

А. Г. Ткаченко

## МИФОЛОГИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ В ТВОРЧЕСТВЕ Э. Т. А. ГОФМАНА (НА ПРИМЕРЕ СКАЗКИ «ДОЖ И ДОГАРЕССА»)

*Статья посвящена мифологическим образам, воплощённым в сказке Э. Т. А. Гофмана «Дождь и Догаресса». Автор рассматривает двоемирие и зеркальность как особенности гофмановского стиля, анализирует образы Фальери, Бодоери, Маргариты, Антонио и определяет их место в художественном тексте, рассматривает пласт культурных отсылок и скрытых смыслов, которые реализуются в сказке.*

Э. Т. А. Гофман до сих пор является одним из самых ярких представителей жанра авторской сказки. Его творческий путь пришелся на период романтизма, когда каноны и принципы этого течения уже были разработаны выдающимися представителями иенской и гейдельбергской школ. Несмотря на это, творчество Гофмана не только не затерялось среди талантливых представителей немецкого романтизма, но и стало уникальным.

В статье мы обращаемся к сказке «Дождь и Догаресса», которая, заметим, является достаточно неординарной даже в рамках творчества самого Гофмана. Нельзя не отметить факт интереса Гофмана к итальянской культуре (на страницах гофмановских произведений нередко встречаются персонажи-итальянцы), однако его творчество как представителя немецкого романтизма характеризует любовь к родной культуре, а местом, где происходят события, чаще всего выступает Германия. В случае с «Дождем и Догарессой» писатель создает мир, действия которого разворачиваются на юге Италии, при этом единственное, что автор привнес из итальянской культуры – экстерьер Венеции XIV–XV вв. Характеры персонажей и даже происхождение одного из главных действующих лиц – немецкие. Иными словами, данное произведение представляет собой диалог культур, где немецкая сторона отражена в более выигрышном свете. Это умозаключение основано на анализе высказываний Антонио – одного из героев произведения: «Точно сквозь сон, помню я черты лица статного, красивого человека, носившего меня на руках и баловавшего лакомствами. Также встает иногда перед моими глазами облик чудной, прекрасной женщины, ухаживавшей за мной, укладывавшей меня каждый вечер спать в мягкую, чистую постель и ласкавшей при всяком удобном случае. Оба они говорили со мной на каком-то неизвестном мне мягком, звучном языке, и помню, что я сам начинал лепетать что-то на этом языке» [1, с. 116].

Двоемирие и зеркальность, которые стали узнаваемыми чертами гофмановского стиля, важно рассматривать также в контексте его мифотворчества. С самого начала повествования автор разделяет мир на две составляющие: реальность (представлена двумя друзьями, которые рассматривают картины в Берлинской академии художеств) и сказку (мифическую реальность, рисуемую посетителям музея незнакомцем, который решил рассказать про заинтересовавшую их картину).

Двоемирие помогает автору вклинить типичную немецкую мифологему в итальянские реалии. Марино Фальери и Марино Бодоери представляют собой не что иное, как образы из известной «Легенды о докторе Фаусте», где М. Бодоери воплощает собой образ Мефистофеля, а М. Фальери – образ Фауста. Это предположение основывается на тексте произведения и отражённых в нём событиях. Так, Фальери достигает своих целей при помощи Бодоери: «Добрый граф со всей его мягкостью и благочестием был скоро забыт, и его же почитатели громко кричали и клялись святым Марком, что давно уже следовало избрать герцогом Фальери...» [1, с. 106]. Фальери, как и Фауст,

понимает, что обязан своему другу всем, что он имеет: «Он чувствовал, что обязан своим избранием Бодоери» [1, с. 112]. В тексте также присутствует образ Елены – внучки Бодоери (Аннунциата), которую тот выдает замуж за старого Фальери. О самой внучке и свадьбе Бодоери отзывается следующим образом: «...почему же тебе даже в твоих летах не испытать земного счастья, которое тебе суждено? Послушай меня: возведи в сан догарессы женщину, которую я для тебя избрал, и ты увидишь, что все венецианки так же единодушно признают ее первой по красоте и добродетели, как венецианцы признали тебя первым по уму, силе и храбрости» [1, с. 113].

Принцип зеркальности также можно рассмотреть на примере данного мифа. Так, мы догадываемся, что Маргарита – пожилая женщина, которая впоследствии оказывается кормилицей Антонио, являет собой второго Мефистофеля. На это указывают не только схожесть действия по отношению к Антонио, но и одна очень примечательная деталь, а именно плащ (на плаще Мефистофеля в «Легенде о докторе Фаусте» главные герои путешествовали), который Маргарита попросила у Антонио: «А если ты точно хочешь сделать мне добро, то закажи мне новый плащ. Мой стал дыряв и плохо защищает от дождя и ветра» [1, с. 115]. И действительно, если параллельно рассматривать образы Маргариты и Бодоери как двух Мефистофелей, то можно прийти к выводам, что в руках Маргариты сосредоточено меньше власти, а совершаемые поступки не такие грандиозные. Возможно, так вышло из-за того, что один из главных атрибутов легендарного образа Мефистофеля находится в плачевном состоянии. О связях пожилой женщины с сатаной также упоминается: «Меня обвинили в сношениях с сатаной. Легковерный народ увлекся их клеветой, и скоро меня потребовали на судилище инквизиции» [1, с. 120]. Заслуживает внимание и то, что Антонио, который закономерно должен был стать вторым «Фаустом», не является таковым. Это отражено автором в линии поведения героя и его отношения к Маргарите: для этих персонажей чужды сделочные отношения, так как Антонио не осознает долг перед Маргаритой, хотя косвенно долговые отношения между этими персонажами проявляются: «Но все-таки скажу тебе по совести, что даже когда я был бедным носильщиком, мой внутренний голос всегда заставлял меня отложить для тебя пару монет» [1, с. 116]. По мнению профессора Тлевцежевой, подобный герой является типичным для Гофмановской прозы, а в произведениях реализуется следующим образом: «... образ старухи-ведьмы предстает непосредственно заимствованным из древнего фольклора, в котором ведьмы могли предсказывать будущее, делать как лекарства, так и яды с приворотными зельями. В то же время они могли навредить, как говорят в народе, навести «порчу», наслать болезнь» [2, с. 130].

Вышеописанная мифологема несет в себе не только банальную дань романтическому канону, но и выполняет смысловозначительную функцию.

В начале произведения два зрителя рассматривают картину, на которой изображены Дож (пожилой мужчина, символизирует Фальери) и Догаресса (молодая, красивая женщина, символизирует Аннунциату) во время своего морского путешествия – на переднем плане, пожилая женщина (символизирует Маргариту) и мужчина (символизирует Бодоери) с раскрытыми зонтиками – на заднем плане; в морской пучине изображена гондола с двумя людьми (Антонио и его друг). Данная картина еще раз подтверждает версию о том, что Гофман все же ссылается именно на «Легенду о докторе Фаусте», так как читателю демонстрируются главные действующие лица легенды.

Интересно отражен и образ Мефистофеля в произведении. Ранее уже упоминалось о том, что в тексте присутствуют два его воплощения – Маргарита и Бодоери, но, исходя из изображенного на картине, можно предположить, что два эти персонажа воплощают собой единую дуальную дьявольскую природу. Именно этот дуализм Гете реализует в речи Мефистофеля знаменитой фразой «Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно

совершает благо» [3, с. 34]. Воплощением «злой», отрицательной стороны является Бодоери, об этом свидетельствуют не только совершаемые им действия, но и само имя «Bodoer» – с итальянского переводится как «плохой». Маргарита же, напротив, – воплощает собой «добрую» ипостась и пытается уберечь Антонио от опасности, в виде себя в том числе: «Знаю, что ты чувствуешь ко мне невольное расположение, но тс-с!.. Молчи об этом, молчи!» [1, с. 116].

Кроме немецкой мифологической составляющей, которая легла в основу сюжета и характера персонажей, большая роль отводится и итальянской мифологической символике. Выше уже упоминалось о том, что у некоторых персонажей говорящие имена, но Гофман этим не ограничился – принципиальное значение в произведении играют детали. Самыми яркими из них являются часто упоминаемые автором атрибуты и символика Венеции – Адриатический лев и святой Марк. Данные символы в самой сказке упоминаются порознь (на картине они сюжетно объединены), однако это их связывает единая легенда, согласно которой, ангел в образе крылатого льва явился во сне святому Марку, возвестив о месте его будущего упокоения мощей, когда святой направлялся из Ааквилеи в Рим, но по пути корабль святого попал в шторм и потерпел крушение. Ангел-лев предсказал, что мощи святого обретут покой и почитание в Венеции. Такая же участь постигла и Антонио, когда тот собирался покинуть Венецию вместе с Аннунциатой.

Море также играет почти «человеческую» роль в произведении. Несколько раз в ходе повествования Фольери обращается к морю как к супруге:

1) «Когда будет побежден враг и вновь восстановится богатство, слава и честь льва Адриатик, тогда только жених будет достоин прекрасной невесты. – Ах, – перебил нетерпеливо Бодоери, – ты думаешь, я говорю о празднестве твоего обручения с морем, когда ты с высоты «Буцентавра» бросишь золотой перстень в волны Адриатики?» [1, с. 112];

2) «Ну что, моя дорогая! Не правда ли, весело плыть по морю с его властителем и супругом? Ты, однако, не должна ревновать меня к моей супруге, которая несет теперь нас обоих на своих волнах» [1, с. 132].

А в конце произведение море уже «очеловечивает» и сам рассказчик: «Но тут море поднялось, как ревнивая вдова обезглавленного Фольери, охватило лодку исполинскими пенящимися волнами и погребло всех троих в своей холодной, шумящей бездне» [1, с. 138].

Как и во многих произведениях сказочного характера, здесь осуществляется обряд инициации Антонио: «Я жил минутной жизнью, понимая и сознавая одно лишь настоящее. Казалось, только одна искра жизни внезапно озарила мое умершее тело» [1, с. 117]. Таким образом, Антонио, рожденный немцем, стал итальянцем, а обряд ознаменовал его вступление в новую жизнь.

Последней деталью, которая паттерном проходит через все произведение, является повторение фразы старухой-кормилицей: «...Слышишь ласкающий ропот волн? Гребь крепче, мой смелый кормчий! Гребь смелее!» [1, с. 118]. Маргарита, имея дар прорицания, своими же словами направляет вскормленного ею ребенка на верную смерть. Ярким символом в ее речи так же выступает цветок мирта, который тоже несет в себе дуалистическую сущность: его можно трактовать как символ, обозначающий смерть (легенда об Афине и Мирсима), или же как символ вечной любви: «На светлой заре сорвешь ты белые мирты для своей невесты, для вдовы, оставшейся невестой! Хи-хи-хи-хи! Мирты, которые цветут только в полночь!» [1, с. 118].

Сказки Гофмана – это сложные, многоуровневые произведения. Автор вложил в свое произведение не только интересную сюжетную составляющую, но и огромный пласт культурных отсылок и скрытых смыслов, которые реализуются в произведении характерным, узнаваемым почерком.

## Літэратура

- 1 Гофман, Э. Т. А. Сказки / Э. Т. А. Гофман. – Санкт-Петербург : СЗКЭО, 2022. – 719 с.
- 2 Тлевцежева, М. А. Фольклорные мотивы в духовно-эстетическом и сюжетно-композиционном содержании произведений Э. Т. А. Гофмана / М. А. Тлевцежева // Вестник Майкопского государственного технологического университета. – Майкоп : ФГБОУ ВО МГТУ. – 2009. – № 1. – С. 127–131.
- 3 Гете, И. Фауст / И. Гете. – Москва : Государственное издательство художественной литературы, 1960. – 322 с.

УДК 821.161.3-311.6\*І.П.Шамякін

*К. В. Уніятава*

### АДМЕТНАСЦІ ВЫРАШЭННЯ ВАЕННАЙ ТЭМЫ Ў ПОЗНЯЙ ПРОЗЕ ІВАНА ШАМЯКІНА

*Артыкул прысвечаны вывучэнню ваеннай тэмы ў позняй прозе І. Шамякіна. Разгледжаны раман “Злая зорка”, аповесці “Ахвяры” і “Зона павышанай радыяцыі”. Зроблена выснова, што пісьменніка цікаваць падзеі Афганскай вайны і партызанскі рух на тэрыторыі Беларусі ў час Вялікай Айчыннай вайны, якія адлюстроўваюцца ў абраных творах праз лёсы і псіхалогію герояў.*

Для шамякінскай творчасці канца ХХ стагоддзя характэрна песімістычнае ўспрыманне рэчаіснасці. Мае рацыю даследчык С. Андранюк, калі сцвярджае: “Нават у творчасці такога ўвогуле аптымістычнага пісьменніка, як Іван Шамякін, песімістычнае ўспрыманне сучаснасці адчуваецца даволі выразна” [1, с. 17]. Да гэтых зменаў у светаразуме прывялі трагічныя падзеі ва ўласным жыцці пісьменніка – перажыванні, звязаныя са стратай сына, смяротнай хваробай (лейкеміяй) жонкі. Але, зразумела, былі і іншыя, знешнія, прычыны. Чым жыло грамадства ў той час? Палітыка перабудовы, вайна ў Афганістане, разбурэнне СССР, чарнобыльская трагедыя, рэзкая палярызацыя грамадства, яго падзел на бедных і багатых і г. д. І. Шамякін рашуча не прымаў ні перабудову, ні распад СССР, што адбілася на яго творах 1990-х гадоў.

У масавай постсавецкай свядомасці адным з найважнейшых сімвалаў 80-х гадоў стала менавіта Афганская вайна. Яе падзеі адлюстраваны ў аповесці І. Шамякіна “Зона павышанай радыяцыі”. Сям’я Вятрэнка жыве на Курылах у гарнізоне, бо бацька – ваенны: “Абавязкі мае, акрамя дзяжурстваў па гарнізону, не былі строга нармаваны. Сярод ракетчыкаў, сувязістаў я быў адзіны па сваёй прафесіі: афіцыйна – ваентэхнік па ахове зброі, механізмаў ад хімічных пашкоджанняў” [2, с. 15]. Павел разам з жонкай Галяй вырасталі адзінага сына Жэню, які, нягледзячы на ўласцівыя хлопцу дабрывы, мяккаць і далікатнасць, вырашыў пайсці па слядах бацькі – паступіў у сувораўскае вучылішча ў Маскве: “Галя хацела, каб Жэня пайшоў у школу, а пасля – у медыцынскі інстытут; сама бібліятэчны работнік, Галя лічыла, што ў свеце няма больш высакароднай прафесіі, як быць лекарам, лячыць людзей. А Жэня і слухаць не хацеў пра медыцыну, крычаў: «Не хачу я клізмы ставіць! Фу, брыдота якая!» Ён трызніў іншым – ваенным вучылішчам” [2, с. 121].

Здавалася б, жыццё сям’і Вятрэнкаў наладжвалася: “Галя была на сёмым небе: дома, у Беларусі, – і такая ўладжанасць, і службовая, і бытавая” [2, с. 149]. Але кароткае пісьмо ад нявесткі стала быццам прадвесцем бяды: “Жэню пагналі ў Афганістан” [2, с. 161].