомки Гамлета, теоретические убийцы, вершители собственного правосудия, экспериментаторы.

Вершитель личного правосудия, Гамлет победил Христа. Достоевский несчётное число раз повторял (может быть, бессознательно) эту антитезу. Он был очарован Гамлетом, но не допускал и мысли о том, что право на личный суд над миром, право Гамлета, содержит «рациональное зерно».

Личное правосудие отрицает общую мораль. Достоевский понимал гибель традиционной морали и справедливость её отрицания, но отчаянно спешил дальше, к новому синтезу, к новой всеобщей морали. Он возвращался к Христу на новом уровне: вера в общее должна быть личной.

Ему не нужен был слепой энтузиазм, он хотел веры, выстраданной разумом, добровольного и сознательного самопожертвования личности ради всеобщего блага. Личное христианство, необходимое ради морального спасения личности.

В «Вильгельме Мейстере» Гёте характеризует Гамлета как существо с тонкой духовной организацией, неспособной сопротивляться трудностям жизни: «Прекрасное, чистое, благородное, высоконравственное существо, лишённое силы чувства, делающей героя, гибнет под бременем, которого он не мог ни снести, ни сбросить, всякий долг для него священен, а этот непомерно тяжёл. От него требуют невозможного, — невозможного не самого по себе, а того, что для него невозможно. Как он мечется, бросается туда и сюда, пугается, идёт вперёд и отступает, почти утрачивает сознание поставленной себе цели, не становясь, однако, уже никогда больше радостным». (Гёте, Собр. соч., т. VII, М., 1935, стр. 248).

Вячеслав Иванов считает, что трагедия «Гамлет» прямо восходит к мифу об Оресте (месть за отца, убийство матери и отчима).¹

¹Последние два абзаца представляют собой отдельные поздние вписки в основной текст. — Прим. ред.

22. Дон-Кихот. El caballero de la triste figura.

Don Quijote — герой бессмертного романа Сервантеса. «Хитроумный идалько Дон Кихот Ламанчский» (1605–1615). Образ этого героя и понятие «донкихотство» получили нарицательное значение.

Дон-Кихот — это на самом деле старый бедный дворянин Алонсо Кехана, который зачитался рыцарскими романами до безумия и вообразил себя рыцарем, на которого возложена миссия защиты этических норм средневековья. Он называет себя звучным именем «Дон-Кихота, Рыцаря Печального Образа» (в старых русских переводах «*Рыцарь горестной фигуры*»¹), напяливает на себя самодельные латы и верхом на жалкой тощей кляче, которую он назвал благородным именем *Россинант*, отправляется в поход защищать обиженных и сражаться за справедливость.

Увидев цирюльника, едущего верхом с блестящим бритвенным тазиком на голове, Дон-Кихот нападает на него и отнимает этот тазик, считая, что это золотой шлем мавританского царя Мамбринна, делавший неуязвимым его обладателя. С этого момента он разъезжает в бритвенном тазике вместо шлема.

Так как всякий странствующий рыцарь должен иметь *даму сердца*, Дон-Кихот избирает себя в этом качестве молодую крестьянку Альдонсу из деревни Тобосо, здоровую и краснощёкую. Он не верит в реальность её грубой внешности, считая её результатом чар; Дон-Кихот создаёт себе идеальный образ благородной и чистой дамы *Дульсинеи Тобосской*, всюду прославляет её и сражается во имя её.

Бок-о-бок с длинной худой фигурой рыцаря на истощённой кляче, с персонификацией *благородного и смешного безумия*, едет его верный «оруженосец» — толстый коротышка Санчо Панса на маленьком осле. Это лукавый крестьянин, *воплощение здравого смысла* простого народа; показательно, что он любит своего безумного господина.

Из экстравагантных подвигов Дон-Кихота особенно известен его «бой» с ветряными мельницами, которых он принимает за грозных великанов и на которых бросается с копьём. Крылья мельниц подхватывают его, крутят в воздухе и бросают наземь.

Когда Дон-Кихот освобождает из-под стражи колонну каторжников, то последние вместо благодарности засыпают его градом камней.

Дон-Кихот не только комичен, но и храбр: он входит, например, в клетку льва, но лев не расположен с ним драться. — У Дон-Кихота безумная голова, но мудрое сердце: он добр, великодушен, полон любви к людям.

Образ Дон-Кихота кажется комическим гротеском на фоне реальной Испании конца 16 века, в условиях деградирующей феодальной страны, морального разложения дворянства и повсеместного утверждения новых буржуазных отношений. Однако образ Дон-Кихота сложен: одержимость представлениями о рыцарском долге сочетается в нём с идеалами гуманизма, рождёнными новой эпохой (Возрождение); отсюда его страстная вера в чело-

¹Le chevalier de la Figure Triste -русские читатели сначала прочли роман по-французски; с французского же были и первые переводы на русский. Прим. автора.

века, стремление бороться со всяким злом. Дон-Кихот терпит поражение прежде всего как рыцарь, гиперболизирующий своих противников и собственные возможности, мысленно витающий в фантастическом мире средневековой рыцарской беллетристики с её Амадисами Гальскими и Неистовыми Роландами. Но Дон-Кихот воплощает трагедию гуманиста, убедившегося — после крушения всех его иллюзий — в неосуществимости идеалов справедливости и красоты человеческих отношений, мечты о возврате к «золотому веку», не ведавшему зла и насилия над личностью.

Многозначность образа Дон-Кихота и социально-философская сущность понятия «донкихотство» остаются поныне предметом споров.

Современники Сервантеса видели в герое его романа пародию на героя рыцарских романов. Но уже в XVIII веке «донкихотство» стали оценивать как синоним великодушия и благородства: таково понимание Генри Филдинга, автора комедии «Дон-Кихот в Англии» (1733). Французские просветители XVIII века увидели в книге Сервантеса сатиру на феодализм; автор «Дон-Кихота» стал союзником энциклопедистов. — Немецкие и английские романтики (Август Шлегель, Тик, Колридж) развивали главным образом тему воплощённого в «Дон-Кихоте» «извечного» разрыва мечты и действительности. Гегель писал о «романтической личности» Дон-Кихота, который комически сражается в «прозаической действительности». Генрих Гейне во «Введении к Дон-Кихоту» (1837) обратил внимание на тщетность попыток Дон-Кихота «оживить прошлое» или «ввести будущее в настоящее».

Первый русский перевод великого романа появился в 1769 году (неполный и притом с французского перевода же). Русская трактовка романа шла за Европой: сначала просветительская, потом романтическая. Примером романтического толкования вечного образа может служить философско-фантастическая повесть князя Владимира Одоевского «Сегелиель. Дон Кихот XIX столетия»; сам он назвал эту повесть «сказка для старых детей». Отрывки из неё были опубликованы в 1838 году. — В том же году вышел первый русский перевод с испанского оригинала (К. П. Масальский) и в апреле 1838, в похвальной рецензии на этот перевод, впервые затронул эту тему Виссарион Белинский.

Он ещё не раз обращался к роману Сервантеса и дал ему оригинальное истолкование. Белинский выступил против всеобщего мнения, будто «Дон-Кихот» есть произведение романтического искусства, воплощающее вечный конфликт духа и материи, мечты и действительности, поэзии и житейской прозы. Белинский выдвинул своё знаменитое положение о том, что «Дон-Кихотом» началась эра «новейшего» искусства — то есть реализма. Великий критик показал всю сложность вечного образа, сочетание в нём безумия с мудростью. Он реалистически оценил благородство и человечность Дон-Кихота, но одновременно и непонимание ими действительности.

Всю жизнь Тургенев мечтал заново перевести «Дон-Кихота» на русский язык. Результатом долгих его раздумий над Шекспиром и Сервантесом явилась его знаменитая и во многом спорная речь «Гамлет и Дон-Кихот» (1860). Тургенев интерпретировал образ Дон-Кихота как героя, мученика, борца за вселенскую правду, будто и не было в книге Серванте-

са насмешки над милым безумцем. Тургенев заявил, что «комическая оболочка» не должна отводить наши глаза от сокрытого в образе Дон-Кихота смысла, и призвал «не видеть» в нём одного лишь рыцаря печального образа, фигуру, созданную для осмеяния старинных рыцарских романов. По сути дела, Тургенев восхваляет донкихотский порыв жалким негодным оружием защищать всех притеснённых на земле и не считает существенным то, что Дон-Кихот не понимает жизни.

«Что нужды, что первая же его попытка освобождения невинности от притеснителя рушится двойною бедою на голову самой невинности. . . Что нужды, что, думая иметь дело с вредными великанами, Дон Кихот нападает на полезные ветряные мельницы? Кто, жертвуя собой, вздумал бы сперва рассчитывать и взвешивать все последствия, всю вероятность пользы своего поступка, тот едва ли способен на самопожертвование».

Тургенев с лёгким сердцем сбрасывал со счётов наивность и непрактичность героя, его непонимание действительности. Его пугали современные ему русские «гамлеты», скептические отрицатели, с их нарочито приземлённым практицизмом, с насмешкой над идеальными порывами. Тургенев осудил Гамлета и возвеличил Дон-Кихота. Чертами донкихотства наделяны его собственные герои, например, Инсаров (роман «Накануне» был написан незадолго до этой речи).

Достоевский оценивал роман Сервантеса чрезвычайно высоко, ставя его выше всех других творений мировой литературы. Нечто от Дон-Кихота имеется в его князе Мышкине. Сегодняшние исследователи забыли, что обращение: «витязь горестной фигуры» — открывающее сатиру Тургенева и Некрасова на Достоевского — и есть наше сегодняшнее «рыцарь печального образа». То есть молодые озорники Тургенев и Некрасов обругали Достоевского — Дон-Кихотом. Видимо, он и сам отчасти верил в это.

В XX веке знаменитый испанский писатель Мигель де Унамуну (1864 — 1936) пытался найти в Дон-Кихоте мистическое «абсолютное» начало. Унамуну учил, что основная трагедия жизни — в неразрешимости спора между верой и знанием; спора, в котором он участвовал на стороне веры. Символом такой трагической жизни является Дон-Кихот. Унамуну написал «Жизнь Дон-Кихота и Санчо» (1914).

Наоборот, Америго Кастро, автор книги «Pensamiento de Cervantes» (1925), известный историк испанской литературы, сводит всё значение образа Дон-Кихота к комическому герою бытовой эпопеи.

Целый ряд поэтов, а также Гойя, Доре, Домье, Пикассо, композиторы Штраус и Массне вдохновлялись образом Дон-Кихота.

Благородный безумец, гуманист, осмеянный миром за его нелепость и несоответствие духу времени, Дон-Кихот остаётся волнующей загадкой мировой литературы. Как понять это великое указание Сервантеса? К чему зовёт печаль и ирония этой славной книги? И кто же всё-таки выше: Гамлет или Дон-Кихот?

Всё это безумно увлекательно, и однако подобное рефлексирование входит в привычку человечества. Вот так и угасают великие проблемы литературы — они не разрешаются, они становятся привычными.

По-моему, в «Дон-Кихоте» Сервантеса отразился трагический юмор испанцев. Ничего подобного нет в искусстве других стран: только Испания, страна реконкисты, инквизиции, тавромахи и полувосточной чувственности, могла породить это необычное сочетание жестокости и веселья от Сервантеса до Гойи и Пикассо.

Дон-Кихот является предтечей всех «высоких безумцев» романтической литературы. А предшественники самого Дон-Кихота — это герои позднего рыцарского эпоса, например, Орландо Фуриозо, Неистовый Роланд. Гениальный роман Сервантеса является связующим звеном между идеализмом Средних веков и романтизмом. Но, конечно, романтизм не поднялся до такой силы и величия, как это удалось Сервантесу: эпическое начало романтизму чуждо.

23. Тартюф

В 1664 году в Париже была поставлена бессмертная комедия Мольера «Tartuffe ou l'imposteur» (запрещена в августе 1667, впервые опубликована в 1669). Это была резкая сатира на духовенство той эпохи, антиклерикальный памфлет, но Мольер не мог вывести на сцену священника — он изобразил светского ханжу. По словам Веселовского, Тартюф носит определённые признаки воинствующего францисканского клерикала XVII века, владеет всем обильным запасом двусмысленных доктрин, устанавливавших в широких размерах те «делки с небом», о которых он так мастерски говорит.

Тартюф — лучший в мировой литературе тип лицемера, святоши, приживальщика и лжеучителя. Он алчен, сладострастен, циничен. Этот faux devout втирается в дом буржуа Оргона, человека ограниченного и упрямого, который вопреки всему сохраняет слепое доверие к обманывающему его Тартюфу. Мать Оргона, Mme Pernelle, фанатичная поклонница Тартюфа, являет собою тип старой ворчуньи, из тех, которые находят, что всё идёт плохо в доме невестки. — Эта последняя — Эльмира, тип женщины честной без жеманства (sans pruderie). Тартюф пытается соблазнить Эльмиру, жену своего благодетеля Оргона, и жениться на дочери Оргона Марианне, а главное — овладеть состоянием Оргона. Ещё один знаменитый тип комедии — это Дорина, служанка Марианны, субретка, воспринимающая интересы хозяев как свои и выражающая откровенно свои мнения по любому поводу.

Многие пассажи прославленной комедии вошли в пословицу, стали крылатыми выражениями французского языка. Такого негодование мадам Пернелль в I акте:

On n'y respecte rien, chacun y parte haut,
Et c'est tout justement la cour du roi Petaud.

[Во Франции средних веков «король Пето» — это выборный вожак *корпорации нищих*; «двор короля Пето» или «la Petoudiere» — место, где все приказывают и никто не повинуется].

Там же мадам Пернелль заявляет:

... Vous etes un sot en trois lettres, mon fils,
C'est moi qui vous le dis, qui suis votre grand-mere.

Цитировалась не раз реплика Эльмиры (или Дорины?):

Ah! vous etes devot, et vous vous emportez?

Но особенно знамениты, конечно, разные фразы и девизы самого Тартюфа:

... Couvrez ce sein que je ne saurais voir:
Par de pareils objets les ames sont blessees,
Et cela fait venir de coupables pensees.

Особенно знаменита эта строка: «Закройте эту грудь, которую я не вижу». — Или ещё:

Ah! pour etre devot, je n'en suis pas moins homme!

Самое знаменитое слово Тартюфа:

Le ciel defend, de vrai, certains contentements;
Mais on trouve avec lui des accommodements. (!!!)

Эльмире он говорит:

Le scandale du monde est ce qui fait l'offense;
Et ce n'est pas pecher en silence.

И выражение крайней наглости в конце зарвавшегося Тартюфа:

C'est a vous d'en sortir, vous qui parlez en maitre:
La maison m'appartient, je le ferai connaitre.

Наконец, остроумное выражение мадам Пернелль V-м акте:

La vertu dans le monde est toujours poursuivie,
Les envieus mourront, mais non jamais l'envie.

Эта старая поговорка («Завистники умрут, но зависть никогда») была известна ещё в Средние века и была напечатана в 1633 году в «Com e die des Proverbes», ставившейся в 1616 году.

Создавая образ Тартюфа, Мольер опирался на долгую литературную традицию. Он знал классику. Восходя к паразитам плавтовских комедий, родословная Тартюфа включает в себя образы ханжей у Аретино, Скаррона, Сореля, испанца Барбадильо.

В позднейшей литературе ряд образов и ситуаций перекликается с «Тартюфом»: таковы воспитатель Тома Джонса в знаменитом романе Филдинга, а также два русских Тартюфа — *Фома Фомич Опискин* у Достоевского и *Иудушка Головлёв* у Щедрина.

А последний по времени Тартюф в русской литературе есть Ромашов в романе Вениамина Каверина «Два капитана». Весь сюжет этого романа — сплетение фабулы «Тартюфа» с эпопеей Дюмон д'Юрвиля. Тартюф — тип лицемера-узурпатора.

24. Голем, или бунт вещи против создателя.

Немецкое *der Golem* образовано от еврейского *Golem*. В начале XVII века в Праге возникла еврейская народная легенда о глиняном человеке Големе, созданном для исполнения разных «чёрных работ», трудных поручений, важных для еврейской общины, и главным образом для предотвращения кровавого навета путём своевременного вмешательства и разоблачения. Исполнив своё задание, Голем превращается в прах.

Создание Голема легенда приписывает знаменитому талмудисту и каббалисту *Магаралу*, главному раввину города Праги. Голем возрождается к новой жизни каждые 33 года. Известны и другие големы, созданные, по народному преданию, разными авторитетными раввинами. В образе Голема как бы легализуется идея борьбы со злом, преступающая границы религиозного закона; Голем — не человек, а его создатель сам не делает того, что грешно.

Вероятно, эта еврейская народная легенда имеет внешние истоки. При рассеянности евреев в диаспоре и их любознательности нет ничего удивительного, если они воспринимают чужие фольклорные мотивы.

Нет оснований прямо связывать, но можно сравнить пражскую легенду с античным мифом (и притом весьма древнего происхождения). Это миф о Тале.

Тал (*Талос*) — медный великан, подаренный Зевсом (или Гефестом) не то Европе, не то Миносу для охраны Крита. Тал трижды в день обходил остров и отгонял приближающихся чужеземцев, бросая в них камни; если же кто-либо из них высаживался на берег, Тал прыгал в огонь, накалялся и губил пришельцев в своих объятиях (воспоминания о человеческих жертвоприношениях). Единственным уязвимым местом Тала была пятка; в ней было отверстие, заткнутое гвоздём. Если вынуть этот гвоздь, Тал должен был истечь кровью. Когда аргонавты прибыли на Крит, Медея усыпила Тала и у спящего вытащила гвоздь из пяты: кровь вытекла из медного тела гиганта, и он умер. По другому преданию, Тал был убит Пеантом, который попал в пятку Тала стрелой из лука Геракла. Тал изображался на монетах, на вазах в виде крылатого юноши, бросающего камни. — Образ искусственно созданного стражника.

В Средние века и в эпоху Возрождения было много рассказов о создании механического слуги; сооружение его приписывалось не то Альберту Великому, не то Роджеру Бэкону. Ка-

жется, создание *механического человека* (робота) приписывалось ещё знаменитому Герону Александрийскому, древнему математику, изобретателю *эолопилы*.

Одновременно возникли легенды о великих заклинателях демонов. Особенно прославился Агриппа Неттельсгеймский; возникло предание, что его ученик, в отсутствие кудесника, подслушанными заклинаниями вызвал демона, но не сумел с ним справиться, и демон его убил.

Из этих двух мотивов: механического слуги и опасного демона, удерживаемого в послушании магическим знанием, путём контаминации родилась изумительная легенда о Големе.

Согласно легенде, Голем «превышает свои полномочия», *заявляет свою волю, противоречащую воле его создателя*. Этот гигант, «колосс на глиняных ногах», ужасен в своей разрушительной силе, если он выйдет из-под власти заклинателя. Но существование Голема непрочно: если стереть магическое слово, начертанное у него на лбу, то он рассыплется в прах.

В европейскую литературу мотив Голема вводят романтики. Первым был Людвиг фон Арним (1781–1831), берлинец, богатый прусский помещик, владелец семи деревень с 1200 душ крестьян. В 1811 году он изобразил Голема в жуткой романтической новелле «Изабелла Египетская, первая юношеская любовь кайзера Карла V», проникнутой пессимизмом и чёрным юмором. Гейне называл Арнима «поэтом смерти».

Реминисценции сюжета о Големе можно найти у Гофмана и Генриха Гейне. Для немецких романтиков, которые очень остро воспринимали экзотику гетто, Голем — это экзотический вариант излюбленного ими мотива двойничества. Но вообще этот мотив и шире, и долговечнее темы двойника.

От Голема пошла боковая сюжетная ветвь: в 1818 году миссис Шелли (Мэри Шелли, дочь писателя Годвина, сначала возлюбленная, а потом жена поэта Шелли), очень красивая и талантливая женщина, опубликовала свой знаменитый роман «Франкенштейн, или современный Прометей». Общее место английской критики: «Mrs. «Frankenstein» is the rebellion against prevailing empiricism». С этого романа англо-саксонская критика ведёт родословную научной фантастики (science fiction).

Немецкий учёный Франкенштейн создаёт искусственное чудовище — путём гальванизации трупа. Этот монстр (в романе у него никакого имени нет) испытывает глубокую потребность в дружбе, но люди, испуганные его кошмарным безобразием, убегают от него. Чудовище начинает мстить, убивает брата и жену Франкенштейна и бежит куда-то в вечные льды Арктики. Его создатель отправляется вслед за ним, чтобы уничтожить его, но чудовище само убивает его, а потом бесследно исчезает. — Может быть, читатель, оно живо до сего дня и вновь появится среди людей. . .

Бунт творения против творца — это сюжет Голема. Роман миссис Шелли — философское предостережение фанатикам технического прогресса, не думающим о возможных последствиях научно-технической революции. Друг Шелли, лорд Байрон, защищал луддитов, которые ломали станки. Миссис Шелли в своей философской фантазии указывала, что механическое творение человека может выйти из-под его контроля и погубить его.

Своим сюжетом миссис Шелли намного опередила эпоху.

Немецкие романтики, и в первую очередь Гофман, довольно часто писали о механических людях, или *андроидах*. Этот термин появился в XVIII веке, когда механики увлеклись созданием автоматов с человеческим обликом и в человеческой одежде. Ещё в 1770 году швейцарский часовщик Пьер-Жак Дроз сделал механического писца, величиной с малого ребёнка; это была кукла, писавшая гусиным пером. Писец водил рукой и глазами, посыпал написанное песком и встряхивал затем лист бумаги. — Тогда же появились человекоподобные автоматы, игравшие на флейтах¹, или танцующие куклы. *Возникла мода на эти дорогие игрушки.*

Когда Наполеон в 1809 году взял Вену, в занятой им резиденции — во дворце Шёнбрунн — находился придворный механик австрийского императора Мельцель, владелец знаменитого автомата-шахматиста. Он в своё время купил этот автомат у его изобретателя Вольфганга Кемпелена. Наполеон пожелал осмотреть автомат, а затем в присутствии зрителей сыграть с ним партию. Это была громоздкая конструкция из куклы человеческих размеров, в турецком костюме и тюрбане, с лицом турка, и ящика с шахматной доской перед ней. Турок сидел, не вставая, но руки его двигались, и он играл в шахматы. У Наполеона он легко выиграл, поставив ему мат на 24-м ходу. Это произвело большое впечатление.

Позже стал известен секрет автомата. Внутри ящик с шахматной доской сидел, скорчась и полулёжа, человек и управлял хитроумным механизмом. Известно, что за «автомат» в разное время играли сильные шахматисты.

Мания механических игрушек с человеческой внешностью приводила в бешенство Эрнста-Теодора-Амадея Гофмана. В знаменитой новелле «Песочный человек» он рассказывает, как автоматическая красавица (девушка-автомат) свела с ума мистически настроенного студента Натаниэля. Мотив автоматов проявляется и в других вещах Гофмана (в рассказе «Автоматы», в «Житейских воззрениях Кота Мура»). Его «символика автоматов» отражает ненависть писателя к механизации человеческой жизни.

По мере развития капитализма эта тема становилась всё более значительной и общепонятной. Замена рабочего машиной, замена отношений между людьми отношениями между вещами отразилась в литературе растущими опасениями и инвективами против машинной цивилизации.

В 1920 году чешский писатель Карел Чапек, продолжая темы Голема, «Франкенштейна» и др., создал пьесу «R. U. R.» (позже «Бунт роботов»). Пьеса имела всемирный успех, и чешское слово *robot*, придуманное Чапеком, вошло во все европейские языки. Драматург изобразил человекообразные машины, с разумом, но без души. Они заменяют людей в труде, и люди вырождаются. Роботы восстают и уничтожают своих изнеженных хозяев. Итак, человечество создаёт ради удобства силы, с которыми оно не справляется. Творение восстаёт против творца.

¹ Joueur de flute — знаменитый автомат французского механика Жана де Вокансона (1709–1782)

Пьеса Чапека вызвала лавину подражаний (например, поэму Кирсанова о роботе). Тема стала всемирной. Бунт машин, восстание роботов против людей в наши дни уже избитая тема.

Сюжет испорченного автомата великолепно использован Салтыковым-Щедриным в его знаменитой сатире «История одного города», где градоначальник с головой-органчиком проигрывает всего две «музыкальных фразы»: «Разззззз!» и «Не потерплю!» Этого достаточно, чтобы управлять Глуповым. Только когда органчик испортился и стал нуждаться в починке, глуповцы узнали, что ими правит автомат.

Английский юморист Джером К. Джером в рассказе «Партнёр по танцам» изобразил говорящего красавца-андроида, идеального танцора, слегка напоминающего гофмановскую Олимпию из «Песочного человека». Поломка танцора и невозможность остановить его или высвободиться из механических объятий приводит к гибели девушки. Характерно, что создатели автомата у Джерома — немецкий искусник, старик из одного городка в Шварцвальде.

Тема испорченного автомата (*кормильного* автомата) блестяще обыграна Чарли Чаплином в фильме «Новые времена». Чарли изобразил взбесившуюся технику, машинный идиотизм.

Вскоре после смерти отца кибернетики Норберта Винера (американского еврея) вышла его последняя книжка «God and Golem, Inc.» (1964). Характерно, что в русском переводе она была озаглавлена «Творец и робот» («Прогресс», М., 1966). Винер воскрешает образ глиняного человека Голема, в которого пражский раввин Леви (у Винера: rabbi Low) мог своими заклинаниями вдохнуть жизнь, во что поверил даже император Рудольф.

Винер упоминает и пьесу Чапека «R. U. R.», и два знаменитых образа арабских сказок «Тысяча и одна ночь»: это лампа Аладина, которая выполняет любое желание, стоит лишь её потерять (вернее, выполняет могучий джин, «рам лампы»), и джин, выпущенный из бутылки рыбаком. — Он мог бы ещё вспомнить и ученика чародея Агриппы. Винер говорит, что машина — «это современный двойник Голема, созданного некогда пражским раввином» (стр. 102 русского издания).

Итак, легенда о Големе на 300 лет опередила философию: искусство всегда впереди.

Прямые воссоздания легенды в XX веке малоудачны. Венский еврей Густав Мейринк (1868–1932), окончивший торговую академию в Праге, банкир, потом журналист, мистик, в 1927 году принявший буддийскую религию, — в 1915 снискал мировой успех своим романом «Der Golem», который ныне забыт. [Русский перевод — 1922].

В 1921 русско-американский революционер Лейвик (1888–1962), уроженец Белоруссии, эмигрант, опубликовал драматическую поэму «Der Golem», в которой Голем — символ пробуждающейся могучей силы, народной стихии, более не желающей повиноваться мудрости старых руководителей.

Дух в бутылке¹

¹Вставная заметка, вложенная в статью «Голем». — Прим. ред.

Сюжет известен по индийским, монгольским и арабским сказкам и легенда о Соломоне.

Мотивы этого сюжета отразились в византийском «Скитском патерике» (житие Лонгина), в западно-европейской легенде о св. Теофрасте, в древнерусской легенде и повести о путешествии Иоанна Новгородского на беса («Памятники старинной русской литературы», т. I, СПб, 1860, стр. 241–242), которую использовал Пушкин в поэме «Монах» (1813): монах ловит в рукомыльнике беса и угрожает закупорить его, бес обещает исполнить все желания своего повелителя. Так что поэма юного Пушкина имеет общее происхождение со «Сказкой о рыбаке» из «1001 ночи».

Связь с агиографией и вместе с тем с волшебной сказкой имеет русская легендарная сказка (в 3-х вариантах): пустынный с помощью духа, заключённого в бутылку, достаёт чудесный камень. Ср. сказку о пустынноике, который при помощи чёрта получил царевну. Родство с этим сюжетом проявляется также в сказках о запертом и освобождённом Горе.

В белорусской сказке человек освобождает нечистого из бутылки, получает в награду лекарство или способность превращать камень в золото и снова заманивает его в бутылку.

Андрюиды

Начало — наивная мысль средневековых алхимиков о говорящей кукле, которую они называли homunculus. Эту идею позже использовал Гёте в своём «Фаусте».

В Средние века рассказывали о механическом *говорящем слуге* епископа Альберта Великого; слуга отворял дверь на стук и приветствовал гостя «весьма приятными словами», это XIII век.

В 1779 в Санкт-Петербурге академик Кратценштейн сконструировал прибор для произнесения гласных звуков; вернее, в этом году прибор Кратценштейн был отмечен особой наградой Российской Академии Наук. Аналогичный, но более сложный автомат построил в 1791 году венский учёный Кемпелен.

В 1841 году часовщик Фарбер сконструировал «каучукового оратора», наделённого резиновыми лёгкими — мехами и «обученного», как гласила реклама, несколькими языками.

Искусство воспроизведения звука привлекло внимание таких учёных, как Роджер Бэкон и Эйлер. Ещё в 1589 году физик Порта заявил: «Звук не исчезает бесследно, его можно как-то сохранить». («Летопись запечатленных звуков», статья И. Губарева, «Наука и жизнь», 1965, № 3, стр. 76–83).

Пьер-Жак Дроз (*Droz*, 1721–1790) — знаменитый швейцарский механик, усовершенствовал часовой механизм и изготовил несколько автоматов, из которых большой фурор произвёл пишущий автомат.

Анри-Луи-Жак (1752–1791) — сын предыдущего, прославился изготовлением автомата девушки, исполнявшей разные пьесы на рояле, причём она глазами и головой как бы следила по нотам, а по окончании игры вставала и кланялась. Автоматы обоих Дрозов увезены в Америку.

Барон Вольфганг фон Kempelen (1734–1803) — австриец, изобретатель автоматических машин, написавший «Mechanismus der menschlichen Sprache» (В., 1791, с 27 гравюрами). В 1788 он изготовил говорящую машину, которая состояла из 4-угольного деревянного ящика, длиною около 1 м. и шириною в 0,5 м, снабжённого мехами и сложною системою клапанов, штифтиков etc.; машина воспроизводила голос ребёнка 3–4 лет.

Ещё больше внимания привлекла «шахматная машина» фон Кемпелена: впоследствии обнаружилось, что она была основана на обмане. Она имела вид комода, на котором расположена была шахматная доска и у которого автомат, одетый турком, искусно играл в шахматы. В конце прошлого и в первых двух 10-летиях нынешнего века машина эта служила поводом к спорам многих учёных, пытавшихся объяснить это чудо механики. Теперь известно, что в ящике его под шахматной доской постоянно скрывался хороший шахматный игрок. Автомат сгорел 5 июля 1854 в Филадельфии.

Albertus Magnus (в миру граф фон Больштедт) — доминиканец, философ, учёный, Doctor universalis. Его необыкновенные для того времени исследования и знания в физике, химии и механики были причиной заподозрения его в колдовстве, и в этом отношении с его именем связаны многочисленные легенды.

«Автоматы» — машины, имеющие форму человека или животных, которые подражают движениям одушевлённых существ при помощи скрытого внутри их двигателя. Подобного рода произведения искусства изготовлялись уже в глубокой древности, как о том свидетельствуют довольно сказочные, впрочем, ходячие статуи Дедала в Афинах, летающий деревянный голубь Архита Тарентского и др. — Столь же невероятными кажутся рассказы об автоматах, которые изготовлялись в Средние века Альбертом Великим (1193–1280), Роджером Бэконом (1214–94), о летающей железной мухе и пр.

При производстве часов с часовым механизмом нередко соединялись движущиеся фигуры, например, на часах Страсбургского собора с их 12 движущимися фигурами и поющим петухом (подобные же часы в Любеке, Нюрнберге, Праге, Ольмюце etc.).

Особенную известность приобрели в 18 веке автоматы Вокансона из Гренобля, которые он показывал в Париже 1738 (человек, игравший на флейте, на свирели, утка, принимавшая пищу), а также произведения Дроза, отца и сына, из Лашо-де-Фон в 1790 (пишущий мальчик, девочка, играющая на фортепиано, и рисующий мальчик).

Шахматный игрок Кемпеле, о котором много говорили в своё время (1769), не может быть причислен к автоматам, так как его движениями управлял человек, скрытый внутри его.

Самые обыкновенные автоматы — самодвижущиеся машины, ходячие и танцующие куклы, изготовляемые в Нюрнберге, поющие и машущие крыльями птицы etc., изготовляемые в Женеве и Невшателе.

Jacques de Vaucanson, 1709–1782, Гренобль — Париж. Из его автоматов самые известные — медные утки, которые порхали, били крыльями, клевали рассыпанный корм; затем флейтист — фигура в рост человека, внутри которой устроены были пружины и меха, про-

водившие воздух в различные части механизма так, что губы автомата и его пальцы совершали правильные движения по флейте. В 1738 Вокансон показывал эту фигуру в Париже и объяснил её механизм в брошюре «Le mechanism du fluteur automate» (Р., 1738).

25. Золушка, или вознаграждённая добродетель.

Золушка или Замарашка (нем. Aschenputtel и Aschenbr o del, чешское и польское — Попелюшка, польское Корсіuszek, сербо-хорватское *Попелюха*, французское *Cendrillon*, итальянское *Cenerentola*, испанское *Ventafochs* (?), *cenicienta*, английское *Cinderella* и т. п.) — популярный сказочный образ гонимой падчерицы. Сказки о Золушке, о Попелюшке, Замарашке, известны в фольклоре многих народов мира.¹

Образ невинно гонимой падчерицы — одна из форм идеализации социально-обездоленной личности. Генезис образа связан с распадом родового строя, с переходом от рода к семье.

Золушка — беззащитная, безвинно гонимая кроткая девушка, безропотно переносящая все оскорбления, незаметно выполняющая всю чёрную работу в хозяйстве и робко почтительная к старшим, как бы жестоки и несправедливы они ни были. Этот образ удовлетворяет и церковному учению о смирении (*humilitas*) и наставлениям средневековых домостроев о почитании домочадцев к хозяину дому и старшим членам семьи. Чудесная награда, венчающая Золушку в конце сказки, когда осыпанная золотом и серебром, она становится невестой королевского сына, — результат её долготерпения. В жестокой участи, постигающей в позднейших версиях сказки злых сестёр, чувствует стремление установить этическое равновесие.

Деятели Ренессанса и Реформации не раз прибегали к образу Золушки: «Каин — безбожный злодей — великий владыка на земле, а кроткий и богобоязненный Авель должен быть Золушкой и во власти его» («*Застольные речи Мартина Лютера*»).

Бесчисленные варианты сказки соединяют ядро сюжета о гонимой падчерице и её заслуженном возвышении с мотивами или феи-покровительницы, или помощных животных, или мёртвой матери-заступницы; окончательное оформление фабулы с её центральным моментом — придворным балом — осуществилось уже в позднефеодальной Европе.

В литературу сюжет Золушки проникает в эпоху расцвета классицизма — во Франции XVII века. Проникает он через сказку для детей, полуиронически, полудидактически трактующую знаменитый фольклорный сюжет. Эта заслуга славного Шарля Перро (*Perrault*, 1628–1703), издавшего в 1697 году сборник из восьми сказок «Сказки моей матушки Гусыни». Античной традиции в литературе Перро противопоставил народную сказку, содержащую «похвальную и поучительную мораль», и видел в ней неисчерпаемый источник поэзии. Вводя сказку в систему литературных жанров, Перро придавал ей в стиле придворной литературы развлекательный характер, но вместе с тем лёгкой иронией и чуть грубоватым юмором разрушал чуждую сказке поэтику и возвращал сказке всё очарование

¹ Чисто русская версия — сказка «Морозко», где терпение падчерицы вознаграждает Дед-Мороз, Морозко; но есть и русская сказка о Замарашке.

подлинно народного творчества. В традиционной концовке Перро осуждал аристократические предрассудки и прославлял народный здравый смысл. Его «Сказки» способствовали демократизации литературы и оказали сильное влияние на развитие сказочной традиции (братья Гримм, Тик, Андерсен).

У Перро *Cendrillon* — юная девушка, *maltraitee par sa maratre, dedaigne de ses soeurs et confine e dans la cuisine, pres des cendres*; благодаря своей крёстной матери, доброй фее, Сандрильона преобразается в роскошную красавицу, но *только до полуночи*, отправляется на бал и танцует там с сыном короля. Принц влюбляется в неё, но, как только часы начинают бить 12, Золушка убегает; второпях она теряет одну из своих хрустальных туфелек. Принц выбегает следом за ней и спрашивает стражу дворца, видели ли они прекрасную девицу в роскошном туалете. — Нет, они видели только жалкую замарашку в серых лохмотьях.

Тогда принц объявляет по всему королевству розыск девушки, которой придётся впору малюсенький хрустальный башмачок, *la pantoufle de verre d'une petitesse extraordinaire*. Ни одна нога не вмещается в башмачок; примеряют его и злые сёстры Сандрильоны, но тщетно. Только Сандрильоне он оказался по ноге. Принц женится на ней.

[В французском языке *une Cendrillon* означает маленькую, плохо одетую и неухоженную девушку; *un pied de Cendrillon* — это значит совсем маленькая ножка].

У Перро Сандрильона — дочь дворянина, она томится на кухне, она внутренне изысканна, обладает утончённым вкусом: сёстры всегда советуются с ней о нарядах. Она знает правила хорошего тона: торопливо покидая бал, она не забывает попрощаться с родителями принца. — *И у неё крохотные ножки аристократки!*

Сандрильоне свойственно изысканное лукавство. Её очень нравится водить за нос на балу своих злых сестёр, оказывая им всяческое любезное внимание.

Волшебница-крёстная говорит Сандрильоне: «Но ты знаешь, что главный признак хорошего воспитания и благородного происхождения — это хорошая обувь».

Весьма характерна для полуиронической трактовки сюжета у Перро заключительная мораль: таланты, кротость и беспримерный разум пропадают бесцельно, если «нет ни тётушки, ни крёстной». *Намёк на бесстыдный nepotизм при дворе Людовика XIV.*¹

«Легкомысленному» и ироническому изяществу сказки Перро противостоит немецкий романтизм, стремившийся уловить «подлинный дух» народного творчества и «*тевтонского простосердечия*». В 1812 выходят «Детские и домашние сказки» братьев Гримм (позже стало известно, что они основательно переработали свои записи). Их Золушка — дочь богатого человека, она свято чтит заповедь мещанской морали: «будь всегда доброю и бога не забывай». Место на кухне вовсе не позорно для трудолюбивой немецкой мещаночки: «кто хочет хлеб есть, тот поди-ка его заработай». Награда, получаемая Золушкой при помощи волшебницы, достаётся ей за прилежание и любовь к труду. Порок несёт жестокое наказа-

¹Эта фраза — позднейшая вставка. Прим. ред.

ние: *голуби*, помощники Золушке в работе, выклевывают злым сёстрам глаза «за их злобу и лукавство».

Сюжет Золушки в XIX веке перешёл в большую литературу. Место помощницы-феи занял *«благожелательный богач»*, буржуазная разновидность *«доброго принца»*, этот *deus ex machina* типичного для середины века *«филантропического разрешения социальных конфликтов»*.

Виктор Гюго использует мотив Золушки в «Отверженных», изображая страдания Козетты в трактире Тенардье и её избавление Жаном Вальжаном; здесь сохранены даже такие детали старой сказки, как сидение Козетты в грязном уголке.

Охотно использует мотив Золушки Диккенс. Маленькая калека — швея Джени Рэн в романе «Наш общий друг» играет в Золушку и крёстную со своим покровителем — добрым старым евреем Риа. — Мечтами о Золушке утешается маленькая Эмили в романе «Дэвид Копперфилд», но эти мечты приводят её лишь к гибели. — Печальна судьба и ещё одной Золушки, *«крошки Доррит»*: карета, увозящая её к богатству, увозит её лишь к новому горю. Диккенс изменяет традиционный сюжет, завершая его *«обратной благополучной развязкой»*: новая бедность приносит крошке Доррит желанное счастье.

Постепенно «филантропическая» трактовка образа Золушки всё более *опошляется*. Пытаясь бороться с этим, писатели создают *псевдо-Золушек* (с трагической концовкой) или иронически освещают сюжет. Историю «современной Золушки» создаёт О'Генри в рассказе «Замечательный профиль». Его Золушка, машинистка в отеле, возбуждает горячие симпатии старой миллионерши, которая берёт её к себе. Причина этой внезапной нежности в том, что профиль девушки ужасно напоминает профиль женской головки, вычеканенный на серебряном долларе. После недолгого роскошествования машинистка, не выдержав скарденности старухи, уходит на прежнее место. В конце концов она находит своего «принца» — газетчика Летропа, с которым она встретила на одном из роскошных обедов у миллионерши. Сказки о Золушке О'Генри трактует пародийно и обновляет при помощи случайности.

В голливудском коммерческом кино миф о Золушке получил огромное распространение. Американская Золушка — это бедная красотка с золотым сердцем, бойкая, но честная, которая отвергает непристойные посягательства сына миллионера, чтобы затем стать его законной женой («Брак поневоле», где Дина Дурбин в роли Золушки лихо выдаёт на рояле I-й концерт Чайковского). Старая народная сказка стала дешёвым клише оптимистической пропаганды Голливуда: *«миф об успехе честности»*.

Джоакино Россини написал лирико-комическую оперу «Золушка», а Сергей Прокофьев — того же имени балет.

Дополнение: типы сказок Шарля Перро.

«Спящая красавица» («*La Belle au bois dormant*») — одна из самых изящных сказок Перро. Фея, забытая на крестинах принцессы, осуждает последнюю спать сто лет. Прекрасный принц пробуждает принцессу и женится на ней. Красавица рождает двух детей: *Aurore*

(Утреннюю Зарю) и *Jour* (День), а также ускользает от козней злой свекрови. — Летаргический, волшебный сон красавицы, которую будит прекрасный принц, — любимый фольклорный мотив разных народов: Пушкин написал «Сказку о мёртвой царевне и семи богатырях».

«*Синяя Борода*» — тоже знаменитая сказка. Её герой, герцог Рауль Синяя Борода (*Barbe-Bleue*) имеет исторического прототипа: таковым был маршал Франции Жиль де Ре (*Gilles de Retz, ou Rais, 1404–1440*), один из героев Столетней войны, сподвижник Орлеанской Девы. Маршал Ретц был изобличён в чудовищных злодеяниях, садистских убийствах детей и т. п.; несмотря на всё своё могущество, он был казнён. — Перро изобразил его под видом герцога Синей Бороды, прозванного так за цвет своей бороды; женившись на прелестной девушке, он вверяет ей перед отлучкой связку ключей с предупреждением — одну из комнат не отпирать. — Но *любопытство* преодолевает страх перед мужем: в его отсутствие жена отпирала заветную дверь и видит трупы шестерых жён Синей Бороды, которых он зарезал одну за другой. От страха красавица роняет ключи на пол; подняв их и заперев ужасную комнату, она находит на роковом ключе пятнышко крови, которое *никак не отмывается*. Это пятнышко и оказывается уликой: вернувшись, Синяя Борода всё узнаёт и приговаривает жену к смерти. Она тайно извещает об этом своих братьев и под разными предлогами оттягивает срок смерти. Свою сестру Анну она просит высматривать с верхушки большой башни, не едут ли её спасители, и часто спрашивает: «Anne, ma soeur Anne, ne vois — tu rien venir?» — в последний момент в замок врываются братья красавицы и убивают Синюю Бороду.

Эта сказка имела огромный успех у современников и у потомков. Её ироническую версию написал позже Анатоль Франс, изобразивший Рауля Синюю Бороду ни в чём не повинной жертвой. Бела Барток написал оперу «Замок герцога Синей Бороды».

«*Кот в сапогах*» (*le Chat botte*) — ещё одна славная сказка Перро. Мельник, умирая, разделил имущество между тремя сыновьями, причём младший сын, недотёпа и простак, получил в наследство только *кота*. Но этот бравый кот, благодаря ловким плутням, убеждает короля в том, что его молодой хозяин де Караба (*marquis de Carabas*). Затем кот, проникнув в замок огромного людоеда, хитростью побуждает его похвастать волшебными превращениями: великан превращается сперва в льва (и кот очень напуган), а потом в мышку — и кот её съедает. «Маркиз де Караба» оказывается владельцем гигантских поместья и замка; король выдаёт за него свою дочь. — Наименование *le marquis de Carabas* во Франции стали давать владельцам огромных поместий. — Беранже использовал этот тип в язвительной песенке, где чванный аристократ маркиз де Караба хвалится своим происхождением от самого Пипина Короткого. — Маркизом Карабасом порою называют также выскочку, человека *скоробогатого*, внезапно поднявшегося из тёмной безвестности.

«Кота в сапогах» Жуковский перевёл стихами в 1845 году.

«*Ослиная шкура*» (*le Peau-d'Ane*) — одна из самых красивых сказок сборника Перро; так называют прекрасную принцессу, которая, вычернив лицо и надев ослиную шкуру,

скрывается под видом грязной пастушки от брачных притязаний своего безумного отца-короля.

Более детский характер носят сказки «Красная шапочка» («*Le Petit Chaperon Rouge*») и «Мальчик-с-пальчик» («*Le Petit Poucet*»). — Нравственная аллегория скрывается и в сказке «Riquet a la houppe» («*Рикет-хохол*»), из которой следует, что дружба препятствует видеть недостатки любимых и придаёт им наши собственные качества.

Сказки Перро, вышедшие из народа, оказали огромное обратное воздействие на фольклор. Вот сюжет сказки «Свиной чехол»: отец хочет жениться на дочери; она требует, чтобы он подарил ей три платья со звёздами, луной и солнцем; надевает свиной чехол и бежит из дому, поступает служанкой во дворец; на пиру трижды появляется в чудесных платьях; царевич в неё влюбляется, её узнают по башмачку. Русских вариантов этой сказки — 13, украинских до 10, польских — 15, есть белорусский вариант.

26. Летучий Голландец

Среди европейских моряков давно была известна легенда о Летучем Голландце (нем. der fliegende Hollander) — о капитане, который поклялся на своём корабле обогнуть мыс Горн, хотя бы на это ему потребовалась вечность. Проклятие осуществилось: корабль живых мертвецов обречён вечно блуждать по морям и океанам. Встреча с ним предвещает морякам несчастье или даже гибель. Der fliegende Hollander, le Hollandais Volant — несчастная жертва рока, который он сам навёл на себя кощунственной клятвой.

Легенда была впервые записана в 1830 году, после чего в европейской литературе произошла «вспышка» её обработок. В 1834 году легенду обработал Генрих Гейне в «Мемуарах господина фон Шнабелевского», а в 1839 — знаменитый английский писатель капитан Марриэт в своём мистико-философском романе «Корабль-призрак» («*The phantom ship*»)/ Сюжет моряка, «обречённого на вечные скитания», разрабатывал и Кольридж («Старый моряк»), и Вильгельм Гауф («Моряк-скиталец»). В 1841 году Рихард Вагнер написал трёх-актную оперу «Летучий голландец» на своё собственное либретто.

Романтический образ неприкаянного вечного скитальца морей созвучен Манфреду Байрона.

Жених-призрак.

Как говорят фольклористы, «ареал сюжета ограничен Европой». Невеста оплакивает убитого жениха; он является к ней и увозит в могилу. На этот сюжет Бюргер написал «Ленору» (1776), из которой Жуковский сделал «Людмилу» (1808). Сюжет оригинально использовал Вашингтон Ирвинг.

См.: И. Козонович. «Ленора» Бюргера и родственные ей сюжеты, Варшава, 1893; он же: К вопросу о западном влиянии на славянскую и русскую поэзию, Варшава, 1898.

27. Мельмот — Скиталец

«Melmoth the Wanderer» (1822) — роман ирландского протестантского священника Чарльза Роберта Мэтьюрина (1782–1824), принадлежащий к традиции «готического романа» и составляющий одну из важнейших вех романтической литературы. Бальзак назвал этот роман «величайшим творением одного из первых гениев Европы».

Роман причудливо соткан из бесконечного ряда вставных новелл, которые обрываются на самых «роковых» словах. Мельмот продал душу дьяволу за долголетие и богатство. Срок своей жизни на земле он может продлить, отдавая аду вместо себя души других людей. *Бессмертие достигается служением злу.* Мэтьюрин был *против бесконечной жизни*, против Фауста. Человек конечен, как и всё в мире, кроме самого мира. Бессмертие обременительно и, пожалуй, *нечеловечно*.

Пакт с дьяволом у Мельмота отягощён коварным условием, что всякий, кто назовёт имя героя или упомянет его, заболевает. Это превращает Мельмота в изгоя, в отщепенца. Действие романа происходит в основном в монастыре, в застенках инквизиции. Автор коллекционирует всевозможные муки и испытания, оттеняющие скорбную фигуру Скитальца, который *пресыщен* жизнью и в то же время *страшится* гибели.

Мировая скорбь Мельмота — справедливая и неизбежная кара за то, что он сошёл с истинного пути.

Хотя пакт с дьяволом — это средневековая выдумка, введённая в литературу фаустианской легендой, образ Мельмота, конечно, противоположен образу Фауста, типично ренессансному образу. Мельмот — потомок Каина, как и Агасфер, и Летучий Голландец.

NB Именно от Каина идёт вся генеалогия проклятых богом скитальцев, приводящая, в конечном счете, к Ивану Карамазову. (См. № № 15 и 26).

В России первый перевод «Мельмота» вышел в 1833 и имел большой успех. Пушкин знал роман ещё до этого и считал Мэтьюрина гениальным; Мельмот упомянут в «Евгении Онегине».

Влияние романа «Мельмот — Скиталец» критики усматривают в повести Гоголя «Портрет».

Бальзак написал к роману Мэтьюрина продолжение: «Melmoth reconcilié a l'église» (1835), но с сатирическим уклоном. Бальзак «вывернул наизнанку», по выражению А. Н. Николюкина, романтический сюжет «Мельмота». У Мэтьюрина никто не желал поступиться спасением души, поменявшись местами с Мельмотом. У Бальзака охотников оказывается столько, что цена на «душу» падает, как акции на бирже. — Пример парадоксального переосмысления сюжета.

Кажется, после 1833 года «Мельмот» и не переиздавался в России.

28. Квазимодо

В 1831 году вышел роман Виктора Гюго «Notre Dame de Paris», где в центре — символический образ прославленного собора. Гюго попытался выразить дух Средних веков через готику Собора Парижской; из архитектуры он восстанавливает жизнь эпохи, которая эту архитектуру создала.

Главные фигуры романа так же тесно связаны с собором, как барельефы на его портале: учёный аскет — архидиакон Клод Фролло и послушный ему рабски, приёмный его и питомец *Квазимодо*, чудовищный горбун, звонарь Собора. Это существо огромной физической силы и чудовищного безобразия, глухой, примитивный, озлобленный, далёкий от людей. Оба они живут под сводами собора и любят его больше всего на свете.

Молодая цыганка Эсмеральда (исп. *изумруд*) — идеал красоты, невинности и добра. Когда Квазимодо, избитый и опозоренный, мучился от жажды у позорного столба и толпа парижских зевак издевательским хохотом отвечала на его хриплый крик: «*Пить!*» — и прелестная цыганка взошла на эшафот и напоила горбуна. И этот получеловек, полужверь полюбил Эсмеральду и стал её рабом. Но в неё влюбился и Клод Фролло, когда увидел, как она на площади плясала сарабанду.

Но Эсмеральда влюблена в легкомысленного красавца, капитана Феба де Шатопера. Клод из ревности ранит его; в этом преступлении обвиняют Эсмеральду. Девушка ни в чём не виновата, но она не выдерживает «испанского сапога» и под пыткой сознаётся в небывалой вине. Её уже ведут на казнь, но Квазимодо вырывает её из рук палачей и уносит в собор, имеющий *право убежища*: в церкви нельзя арестовать человека. Квазимодо прячет цыганочку в соборе и охраняет её спокойствие, но архидиакон Фролло, мстя девушке за неразделённую страсть, всё же предаёт её в руки палачей.

За казнь Эсмеральды следует страшное возмездие: горбун, чтивший архидиакона как отца и мать, сбрасывает его с башни Собора (68 метров — это надёжно). В тот же день Квазимодо исчезает.

Через два года, случайно открыв могилу Эсмеральды, её скелет нашли в объятиях *горбатого мужского скелета*. Французская критика называет это *le mariage de Quasimodo* (некрофилия). Квазимодо умер на трупе любимой.

Очаровательная цыганочка, полная дикой грации и бродящая по грязным улочкам Парижа со своей учёной белой козочкой Джали, дана в резком контрасте с Квазимодо, le sonneur de Notre Dame.

Dans Quasimodo, selon une conception chère à Hugo, se cache, sous l'aspect *grotesque* que lui donnent ses difformités physiques, la plus *sublime* délicatesse de sentiment.

Квазимодо — символ средневекового народа, униженного, тёмного, внешне безобразного, но душевно прекрасного. Тупая и тёмная сила, возвышаемая любовью.

29. Медный всадник le Chevalier d'airain

В царствование Екатерины II в центре Санкт-Петербурга, недалеко от набережной Невы, был воздвигнут величественный памятник царю Петру I — бронзовый всадник на вздыбленном коне, и конь попирает змею (Швецию? — врагов вообще). Надпись на памятнике: «*Petro primo — Catharina secunda*». Монумент создал французский скульптор Фальконе.

Этот памятник основателю города стал главным украшением, гордостью Петербурга.

30. Трагический шут.

Фигура, безусловно связанная с эпохой романтизма. Шуты в искусстве Ренессанса и в народных книгах полны площадного веселья, грубого комизма, порою они под маской глупости скрывают мудрость народа (например, *Уленшпигель*), но они никогда не были трагичны. Только романтизм породил трагического шута, образцом которого послужили некоторые шуты Шекспира.

В 1832 году Виктор Гюго ставит знаменитую драму «*Le Roi s'amuse*», где главный герой — не весёлый король Франциск, а его шут *Трибуле*. Жалкий шут становится грозным мстителем за честь своей прекрасной дочери, жертвы сластолюбия короля, и разоблачителем всесильного монарха. Мечь Трибуле заканчивается трагически — вместо короля убита его собственная дочь. Конечно, исторический *Triboulet*, по прозвищу *Le Feurial, fou de Louis XII de Francois I*, не имеет ничего общего с персонажем Гюго: гораздо вернее он изображён у Рабле. Трибуле — Лё Фёриаль умер в 1528 году.

Итак, Гюго создал трагического шута, шута-мстителя. Он оказал огромное влияние на романтическую прозу: таких же шутов изображают *Эдгар По* («*Лягушонок*») и *Лермонтов* (роман «Вадим», образ горбуна-мстителя)¹. — Но есть у Гюго и другой вариант этого типа. Это *Гуинплен* из романа «*Номме qui rit*» (1869) — совершенно особая фигура.

Он дитя знатной английской семьи, которого по династическим соображениям решили удалить от наследства. Ребёнком его отдают шайке компрачи́ков, покупателей детей; эти злодеи при помощи тисков, сжимающих череп, или хирургических операций на лице, при помощи переламывания рук и ног уродуют детей, превращают их в горбунов и паукообразных калек — для нищенства и шутовства. Компрачи́косы проделывают над лицом Гуинплена операцию, которая навеки превращает это лицо в смеющуюся комическую маску (разрезы на щеках, продолжающие губы кверху). Он вечный шут, «человек, который смеялся».

Физическое уродство контрастно сочетается в нём с моральной красотой. Он растёт среди подонков общества, ничего не зная о своём происхождении, терпя побои и издевательства, холод и голод. Неожиданно судьба возносит его на вершину общества: его разыскивают, документально доказывают его высокое происхождение и права, и Гуинплен, сохраняя ту же мёртвую улыбку лица, внезапно одет в бархат и поселён во дворец. Он становится

¹ Драма Гюго положена в основу либретто знаменитой оперы Верди «Риголетто», где действие перенесено в Италию средних веков.

лордом. В палате он выступает с горячей речью об общественной несправедливости и призывает лордов пожалеть униженный народ. Но речь его вызывает лишь взрывы хохота и глумления над его маской. Тогда Гуинплен, ценой невероятных усилий над минуту придаёт своему лицу серьёзное выражение. Он становится страшен в эту минуту — и громовым голосом предрекает грядущее восстание замученных рабов и гибель живущих их трудом праздных классов.

Гуинплен — символ народа, который обезображен внешними условиями своего существования, но сохраняет прекрасную душу. *Романтический контраст*. (см. выше Квазимодо).

Гюго создаёт *романтическую мифологию народа*.

Трагические шуты романтизма сравнимы с юродивым Миколкой из «Бориса Годунова»: его устами народ выносит Борису смертный приговор. Это, конечно, от Шекспира.

Трагическим шутам романтизма наследовали трагические шуты Достоевского (Мармеладов, Лебедев, Снегирёв) и знаменитая маска Charlot — Чарли Чаплин.

31. Король Чума, или поэзия всеобщей гибели.

Страшные эпидемии чумы, потрясавшие Европу и периодически косившие огромные массы людей, страшно поражали воображение европейцев. С чумой соперничали холера и чёрная оспа. В литературе Западной Европы давно уже получила большое распространение тема *безжалостной смерти*, «моровой язвы», беспощадной эпидемии.

Она вызывает у поэтов, художников, рассказчиков своего рода священный ужас и воспринимается как наказание божие.

Так уже в «Декамероне» Бокаччо прославилось описание чумы во Флоренции, которая и заставила рассказчиков на 10 дней (дека мерон) запереться в уединённой загородной вилле.

Знаменитое описание чумы в Милане дал Алессандро Мандзони в своём великом романе «Обручённые». Миланское герцогство охвачено голодом, за которым вскоре следует чума. Она описана захватывающе: «Минутами хочешь бросить книгу от страха заразиться, а минутами так связываешься участием с бедными жертвами, что жалеешь, что не можешь идти в лазарет, набитый 16000 больными, на помощь неутомимого *Fra Christophoro*, разделить с ним христианские заботы» (Князь П. А. Вяземский, «Записные книжки», АН СССР, 1963, стр. 83).

В эпоху романтизма эта тема получает особое развитие. В одном из стихотворений Мицкевича *моровая язва* персонифицирована в образе девы, которая идёт по стране и сеет смерть повсюду, где она махнёт белым платком. — Эдгар По написал жуткий гротеск «Король-Чума» и мистическую новеллу «Маска Красной смерти». Множество поэтов и живописцев изображают Наполеона в 1799 году, как он посещает чумной лазарет в Яффе и пожимает руку зачумлённым солдатам. Этот подвиг его иными ставился превыше всех деяний Наполеона, хотя на самом деле это выдумка.

Второстепенный английский романтик Барри Корнуолл написал о чуме миниатюрную драму, послужившую моделью для «Пира во время чумы» Пушкина.

Эжен Сю в своём знаменитом романе «Агасфер» подробно изобразил холеру в Париже в 1831 году, истерическое веселье студентов и гризеток перед лицом смерти: всё та же тема «пира среди чумы», отчаянной бравады обречённых (Эдгар По, Барри Корнуолл, *Пушкин*).

В XX веке Альбер Камю написал блестящий роман «Чума» (аллегория немецкой оккупации Франции) и прославил стоический героизм борьбы без надежды.

А. Мицкевич. Конрад Валленрод:

Когда идёт зараза на Литву,
Её приход угадан вещим взором;
Коль вайделотам верить — наяву
По кладбищам пустым и косогорам,
Вся в белом, в пламенеющем венке,
Не раз являлась Дева Моровая,
Дуб беловежский ростом превышая
И с платом окровавленным в руке.
И стражи в замках кроют взор в пишак;
По деревням псы мордой землю роют
И, чуя смерть, ужасным воем воют,
А Дева грозный направляет шак
На замки, грады пышные и сёла, —
И стоит ей кровавый вскинуть плат,
В любом дворце всё станет пусто, голо;
Где ступит, там — могил возникнет ряд.
Ужасный призрак! Но ужасней вдвое
Со стороны немецкой над Литвою
Встал ясный шлем со страусовым пером,
Широкий плащ и чёрный крест на нём.

1) И так, сначала Фукикид описал чуму в Афинах («История пелопонесской войны», гл. 47–54). 2) Бокаччо, вступление к «Декамерону», чума во Флоренции. 3) Дефо, «Дневник чумного года», Лондон, 1665 (?). 4) Мандзони, «Обручённые», чума в Милане. 5) *Барри Корнуолл* — ? 6) Пушкин, «Пир во время чумы». 7) Мицкевич, «Конрад Валленрод», 8) Эжен Сю «Агасфер» (холера в Париже); 9) Эдгар По, «Король Чума» и «Маска Красной смерти»; 10) Альбер Камю, «Чума».

32. Ахилл — непобедимый герой

Герой троянского эпоса Ахилл (Ахиллес) навсегда запечатлён в памяти человечества.

Ахилл — сын Пелея, царя мирмидонян, и морской богини Фетиды, внук Эака. Стремясь сделать Ахилла неуязвимым, Фетида (по позднейшим мифам) днём натирала ребёнка амброзией, а ночью держала в огне. Однажды Пелей увидел это и, перепуганный, выхватил ребёнка из пламени; Фетида покинула Пелея. По другому преданию, Фетида окунула Ахилла в воды подземной реки Стикс, отчего тело ребёнка стало неуязвимым, за исключением пятки, за которую его держала мать (Ахиллесова пята). — Неуязвимость.

После бегства Фетиды Пелей отдал Ахилла на воспитание кентавру Хирону, который кормил мальчика внутренностями львов и кабанов, обучал врачеванию и изящным искусствам. Старец Феникс учил Ахилла красноречию и военному делу. В шесть лет Ахилл убивал вепрей и львов, настигал оленей. Он воспитывался вместе со своим другом Патроком. Когда Ахиллу было предоставлено выбрать жизнью долгой, но бездеятельной и жизнью краткой, но полной славы, он выбрал последнее [мотив героического выбора].

Ахилл охотно согласился принять участие в войне против Трои, когда Нестор и Одиссей прибыли просить его об этом во Фтию (город Мирмидонян в Фессалии). Вместе с Патроком, своим учителем Фениксом и воинами-мирмидонянами, на 50 судах, Ахилл отправился в троянский поход.

Послегомеровская легенда рассказывает о предсказании Калханта (Калхаса) — прорицателя, участвовавшего в походе греков против Трои. Калхант давно предсказал (то есть до начала войны), что только с помощью Ахилла греки овладеют Троей, но сам Ахилл при этом погибнет. Желая спасти сына, Фетида укрывала его на острове Скирос, где, одетый в женское платье, красивый и юный Ахилл рос вместе с дочерьми царя Ликомеда, одна из которых стала матерью его сына Неоптолема. Узнав об убежище Ахилла, Одиссей, Феникс и Нестор прибыли на Скирос под видом купцов; разложив перед царевнами женские украшения, они рядом с ними положили копье и щит. Когда неожиданно раздался боевой клич, женщины в страхе убежали, но одна «царевна», схватив оружие, бросила ЛАСЬ навстречу врагу: тем самым Ахилл обнаружил себя.

Во время осады Трои Ахилл при покровительстве Афины и Геры совершает много подвигов. Но на десятом году Ахилл, поссорившись с Агамемноном из-за красивой пленницы Брисеиды, которую верховный вождь отнял у непобедимого героя, перестал принимать участие в войне. Эта ссора и связанные с ней события составляют главное содержание «Илиады».

Удаление Ахилла и его воинов принесло ахейцам «несчётные муки». Троянцы разбили греков, оттеснили их к морю и начали поджигать их корабли. Патрокл вместе с Ахиллом бездействовал, но во время вторжения врагов в лагерь ахейцев Патрокл упросил Ахилла дать ему своё вооружение и позволить отразить троянцев. Увидев грозные доспехи Ахилла, троянцы дрогнули. Патрокл отогнал троянцев от лагеря, но сам погиб от руки троянского героя Гектора, сына Приама-царя. Отчаянная схватка закипела над трупом Патрокла. Ахейцы отбили тело Патрокла, но доспехи Ахилла остались в руках троянцев.

Потрясённый смертью друга, Ахилл горько его оплакивает и клянётся отомстить; он примиряется с Агамемноном, который возвращает ему Брисейду. Но у Ахилла нет его доспехов и оружия. По просьбе Фетиды хромоногий бог Гефест сковал Ахиллу новое вооружение, в том числе чудесный работы щит, подробно описанный в «Илиаде» (песнь XVIII).

Там представил он землю, представил и небо и море,
Солнце в пути неистомное, полный серебряный месяц,
Все прекрасные звёзды, какими венчается небо. . .

Иносказательно «щит Ахилла» — непревзойдённое произведение искусства.

Надев новые доспехи, Ахилл отогнал троянцев и в жестоком бою убил Гектора, *хотя знал, что за этим последует его гибель*. Он привязал тело Гектора к колеснице и поволок в свой лагерь; только после этого Ахилл торжественно погребает Патрокла.

В последней песне «Илиады» описано посещение Приамом ахейского стана для выкупа тела Гектора. Троянский царь проник в шатёр Ахилла и стал молить героя вернуть тело Гектора для погребения. Тронутый горем дряхлого старца, Ахилл отдал ему мёртвого сына. Похоронами Гектора завершается «Илиада». — *Великодушие Ахилла*.

Позднейшие предания рассказывают о новых подвигах Ахилла, в том числе о победоносных поединках с царицей амазонок Пентесилеей, явившейся на помощь троянцам и убитой героем (вариант: он победил её и взял в жёны), и царём эфиопов Мемноном.

Как и было предсказано, Ахилл погиб в битве у Трои ещё до падения города. Есть вариант: Ахилл явился безоружный в храм Аполлона в Тимбре для встречи (или для свадьбы) с царевной Поликсеной, дочерью Приама; брат её Парис, похититель Елены Прекрасной, *предательски убил* непобедимого героя выстрелом из лука — сам Аполлон направил стрелу Париса в единственное уязвимое место героя, его пяту. *Так свершились судьбы*.

По Гомеру, тень Ахилла обитала в Аиде, где он был царём над мёртвыми. По другим преданиям, Фетида унесла тело сына из погребального костра на остров Левку, где герой *воскрес* и женился на Ифигении (в других вариантах: на Медее, Елене).

По другому преданию, на возвратном пути ахейцев после взятия Трои, когда они уже переплыли через Геллеспонт, им *явилась тень Ахилла* и потребовала, чтобы прекрасная пленница Поликсена, дочь Приама, была принесена ему в жертву. Это заклятие было поручено сыну героя, ненасытному мстителю Неоптолему, убившему и самого старого Приама при взятии Трои. Видимо, в этом мифе отразился обычай принесения пленников в жертву богам (пережиток древнего каннибализма).

Ахилл — это непобедимый герой. Обречённый роком на скорую гибель, он неуязвим для людей и не знает страха: в открытом бою он непобедим. Его смерть — результат предательского удара в единственно уязвимое место. Ахилл у Гомера наделён *красотой* (он женолюбив), ловкостью, несравненной силой и быстротой («быстроногий Ахилл»); он не знает границ ни в гневе, ни в горе. Ахилл добр, верен в дружбе и великодушен даже к врагам. Он жесток, но великодушен; он гневлив, но отходчив. *Идеал мужчины-воина*, как Агамемнон — идеал

вождя и полководца, Одиссей — мудрого советника и стратега, Андромаха — идеал супруги (прощание Гектора с Андромахой — одна из самых лиричных сцен в мировой поэзии).

Героям античной эпопеи присуще сознание свободы их действий и ответственности за эти действия. Каждый свободный грек в гомеровскую эпоху ощущал себя равноправным членом общества, кровно заинтересованным в его судьбах. В силу этого младенческая вера греков в господство рока над миром, в его всевластие над людьми и богами не упразднила свободы личного поведения. Ахилл знает, что он обречён на гибель, что он не вернётся от стен Трои, но он страшится не смерти, а бесславия и делает всё, что считает должным для подлинной человеческой славы.

Его бестрепетное движение навстречу своей судьбе, которую он заранее знает, — самый высокий героизм. В битве с врагами он сам судьба, ибо все они обречены ему в жертву, заранее отданы ему роком.

Героизм Ахилла — не индивидуальный, а родовой героизм (воплощение силы народа). Эпос древних имеет дело с мифологическим прошлым, герои лишены индивидуальных целей и личного отношения к миру. Они опираются, по выражению Геллея, на нечто субстанциональное, вне их лежащее, освящённое и узаконенное верованиями и традициями. «Для Гомера и Фирдоуси, безыменных авторов сказаний о Гильгамеше и “Рамаяны”, певцов Сида и слагателей нибелунговского цикла, хотя они разделены веками и континентами, бесспорно, что все возможности эпического героя реализованы в его социальном положении целиком и без остатка. Человек заранее исчислен и предрешён, и потому Гомер не одобряет личной инициативы Терсита» (В. М. Пискунов, «Из истории романа XIX века», сборник «Страницы истории русской литературы», «Наука», М., 1971).

Ахилл — это настоящий эпический герой. Тип непобедимого героя, который своим героическим выбором свободно определил свою судьбу. Герой в чистом смысле слова, как Одиссей — родоначальник всех авантюристов и пикаро.

Интересно, что Троя существовала на самом деле, была троянская война; возможно, за преданиями об Ахилле скрывается жизнеописание какого-то исторического лица, так как имя Ахилл встречается в ряде микенских надписей II тысячелетия до н. э.

Кроме «Илиады» и «Одиссеи», образ Ахилла мы находим у Еврипида, Вергилия, Овидия. Далее он растворяется в эпической традиции. Но ряд образов эпических героев Европы перекликается с образом Ахилла (типологическая аналогия).

Из них наиболее интересен, конечно, Зигфрид (*Siegfried*), герой «Песни о Нибелунгах».

Это самый древний памятник немецкого героического эпоса; написана поэма в начале XIII века, но вобрала в себя несколько более древних эпических циклов (цикл Зигфрида, цикл Дитриха Бернского, сказания о гибели бургундского царства и др.) Историческая основа эпоса — захват Европы гуннами во главе с Аттилой (Этцелем) в V века н. э. — Август Шлегель назвал «Песнь о Нибелунгах» «немецкой «Илиадой»». Это очень верно.

Первая половина великой поэмы описывает доблести и красоту Зигфрида, сына Зигмунда (Siegmund) и Зигелинды (Siegelind).

Нибелунги («сыны тумана») — владельцы несметного клада: «если бы из этого клада стали платить жалованье всему миру, то и тогда бы он не уменьшился ни на одну марку». Сердца нибелунгов привязаны к золоту, оно вызывает среди них раздоры. Два сына короля Нибелунга попросили прекрасного князя Зигфрида *aus Santen am Niederrhein* разделить между ними великий клад. Он делит между ними клад и получает в награду добрый Бальмунг, меч Нибелунга. Затем эти два королевича поссорились с Зигфридом, и он мечом Бальмунгом изрубил и их самих, и 12 подвластных им великанов; герой становится владельцем и клада, и «шапки-невидимки». Вернее, это не шапка, а *tarnkappe* — чудесный плащ с капюшоном, который делает его носителя невидимым и придаёт ему силу двенадцати человек. Зигфрид отнял «тарнкашу» у карлика Альбериха и сделал его хранителем несметного клада, хранящегося в недрах горы на острове Нибелунгов.

Для овладения кладом Зигфрид убил огромного дракона (*lintrache*) и искупался в его крови; благодаря этому его кожа ороговела, тело стало неуязвимым — отсюда прозвище героя: *hurnin* — соврем. нем. *hornig*, «роговой». Но во время этого купанья с липы упал лист, *Lindenblatt*, и прилип к спине Зигфрида, между лопаток. Это место осталось уязвимо, как у Ахилла пята.

Вместе с кладом на Зигфрида переходит имя Нибелунга, а позже Нибелунгами будут называться бургундские короли, когда они завладеют великим сокровищем. Клад Нибелунгов всегда приносит своим владельцам горе и гибель.

Прекрасный и могучий Зигфрид в своём доме слышит о красоте бургундской принцессы Кримхильды. Чтобы добиться её руки, он отправляется в Вормс, к королю *Гунтеру*, при дворе которого и живёт сестра его Кримхильда. Бургунды с почётом принимают Зигфрида, он помогает Гунтеру разбить воинственных саксов и данов, которые с огнём и мечом вторгаются в землю бургундов. Затем Зигфрид с королём Гунтером и его верными вассалами Хагеном (*Hagen Tronje*) и Данквартом отправляется на дальний Север, где живёт в своём замке *Isenstein* могучая королева Брунхильда, дева-воительница. Гунтер хочет на ней жениться, но для этого нужно победить её в поединке (как *Пентесилею*, царицу амазонок).

Короле Гунтер не в силах этого сделать, но Зигфрид *mit seiner Tarnkappe* помогает Гунтеру одолеть Брунгильду в состязаниях, а затем, ночью, укрощает строптивую невесту на брачном ложе (знаменитый фольклорный мотив подмены жениха). Он отнимает у Брунгильды пояс и кольцо, но кладёт на ложе между собой и невестой обнажённый меч Бальмунг, а под утро передаёт невесту нетронутой своему другу Гунтеру. В благодарность тот соглашается выдать за Зигфрида свою прекрасную сестру Кримхильду.

Двойная свадьба, *die doppelte Hochzeit*, Гунтера с Брунгильдой и Зигфрида с Кримхильдой празднуется в Вормсе с великой роскошью и рыцарскими турнирами. Зигфрид по обычаю на утро после первой ночи дарит жене сокровища Нибелунгов (*morgengabe* = *утренний дар*). Затем они отправляются в свои туманные Нидерланды, в город Зантен; там король Зигфрид десять лет счастливо живёт с женой и правит своим народом.

Через 10 лет Зигфрид и Кримхильда едут в Вормс, в гости к своим родственникам. Здесь между двумя королевами вспыхивает спор: чей муж прекраснее, сильнее и могущественнее? Уязвлённая высокомерием Брунхильды, прекрасная Кримхильда раскрывает тайну, что в своё время Брунхильду победил не Гунтер, а Зигфрид; в доказательство нидерландская королева показывает сопернице пояс и кольцо, некогда отнятые у неё на брачном ложе Зигфридом. *Давний обман раскрыт*, Брунхильда оскорблена, и в ней рождается ненависть Зигфриду. Интересно, что нет у неё ненависти к Гунтеру, который ведь тоже обманул её.¹ Это нелогично, но *психологически верно*: Гунтер пошёл на обман, чтобы овладеть ею, он желал её; Зигфрид победил её, но не воспользовался победой, оставил её нетронутой. Вот это и есть настоящее оскорбление для гордой королевы, и его можно смыть только кровью.

Месть за Брунхильду с согласия Гунтера берёт на себя Хаген Тронье, старейший вассал бургундских королей (образец вассальной верности, готовый на всё ради чести своего господина). При сочувствии Гунтера вырабатывается план мести. Зигфрида уверяют, что готовится поход на вновь наступающих саксов. Кримхильда доверчиво поручает мужа заботам лютого Хагена (*des grimmen Hagen*) и выдаёт коварному злодею единственно уязвимое место на теле Зигфрида: в качестве приметы она вышивает крест на одежде мужа, на спине. Вскоре выдуманная война отменяется; вместо неё устраивается охота на диких зверей. Во время охоты, используя благоприятный момент, Хаген наносит ничего не подозревавшему Зигфриду предательский удар копьём между лопаток. — Кровь героя хлынула тёмной дугой, он упал на цветы и умер.

Когда затем Кримхильда велела привезти в Вормс den Niebelungsschatz своего убитого мужа, чтобы обратить этот клад на месть убийцам, Хаген похищает сокровища и погружает их в Рейн в тайном месте, известном лишь ему и королю Гунтеру.

Вся вторая половина «Песни о Нибелунгах» изображает месть Кримхильды, приводящую к падению королевства бургундов.

Ревность Брунхильды и её позднейшая мпесьть Зигфриду отчасти вытекают из того, что на, как сообщается в «Старшей Эдде», была помолвлена с Зигфридом задолго до появления Кримхильды. В «Песни о Нибелунгах» этот древнефольклорный мотив сохранился лишь в слабом отражении: Брунхильда уже знает Зигфрида, когда он вместе с Гунтером приезжает в крепость Изенштайн.

Весёлый, дружелюбный и всегда готовый к самоотверженным подвигам Зигфрид вносит в мрачную атмосферу поэмы свет и радость жизни. При бургундском дворе, где царит чинная рыцарская мораль, он является словно из мира народной сказки. *Der junge Siegfried verkörpert das alte Ideal des Volkes von einem unüberwindlichen Helden*. В его юношески-зазорных поступках, как вообще в его стремлении к подвигам, нередко делающим его похожим на забияку, проявляется его неудержимая любовь к свободе и независимости.

Да, это очень немецкий Ахилл!!

¹На левом поле листа помета: «NB!»

Впервые обнаруженная в 18 веке и воскрешённая из забвения, немецкая «Илиада» имела огромное значение для романтизма. В XIX веке Фуке де ла Мотт на основе «Нибелунгов» написал драматическую трилогию «Герой Севера», Хеббель — трагедии «Роговой Зигфрид», «Смерть Зигфрида», «Месть Кримхильды», Рихард Вагнер — тетралогии «Кольцо Нибелунгов», Иордан — эпос в двух частях («Сага о Зигфриде» и «Возвращение Гильдебранта»).

Тема непобедимого героя всегда чаровала эпос и драму. Эпический герой есть целостное выражение авторского идеала, его называют также «идеальным героем» (Ахилл, Беовульф, Роланд, Сид, Зигфрид). В героическом эпосе древности главные действующие лица выступали в ореоле героизма. Исследуя русские былины, Скафтымов отметил, что все действующие лица, окружающие центральную фигуру богатыря, выполняли по отношению роль «резонирующей среды», составляли «фон доблести героя» («Поэтика и генезис былин», Москва-Саратов, 1924), стр. 95, 88). Такой тип взаимоотношения героя и среды характерен для древней литературы с её *идеализацией человека, воплощающего коллективный опыт*.

Наследниками «идеального героя» древности явились многие герои классицизма и Просвещения, но в особенности — герои романтической поэзии. Это титанические герои Байрона, «прометиды», бунтари; это Конрад Валленрод Адама Мицкевича, это Вильгельм Телль Шиллера и многие другие. Непобедимый герой романтизма чаще всего трагичен. Он сильнее всех людей, но судьба сильнее его. Гибель его — не дело рук людей: это подчёркивается ничтожеством погубляющих героя злодеев. Парис, неженка и трус, убил Ахилла; коварный Хаген убил Зигфрида. А какие ничтожества одолели великого Наполеона!

Да, в этом суть: наполеоновская легенда есть центральный миф западноевропейского романтизма. Наполеон — это непобедимый герой, «муж судьбы», кумир Байрона, Бальзака, Гюго и Лермонтова. В своём унижении он стал ещё прекраснее для романтиков: разве не величествен в классической литературе оскорблённый и яростный Марий на развалинах Карфагена или слепой Велитарий, просящий милостыню? Наполеон был неуязвим, бесстрашен, непобедим; его падение — это результат предательства.

Как женщины, ему вы изменили,
И как рабы, вы предали его!
(Лермонтов).

Наполеон живёт и после смерти, вставая по ночам из гроба и устраивая смотр своей армии призраков. Тень Наполеона, словно призрак Ахилла, тревожит сон и покой живых монархов.

Но, с другой стороны, к типу «непобедимого героя» близок и вечный искатель Дон-Жуан.

Тип непобедимого героя — это также Рафаэль де Валлантен («Шагреновая кожа»), Печорин («Герой нашего времени»), Ставрогин («Бесы»). Но их огромное личное превосходство над людьми, их всемогущество бесплодно. У них нет троянской войны. Они лишние. Тип непобедимого героя в эпоху романтизма разлагается на демонического злодея с его

мрачной красотой и бесцельной активностью («Демон») и *лишнего человека* с его разочарованием, тоской, мировой скорбью. Сначала они ещё очень похожи, как, например, у Лермонтова Демон и Печорин, потом всё далее расходятся: Обломов — лишний человек, Ставрогин — демонический герой; он тоже лишний человек, но без *обаяния великой грусти*. «Бешеным Обломовым» назвал я его. Верно ли это?

Герой, неуязвимый для людей, но неотвратно гибнущий по приговору судьбы, называется непобедимым героем.

Гамлет — родня этому типу. Он тоже непобедимый герой и прямой предшественник лишних людей XIX века («есть ли смысл в жизни и деянии?» — он есть вопрошатель тайны).

От Ахилла до Ставрогина — не смешно ли? Но в этом есть своя логика.

Разложение общности ведёт к распаду героя. Достоевскому нужен не великий воин, не «*grand vaïqueur*», а *великий примиритель*.

Князь Мышкин — христианская версия непобедимого героя. Его не одолел никто, кроме безумия. «Князь Христос», Ахилл наоборот.

33. Русалки

Нимфа — по-гречески «невеста», «юная дева». Нимфами назывались многочисленные божества, олицетворяющие силы и явления природы. Различались нимфы морских, речных вод, источников, ручьёв (океаниды, nereиды, наяды), гор (ореады), долин (напей), лугов (лимониады), деревьев (дриады) и др. Были нимфы отдельных мест и островов (Калипсо, Кирка). Гомер считал нимф дочерьми Зевса, а Гесиод считал, что нимфы холмов и лесов — дети Геи. В мифах нимфы восходят на Олимп, участвуют в советах и пирах богов, становятся возлюбленными богов, матерями героев, сопровождают Зевса, Геру, Артемиду, Диониса. . .

Нимфы поют песни, водят хороводы, играют и ссорятся с фавнами и силенами. Нимфы *вдохновляют поэтов* (музы вначале тоже считались нимфами источников). Они *долговечны*, но не *бессмертны*. Греки верили, что дриада умирает вместе с деревом, нимфой которого она является.

Культ нимф был очень распространён в Греции и Риме. Посвященные им храмы¹ располагались у источников, в гротах, а позднее в городах, где им стали строиться большие храмы, служившие (поскольку нимфы считались покровительницами брака) для празднования свадеб. Вера и почитание нимф держалось в народе ещё долго после падения античного мира *в течение всего средневековья*. В искусстве нимфы изображались в виде прекрасных полуобнажённых девушек; им присущ весёлый и легкомысленный характер. Например, у Державина:

С младой, весёлою, прекрасной
И нежной нимфой ты сидишь. . .

¹Нимфей (греч. Нюмфейон) — святилище нимфы, украшенное статуями, вазами, фонтанами; грот или храм нимфы. Нередко в такие святилища просто превращались хорошие уголки живой природы.

У французов «нимфа» — синоним прелестной юной девушки.

Очевидно, родственный нимфам водяные девы германских и славянских народов. Так, в «Песни о Нибелунгах», во второй её части («Мечь Кримхильды»), рассказывается, как при переправе через Дунай водяные ведьмы (*dei Wassernixen*) предсказывают Хагену Тронье, что из всех переезжающих через Дунай бургундов обратно на родину из гуннской земли вернётся только капеллан короля Гунтера. . . См. об этом под № 32 и в моих записях о «Нибелунгах» (в папке, где эпос и роман).

По древним верованиям славян, в реках и озёрах живут русалки (русалка, она же водяница, шутовка, украинск. *мавка, майка*). Русалками становились женщины, девушки и дети, умершие неестественной смертью (чаще всего утонувшие). Русалок представляли красивыми, молодыми женщинами, одетыми во всё белое или обнажёнными. По поверьям, русалки могли наслать бурю, град, проливной дождь, грозу.

Представления о русалках были связаны с дохристианской весенне-летней календарной обрядностью древние славян (русалии) и с культом умерших. Обряды, связанные с этими представлениями, совершались обычно в послепасхальное время. С целью изгнания нечистой силы устраивались «похороны русалки», причём русалкой называли чучело животного, обычно коня, и «проводы русалки» (русалку изображала ряженая девушка).

Русалии — древнеславянские празднества, связанные с поминанием мёртвых и заклятием воскресающей природы. В Древней Руси сохранялись как пережитки дохристианских верований. Русальные игры включали ряженье, пляску с музыкой и пением, обряды, связанные с верой в русалок, и совершались преимущественно весной (Егорьев день, Троица). Существовали также и зимние русалии.

Русалии близки к ежегодным весенним праздникам роз в древнем Риме (*Rosaria, Rosalia, Dies rosae*), во время которых римляне приносили розы на могилы.

В христианскую эру церковь, борясь с пережитками язычества, объявляла русалок одной из форм нечистых сил природы, дьяволицами; отсюда постепенно складывающееся представление об опасных и соблазнительных девах, гибельная красота которых увлекает мужчин на дно морей, рек и озёр.

Представления о русалках, водяницах постепенно контаминировались с представлениями о сиренах.

Сирены и их потомство

У древних греков сирены — это полуптицы-полуженщины, дочери Форкия и Кето (или Ахеоя и Стеропы); по Гомеру, сирен двое, у позднейших авторов — трое. Согласно «Одиссее», они обитают на острове между островом Кирки (Цирцеи) и Скиллой. Своим волшебным пением они увлекают мореходов, которые становятся добычей хищных сирен. Одиссей, по совету Кирки, залепил своим спутникам уши воском, а себя велел привязать к мачте и ни в коем случае не отпускать. Слыша дивное пение сирен, он рвался к ним, как безумный,

но спутники не отпустили его. Одиссей первый услышал пение сирен и остался жив. После этого сирены в отчаянии бросились в море и превратились в скалы.

Другой миф связывает сирен с Орфеем и аргонавтами, которые благополучно проплыли мимо острова сирен лишь потому, что Орфей своим пением отвлек внимание аргонавтов; после того, как аргонавты благополучно миновали волшебный остров, сирены обратились в скалы.

Вариант мифа повествует о сиренах как о морских девах необыкновенной красоты, птичьи ноги у которых появились по велению разгневанной Деметры за то, что они не помогли *Персефоне*, похищенной Аидом (вариант: сирены сами просили дать им птичий облик, чтобы успешнее разыскивать свою подругу Персефону). *Человекоптицы* — образ, заимствованный греческой мифологией с Востока.

В народных поверьях сирены (вероятно, первоначально морские божества) превратились в злых демонов. Сирены изображались как существа с грудью и головой женщины с птичьими ногами (*реже — с рыбьим хвостом*), крылатыми или без крыльев. Изображения сирен часты на надгробиях, где они служили отвратителями бед. В переносном смысле *сирена* — соблазнительная и опасная красавица, чарующая своим голосом.

В Московском Кремле одна из фресок изображает двух птиц с человеческими лицами. Это вещие птицы Сирий и Алконост. Птица Сирий предсказывает будущее, *вещает*. Это модификация древнего слова *syrena*. [Александр Блок напишет замечательное стихотворение о птице Сирий] — *Садко и соблазны морского царства*.

Очевидно, из античной мифологии проистекают знаменитые французские легенды о фее *Мелузине*.

Мелузина (*Melusine*) — фея из рыцарских романов и легенд провинции Пуату, которую считали родоначальницей и покровительницей знаменитого феодального рода Лузиньянов. Верили, что род Лузиньянов пресечётся в день её смерти. По преданию, именно Мелузина основала фамильный замок — шато Лузиньян. Одна ветвь этого могущественного феодального рода, пошедшая от Гуго VIII, приняла большое участие в крестовых походах и царила на острове Кипр с 1192 по 1489 год. Утратив королевскую корону Кипра, Лузиньяны остались герцогами.

Их Мелузина — это «женщина — змея»; по преданиям, она временами превращалась в змею. В XV веке появилась народная книга «О Мелузине». В ней рассказывалось, как прекрасная фея Мелузина, вступая в брак с Лузиньяном, поставила условие, чтобы муж не видел её наготы. Но Лузиньян нарушил договор и подсмотрел купание своей жены: он увидел у неё змеиный хвост.

Сюжет о Мелузине был очень популярен и дошёл до России в лубочных вариантах. — Народную книгу о Мелузине использовал *Людвиг Тик*, в молодости обработавший её.

Ольга Чайковская («Против неба — на земле»): «Русалки в нашем представлении — это красивые бледные девушки с зелёными волосами, что водят хороводы при луне. Но русалки древних поверий далеко не всегда красивы — их иногда представляли себе безобразными

косматыми старухами с острыми когтями. Независимо от того, хороши они или безобразны, — они страшны. Они подстерегают прохожего у омута, начинают кривляться перед ним (и этот несчастный повторяет все их дикие движения), щекочут его, душат, а потом, уже мёртвого, тащат с собою в чёрную воду». (стр. 29).

Именно в Австрии, где слились германские рассказы и легенды водяных девах, о вещих *Wassernitzen* Рейна и Дуная, со славянскими поверьями о русалках и водяницах, — именно там возник богатый русальный фольклор, освоенный романтическим или предромантическим искусством.

В Австрии жил композитор Фердинанд Кауэр (1751–1831). Именно он на сюжет Генслера написал оперу «*Das Donauweibchen*» («Дунайская дева»), имевшую в конце XVIII века огромный успех. В России Краснопольский переделал либретто, и опера Кауэра была поставлена в Санкт-Петербурге под названием «Леста, днепровская русалка» (1803). Князь Вяземский назвал её «волшебной оперой без волшебства». Именно эта опера и её текст послужили источником драмы Пушкина «Русалка».

Немецкий поэт (гугенотского происхождения) барон Фридрих де Ла Мотт-Фуке (1777–1843) написал знаменитую сказку «Ундина». [Ундины — в германо-скандинавской мифологии женские душих вод, русалки]. Его «*Undine, eine Erzählung*» впервые появилась в 1811, в берлинском романтическом ежеквартальнике «*Die Jahreszeiten*». Созданный им романтический образ русалки имел большой успех, породив подражания, балеты и т. п.

В России Жуковский сделал стихотворное переложение прелестной сказки Ламотт-Фуке, значительно углубив её лирическое содержание; его «Ундина» опубликована в 1837 году. Таким образом, пушкинская «Русалка» скорее всего независима от линии Ламотт-Фуке и Жуковского.

В России начала XIX века образы русалок очень популярны. Русалок вовсе не представляют с рыбьими хвостами. В лирике великого Пушкина выражено болезненное влечение к ужасающей фантастической красоте этих гибельных созданий:

Боратынский пишет об Аграфене Закревской:

Раба томительной мечты!
В тоске душевной суеты
Чего ещё душою хочешь?
Как Магдалина, плачешь ты?

И как русалка, ты хочешь...

У Гоголя мы знаем прославленную «Майскую ночь», но русалочка мимоходом нарисована и в «Вие».

Русалок изображает в своей поэзии и Тарас Шевченко.

У Адама Мицкевича есть стихотворение «Свитезянка», в котором великий поэт воспекает деву озера Свитезь.

Прекраснейший из гениев детской литературы — Ганс-Кристиан Андерсен (1805–1875). Когда он ещё был маленьким мальчиком в его родной город Оденсе приезжала немецкая

труппа и исполняла пьесу «Das Donauweibchen» — очевидно, ту же самую, которая вдохновила Пушкина. Эта пьеса навсегда запала в душу Андерсена. В 30 лет, начав создавать свои знаменитые сказки для детей, он написал сказку «Русалочка» — свободную вариацию заимствованного сюжета. В этой сказке описывается самоотверженная и безответная любовь прелестной русалки к принцу; ради него она решается раздвоить свой рыбий хвост и превратить его в две человеческих ножки. Но колдунья, производящая эту операцию, берёт с русалочки клятву никогда не произносить ни слова. Принцу нравится странная и прелестная немая девушка, которая божественно танцует (хотя каждый шаг причиняет ей страшную боль); но он женится на земной красавице, обычной и говорящей. — Русалочка умирает, превращается в морскую пену.

Эта чудесная и грустная сказка так восхитила датчан, что они поставили в Копенгагене статую «Русалочки».

В своей новелле «Тамань» Лермонтов изобразил прелестную, лукавую певунью, которая увлекла Печорина на лодке в море и чуть не утопила его. Эта опасная красавица — контрабандистка. Сказка оборачивается заурядным преступлением. В тексте Печорин так и называет эту красавицу: «*моя ундина*». Таким образом, мы видим здесь живое человеческое существо с признаками сказочно-фольклорной героини (*фольклорный характер с реальной мотивировкой*): это есть переход фольклорно-романтической традиции в реализм.

Сказку о русалке в молодости написал Алексей Николаевич Толстой. Но вообще в реалистических романах замелькали (после Лермонтова) «русалочки» характеры: опасные соблазнительницы, весёлые певуньи, с зелеными глазами и роскошными волосами, которые увлекают и губят мужчин (Тургенев, «Вешние воды»).

Дополнение Лорелея.

Необычна судьба стихотворения Брентано «*Die Lore Lay*». Оно стало для читателей воплощением ранней романтической лирики и даже породило в немецком народе легенду о Лорелее. Оно вдохновило Эйхендорфа (1815), Генриха Гейне (1824), Жерара де Нерваля (1852), Аполлинера (1904), многих поэтов, живописцев, музыкантов. Знаменитая «Лорелея» Гейне прямо связана со стихотворением Брентано.

Легенда о Лорелее — плод творческой фантазии Брентано; прямого прототипа среди народных песен у стихотворения нет. Имя *Lore Lay* восходит к названию крутого утёса *Lurlei*, который возвышается над Рейном у города Бахараха и отзывается грозным эхом на голоса корабельщиков. *Lurlei* = «сланцевый утёс»; но название переосмыслено как «сторожевой утёс», а потом — «утёс коварства». По свидетельству *миннезингера* Марнера (XIII в.) у этой скалы хитрые карлики (*Luri, Lurli*) оберегают клад Нибелунгов. Имя «Лоре Ляй» идеально подходило для романтической красавицы, так как ассоциировалось с именами Леноры и даже Лауры.

«Лорелея» Брентано пронизана горячей любовью к родному Рейну. Романтический мотив роковых чар, губительных не только для окружающих, но и для самой волшебницы,

проходит через всю балладу. Лорелея — не злая колдунья, какой её считает епископ, привлекающий её к духовному суду. Волшебство Лорелеи лишь в очаровании её красоты и страдания. Сам епископ пленяется обаянием «бедной Лоры» и, не решаясь послать её на костёр, приказывает ей постричься в монахини. Лорелея тяготится волшебством своей красоты; её бросил милый, а без любви она жить не может.

*Ich darf nicht langer leben,
Ich liebe keinen mehr.*

Спасаясь от пострига, Лорелея взбирается на отвесную скалу, непреодолимую для приставленных к ней рыцарей; там она свободна и может ещё раз окинуть взором «глубокий Рейн». Затем она бросается в бездну.

Трагическая серьёзность чувств баллады Brentano сохраняется в «Лорелее» Гейне, где однако трагедия становится уделом Пловца. В стихотворении Лебена, связывающем произведение Brentano и Гейне, такая серьёзность (а с ней и романтическая возвышенность) утрачена. У Лебена Лорелея — тривиальная соблазнительница, охотно расточающая улыбки всем, кто проплывает мимо древней, прославленной скалы.

Русалки и ундины (дополнение)

В 1803, на сцене Большого театра в Санкт-Петербурге, идёт опера «Леста, или Днепровская русалка» — переделка оперы австрийского композитора Фердинанда Кауэра «Дунайская фея» («Das Donauweibchen»). Это яркий пример зависимости русской оперы тех лет от западных образцов: и сюжет, и музыка первых частей «Лесты» взяты из венского *зингшпиля*. В сущности, эта вещь — четыре самостоятельных оперных произведения, связанных общностью действующих лиц и основной сюжетной канвы.

При переработке австрийской оперы автор либретто первых трёх частей Н. Краснопольский стремился придать тексту русский характер. Он перенёс место действия с Дуная на берега Днепра, действующим лицам дал условно-славянские имена: Видостан, Милослава, Тарабар etc.

Основная сюжетная линия «Лесты» примитивна: это история князя полоцкого Видостана, женившегося на Милославе (дочери черниговского князя) и влюбившегося в русалку Лесту. Главным персонажам оперы противостоят комические фигуры конюшего Видостана — Тарабара, влюблённой в него мамки Милославы — Ратимы, кравчего Кифара. В опере есть и злодеи — безвредные мстители Пламид и Зломира.

Сказочная фантастика наполняет русскую оперу (появление домового и нечистой силы). Наряду с реальными героями действуют добрые и злые волшебники, колдуны, духи, привидения. Их чарами на сцене совершаются чудеса: рушатся замки, возникают водопады, день превращается в ночь. Герои претерпевают различные превращения, умирают и воскресают, появляются то в одном, то в другом виде.

Сценическое действие «Лесты» лишено смыслового, психологического единства: оно соединяет в себе черты, типичные и для водевиля, и для наивно-фантастического зингшпиля. Развёртывание сюжета построено на сцеплении внутренне не связанных эпизодов, полных внешних эффектов, интригующих ситуаций, перегруженных многочисленными волшебными трюками и переодеваниями.

Однако никого не смущала запутанность, нелогичность содержания опер: всё это поражало, захватывало дух, приводило в восторг зрителя.

Русалка, героиня народных сказок, стала любимым образом музыкальных произведений. Поголовное увлечение «Русалкой» оставило многочисленные следы и в художественной литературе.

«Ундина» (1811) — знаменитая прозаическая повесть Ламотт-Фуке, переведённая на многие языки, привлекавшая внимание музыкантов и живописцев. Повесть Фуке стилизована под средневековую сказку. Сюжет принадлежит самому Фуке.

Ундина — прекрасное неземное существо, случайно оказавшееся среди людей. Ундине чужды и непонятны заботы людей. Весёлое и прекрасное дитя, она в этом мире лишь украшение; она утеха для старого рыбака и его жены. Для рыцаря она — живой цветок, жизнь которого полностью зависит от любви хозяина. Он дал ей душу (по старому преданию, русалка рождается без души и может получить душу, если её кто-нибудь полюбит) и возможность жить среди людей.

Русалки Пушкина

Образы русалок у Пушкина связаны с «Лестой» и народными поверьями. В 1819 году он пишет «Русалку», в которой воскресает мотив лицейской поэмы «Монах» (1813). В стихотворении 1819 года старый анахорет погублен прекрасной русалкой.

И вдруг... легка, как тень ночная,
Бела, как ранний снег холмов,
Выходит женщина нагая
И молча села у берегов.
Глядит на старого монаха
И чешет влажные власы.
Святой монах дрожит со страха
И смотрит на её красы.
Она манит его рукою,
Кивает быстро головой...
И вдруг — падучею звездою —
Под сонной скрылася волной.
Всю ночь не спал старик угрюмый
И не молился целый день —

Перед собой с невольной думой
Всё видел чудной девы тень.
Дубравы вновь оделись тьмою;
Пошла по облакам луна,
И снова дева над водою
Сидит, прелестна и бледна.
Глядит, кивает головою,
Целует издали шутя,
Играет, плещется волною,
Хохочет, плачет, как дитя,
Зовёт монаха, нежно стонет. . .
«Монах, монах! Ко мне, ко мне!..»
И вдруг в волнах прозрачных тонет;
И всё в глубокой тишине.
На третий день отшельник страстный
Близ очарованных берегов
Сидел и девы ждал прекрасной,
А тень ложилась средь дубрав. . .
Заря прогнала тьму ночную:
Монаха не нашли нигде,
И только бороду седую
Мальчишки видели в воде.

К образу русалки Пушкин возвращается в замечательном стихотворении «Как счастлив я, когда смогу покинуть» (1826). Обычно его рассматривают как набросок одной из сцен задуманной в Михайловском «Русалки» — эпизода встречи князя со своей брошенной возлюбленной, которая стала русалкой. На это указывают в тексте стихотворения детали такого рода, как «докучный шум столицы и двора», как ожидание появления русалки, как упоминание о гусях «Бояна Славья» (архаизация речи).

1834 — «Песни западных славян», переведённые уже после драмы «Русалка». В их числе есть песня «Яныш Королевич» — отрывок, так как Пушкин перевёл песню не полностью; яркий образ Елицы, брошенной возлюбленной королевича, напоминает пушкинскую русалку.

Создавая свою фантастическую драму «Русалка», Пушкин взял сюжет из популярного оперного либретто Краснопольского, который сам переделал текст Генслера из австрийской оперы «Дунайская фея». Таким образом, как и в «Каменном госте», Пушкин обратился к сюжету общеизвестному, даже популярному. Этот грубый, избыточный внешними эффектами сюжет Пушкин очистил и придал ему верные эстетические пропорции.

В «Русалку» вплетены русские народные песни, в ней воспроизводится традиционный свадебный обряд. Но дело этим не ограничивается. Пушкин дал в драме «Русалка» поэти-

ческое изображение народной жизни и народных характеров, поэтически выразил в своих стихах тон русской народной речи. Идейный смысл драмы Пушкина иной, нежели в «Русалке» Краснопольского. Иные и контуры сюжета. В опере русалка Леста — существо фантастическое. Она полюбила князя, а потом стала покровительницей жены его Мирославы. Интерес оперы — в феерических превращениях Лесты. Пушкин заменил её крестьянской девушкой, которая была обманута, утопилась и стала русалкой. [Русалка и речная *Nixe* — не одно и то же, хотя и похожи]. Он ввёл образ отца — мельника и действующих лиц русского свадебного обряда — сваху, свата, дружку. Мамка княгини из комической сластолюбивой старухи превратилась в реальную русскую няньку — заботливую и рассудительную.

Поэт придал всему сюжету стройность и изящную простоту. В пьесе есть известная симметрия: её первая половина — гибель девушки, вторая — месть русалки. Первая коллизия исчерпана в одной сцене. Вторая тоже должна была занимать сравнительного немного места. Лаконизм «Русалки» сближает её с маленькими трагедиями. И здесь коллизия очень быстро исчерпывается, и здесь монологи (размышления персонажей) играют очень большую роль.

Первая сцена («Берег Днепра. Мельница») — это законченная маленькая трагедия. Она строится на противопоставлении жизни князя, подчинённой общественным условностям и расчётам, жизни дочери мельника. Девушка, живущая на берегу реки, следует велению своих чувств (*естественная девушка*, дитя природы). Наташа страстно любит князя и выражает своё чувство в словах, близких к народным песням. Но дело не в словах, а в манере чувствовать. Князя обманула сдержанность девушки, которая не разразилась рыданиями, не билась в истерике. Такая сдержанность в выявлении глубокого чувства типична для русского народного характера. Она запечатлена в песнях, Пушкин отразил её в своей драме.

Возникшая коллизия разрешается гибелью героини.

Новая коллизия, составляющая содержание 2-й части драмы, основана на сказочном мотиве. Намёк на фантастику есть уже во 2-й сцене («Княжеский терем»), где воспроизведён обряд благословения новобрачных со всеми традиционными обычаями и шутовскими комическими эпизодами. Но в форме традиционного обряда Пушкин выражает мысль о несправедливости затеянной князем свадьбы, мысль о вине князя. Кто-то пропел неуместный куплет, когда жених и невеста поцеловались, раздался слабый крик. (*Чей?*).

По словам Н. Берковского, в последних сценах «Русалки» Пушкин заглянул далеко в будущее, показал, как спадает шелуха сословных отношений: князь перестаёт быть князем, мельник — трезвым прозаическим собственником, и подлинную власть обретает та, которая использует её, чтобы восстановить справедливость» («Русская литература», № 1, за 1958, стр. 83–118).

В драме «Русалка» в фантастической форме изображена месть оскорблённой девушки из народа её обидчику — князю. Таким образом, народность заключена в самой идее пьесы.

0.0.1 <Дополнение>

Фердинанд Кауэр (1751–1831) — австрийский композитор, автор оперы «Doneuweibchen», которая была поставлена в Петербурге в 1803 под названием «Леста, днепровская русалка». Князь Вяземский назвал её «волшебная опера без волшебства».

Барон Фридрих де Ламотт-Фуке (1777–1843) — немецкий поэт гугенотского происхождения, родился в Бранденбурге; автор знаменитой сказки «Ундина». «Undine, eine Erzählung» появилась впервые в берлинском романтическом ежеквартальнике «Die Jahreszeiten» (1811) и была популяризирована в России Жуковским, сделавшим стихотворный пересказ этой прелестной сказки. Ундины — в германско-скандинавской мифологии женские духи вод, русалки. — Перевод-пересказ Жуковского вышел в 1837 году.

После этого тема ундины (русалки) стала чрезвычайно популярна в России (Пушкин, Гоголь, Лермонтов).

Реалистический выход мотива — контрабандистка в «Тамани», как маленькие люди, лишний человек etc.

Ламия. Русалка. Женщина — вампир. Une femme fatale. «Инфернальница». Вамп.
(См. русалии, русалки в БСЭ).

34. Madame Bovary, романтическая мещанка.

Роман Флобера «Madame Bovary» признан совершенным произведением искусства. В момент появления (1857) критика объявила книгу образцом реализма; Андре Моруа позже назвал её «величайшим “антироманом” своего времени».

Флобер был неистовым романтиком и вместе с тем видел смешную сторону романтизма. Он намеренно избрал банальный сюжет: история романтически настроенной женщины, которая выходит замуж за человека посредственного, обманывает его, разоряет и в конце концов накладывает на себя руки. Этот сюжет подсказали Флоберу друзья, и его несколько не огорчила бедность сюжета; напротив, он радостно воскликнул: «Прекрасная мысль!»

Позже литературоведы перевернули все архивы и семейные альбомы Руана, отыскивая прототип госпожи Бовари. Но сам романист давно уже осмелел подобные догадки, заявив категорически: «Madame Bovary, c'est moi». Флобер бичует в своей героине собственные заблуждения. Причина всех несчастий Эммы в том, что она ждёт от жизни не того, что жизнь может ей дать, но того, что сулят романисты, поэты и путешественники. Она верит в счастье, в необычайные страсти, в опьянение любовью, ибо эти слова, вычитанные в книгах, показались ей прекрасными. Прочтя в детстве «Поля и Виргинию», она долго мечтала о бамбуковой хижине; позже прочла Вальтера Скотта и стала бредить замками с зубчатыми башнями. Полная отвращения к пошлости заурядной действительности, она создаёт себе вымышленный, идеальный мир: трагедия не в том, что и этот эпигонский Джиннистан оказывается ужасающе пошлым.

Потребность в экзотике и бегство от действительности — это и есть сущность романтизма, это недуг, от которого сам Флобер с трудом исцелился. Ведь он также верил в очарование баядерок, в красоты Востока, и понадобилось путешествие в Египет, унылый вид тамошних куртизанок, грязь их глинобитных хижин, страшная меланхолия ночи у кучукуханум, чтобы писатель убедился в суетности своих устремлений. Для Флобера романтизм был неотделим и от неудачи в любви (глупость Луизы Коле), и от неудавшегося путешествия (нищета Востока), и от неудачи в искусстве (отвращение писателя к «Искушению святого Антония»). Приводя Эмму к пониманию ужасной действительности, писатель как бы очищался от собственных страстей.

Жюль де Готье назвал *боваризмом* умонастроение тех, кто тщится «вообразить себя иным, нежели он есть в действительности». В характере почти каждого человека можно обнаружить малую толику боваризма. Эмма воплощает боваризм в высшей степени: она не желает видеть того, что её окружает. Она грезит о совсем иной жизни и не желает видеть того, что её окружает. Она грезит о совсем иной жизни и не желает жить той жизнью, которая ей дана. В этом её порок; в этом же был порок самого Флобера.

Но он-то понимал, что романтизм неминуемо ведёт краху, потому что стремится к недостижимому.

Эмма мечтает полюбить Тристана или Ланселота, а встречает она Родольфа, человека посредственного, затем Леона, который ещё того хуже; в конце концов она попадает в лапы перекупщика Лере, в котором воплощена самая отвратительная действительность. Флобер наказывает свою героиню не столько за то, что она предавалась мечтам, сколько за то, что она попыталась осуществить свои мечты. Пока она только грезила о любовниках в духе Вальтер Скотта и о шикарных нарядах, она была всего лишь поэтом; она оттолкнула отвратительного Лере. Но едва она сделала попытку сблизить мечту и реальность, едва она позволила идеальному любовнику облечься в грубую оболочку, как сразу же погибла — попала в руки Лере.

Флобер видит только один выход: отказаться от активной жизни и ограничиваться лишь тем, чтобы описывать её. Подобно великим мистикам, он считает мир иллюзорным: тот, кто хочет спастись, должен избавиться от иллюзий. Такой способ пригоден для художника, но что делать обыкновенному человеку?

[До сих пор — в основном по А. Моруа]

35. Благородный разбойник.

Этот сюжет имеет историческое и фольклорное происхождение. В Средние века разбойничество было формой крестьянского протеста против феодального деспотизма и произвола, поэтому знаменитые разбойники были окружены симпатией народа и прославлялись как лихие удалыцы, умом и отвагой превосходящие феодалов, рыцарей, стражников и т. д.

Таков *Robin Hood*, герой английских народных баллад. Первые упоминания о нём — во втором издании поэмы Ленгленда «Видение о Петре Пахаре» (около 1377) и в «Под-

линых хрониках Шотландии» Уинтоуна (около 1420). Первый сборник баллад о Робин Гуде был напечатан около 1495 под названием «A little geste of Robin Hood» («Малая песнь о подвигах Робин Гуда»). Известно 36 оригинальных баллад о Робин Гуде, их действие относится к концу 12 — началу 13 века.

Робин Гуд — это саксонец, борющийся против завоевателей, защитник народа от королевских чиновников, рыцарей, монахов, епископов; непревзойдённый стрелок из лука, весёлый и дерзкий храбрец. Собрав в Шервудском лесу близ Ноттингема братство «весёлых людей», он грабит богачей и отдаёт деньги беднякам, защищает обиженных, спасает невинных от тюрьмы и виселицы, расправляется с угнетателями. Робин Гуд был любимым героем простых людей, как король Артур был идеальным героем высших классов.

Образ Робин Гуда стал особенно популярен в эпоху Возрождения. Он упоминается у Шекспира и Бена Джонсона. Робин Гуд — один из главных героев романа Вальтера Скотта «Айвенго» (1820).

Подобные исторические герои-защитники были чуть ли не у каждого народа: итальянские бандиты, балканские гайдуки, у словаков Яношик, он же у польских горцев («польский Яносик»).

Отчасти близок к этому типу Васька Буслаев, герой двух былин новгородского цикла. Первоначальная тенденция былины (14–15 веков) — осуждение Васьки, беспашающего пьяницы и ушкуйника, вступающего в бой со всем Новгородом, нарушающего религиозные обычаи, сменяется любованием его широкой натурой, удалью, дерзостью, его свободомыслием, его «буйным озорством» (Горький) Боярский сын в ранних вариантах былин, Васька Буслаев со временем становится выразителем стремлений новгородской вольницы, участником набегов, имевших целью добычу товаров и отвоение земель для Новгорода.

Героем песен и сказаний стал казак Ермак Тимофеевич, атаман разбойничьей дружины, который покорил Сибирское царство и присоединил его к России, за что Иван Грозный простил его и товарищей прежние вины.

Величайший разбойник русской истории Стенька Разин — один из любимейших героев фольклора. Он тоже донской казак. Мстя за свои личные обиды и страдания народа, он поднимает огромный бунт. Стенька сбросил с колокольни астраханского воеводу и принёс в жертву Волге красавицу — персидскую княжну (добычу его морского похода в Персию).

Во Франции 18-го века прославился атаман воровской и разбойничьей шайки Louis-Dominique Bourguignon, dit Cartouche (1693–1721), уроженец Парижа. Он был всё же пойман и заживо колесован (*roue vif*) на Гревской площади. Другой знаменитый атаман был Луи Мандрен (1724–1755), галантный разбойник, силач и красавец; по рассказам, его предала любовница.

Особенно славилась своими бандитами Италия. Итальянские разбойники стали героями многих песен и романов.

Героям песен, баллад и преданий были также морские разбойники (пираты, корсары, буканьеры, флибустьеры). Всё это началось с викингов.

0.0.2 <Заметка-дополнение>

Благородный разбойник: Робин Гуд, Роб-Рой, Красный корсар (Купера), Корсар (Байрона), Тридцатилетняя женщина (Бальзака), Рюи Блаз, Дон Сезар де Базан, Сбогар, Карл Моор, Кармемок, Дубровский, «Капитанская дочка», Fra Diavolo, Яносик, Кирджали.

0.0.3 Фра Дьяволо, личность и легенда

Калабриец Микеле Пецца родился не то в 1760, не то в 1771 году: точно не известно, лексиконы оспаривают друг друга. Место его рождения — Итри в Калабрии. Сначала он был монахом, отсюда и его прозвище: по-итальянски «фра» значит «брат» (обычное название всякого монаха). Ставши разбойником, он был прозван «Дьяволо». На самом деле, этот Брат Дьявол — политический руководитель, а не разбойничий атаман. В 1799 он предводительствовал восстанием горцев против французов. Фра Дьяволо был, как и все тогдашние крестьяне, предан династии и вере. Он отстаивал дело неаполитанских Бурбонов. Второй раз этот атаман возглавил восстание горцев против французского господства в Неаполе в 1806 году. Выданный одним крестьянином, он был пойман под Сан-Северино и повешен 6 ноября 1806 в Неаполе. Знаменитая опера Обера «Фра Дьяволо» ничего общего кроме названия с этим бунтовщиком не имеет.

Микеле Пецца — пример народного вожака, которого легенда сделала романтическим разбойником.

36. Пленник

Вот ещё один романтический сюжет, происхождение которого уходит в догомеровский мрак. Первые «симптомы» сюжета появляются в мифе о Тесее, великом аттическом герое. Великий Минос, царь Крита, ежегодно брал с Афин дань за убийство его сына Андрогее — семь юношей и семь девушек на съедение Минотавру. Тесей, сын афинского царя Эгея, отправился в числе этих юношей: по одной версии, добровольно; по другой — по требованию Миноса. Тесей решил убить ненасытное чудовище: получеловек, полубык — символ тирании, деспотизма. Минотавр обитал в Лабиринте, откуда никто не мог найти выхода. Но Тесею на Крите помогла царевна Ариадна, дочь Миноса: она вручила иноземному герою клубок нитей. Тесей прикрепил нить к входу и, разматывая клубок, углубился в Лабиринт; он встретил и убил Минотавра, а затем с помощью нити Ариадны выбрался из Лабиринта.

Ариадну он увёз с собою, но затем на острове Наксосе покинул её спящей. Оставленная им, Ариадна стала жрицей и супругой Диониса. — Итак, спасение и выход пленника на волю благодаря помощи дочери врага.

Очевидно, были промежуточные звенья: народные легенды, рыцарские романы, предания. . . Я их не знаю. Но этот сюжет поразительно сходен в целом ряде произведений нового времени.

Во Франции героем в эпоху Людовика XIV стал корсар из Сен-Мало, Рене Дюгэ-Труэн (*Duguay-Trouin*, 1673–1736); шеф эскадры в 1715, лейтенант-генерал в 1728. Его матросы обожали его. Он был храбрец, красавец, галантный кавалер. Согласно рассказам, попав в плен к англичанам, Дюгэ-Труэн бежал с помощью влюбившейся в него девушки-англичанки.

«*La Chartreuse de Parme*» Стендаля — один из лучших романов великой эпохи (1839); главный герой его, Фабрицио дель Донго, принадлежит к числу знаменитых узников. Мотив несчастного узника расцвёл в XVIII веке, когда Латюд бежал из Бастилии, когда бывший любимец-адъютант Фридриха Прусского барон Фридрих фон Тренк, испытал невероятные приключения, очень долго сидел в тюрьме, потом его носил на руках революционный Париж, а в 1794 году ему отрубили голову; знаменитый соблазнитель и авантюрист Казанова после долго сидения сумел бежать из венецианской тюрьмы Пьомби; славный Мирабо по воле родного отца провёл молодость в тюрьмах. — Литература прославила страдания этих знаменитых узников, равно как множества выдуманных героев: Фоблаза в романе Луи де Кувре «Приключения кавалера Фоблаза»; Эдмона Дантеса в романе Дюма «Граф Монте-Кристо» и других.

Романтики широко используют тему узника для выражения своего стремления к свободе: они изображают Торквато Тассо в темнице, Железную Маску, шлиссельбургского узника, которого пытался освободить Мирович, и Марию Стюарт.

Но самое яркое (так сказать, классическое) изображение узника, рвущегося на волю, создал Байрон в поэме «*Шильонский узник*». Шильон — знаменитая государственная тюрьма на неприступной горе в Леманском озере; здесь был заключён женеvский патриот *Bonivard* (1493–1570), он провёл в Шильоне 6 лет. Байрон обессмертил его имя. Эта поэма Байрона — единственная, которую перевёл робкий Жуковский, боявшийся и не любивший хромоногого поэта Альбиона.

Но мы отвлеклись. Один из любимейших романтических мотивов — долгие страдания в узнице — Стендаль трактует в целом довольно реалистически; но он опять вводит древний сюжет. В тюрьме Фабрицио дель Донго влюбляется через окно в нежную Клелию Конти, дочь своего тюремщика; она помогает ему бежать из тюрьмы. Опять дочь тюремщика помогает прекрасному узнику, как Ариадна Тесею или как та англичанка — корсару Дюгэ-Труэну.

Ещё поразительнее эта повторяемость сюжетов во всех русских произведениях о «кавказском пленнике». Начало положено, конечно, Пушкиным; его «Кавказский пленник» отличается нарочито обеднённым сюжетом, поэму даже называли «описательной». Но сюжетная схема ясна — пленника освобождает Черкешенка, дочь враждебного племени, у которого он томится в плену.

В. М. Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин» дал подробный анализ всех «Пленников», появившихся вслед за Пушкиным и говоривших об огромном влиянии его южных поэм. «Пленение европейца (русского) и жизнь его в экзотической обстановке мусульманского

Востока, любовь туземной красавицы, попытка бегства, удачная или неудачная, образуют у подражателей Пушкина и Байрона прочный сюжетный остов, на который, как всегда, нанизываются отдельные композиционные мотивы, ставшие после Пушкина традиционными. . . » («Байрон и Пушкин», стр. 213).

Повесть Льва Толстого «Кавказский пленник» страшно далека от поэмы Пушкина: повесть написана слогом крестьянского рассказа, простым и ясным языком; она антиромантична по тому и точно по бытовым реалиям. Но сюжет — всё тот же. Русский офицер Жилин в плену у «татар» (кавказских горцев), его страдания и бегство с помощью «татарской» девочки Дины, полюбившей героя. Всё тот же древний сюжет, начиная с Тесея и Ариадны.

Надо посмотреть у Благого — нет ли об источниках самого пушкинского «Кавказского пленника»?

В сюжете новгородской былины о Садке контаминируются, по сути дела, два древних фольклорных сюжета: 1) сошествие в преисподнюю (как Орфей и Одиссей) — и 2) спасение пленника из плена благодаря помощи дочери тюремщика.

Популярной темой испанской литературы эпохи Ренессанса был так называемый «мавританский сюжет» — о любви мавританки к испанцу (комедии Сервантеса «Алжирская каторга», «Доблестный испанец»).

Пушкин отметил, что первый изобразитель Кавказа — Державин («Одна на возвращение из Персии графа Зубова»).

Сюжет о Пленнике восходит к древним мифам разных народов о герое, который убивает чудовище или добывает великую казну благодаря помощи (и любви) дочери вражеского царя. Это Ясон и Медея, Тесей и Ариадна, Садко и Морская царица (или царевна? — проверить). — Сами же эти древние мифы отражают эпоху экзогамного брака. Экзогамия — запрет браков в пределах одной и тоже общественной группы (рода, фратрии); возник при первобытно-общинном строе. С экзогамией связан и выкуп за невесту, и умыкание, то есть форма заключения брака путём похищения невесты. Эта форма возникла уже в период разложения первобытно-общинного строя, главным образом как средство обойти ограничения брачных норм, предписываемые обычным правом.

Мифы, в которых зародился сюжет о Пленнике, никогда не говорят о счастье невесты, ушедшей с героем — чужеземцем. Эти мифы сложились уже в период изживания экзогамии, когда молодая греческая культура боролась с умыканием как с варварством. Род превратился в народ, браки внутри него утратили биологическую опасность, а браки вне народа стали экономически и национально вредными. Экзогамия исчезла: мифы борются против неё. Воскресла эндогамия на уровне целого народа.

Диким пережитком эндогамии были браки древнеегипетских фараонов (крайняя узость эндогамной группы). Широкая эндогамия народа в государстве — городе греческого полиса явилась великим историческим прогрессом. Память об умыкании, сочувствие к нему и осуждение его породили миф о Пленнике.

37. Персей и святой Георгий Победоносец

Персей — герой аргосских сказаний. По наиболее распространенному мифу, оракул предсказал аргосскому царю Акрисию, что у его дочери Данаи родится мальчик, который свергнет и убьёт деда. Акрисий заключил дочь в медный терем (вариант: в подземелье), но Зевс проник к ней в виде золотого дождя, и Даная родила Персея, полубога.

Акрисий приказал посадить дочь и внука в ящик и бросить в море. Волны вынесли ящик на остров Сериф, где рыбак спас мать и ребёнка. Царём острова был Полидект, брат этого рыбака; царь воспылил страстью к прекрасной Данае. А Персей со сказочной быстротой вырос в богатыря. Чтобы отделаться от него, Полидект предложил юноше добыть голову Горгоны Медузы, взгляд которой обращал *в камень всё живое*. [излюбленный в сказке мотив «трудных задач»]. Афина и Гермес помогли герою, который добрался до вещей старух — трёх сестер Грай. Грайи (олицетворение старости) преграждали путь к горгонам и имели на троих один зуб и один глаз. Персей хитростью похитил у Грай этот зуб и глаз и вернул в обмен на крылатые сандалии, мешок и волшебный шлем Аида (шапку-невидимку); по другой версии, герой получил все эти «*ПОМОЩНЫЕ ПРЕДМЕТЫ*» от нимф.

Грайи показали Персею путь к горгонам. Наученный Афиной Персей, чтобы не превратиться в камень, наблюдал за спящей Медузой по её отражению в полированном щите; он отрубил ей голову и положил в мешок.

Возвращаясь, Персей пролетал над скалой, к которой была прикована прекрасная Андромеда, дочь эфиопского царя Кефея и Кассиопеи, обречённая на съедение морскому чудовищу (Киту). Герой убил чудовище и женился на Андромеде. Вернувшись с ней на Сериф, он застал свою мать в храме, где Даная скрывалась от преследований Полидекта. Персей обратил этого царя в камень, показав ему голову Медузы. Затем он отдал сандалии и шлем-невидимку нимфам, а голову Медузы Афине.

Желая увидеть деда, Персей с Андромедой отправился в Аргос и там во время игр случайно убил брошенным диском царя Акрисию. Персею приписывали основание Микен.

По-видимому, в мифах о Персее смешались представления о древнем солнечном божете, побеждающем силы мрака, с народной сказкой. — В литературе высказывалось мнение о восточном происхождении мифа о Персее, но анализ имён в нём заставляет предполагать микенское происхождение. Миф имеет параллели в греческом фольклоре и в фольклоре других народов.

Черты мифа о Персее вошли в христианскую легенду о Георгии Победоносце, поражающем змия.

Святой *Георгий, Победоносец* — великомученик. Происходил из знатного каппадокийского рода, занимал высокое положение в римском войске. В гонение Диоклетиана сложил с себя военный сан и явился исповедником христианства, за что и был после 8-дневных тяжких мучений обезглавлен в Никомидии около 303 года. Существует много древних житий и сказаний о его жизни, подвигах и чудесах; по древнейшим календарям его кончина — 23

апреля, согласно с этим и праздник ему у православных падает на это число. *Глава святого великомученика обретается в Риме, в храме его имени.*

Английский король Ричард Львиное Сердце верил, что святой Георгий оказывает ему особое покровительство. Английский орден Подвязки, учреждённый в 1348 году Эдуардом III, считает святого Георгия своим патроном.

23 апреля — это первый Юрьев день. Кроме него на Руси был и осенний праздник этого святого — 26 ноября, к которому приурочено чудо святого Георгия о змее и девице. После осеннего Юрьева дня до указа Бориса Годунова разрешался переход крестьян от одного помещика к другому.

Греческое «*Георгиос*» значит «земледелец». На иконах он изображался в виде прекрасного юноши в полном боевом вооружении, чаще всего на коне, в битве со змеем. На него перенесены многие черты персидского Митры, семитического Таммуза и египетского Гора. Древнейшее житие дошло до нас в греческом палимпсесте IV — V веков (в виде отрывков). Но это житие апокрифическое: по его рассказу, Георгия мучит семь лет персидский царь Дадриан; Георгий трижды умирает и трижды воскресает; когда же он в четвёртый раз умирает, усекнутый мечом, и на сей раз окончательно, небесный гнев поражает его мучителей. Несмотря на запрещение церкви, именно это житие в его позднейших переделках явилось источником французских и немецких поэм и распространилось на мусульманском Востоке: у арабов христианский святой выступает как сказочный богатырь, а греческое «*Георгиос*» превратилось в «Джержис». Это говорит о древности и популярности сюжета. — То же самое апокрифическое житие в славянской переделке легло в основу русского *духовного стиха* о Егории Храбром, в котором святой является устройтелем Земли Русской. (?) Русская церковь согласилась считать его небесным заступником, крестителем (?) России? — Нет, Николай Чудотворец.

Чудо святого Георгия о змие и девице получило первую литературную обработку на греческом Востоке, в эпоху крестовых походов перешло на Запад и сильным там распространилось. Итак, вот «*чудо Георгия о змие*».

В некоем городе жил царь-идолопоклонник. Бог, решив обратить его в христианскую веру, наслал на город страшного змия или дракона, который стал истреблять народ и опустошать землю этого царя. Царь и граждане, во избежание этого зла, стали отдавать дракону на съедение юношей и девушек. Очередь дошла и до царской дочери. Её одели в драгоценный наряд, и царевна была выведена к озеру, где жил дракон.

Святой Георгий заехал сюда напоить коня и увидел одинокую, обречённую на гибель девушку. Она умоляла юного героя уйти: «Беги, господин, ужасный дракон уже близко!»

Но Георгий не собирался бежать. Он обратился к богу с молитвой: «Господи, дай мне силу твою, чтобы я мог отрубить дракону голову, дабы все узнали, что ты со мной, и славили бы имя твоё во веки веков».

Ужасно появление дракона: он движется с шумом, подобным буре, из пасти его валит дым, из глаз сыплются искры. Он свистит оглушительным свистом и брызжет на Георг-

гия ядом. Но Георгий умиряет змия — не оружием, а словом своим и крестом; он берёт у царевны пояс и завязывает вокруг шеи чудовища.

Царевна ведёт дракона на своём поясе, как овцу, и приводит в город. Георгий требует от царя и граждан обращения в христианскую веру, грозя иначе напустить на город покорённого им гада. Царь и его подданные принимают крещение, а Георгий убивает дракона (труп его тащат прочь несколько пар быков). Царь предлагает Георгию свою дочь в жёны, но тот отказывается, и царевна посвящает себя богу. (Это реликт языческой истории о браке спасителя Персея и спасённой Андромеды). Сам Георгий уговорил девушку уйти в монастырь.

По одним вариантам легенды, Георгий совершил это чудо ещё до своей мученической кончины, по другим — уже после неё.

Учёные болландисты, издавшие *Acta Sanctorum*, придают чуду Георгия о змие аллегорическое толкование (змий — это язычество, девица — христианская церковь) и буквальный смысл его апокрифическим. Но в народе всех христианских стран это чудо понималось в прямом смысле [продолжение древнего мифа]. В народных песнях, греческих и славянских, как и в иконописи, Георгий обычно не словом, а силой оружия укрощает дракона.

В русской песне говорилось, что когда трубит Егорий, в ответ зеленеют леса. Здесь мы приходим к русскому варианту этого образа — к мужицкому, крестьянскому святому.

Святой Георгий — хозяин русской природы. Золотым ключом он отпирает росу и выпускает её на землю — это очень важно для посевов.

Юрий, вставай рано,
Отмыкай землю,
Выпускай росу
На тёплое лето,
На буйное жито,
Людям на здоровье...

Потом он отпирает травы и даёт им расти. Некоторые учёные полагают, что Георгий заменил собой какое-то солнечное языческое божество (не то Ярилу, не то конного бога Хорса). Он покровитель соловьёв: правда, они прилетают ещё до Юрьева дня, но отчётливо и звонко начинают петь именно с этого праздника.

В народном стихе о Егории Храбром говорится, как он устраивал землю русскую — её леса, реки, чтобы всё в ней было хорошо и пригодно для человеческого житья.

В Юрьев день (весенний) выпускали на поля скот. Пастух, обходя поле, молился: «Пошли, всемогущий боже, святого Георгия-Победоносца с пламенным копьём на сохранение моего счётного скота». Крестьяне верили, что в этот день юный святой сам выезжает в поле на коне — стоит и сторожит (от порчи, от волков).

С волками у него особыми отношения: святой Георгий пасёт их в лесу по ночам. В одной легенде, готовясь с бою с драконом, он кличет:

Собирайтесь, волки,
Будьте вы мои собаки.

Но дракон так страшен, что волки отступают, и Георгию приходится сражаться одному. Святой превратился в русского сказочного персонажа: народ придумал для него не только занятие, но и *характер*. По легенде, в ожидании дракона Егорий решил отдохнуть. Он лёг и положил царевне голову на колени: «*Пошищи мне в голове*». — Девушка исполнила его просьбу, и Егорий быстро уснул. Тут приближается змей, а царевна никак не может разбудить героя. Она заплакала — и её слёзы прерывают богатырский сон. . .

При всём своём простодушии Егорий — всё же герой. Во всякой беде, при нападении разбойников на тёмной дороге, на войне etc. — и всадник на белом коне обязательно придёт на помощь. Легенда часто рассказывает, как Егорий летит впереди войска по воздуху.

В годы татарского ига Георгий-победоносец становится символом борьбы за освобождение русской земли.

Русский мужицкий Егорий — это богатырь, крестьянский полубог, любимец народа.

Наезжал Ягорий на люта змея,
На люта змея, люта огненна.
Как из рота огонь, из ушей полымя,
Из глаз в ней скоры сыпят огняные.
Вот хотит Ягорий потрёбати,
Ягори-свет проглагольвал:
Во, люта змея, люта огненна
Хоть съешь мен, да не сыта будешь,
Не ровён кусок, змей, подавишься.

Один из любимейших христианских святых, новый вариант Персея, Георгий прямо повлиял на литературу. Прежде всего — на *рыцарский роман*. Убиение драконов и спасение красавиц вошло в сюжетную линию этого романа. (Артуровский цикл).

Один из самых знаменитых эпизодов «*Orlando furioso*» Лодовико Ариосто — это эпизод спасения Анджелики. Героиня поэмы — это красавица, которую обожает Орландо; её боготворят и французские рыцари, и сарацины. Во время своих бесчисленных приключений Анджелика попадает к колдуну, который прикидывается отшельником. Влюбившись в Анджелику, он погружает её в волшебный сон, но тут на них нападают морские разбойники. Они увозят Анджелику. Красавица обречена на гибель: её приносят в жертву морскому чудовищу. Прикованная к скале, она видит, как к ней подплывает исполинский морской спрут. В это время над скалой пролетал на крылатом коне Руджиеро. Он вступает в бой с морским чудовищем; освобождает Анджелику, убив спрута.

Сюжет мифа о Персее превратился в один чёткий мотив: спасение красавицы от чудовища, в жертву которому её приносят; часто наградой герою становится любовь красавицы или брак с нею.

Легенду о чуде святого Георгия с драконом и девицей пародировал Анатоль Франс в сатирическом романе «Остров пингвинов».

Миф о Кадме

Кадм — герой беотийских мифов, легендарный основатель Фив, сын сидонского (финикийского) царя Агенора (вариант: Феникса) и Телефиссы, брат Килика, Феникса и Европы.

Главный миф о Кадме носит этиологический характер: объясняет догреческое название фиванской крепости Кадмея. В легенде о странствиях сыновей Агенора сохранились смутные воспоминания о древнейших передвижениях племён. Миф о Кадме связывает основателя Фив с Финикией; это подчёркивалось также тем, что Кадму приписывали введение в Греции финикийского алфавита.

После похищения Европы Зевсом Кадм и его братья были посланы отцом на поиски сестры. Дельфийский оракул приказал Кадму прекратить поиски, последовать за коровой, которую он встретит, и выстроить город там, где она остановится. Выполняя приказ, Кадм пришёл в Беотию и основал Кадмею — цитадель, вокруг которой впоследствии вырос город Фивы. Прежде чем Кадм построил крепость, ему пришлось вступить в борьбу с владыкой этих мест — Драконом, сыном Арея (бога войны). Сидонец убил Дракона, вырвал у него зубы и засеял ими землю; из этого посева выросли вооружённые люди — спарты (то есть «посеянные»). Они стали сражаться между собой, и все, кроме пяти, погибли. Пять уцелевших помогли Кадму построить Кадмею и стали родоначальниками пяти знатнейших фиванских родов. Восемь лет Кадм должен был служить Арею за убийство его сына Дракона. После этого Кадм стал полновластным правителем Кадмеи, и Зевс дал ему в жёны дочь Арея и Афродиты — Гармонию. На свадьбе были все боги, они подарили невесте покрывало и ожерелье, ставшее впоследствии источником многочисленных бедствий для тех людей, кто им владел.

Одна из дочерей Кадма, Семела, родила Диониса, умирающего и возрождающегося бога.

В старости Кадм и Гармония переселились в Иллирию. Там они превратились в драконов и были перенесены в Элисий. Изображения Кадма, сражающегося с драконом, часто встречаются в античной вазовой живописи. — Овидий в «Метаморфозах» красочно изобразил подвиг Кадма (III, 1–131).

Дракон этого мифа — сын бога Арея.

38. Драконы

Дракон (*Δραχων*) — фантастический образ (крылатого) огнедышащего змея, мифическое существо божественного или титанического характера, общее для всего Старого Света.

Реальной основой для создания типа дракона послужили, вероятно, некоторые формы ящеров, например, крокодил, гавиал, *Histiurus amboinensis*, *Agama versicolor* (с гребнями

вдоль спины), а может быть — и *Draco volans*. На острове Коммодо (Индонезия) по сей день живут огромные вараны, «драконы Коммодо».

Первые изображения дракона в искусстве появились (предположительно) во II веке до н. э. в Китае, где дракон считался божеством воды (оплодотворяющего дождя) и символом власти, покровительствующей земледелию. До сего дня эти верования сохранились у китайцев, японцев, малайцев: их дракон — благодетельное божество, который даёт дождь и плодородие почвы. У китайцев он изображается без крыльев, у японцев — с крыльями. Дракона очень почитают даяки острова Борнео.

В Египте в виде дракона, крылатого змея, изображались силы мрака, побеждённые богом солнца Ра. Это очень важно.

В древней Греции дракон мог быть олицетворением доброго или злого начала (чудовище, убитое Персеем, не есть дракон). Согласно одному мифу, Гея подарила Гере в день её свадьбы с Зевсом дерево с золотыми яблоками. Эта яблоня росла в саду на крайнем западе земного круга; хранительницами сада стали Геспериды, дочери Геспера (бога вечерней звезды, то есть планеты Венеры). Сад стерёг дракон по имени Ладон. Геракл убил дракона и унёс золотые яблоки Гесперид: это 11-й подвиг героя, он рассказывается в нескольких вариантах (например, Гераклу принёс эти яблоки Атлант, за которого герой держал небесный свод, пока тот ходил в сад). В Средние века христианские авторы толковали миф о саде Гесперид как предание о земном рае.

Змей, искусивший Адама и Еву в эдемском саду при помощи плодов с древа познания добра и зла, тоже родствен дракону. О каком-то древнем культе свидетельствует библейское сказание о Медном змие. . .¹ Левиафан — гигантская рыба.

Видимо, мифы о драконах — восточного происхождения. В древнюю Грецию они были занесены с Востока или из Египта.

Христианская мифология изображает дракона как воплощение злого духа. С драконами сражаются святой Георгий и герои средневековых эпических сказаний Европы.

Дракон, стерегущий несметный клад — любимый мотив скандинавского и германского эпоса. Беовульф (см. № 32) убивает дракона, стерегущего пещеру, полную сокровищ; сам он ранен ядовитыми зубами дракона и от этого яда умирает. — Зигфрид (см. № 32) убил дракона (*lintrache*), стерегущего клад Нибелунгов, искупался в его крови и стал неуязвимым (кожа его ороговела).

С драконом сходны образы фантастических чудовищ в русском фольклоре — Змей Горыныч и другие.

В малом словаре Ларусса читаем: «Dragon, animal fantastique il etait represente avec des griffes de lion, des ailes, et une queue de serpent. Il figure dans le mythe du Dragon des hesperidas et dans celui de la Toison d'or. Dan les legends chretiennes, le dragon, terrase par saint Michel, personnifie la puissance du demon; le moyen age l'introduisit dans ses feeries; la

¹Левит — жрец, храмовый служитель в библейском иудаизме; буквально «левит» — значит змей.

chevalerie l'adopta comme symbole des obstacles a vaincre. On le rencontre souvent dans le blason».

Верно: я пропустил миф о Золотом руне и легенду о святом Михаиле.

В мифе о Золотом руне, корабле «Арго», отважном Ясоне и прекрасной Медее содержится и самый знаменитый эллинский дракон. — От козней злой мачехи некогда бежали Фрикс и Гелла на волшебном золотом баране; Гелла упала в море, и её именем названт Геллеспонт, а брат её долелел до Колхиды, где царил Ээт; там баран Фрикс принёс в жертву Зевсу, а золотую шкуру повесил в Эе — в священной роще под охраной Дракона.

Когда Ясон доплыл до Эи, царь притворно согласился отдать ему золотое руно, но поставил условие: пусть Ясон укротит изрыгающих пламя меднокопытых быков, запряжёт их в плуг, вспашет ими поле, посвящённое Арею (богу войны), и засеет поле зубами Дракона. Могучий герой всё исполнил, но только он засеял поле, как из зубов Дракона начали вырастать бесчисленные лотые воины, готовые броситься на Ясона. Он бы погиб, если бы не Медея, колхидская царевна, дочь Ээта и внучка самого Гелиоса, бога солнца. Медея — величайшая волшебница античной мифологии. — Она влюбилась в Ясона и помогла ему во всём (см. № 36). По совету Медеи, Ясон бросил тяжёлый камень в толпу диких воинов; те вступили между собой в бой за обладание камнем, истребляя друг друга. Ясон убил уцелевших. [Зубы дракона, посев смерти, из которого мгновенно вырастают бешеные убийцы в полном боевом вооружении, — один из самых жутких и потрясающих символов греческой мифологии].

Ээт и после этого отказался отдать аргонавтам золотое руно. Тогда Ясон и Медея убили (в другом варианте усыпили) сторожившего сокровище Дракона, похитили золотое руно и уплыли в Грецию на славном корабле «Арго». В этом мифе объединилась реальная основа (ранние плаванья греков в Понт) с древними сказаниями о золоте, приносящем несчастье.

Ясон и Медея, вернувшись после всех опасностей в Элладу, жили счастливо, имели двоих сыновей. Но потом герой влюбился в коринфскую царевну и решил на ней жениться; Медея послала ей в подарок волшебное платье, надев которое царевна сгорела заживо. В неутолимой жажде мщения Медея убила своих сыновей от Ясона и улетела из Коринфа на колеснице, запряжённой крылатыми драконами, которых подарил ей дед Гелиос.

Итак, дракон охраняет золотые яблоки, золотое руно, сокровище в пещере («Беовулф»), клад Нибелунгов. . .

Святой Михаил — архангел, предводитель (греч. *архистратиг*) небесного воинства; его праздник — 29 сентября.

В XX веке образ трехглавого дракона (воплощения фашизма) изумительно нарисовал Е. Шварц в своей пьесе-сказке «Дракон» (героическая сатира).

С драконом схож василиск (франц. *basilic*) — сказочный змей, один взгляд которого мог убивать людей.

Самые знаменитые мифологические животные — это Дракон и Сфинкс. — Дракон европейских натуралистов 16–17 веков возник под влиянием нахождения крупных ископаемых костей в пещерах. Вера в драконов держалась до XIX века.

39. Город

Американский журнал «Hudson» (vol. XXIII, № 3, 1971 или 1970) посвятил целый номер теме «*Поэзия и экология*». Мифологию Города в исторической перспективе здесь набрасывает эскиз Джона Р. Розенберга «Разнообразие адского опыта». Вот вкратце содержание эскиза. Город — это одновременно организм и идея. Золотой Город, предсказанный в конце Апокалипсиса, ниспосланный на землю богом и управляемый его наместниками, царями и князьями; Троя, построенная под музыку Аполлона; аура надземности средневекового города, которому покровительствовала Кафедра. . . Новый Иерусалим стал манией еврейских пророков. Платон написал свою идеальную «Республику», когда увидел, как Афины поддались Спарте, а город стал добычей тиранов и демагогов. Платоновская утопия, как и утопия святого Августина, — это глубоко религиозное видение совершенства, родившегося на руинах отчаяния.

В этом смысле они отличаются от светских утопий Бэкона и Вильяма Морриса, которые, отрицая существования первородного греха, твердят, что человек может сам себе построить рай на земле. Мрачным комментарием к нашему собственному городскому опыту служит факт, что эти традиции проложили дорогу утопиям Олдоса Хаксли и Оруэлла, светской версии дантова «Ада». [*Начало у Достоевского*].

Двойная роль Города как деправатора (*растлителя*) и цивилизатора. Пуританская традиция представляет Город как Содом, «Ярмарку тщеславия» Джона Бэниана. Закопчённый дымом викторианский лабиринт доктора Джонсона., Лондон Диккенса. В своей «*Fiction, Fair and Foul*» Рэскин определяет новый жанр городской роман, где монотония, дегуманизация и одиночество городской жизни привили жажду смерти. Полная ошеломляющих зигзагов акция романов Диккенса соответствует опыту городских улиц. Люди викторианской эры никогда не чувствовали себя так отрезанными от трансценденции. В столетие урбанистической литературы кажется, что Город прошёл через второе падение, и вместо того, чтобы стать Обетованной Землёй, превратился в современный Ад.

Урбанистической литературе не 100 лет, как думает Джон Розенберг, а по меньшей мере двести.

«Персидские письма» Монтескьё уже содержат приотворно-наивную (просветительскую) критику Парижа. Затем Луи-Себастьян Мерсье написал урбанистическую энциклопедию «*Les Tableaux de Paris*», а Ретиф де ла Бретон написал гомеровский цикл романов из жизни парижских закоулков и притонов. Именно во Франции возник урбанизм — литературное изображение большого города с его техникой и индустрией, специфического городского быта и особенностей психики, порождаемых городским укладом. Урбанизм вытесняет те-

матику сельской жизни (природа, замки, усадьбы, хижины крестьян). Искатели экзотики с берегов Ганга и Миссисипи возвращаются в Лондон и Париж: оказывается, злчные места великих метрополий не менее экзотичны, чем джунгли и прерии; бандиты заменили ирокезов, лоретки — баядерок, омнибусы — слонов, дисконтёры — тигров. . . Романтизм открыл экзотику Города. На смену Следопыту пришёл великий сыщик, и Эдгар По создал детективную новеллу.

Его «Убийство на улице Морг» — классический образец жанра. Его «Человек толпы» — гениальная романтическая картина отчуждения. Эдгар По обладал изумительным чувством юмора, изображает ли он Венецию, Париж или Нью-Йорк. Его творчество (наряду с творчеством Гофмана) наглядно иллюстрирует рождение урбанизма в романтической литературе «тайн и ужасов».

То же самое относится к Эжену Сю. Его «Агасфер», его «Парижские тайны» демонстрируют исключительно развитое мастерство трущобной и площадной романтики.

При переходе от романтизма к реализму возник жанр «физиологий» городов, городских очерков: бесчисленные физиологии парижской жизни, в том числе «физиологии» Бальзака (составившие зародыш «Человеческой комедии»), «Очерки Лондона» Диккенса, «Физиология Петербурга» и «Петербургские углы» Некрасова . . .

Виднейшие урбанисты во Франции — Жюль Жанен и Бальзак, Эжен Сю и Поль де Кок; в Англии — Диккенс, Теккерей, Дизраэли, Т. Гуд, Э. Эллиот и др.; в России — Пушкин (в поэме «Медный всадник» и «Пиковой даме»), Гоголь, как автор «петербургских повестей», писатели натуральной школы и Достоевский (позже Вс. Крестовский с «Петербургскими трущобами»). NB В России урбанистическая тема исторически сложилась как петербургская тема.

Диккенс написал даже «Повесть о двух городах». Урбанистическая литература подчёркивала контрасты городской нищеты и роскоши, рисовала столичные углы, трущобы, мансарды; городской пейзаж рисовался в грязно-серых, хмурых тонах; изображение Города получало подчас гротескный характер. Зрелый реализм.

В эпоху натурализма описание индустрии, биржи, рынков, фабрик, магазинов получает особое значение («Чрево Парижа», «Деньги» Эмиля Золя).

Писатели, враждебные растущему промышленному капитализму, творили образ большого города как заманивающего и обманывающего миража, наваждения. Особенно страстно прокричал об этом Гоголь в «Невском проспекте»: «Всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется!» — «О, не верьте этому Невскому проспекту!» За ним пошёл Достоевский, а далее Андрей Белый («Петербург») и Александр Блок:

Я миновал закат багряный,
Ряды строений миновал,
Вступил в обманы и туманы;
Огнями мне сверкнул вокзал.
Я сдавлен давкой человечьей,

Почти что оттеснён назад —
И вот её глаза и плечи
И чёрных перьев водопад. . .

Здесь урбанистическая тема опять становится романтической.¹ Настоящий расцвет урбанизма наступил в литературе XX века, когда Джойс создал «Одиссею» современного города, а Кафка в своём «Процессе» — нечто не имеющее себе подобного во всей истории мировой литературы. Чудовищный гротеск о человечестве, заблудившемся в своих муравейниках из стали и бетона.

Aldous Huxley, «The New Brave World».

Теодор Драйзер и Эрскин Колдуэлл. (Хемингуэй и южные романтики отвернулись от города).

Австрийские и немецкие экспрессионисты. *Hans Fallada*. Французская поэзия города, от Бодлера к Аполлинеру, Элюару и Бретону. — Парижские романы. Унанимизм.

Сейчас снова — эпоха бегства от Города.

40. Мефистофель

Mephistopheles (*Mephistophilia*) — возможно, от греческого «ненавидящий свет» — имя одного из духов зла, демона, дьявола (по преданию — падшего ангела).

В художественном творчестве народов Европы образ злого духа, с которым человек заключает союз, широко распространился в Средние века. Легенда о пакте с дьяволом: договор человека с духом зла, выполняющим его желания. Среди ранних вариантов легенды (апокриф о Симоне — маге, «Золотая легенда» — XII век и др.) наиболее популярно сказание о Феофиле, получившем от дьявола в обмен на душу славу и епископство. Греческий текст жития святого Феофила был обработан в X веке (латинскими стихами) немецкой монахиней Хросвитой, в XIII веке появился миф о французском трувере Рютбёфа. Бытовали и фарсы, близкие фольклорным источникам, где дьяволу отводилось место озорника, весёлого обманщика, часто попадавшего впросак, а в конце представления избиваемого ангелами.

В эпоху Возрождения старое поверье приобрело новые черты. Любимым героям эпохи стал доктор Фауст, учёный астролог и алхимик, живший в Германии в первой половине XVI века. Народное сказание превратило его в дерзкого мечтателя, вступившего в союз с дьяволом Мефистофелем, который в обмен за душу Фауста обещает ему открыть тайны природы, показать небо и ад, доставить все земные наслаждения. Первая книжная запись легенды была опубликована лютеранским клириком Шписом в 1587 (Франкфурт-на-Майне). Мефистофель в этой народной книге — злой и насмешливый слуга Плутона (сатаны), презирающий людей за их невежество, тщеславие, погоню за наслаждениями. Издание Шписа имело огромный успех, было повторено в 1588 и 1589, переведено на многие языки.

¹Равно как поэзия Верхарна и Брюсова, врагов и избличителей капиталистического Города: «город-спрут», «коварный змей» etc.

Его многочисленные варианты, а также народные драмы, комедии и даже балеты, разыгрывавшиеся в Германии, Нидерландах, Англии («школьные драмы», представления кукольных театров) в XVI—XIX веках, отличались друг от друга главным образом «чудесами» совершаемыми Мефистофелем и продавшим ему душу Фаустом.

У Марло в «Трагической истории доктора Фауста» (1588–1589, изд. 1604) Мефистофель — страдающий от одиночества, отверженный богом ангел; он не презирает человека, а глубоко ему сочувствует и в Фаусте ищет «спутника в страдании». Имя Мефистофеля становится столь известным, что упоминается Шекспиром как синоним чёрта в «Виндзорских проказницах».

У Мильтона в «Потерянном рае» (1658, изд. 1667) сатана — смелый бунтарь, восставший против бога; поэт-пуританин, однако, подчиняет его источнику морали — богу.

Постепенно образ дьявола в литературе приобретает значение критического начала, осмеивающего социальное мироустройство. Таков лукавый Асмодей Лесажа («Хромой бес», 1707). К этой же теме обратился Лессинг в неоконченном наброске драмы «Фауст»: Мефистофель соблазняет Фауста показной мудростью, быстротой переходов от зла к добру; в этом проявилось стремление Лессинга сочетать народные немецкие традиции с идеалами Просвещения.

Немецкие «бурные гении» много раз возвращались к той же легенде: их духи зла — свободолюбивые мятежники против бога и всего мира. Таковы они в «Прафаусте» Гёте, в незаконченной драме Миллера — Малера «Жизнь и смерть доктора Фауста» (1778). В романе Клингера «Жизнь, деяния и гибель Фауста» (1791) Мефистофель, осмеивая мироустройство, доказывает Фаусту, что зло — следствие цивилизации, вырождения человека.

Начав своего «Фауста» в духе *бури и натиска*, Гёте в ходе работы над трагедией (1772–1831) переосмыслил образ Мефистофеля. Он превратил средневекового алхимика Фауста в титанического *искателя истины и счастья для всего человечества*. Мефистофель у Гёте выполняет желания Фауста, оставаясь холодным, ироничным духом зла, осмеивающим всё доброе и прекрасное. Мефистофель не может понять фаустовских поисков истины, но своим всеотрицанием он невольно содействует прозрению Фауста, его деятельности на благо всех людей. Тем самым Гёте впервые показал *слабость* Мефистофеля перед лицом человеческого духа.

Образ злого духа-разоблачителя получил ещё большее распространение после гётевского Мефистофеля. Французский писатель Сулье в авантюрно-социальном романе «Записки дьявола» (1837–1838), обыгрывая тему пакта с дьяволом, разоблачал лицемерие и продажность французской буржуазии. Вскоре после того, как Жерар де Нерваль издал свой перевод трагедии Гёте (1827), вдохновлённый ею Гектор Берлиоз создал в 1830 первый набросок своей «Фантастической симфонии». Серенада Мефистофеля в этом сочинении проникнута злой иронией и духом плотских соблазнов. Большую известность получили 17 литографий Делакура и других художников к переводу «Фауста», выполненному Штапфе-

ром (1828). В 1852–1854 Ференц Лист написал свою «Фауст-симфонию», в которой властно звучит тема Мефистофеля.

Ярким выражением революционно-романтической тенденции были духи зла в драматических поэмах Байрона — «Манфред» (1817) и «Каин» (1821, опублик. 1822). Эти тенденции проявились наиболее ярко в образе поверженного ангела Люцифера — богоборца, покровителя Каина. Сила образов Байрона вдохновляла многих писателей XIX века. Их злые духи были также чаще всего бунтарями, они боролись за справедливость, за человечество: французская трагедия Суме «Саул» (1822), поэмы Шарля Бодлера «Литании Сатаны» (1857) и Виктора Гюго «Конец Сатане» (1859).

К образам Фауста и Мефистофеля обращался Пушкин. К 1825 относится его набросок «Сцена из Фауста», где Мефистофель одинок и мудр, но в сущности, беспомощен перед тоской и сомнениями Фауста. Гордым и мятежным титаном изобразил своего Демона Лермонтов в поэме «Демон» (1829–1841). Непримирымый враг бога, он в союзе с Тамарой ищет не спасенья себе и не её гибели, а подругу в страдании, в вечном одиночестве. Тонким проникновением в этот поэтический замысел явились полотна Врубеля, изображающие Демона.

Беспощадным разоблачением христианства как официальной религии стал образ сатаны у итальянского поэта Джозуэ Кардуччи в поэме «Гимн Сатане» (1865). Его дух зла — «мстящий разум» — материальная сущность природы, ей поёт гимн поэт во славу свободы человеческой мысли.

У Достоевского образ чёрта является в галлюцинациях Ивану Карамазову. Он выглядит потрёпано-приличным приживальщиком и иронизирует над тем, что Иван недоволен его пошлостью. Чёрт Ивана резко снижен сравнительно с Мефистофелем. Это двойник Ивана: представляя одну сторону раздираемой сомнениями души героя, он воплощает скептицизм, атеизм и неверие в прогресс. Это влечёт за собой и нравственного критерия, что, по мнению Достоевского, угрожает человечеству в век материализма, социализма и атеизма. — «Русский Фауст» носит Мефистофеля в своей душе.

Под влиянием Достоевского создал образ чёрта Томас Манн в романе «Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом» (1947). Чёрт Ивана Карамазова и дьявол Леверкюна — это близнецы. Томас Манн специально для работы над главой о «беседе» Леверкюна с дьяволом перечитывал разговор Ивана Карамазова с чёртом. Немецким романистом «цитируется» композиция этой главы Достоевского и отдельные её элементы. Детали, позволяющие заключить, что дьявол — галлюцинация Леверкюна, как чёрт у Ивана, в обоих романах почти одинаковы. Мокрому полотенцу Ивана и стакану чаю, которым он запустил в своего беса, как Мартин Лютер чернильницей, соответствуют у Т. Манна плед и шляпа Леверкюна. Томас Манн вслед за Достоевским подчёркивает потрёпанность, двусмысленность, светскую неполноценность в облике дьявола. У Достоевского чёрт — «приживальщик», у Томаса Манна — «узкоштаный сутенёр». Прав-

да, Манн *изменяет обличье дьявола*, постепенно облагораживая его вместе с усложнением обсуждаемых проблем.

Прямая реминисценция из Достоевского — Леверкюн заявляет: «Вы всё говорите вещи, которые я сам знаю и которые идут от меня, а не от вас».

Трагический диалог между зашедшим в тупик композитором и дьяволом, обещающим ему взамен души годы вдохновенного творчества, Манн отнёс к эпохе безвременья — к эпохе Первой мировой войны. Его Ангел зла циничен и откровенен: «Вдохновенье теперь можем предложить только мы», сообщает он. Догма о равнодушии искусства к радостям и страданиям людей — основа его договора с композитором. Став «сверхчеловеком», разорвав все привязанности, Адриан Леверкюн создаёт новый род музыки — *додекафонию* — и пишет грандиозную *ораторию* «Доктор Фаустус» (по мотивам старой народной книги). В момент, когда автор приступает к её первому исполнению, он внезапно теряет разум. — Образ Леверкюна во многом напоминает историческую фигуру Фридриха Ницше. Свою безысходную и душераздирающую ораторию Леверкюн противопоставляет всему высокому и светлому, что было создано человеческим духом, желая «взять обратно Девятую симфонию Бетховена». Пакт с дьяволом трактуется Томасом Манном как отказ от гуманизма.

Достоевский и Томас Манн ревизовали гётеанскую концепцию сделки ради благих целей; Гёте закончил трагедию апофеозом Фауста, а Достоевский и Томас Манн — *безумием* своих героев.

Частичным возвращением к гётеанской традиции был образ Воланда в романе Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». Его дьявол — это величественный ироник, карающий современных грешников; но из романа Булгакова выпал Фауст, ибо сам Мастер (то есть Булгаков — роман автобиографичен) выглядит слишком жалким.

NB: С художественной точки зрения роман Булгакова детерминирован тремя влияниями: «Карамазовыми», «Восстанием ангелов» Анатоля Франса (скептицизм в отношении революции) и романом «Реликвия» португальского писателя *Эса де Кейрош*. — Бытовой план — под влиянием Ильфа и Петрова. (*Это моё*).

41. Золотой век

В представлении древних — это период, когда люди вели блаженную жизнь, не омрачаемую раздорами, войнами и тяжёлым подневольным трудом. Миф возник в период становления классового общества. С разложением первобытнообщинного строя положение общинников резко ухудшилось, и в воспоминании народа предшествующая эпоха казалась временем безоблачного счастья. Подобные представления существовали у различных народов: вавилонский и библейский мифы о жизни первых людей в райском саду и изгнании их оттуда, аналогичные мифы Ирана, Индии и др.

В некоторых мифах счастливая жизнь представляется отдалённой от людей классового общества не временем, а пространством. Встречаются мифы об «островах блаженных», находящихся где-то на краю земли, за непроходимыми горами или непреодолимым океаном.

Представления греков о золотом веке наиболее подробно отразились в поэме Гесиода («Труды и дни»).

Гесиод (8–7 века до н. э.), жил в основном в Беотии) — первый исторически несомненный поэт Греции. В «Трудах и днях» выражена идеология сельских тружеников, угнетаемых родовой аристократией. Отсюда обличение социального неравенства, возведение идеи справедливости в высший этический принцип, воспевание труда как основы жизни. Наряду с практическими советами по сельскому хозяйству, отражающими жизненный опыт и суеверия сельских жителей, даны художественные описания природы, меткие пословицы, притчи (например, о соловье и ястребе — первый образец литературной басни). Чрезвычайно интересен миф о пяти поколениях человечества, согласно которому люди начинают с золотого века и кончают «железным»: к нему Гесиод относит своё время, хотя верит в торжество справедливости.

По Гесиоду, людей золотого века создали боги, когда на небе властвовал ещё Крон.

... Люди, свободны и кротки,
Делили богатство земли на лоне всеобщей дружбы.
Жили те люди, как боги, со спокойной и ясной душой,
Горя не зная, не зная трудов. И печальная старость
К ним приближаться не смела...

Эти люди не знали старости. Они проводили жизнь в пирах и умирали, как будто засыпая. Земля сама давала обильный урожай, люди владели многочисленными стадами и трудились лишь столько, сколько хотели. После смерти люди этого поколения превратились в добрых духов, спасителей людей.

За золотым веком последовал серебряный. Это поколение также наделяется сверхъестественными качествами. Детство длилось у них целое столетие, зрелость же продолжалась недолго. Причиной гибели людей была гордыня: они не желали приносить жертвы богам и за это были истреблены Зевсом. Они были заключены под землю, но потомки почитали их на втором месте после людей золотого века.

Третье поколение Гесиод называет медным. Люди жили в медных жилищах, трудились с помощью медных орудий. Из меди были выкованы их доспехи, в которых стали нуждаться люди (до медного века человечество не знало войн). Это поколение не знало земледелия и добывало пропитание грабежом и насилием. Люди перебили друг друга, и на смену им пришло поколение героев.

Герои вели своё происхождение от богов, были воинственны, но справедливы и благородны. Все они погибли во время похода Семи против Фив и в Троянской войне. После смерти боги наградили многих из них бессмертием, перенесли их на «острова блаженных», где они живут, не ведая ни горя, ни трудов, снимая по три урожая в год.

Свой век Гесиод называет железным. Боги не дают людям передышки от трудов и несчастий, жизнь коротка, дети рождаются стариками; царят раздоры, на земле правит не закон, а сила; исчезает стыд; от зла вскоре не будет спасения. *Человечество идёт к гибели* — Зевс истребит и это поколение.

У Гесиода искусственно соединены два мифа: легенда о золотом веке (возможно, заимствована с востока) и миф об «островах блаженных», которые упоминаются у Гомера. Жизнь на островах, куда после смерти помещено поколение героев, почти не отличается от жизни «золотого поколения». Введение поколения героев в миф о четырёх веках, возможно, является конструкцией самого Гесиода, при помощи которой он пытался связать героический эпос с распространённым сказанием о золотом веке.

Этот миф разрабатывался также другими греческими писателями и был заимствован римлянами. Изложение его в «Метаморфозах» Овидия несколько отличается от рассказа Гесиода. Овидий не включает в изложение «век героев», отчего миф сохраняет логическую стройность, непрерывность перехода от лучшего к худшему. В золотом веке Овидий подчёркнуто отсутствует тех черт римского быта, которые были особенно ненавистны в эпоху становления Империи: не было судей и законов, люди не знали страха перед наказаниями и казнями; не было наёмных войск, и города не обносились стенами, никто не нуждался в пище, так как реки текли молоком и нектаром, а мёд струился с дубов. — В сказании о серебряном веке Овидий опускает сказочные подробности о столетнем детстве людей этого поколения, в описании медного века — подробности, показавшиеся ему неправдоподобными (медные дома, отсутствие хлебных злаков etc.). Рисуя язвы современного ему железного века, Овидий называет в их числе и частную собственность на землю, ещё не являвшуюся общественным злом во времена Гесиода.

Унаследованные от античности представления о золотом веке широко использовались в литературе нового времени и повлияли на взгляды ряда философов и социологов, видевших в этом мифе отражение исторической действительности (Руссо и др.).

Ленин: «Никакого золотого века позади нас не было, и первобытный человек был совершенно подавлен трудностью существования, трудностью борьбы с природой» («Аграрный вопрос и “критики Маркса”»).

В романе «Дон-Кихот» (ч. I, гл. XI) герой по поводу жёлудя произносит перед пастухами речь о золотом веке. В черновиках к роману «Идиот» Достоевский упомянул эту речь Дон-Кихота.

42. Ламии и вампиры

В адской свите Гекаты, богини ночных кошмаров у древних греков, на видном месте идут мормолики и ламии. Это чудовища подземного мира; из них выделяется Эмпюза — ночной демон с ослиными ногами. Иногда Эмпuzu отождествляли с самой Гекатой. Согласно легенде, Эмпюза могла принимать различные чудовищные образы, пугая женщин, детей

и путников. Существовало поверье, что Эмпуза похищала детей, юношей, пила их кровь, а затем подала их мясо.

Эмпуза являлась в виде молодой и прекрасной женщины и душила своих возлюбленных.

Ламия — чудовище, которое пожирает детей и питается их кровью; ламией пугали детей. Некоторые мифы смешивают ламию с Эмпузой. Одна из легенд гласит, что некогда ламия была красивой, но злой царицей, у которой умерли её дети, после чего она стала губить чужих детей.

Эти рассказы и образы (*мормолика, ламия, эмпуза*) сродни более поздним суевериям и образам *вампира, вурдалака, упыря*.

Вера в вампиров возникла у славянских народов (в основном балканских). В художественной литературе вампиры получили огромное распространение после повести «Вампир», которую написал Полидори и выдал за сочинение Байрона. Успех этой книжки породил лавину подражаний.

Тургенев использует тему вампира в повести «Призраки» как обрамляющий мотив. Кажется, вампиры есть и у Гоголя. Пушкин осмеял вампиризм в балладе «Упырь».

Роман английского писателя Брэма Стокера «Вампир граф Дракула» произвёл сильное впечатление на А. Блока. 3 сентября 1908 поэт писал Е. П. Иванову: «Прочёл “Вампира — граф Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял ещё и глубину этого независимо от литературности и т. д.».