

позитивной и даже сакральной «домашней» семантикой, самое безопасное и устойчивое место в мире [Топоров 1983: 239; Мелетинский 2000: 212, 216–217]. А у эмигрантов расположенное в центре пространство, от которого ведется отсчет пространственных координат, – это Третий Рейх, самое опасное для них место. Эмигрантская картина мира носит выражено центробежный характер; эмигрант – это герой принципиально не-домашний, странствующий, неукорененный: «Ведь границы – наша родина» [Remarque 1956: 150], – говорит Людвиг Керн. Поэтому **эмигрантское восприятие пространства прямо противоположно мифопоэтической модели мира.**

Эмигрант в художественном мире Э.М.Ремарка – это особый тип героя, который отличается от «нормального» европейца не только отсутствием социального статуса. Он не имеет одного, раз и навсегда приписанного к нему имени, меняет свою идентичность; логику и закономерность в его жизни заменяет собой случай. Этим сюжетным элементам соответствует особая пространственная организация эмигрантской картины мира. В вертикальной плоскости эмигрантский социум располагается метафорически «под» пространством существования «нормальных» людей и представляет собой обратную, теневую сторону европейского мира, а сам эмигрант символически отождествляется с мертвецом. В горизонтальной плоскости эмигрантское пространство обратно мифопоэтической, центр-ориентированной модели мира, организованной вокруг домашнего пространства. Пространственная организация эмигрантских романов «поддерживает» их сюжет, углубляя и усложняя образ эмигрантского мира.

¹ Здесь и далее выдержки из текстов произведений приводятся по оригинальным изданиям. Перевод мой. – А.П.

Список литературы

- Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000.
- Топоров В.Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. С. 227–284.
- Remarque E.M. Arc de Triomphe: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2000.
- Remarque E.M. Die Nacht von Lissabon: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КАРО, 2005.
- Remarque E.M. Das Gelobte Land. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1998.
- Remarque Erich Maria: Kurzbiographie in Daten [Электрон. ресурс] // Erich Maria Remarque-Friedenszentrum Osnabrück. URL: <http://www.remarque.uos.de/bio.htm>.
- Remarque E.M. Liebe deinen Nächsten. Wien; München; Basel: Verlag Kurt Desch, 1956.
- Remarque E.M. Schatten im Paradies. Stuttgart; Hamburg; München, 1971.

С.Г.Колпакова (Казань)

РЕЦЕПЦИЯ «ГАМЛЕТА» ШЕКСПИРА В НЕМЕЦКОМ РОМАНЕ XX ВЕКА

К XX в. образ Гамлета становится вечным образом мирового, в том числе немецкого литературного сознания, приобретая символический характер [Лукков 2007: 6]. Мировая культура и немцы выделяют ряд характерных черт гамлетовского образа, которые в совокупности составляют читательское представление о Гамлете и специфических особенностях его характера, душевного мира, образа мыслей, внешности. Гамлет как вечный образ включает широкий ряд составляющих черт, каждая из которых, в свою очередь, может актуализировать различные оттенки смыслов в зависимости от исторической и литературной эпохи: нерешительность, склонность к рефлексии, Эдипов комплекс, болезненная, обостренная чувствительность, благородство внутреннее и внешнее, чувство ответственности за поступки, гуманизм; тема мести, смерти, безумия... На основе комплекса этих черт строится образ героя, идентифицируемый немецкими авторами с Гамлетом.

Рецепция Шекспира в Германии прошла длинный путь, начиная с XVI в., когда в стране еще только стали появляться пьесы, созданные по аналогии с шекспировскими сюжетами [Harwood 1907: 9–21], а в начале XVII в. была поставлена «Трагедия о наказанном братоубийстве, или принц Гамлет датский» [Freudenstein 1958]. Позже в творчестве И.В.Гете зарождается традиция сравнения главного героя с Гамлетом (схожие черты Вертера и Гамлета), культ Гамлета, которому посвящены многие строки романов о Вильгельме Мейстере. К середине XIX в. складывается отождествление Германии и Гамлета, которое Ф.Фрейлиграт декларирует в стихотворении «Германия – Гамлет» (1844). Возникает представление о «гамлетовской болезни», понимаемой как страдание от собственных сомнений и пассивности. Со второй половины XIX в. вплоть до результатов первой мировой войны на основе этого сравнения растет стремление преодолеть гамлетизм Германии [Loquai 1993: 6–10].

Развивая идею своего произведения, немецкие авторы XX в. заостряют внимание на нескольких гамлетовских чертах, гиперболизируя их. Таким образом, в XX в. писатели Германии развивают традицию идентификации главного героя с датским принцем, предлагая свою версию образа Гамлета.

В 30-е гг. XX в. создается целый ряд романов, связанных с образом Гамлета: «Георг Леттам. Врач и убийца» Э.Вайса (1931), «История жизни одного толстяка, которого звали Гамлет» Г.Бриттинга (1932), «В вихре призвания» Г.Гауптмана (1936), «Амлет» Г.Венц-Хартман (1936), «Мефистофель» К.Манна (1936). После Второй мировой войны в своих романах к образу Гамлета обращается А.Деблин «Гамлет, или долгая ночь подходит к концу» (1946, первая публикация 1956), В.Йенс «Господин Мейстер» (1963), Г.Кунерт «Именем шляп» (1967). Рассмотрим подробнее романы авторов, представителей экспрессионизма (Э.Вайс), неоромантизма (Г.Гауптман) и модернизма (А.Деблин).

Подсказку для интерпретации романа Э.Вайса (1882–1940) дает уже анаграмма фамилии как пере-

становка слогов: Летгам – Гамлет (Letham – Hamlet). Место и время действия традиционно для экспрессионизма максимально обобщены. Повествование ведется от лица заглавного персонажа, хирурга, бактериолога доктора Георга Летгама младшего. Георг рассказывает о своей жизни, начиная с раннего детства, а также дает экскурсы в биографию отца. Собираются те моменты биографий, которые так или иначе связаны с сюжетообразующим событием в романе – убийством Летгамом своей жены. После убийства Георг приговорен к пожизненному заключению в колонии на острове С. Здесь в группе других исследователей он изучает желтую лихорадку и способы заражения ей. В конце романа, как символ того, что Летгам встал на сторону жизни, он одерживает победу над страшной болезнью.

В романе Вайса обнаруживается широкий ряд реминисценций. Помимо шекспировских, в тексте есть связь с библейскими образами, образами Достоевского [Loquaï 1993: 41–45], Ф.Кафкой, психоанализом З.Фрейда. В тексте встречается несколько видов рецепции «Гамлета» Шекспира. Это цитирования шекспировского текста, прямые упоминания драмы «Гамлет» или фигуры Гамлета как персонажа шекспировской драмы. Такие упоминания выполняют функцию акцентировки внимания на изображаемых событиях. Романские образы, претендуют на идентификацию с шекспировскими персонажами. Помимо самого Летгама, это еще его отец доктор Георг Летгам старший.

Обращаясь к шекспировскому «Гамлету», Э.Вайс не цитирует сюжетные линии. Мать Летгама давно умерла, а дядя, брат матери, пропал без вести еще раньше. Писатель использует тему конфликта сыновей и отцов в аспекте подавления эмоционально чувствительной личности сына титаническим, властным сверхотцом. Георг Летгам старший, подобно духу короля Гамлета открывает глаза сыну на реальную, по его мнению, жизнь, на ее ужасы и катастрофы: «Больше я не видел снов. Как и Гамлета, отец разбудил меня» [Weiß 1982: 153]. Отец, несмотря на то, что он жив, представляется Летгаму духом из-за отсутствия человеческого в нем. Для Летгама он такой же посланник ада, открывающий страшную правду, как и дух короля Гамлета для принца датского. Видя аналогию в своей и гамлетовской судьбе, Георг развивает это сравнение и дальше, задаваясь риторическим вопросом, почему Гамлет не считается убийцей, хотя он убил «только» Полония [Weiß 1982: 153]. Почему же тогда в глазах общества он сам, Георг, считается убийцей, и является ли он таковым в действительности, если убийство жены он совершил в качестве мести отцу, с детства подавлявшего его личность. В описании главного героя Э.Вайс использует, гиперболизируя их, те закрепившиеся в национальном литературном сознании гамлетовские черты, которые актуальны в экспрессионизме в целом: эмоциональная напряженность, отчужденность, одиночество, сосредоточенность на внутренних переживаниях героя, мотив боли и дегуманизации при общем гуманистическом настрое произведения.

Длительный период Георга сопровождают две книги: Евангелие и «Гамлет» Шекспира. Отсылки к шекспировскому Гамлету возникают в романе до тех пор, пока заглавный герой не откажется от самоидентификации с Гамлетом. После этого лишь в конце романа читатель узнает, что и фамилия «Летгам» вымышлена рассказчиком, а сам герой, пройдя путь от отчуждения, чувства избранности и отказ от гамлетианства становится способен на счастливое единение с народом и человеческие чувства, которых из-за отца был лишен с детства.

В 1936 г. к теме Гамлета обращается ряд авторов полярных политических воззрений. Герхард Гауптман избегает политической актуализации своих произведений и занимается теоретизированием относительно верности структуры шекспировского «Гамлета».

В романе Гауптман изложил имевшиеся на тот момент сведения о происхождении драмы «Гамлет» и ее автора, свое мнение, как должна была выглядеть драма, вышедшая из-под пера Барда, дал интерпретацию поведения ключевых для писателя персонажей в шекспировском «Гамлете» – принца, Офелии, Лаэрта. Помимо этого, Гауптман обыграл шекспировский метод «театр в театре»; придал своим персонажам черты шекспировских героев (принцесса Дитта, актриса Ирина Бель – Офелия, актер Армин Жетро, Рейман – Горацио, князь Алоизий – король Клавдий, Вальтер Хербст, Готтер – Гамлет) и частично наложил шекспировский сюжет на сюжетные линии в романе [Voigt 1938: 93]. При этом наложение происходит с учетом сюжетных изменений, которые, на взгляд Гауптмана, следует сделать в тексте «Гамлета».

Этот роман о Гамлете, написанный в неоромантическом духе, оперирует представлением о Гамлете, близким XIX в., с большей экзальтацией, мистицизмом, причастностью тайным силам, потрясающим душу человека. Гауптман развивает традицию идентификации талантливого и до болезненности обостренно тонко чувствующего интеллигента (молодой режиссер Эразм Готтера) с Гамлетом. Внешне сюжетное движение романа развивается вокруг постановки «Гамлета» в новой инсценировке Готтера, где Гауптман доказывает свое мнение, что «Гамлет» дошел до современных читателей с большими изменениями, указывая их.

В неоромантическом ключе и под влиянием ницшеанства Гауптман рисует образ главного героя Эразма Готтера: ему свойственны исключительность, гениальность, «дар божий» и в то же время болезненность, утонченность, отдаленность от реальной жизни. Он существует в состоянии постоянного нервного возбуждения, охваченный тоской по приоткрывшимся ему иным, нездешним мирам. Захватившее Эразма творчество стало угрожать физическому и психическому здоровью молодого режиссера (дионисийское начало искусства). Готтер чувствует свою гениальность и считает своим долгом воплотить в жизнь постановку откорректированного «Гамлета», на что никто кроме него, по меньшей мере, из представленного окружения, не способен [Гауптман 1989: 462, 463]. Возложив на себя этот

долг, Эразм рискует разрушить свою семью и само творение – настолько велик накал страстей. Чувствуя на себе терновый венец одаренности, мучаясь вопросами морального толка, молодой человек начинает ощущать сродство с самим Гамлетом, думать, что он сам Гамлет. В этом романе Гауптмана встречается мысль о внутреннем сходстве немцев с образом Гамлета, в которой одновременно проводится разграничение национальной массы и личностей, готовых к идентификации с гамлетовским образом [Гауптман 1989: 303]. Однако, в отличие от рубежа XIX–XX вв., помимо отрицательных качеств автор обращает внимание и на такие общие черты, как благородство натуры, стремление к моральной чистоте, способность тонко чувствовать и постигать недоступную прочим логику явлений и событий.

После Второй мировой войны в литературе становится актуальным мотив вины и истинности, который разрабатывается и на основе гамлетовского материала. В романе Деблина в процессе развития сюжета появляется ответ на вопрос главного героя Эдварда Эллисона, кто виновен в том, что на Второй мировой войне он стал калекой. Чувствуя некую виновность окружающих, герой начинает расследование, которое приводит к раскрытию истинного содержания вины. Процесс поиска истины начинается с мировой проблемы войны, отразившейся в частном случае на Эдварде, переходит в разрешение семейной драмы и через проявление скрытых семейных конфликтов снова выходит на мировой уровень, к глобальной общечеловеческой виновности в существовании войн. Таким образом, Деблин одновременно с Ясперсом («Вопрос о виновности», 1946), и продолжая затронутую Э.Вайсом тему, обратился к проблеме виновности человека в мировом зле и самому факту возможности глобальных катастроф.

В характерной для модернизма манере роман состоит из множества вставных историй, материал для которых черпается из различных областей культуры. С пьесами английского драматурга произведение Деблина роднят принципы построения романа, напоминающие композиционное построение пьесы: пять книг романа как бы соответствуют пяти актам в классической трагедии, а происходящее в романе неоднократно сравнивается с событиями на сцене. Важную роль в романе, как и у Шекспира в «Гамлете», играет «театр в театре» – функцию представления, которое в третьем акте шекспировской трагедии по просьбе Гамлета разыгрывают перед королем и королевой актеры, в романе Деблина выполняют истории, рассказываемые героями, а также спектакль, поставленный Эдвардом в день рождения отца.

Утрата индивидом собственного «я», идентичности с самим собой, ставшей основной характеристикой личности эпохи модернизма, является сквозной темой в последнем деблиновском романе. Главные персонажи «примеривают» на себя разные образы [Grand 1974: 147–154]. Постепенное «узнавание» этих метафор-идентификаций становится проникновением в скрытую суть семейной трагедии Эллисонов. Отказ самого Эдварда от собственного Я,

жизнь под маской Гамлета является своего рода психологической защитой [Steinemann 1971: 9]. Деблин частично воспроизводит шекспировский сюжет с соответствующим распределением ролей: Эдвард – Гамлет, мать – Гертруда, отец – Клавдий, Глен, возлюбленный матери – устраненный король Гамлет. Так, используя фрейдистскую трактовку, основанную на Эдиповом комплексе, своеобразно реконструируется ситуация «Гамлета», где принц не может исполнить месть по отношению к человеку, который устранил его отца и занял место последнего возле его матери, к человеку, на деле реализовавшему его вытесненные детские желания.

Образ Гамлета начинает переосмысляться: теперь его видимое бездействие трактуется как высокая ответственность, сам Гамлет переходит в разряд героев действия благодаря своему активному поиску истины. Эдвард, представляя себе Гамлетом, ведет расследование, вскрывающее причины внутренних и мировых несчастий. С раскрытием содержания вины и обнаружения виновных герой излечивается от гамлетизма, концентрации на себе и, так же как герой Э.Вайса, растворяется в народе.

В произведениях Э.Вайса и А.Деблина нашла свое выражение возможность органичного сплетения образа Гамлета в качестве прототипа Германии с мотивом вины (типичным для духовного сознания Германии после двух мировых войн) в мировых катастрофах, возникающим в литературе в поворотные моменты истории. При этом в романе Вайса вина основана на психологической проблеме, хотя в ней угадывается страшное будущее национал-социализма, а в «Гамлете» Деблина получила конкретно историческую детерминацию. Гауптман, также обращаясь к гамлетовскому образу, избегает затрагивать вопросы современности, сосредоточивает свое внимание на проблеме творчества, искусства и общечеловеческом характере гамлетианства.

Список литературы

Луков Вл.А., Захаров Н.В., Гайдин Б.Н. Гамлет как вечный образ русской и мировой культуры: Монография. Для обсуждения на научном семинаре 23 апр. 2007 г. М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2007. 86 с.

Harwood S. Shakespeare cult in Germany from the sixteenth century to the present time. Sydney: W. Brooks & Co, 1907. 52 p.

Freudenstein R. Der Bestrafte Brudermord. Shakespears "Hamlet" auf der Wanderbühne des 17. Jh. Hamburg: Gram, de Gruyter, 1958. 130 S.

Loquai F. Hamlet und Deutschland: zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jahrhundert. Stuttgart: Metzler, 1993. 256 S.

Weiß E. Georg Letham. Arzt und Mörder. Baden-Baden: Suhrkamp, 1982. 511 S.

Voigt F.A., Reichart W.A. Hauptmann und Shakespeare. Ein Beitrag zur Geschichte des Fortlebens Shakespears in Deutschland. Breslau: Maruschka&Berendt, 1938, Bd 12.

Гауптман Г. Вихрь призвания // Атлантида. Л.: Худ. лит., 1989. С. 291–507.

Grand J. Projektionen in Alfred Döblins Roman "Hamlet oder Die lange Nacht nimmt ein Ende". Bern: H.Lang, Frankfurt/M.: P. Lang, 1974, 202 S.

Steinmann A. Alfred Döblins Roman "Hamlet oder die lange Nacht nimmt ein Ende" Isolation und Öffnung. Zürich: aku-Fotodruck, 1971. 166 S.

И.В.Макрушина (Стерлитамак)

**МЕФИСТОФЕЛЕВСКИЙ ПЕРСОНАЖ
ПЬЕР ЛАМОР КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ
АВТОРСКИХ ИНТЕНЦИЙ В ТЕТРАЛОГИИ
М.АЛДАНОВА «МЫСЛИТЕЛЬ»**

Решение глубинных вечных проблем человеческого существования ориентирует Алданова, выдающегося исторического прозаика I волны русской зарубежной литературы, на сознательное использование в романах литературных фактов, имеющих большую духовную и эстетическую ценность. Без прямой соотнесенности с трагедией И.В.Гете «Фауст» замысел тетралогии «Мыслитель» (1921–1927) едва ли может быть прочитан. С помощью героя Пьера Ламора, восходящего к образу гетевского Мефистофеля, Алданов освещает повторяемость во времени одних и тех же неразрешимых коллизий, ибо социально-исторические сдвиги не изменяют метафизическую основу бытия. Восприняв философско-символическое значение «чужих» персонажей и сюжетных положений, писатель сумел творчески переработать канонические мотивы с учетом насущных проблем современности. Алданов в «Мыслителе» пересоздал образ гетевского Мефистофеля, сообщив ему новое толкование. Исследуя рецепцию «Фауста» Гете в творчестве Алданова, позволяющую говорить о включенности писателя в давнюю интерпретационную литературную традицию, мы будем пользоваться понятием «мефистофелевский архетип» в значении «гетевский прообраз, к которому восходит персонаж Пьер Ламор у Алданова». Эффективнее, по нашему мнению, осмысливать концептуальную трансформацию мефистофелевского архетипа в романах писателя, опираясь на методику интертекстуального анализа (позволяющую выявлять тонкие и сложные межтекстовые связи) и привлекая понятийный аппарат, разработанный в рамках теории интертекста. Изучение позиции писателя относительно литературной традиции как предмета следования или отталкивания смыкается с задачами интертекстуального анализа, который проясняет сложную взаимосвязь нового текста с предшествующим через систему отношений «идентификации – оппозиции», а также выявляет функции «чужого слова» в структуре создаваемого произведения.

«Девятое Термидора» открывает тетралогия М.Алданова «Мыслитель», охватывающую период Французской революции и наполеоновских войн, в серию также вошли книги «Чертов мост», «Заговор», «Святая Елена, маленький остров». Каждый из романов представляет собой самостоятельное законченное целое, но связан общностью историче-

ской эпохи с другими произведениями. Писатель воссоздает крупные события русской и европейской истории: термидорианский переворот 1794 г., переход Суворова через Альпы, убийство императора Павла в Михайловском замке; завершает тетралогия изображение последних месяцев заточения Наполеона и его смерти.

Итак, в «Мыслителе» образ Пьера Ламора восходит к гетевскому Мефистофелю. Он формирует структурное единство тетралогии. «Посланец ада» в трактовке Алданова редуцирован до философско-резонера. В понятии Дьявол-Мыслитель столкнулись два начала, которые взаимно предполагают друг друга: «князь тьмы» – «владыка мысли», а всякий, кто встал на путь бесконечного познания мира и человека, отягощен проклятием, быть связанным с дьяволом. Будучи приверженцем русской классической литературы XIX в., М.Алданов вместе с тем испытал влияние французской культуры. Писатель, обладавший научным складом ума и блестящей эрудицией, как никто другой, был близок французской традиции интеллектуальной прозы и по праву может считаться продолжателем Монтеня, Паскаля, Вольтера, Франса, художников и мыслителей в равной мере. По утверждению Паскаля, достоинство человека состоит в акте мышления, человек – «мыслящий тростник». Таков и тип излюбленного героя Алданова: любитель скептических сентенций, проникательный мыслитель, наделенный даром иронии.

Тема Дьявола-Мыслителя восходит к Ветхому завету. В книге Иова сатана еще не является заклятым противником Бога. Он «дух-скептик, дух-малодвер, будущий Мефистофель», способность которого «...к сомнению и протесту против фатума прельстит впоследствии так многих поэтов и философов» [Соколов 1996: 179]. «Пролог на небесах» к «Фаусту» Гете – явное подражание началу истории Иова. Ветхозаветный сатана попросил у Бога разрешения испытать непорочного праведника Иова, чтобы доказать, что он соблюдает заповеди лишь в благодарности за ниспосланные свыше блага. И Мефистофель Гете, затеявший спор о человеке, убежден, что Фауста легко отвлечь от возвышенных стремлений. Черт проникателен во всем, что касается дурных сторон жизни и слабостей человека. По наблюдению Г.В.Якушевой, «мефистофелевское отрицание есть отсутствие веры в оправдательный смысл человеческого разума, то есть в самую идею homo sapiens как существа высшего, ...<сомнение>... в «доброкачественности» человеческой природы» [Якушева 1991: 174]. Вероятно, справедливо вывести каждое отдельное явление черта в литературе из непосредственно ему предшествующих. Если сатана книги Иова еще только стоит у истоков высочайшей темы Мыслителя, то много позднее укоренится в мировом литературном «сатанизме» традиция изображения дьявола «...побудителем мысли, фанатиком знания, будоражителем исканий» [там же: 171]. Таков Мефистофель в «Прологе на небесах», напугуемый богом «расшевелить застой человека». Как считает И.Ю.Виницкий, становление образа дьявола, едва ли не главного персонажа литературы XX столетия, шло по пути постепенного отказа