

**ТРАДИЦИИ ГОФМАНОВСКОЙ САТИРЫ В БЕСТИАРНОЙ ПОВЕСТИ
Ф. ЗАЛЬТЕНА «ФЛОРЕНТИЙСКАЯ СОБАКА»
TRADITIONS OF HOFFMANN'S SATIRE IN F. ZALTEN'S BESTIARY
NOVEL «THE FLORENTINE DOG»**

Аннотация: Проблема сатирической традиции – одна из актуальных в современном литературоведении. Ее значение усиливается в литературе разных стран в начале XX века, в период переосмысления опыта предшествующих эстетических систем и поиска приемов создания образа героя, актуального культурно-исторической эпохе. В статье рассматривается влияние романтической традиции Э. Т. А. Гофмана в бестиарной повести Ф. Зальтена «Флорентийская собака». Сопоставление творчества удаленных во временных рамках авторов позволило выделить существенные сходные явления, а также установить воплощение гофмановской сатиры при разработке проблем дегуманизации человеческих отношений и свободы человека в повести Ф. Зальтена.

Ключевые слова: Зальтен; Гофман; романтизм; Флорентийская собака; традиции сатиры; бестиарный образ; гофмановская традиция.

Abstract: The problem of satirical tradition is one of the most urgent in modern literary criticism. Its significance is enhanced in the literature of different countries at the beginning of the 20th century, during the period of rethinking the experience of previous aesthetic systems and the search for methods for creating the image of a hero, relevant to the cultural and historical era. The article examines the influence of the romantic tradition of E. T. A. Hoffmann in F. Salten's bestiary novel «The Florentine Dog». Comparison of the works of authors distant in time made it possible to identify significant similar phenomena, as well as to establish the embodiment of Hoffmann's satire in the development of the problems of dehumanization of human relations and human freedom in F. Salten's novel.

Keywords: Salten; Hoffmann; romanticism; Florentine dog; traditions of satire; bestiary image; Hoffmann's tradition.

«Флорентийская собака» («Der Hund von Florenz», 1923) – приключенческая повесть Ф. Зальтена в первоначальном издании была опубликована без обозначения жанра «...из-за сложности структуры и подробного описания духовных терзаний главного героя» [10, с. 216], которую иногда читают как отражение «кризиса идентичности» писателя, «...происходившего из древнего рода раввинов» [11, с. 51], как романтическую сказку о художнике, построенную на мотиве «Bodyswitch» (телесной трансформации), как пишет куратор венской выставки

«В тени Бэмби» Урсула Сторх [8], или как воплощение характерного для еврейского фольклора мотива оборотничества, как полагает Джей Геллер, полемизирующий с традицией «...читать этот роман, скорее, как аллгорию австрийской еврейской жизни или разыгрывание мотива еврея-как-животного, чем как притчу о дилеммах художника» [9, с. 163]. Аллегоричность зальтеневского текста подчеркнута не только обращением к чуду и метаморфозе как главным мотивам, позволяющим прочесть текст на нескольких уровнях, но и многочисленными библейскими и литературными ассоциациями, реминисценциями и параллелями.

Один из наиболее продуктивных аспектов, дающих широкие возможности анализа «Флорентийской собаки», – гофмановская традиция, проявляющаяся на нескольких уровнях.

И. Миримский во вступительной статье к сборнику повестей и рассказов Э. Т. А. Гофмана писал: «В немецком романтизме не было художника более сложного и противоречивого и вместе с тем более своеобразного, чем Гофман. Вся необычная, на первый взгляд беспорядочная и странная, поэтическая система Гофмана с ее... смешением фантастического и реального, веселого и трагического... скрывает в себе глубокую внутреннюю связь с немецкой действительностью» [6, с. 5–6]. Сатирические произведения «Крошка Цахес» (1819) и «Житейские воззрения кота Мурра» (1821), обличительная сказка «Повелитель блох» (1822) отражают отношение Гофмана к общественно-политическим изменениям в стране, высмеивают студенческие союзы, политическую неопределенность начала XIX века в Германии. Творчество одной из ключевых фигур романтизма – Э. Т. А. Гофмана – «...характерно отличается от манеры его предшественников более глубинными, точнее, более ранними формами мифологического мышления» [5, с. 51].

Гофман создает «...трагедию в свете комедии, ибо "Крейслериана" трагична, а "Мурриана" – животный фарс» [2, с. 477]. Животное царство в романе «Житейские воззрения кота Мурра» воплощает собирательный образ «просвещенных» филистеров, в котором легко узнаются представители дворянства и буржуазии, отражает «...типично гофмановское одухотворение объектов и явлений окружающего мира, очень органичное для мифа и сказки» [5, с. 52]. Соединяя в своем творчестве мистическое и ироническое, автор создает зоологический мир как зеркало людей в животном обличье. Фантастика помогает Гофману наполнить бестиарный образ кота Мурра человеческими чертами, снизив их до абсурда, соединить насмешку и порицание: «Филистеры и педанты должны чувствовать до костей своих силу юмористического Гофманова бича» [1, с. 231].

Действие «Флорентийской собаки» организуется вокруг двойной жизни Лукаса Грасси, который вынужден прожить один день в человеческом облике, а следующий – в облике собаки эрцгерцога Людовика. Еще меньше, чем герой-кот гофмановского романа, бестиарный образ Ф. Зальтена – собака – может быть отнесен к животному миру. Он следует за герцогским двором в вожделенную Италию, а унижения и побои, которые он получает в теле собаки – плата за стремление к своей мечте. Дихотомия повествования тесно связана с амбивалентностью героя: впервые персонаж художественного мира Ф. Зальтена, являясь человеком, соединил в себе человеческие и бестиарные черты. Путешествие

Лукаса на юг Италии имеет двойственную природу: жизнь – смерть. Будучи человеком, он угрюм и неблагодарен, не ценит ни жизни, ни свободы, «...выползает, подобно животному» (здесь и далее перевод наш – О. Х.) [12, с. 6] из мрачного дома, видит лишь уныние улиц Вены. Становясь собакой, он научается ценить жизнь («...его страх превратился в такую жизнерадостность, что ему пришлось смеяться» [12, с. 12]), восхищаться искусством, любить. Однако если, будучи человеком, он был уязвим только в социальном смысле слова, то, став собакой, он получает побои, унижения, привязь с ошейником, в конечном итоге – смерть. Человеческое тело Лукаса чувствует боль, унижение и раны собаки. Через эти испытания Лукас становится решительнее и духовно сильнее.

Обращаясь к гофмановской традиции, Зальтен использует противоположную стратегию. Гофман создает кота-пародию, подчеркивая его похожесть, типичность, повторяемость ситуаций человеческого и анималистического мира. Кот – отражение пороков обывательского общества, окружающего Иоганеса Крейсlera и убивающего его талант. У Зальтена собака – alter ego героя-художника, которое способствует подготовке его к будущему бунту, обостряя столкновение с миром и давая познать его во всей неприкрытости грехов и преступлений. Поэтому Зальтен всячески подчеркивает экзотическую природу образа. Юный художник Лукас наделён знаковым именем: Лукас – «светлый», «сияющий» («*lucere*») – оправдывает свое имя наивностью, светлыми помыслами, искренностью своей любви к Клаудии и горя из-за убитого друга Эрколе де Морено, открытостью красоте мира. Скрытая в имени отсылка к святому Луке – покровителю художников – тоже принципиально значима. В момент превращения он становится не просто собакой, а экзотической редкой собакой породы русская борзая. Невиданная, уникальная, редкостная («*Es war ein Hund, wie man in Wien noch wenige erblickt hatte*», «*neuartigen Hunde*», «*zierlich und vornehm*» [12, с. 8]) – на это обращают внимание и собеседники эрцгерцога, и люди в приветствующей его толпе. Отдельно подчеркивается, что она «...из России... возможно из Персии... Я точно не знаю» [12, с. 56], русские корни в модернистской литературе – устойчивый знак «инакости», загадочности, посвященности в тайны мира (можно вспомнить «Душевные смуты воспитанника Тёрлеса» Р. Музиля, «Женевское озеро» Ст. Цвейга, «Приговор» Ф. Кафки). Наконец, имя собаки – Камбиз («Громкие имена древнего мира... мы не используем их сейчас... Имена языческих трибунов и богов мы теперь даем нашим собакам» [12, с. 28]) – имя безумного вавилонского тирана, разрушавшего египетские гробницы, рифмуется в тексте с мифом о Вавилонской башне и темой нарастающего непонимания между людьми, «распада ценностей», говоря словами Г. Броха [7], и тем фактом, что именно собака становится невольной причиной всех бед лучших героев повести.

Гофмановская фрагментарность и нарочитая разорванность структуры – записки Мурра, перемешанные с дневником Крейсlera, хронологическая непоследовательность и разрывы, открытый финал – парадоксально отразились и во «Флорентийской собаке». Здесь перемежаются «человеческие» и «животные» части, которые соединяются только к финальным событиям. Кроме того, текстуальные «разрывы» возникли, как и в других текстах Зальтена, прошедших

через «диснеефикацию», исторически: немецкоязычная (авторская) версия заканчивается трагедией (эрцгерцог закалывает собаку, убивая Лукаса, и от его тела избавляются), в английском переводе 1930 года Хантли Патерсона написана совершенно новая концовка: Лукас выживает и воссоединяется с возлюбленной, до сих пор не установлено точно, утверждал ли Зальтен альтернативный финал.

Зальтен последовательно использует формы и функции осмеяния пороков через аллегорию и олицетворение животного, которые в романе Гофмана носят трагикомический характер, «Гофман ... на редкость дерзок в сопоставлениях, к которым он прибегал гротеска ради» [2, с. 437]. Сарказм при очеловечивании героя заявлен уже в предисловии: «...издатель должен сообщить, что он лично познакомился с котом Мурром и считает его мужчиной приятным и любезным в обхождении» [4, с. 41]. Автор прямо не выражает свое отношение к герою-коту, но отсылает читателя к образу его предшественника – Кота в сапогах Л. Тика: «...серый проказник одарен разумом и происходит из рода знаменитого Кота в сапогах!» [4, с. 40], тем самым создавая сатирический образ-последователь популярного в литературе архетипического трикстера. Нельзя не учитывать и более глубокую сатирическую традицию, уводящую к «Новелле о беседе, имевшей место между Сипионом и Бергансой, собаками госпиталя Воскресения Христова, находящегося в городе Вальядолиде, за воротами Поединка, а собак этих обычно называют – собаки Маудеса» из «Назидательных новелл» М. де Сервантеса.

Гофман одинаково критикует как дворянство, так и буржуазию: Мурр высмеивает аристократическое чванство высшего собачьего общества, хоть и завидуя, ворчит на благородных собак. А княжество Зигхартсвейлер, с обитателями которого сталкивается Иоганнес Крейслер, представляет собой настоящий «зоологический сад» – будто разведенные в неволе и оторванные от реальности, это поколения глупых, неспособных к принятию решений князей и королей, в образах которых узнается и высмеивается целая династия немецких правителей и их приближенных.

Объектом осмеяния у Зальтена в равной мере становится аристократический мир разлагающегося накануне революций двора и «низшие» социальные слои (слуги, лакеи), к которым он относился с пренебрежением и презрением. Книга имеет откровенно автобиографический фон. В 1890-х годах журналист Зальтен стал другом и доверенным лицом австрийского эрцгерцога Леопольда Фердинанда. Летом 1902 года он путешествовал по северной Италии (Верона, Болонья, Флоренция, Венеция) и записал свои впечатления в путевой дневник. В своем романе Зальтен использует опыт пребывания в свете. Уже в 1907 году он упомянул в письме Артуру Шницлеру о работе над рукописью романа, но только в 1921 году рукопись была завершена и оказалась откровенно-сатирической.

Бестиарный образ помогает автору поднять важную проблему социального неравенства, отсутствия жизненных перспектив у обывателей из толпы: «Возможно, самое худшее в мире то, что люди игнорируют друг друга» [12, с. 11]. Подчеркивается это многочисленными метафорами, построенными на сопоставлении людей и представителей животного мира. Звери описываются с восхищением и пиететом: «Tier, ... Riesenhafte ... Ungeheuer ... die mächtigen Schimmelpferde» (животное, ... гигантское... громадное ... могучие серые кони

[12, с. 12]). Люди – объект презрения («Diese Esel!» (эти ослы [12, с. 20])) – низводятся до звериного («Oh, diese blöden Bestien» (О! Эти глупые звери» [12, с. 20])) и сами признают: «Wir führen alle ein Hundeleben» (Мы все ведем собачью жизнь [12, с. 23]).

Люди из серой толпы нищих, наблюдающие за роскошной свадебной процессией Людовика, «кто здесь застрял и остался» в абсолютно бесперспективном существовании, сравниваются преимущественно с насекомыми. Трагичность такой антитезы усиливается тем, что даже жуки, у которых есть «невидимая, далеко за чужими краями цель» [12, с. 13], оказываются награжденными более счастливой судьбой в отличие от бедняков, запертых в клетке обстоятельств, потерявших в лабиринте города. У нищей толпы нет целей, нет выхода, насекомые же живут естественной тягой к странствию, потому что являются по-настоящему свободными.

При создании характеров представителей «höfisches Gergänge» (придворной напыщенности [12, с. 7]) высшего света, Зальтен «оживотворяет» людей. Животное общество Гофмана – «...представленные в своей простоте и откровенности» «...власть первичных инстинктов, эгоистическая этика, приспособляемость» [2, с. 486]. Герои-люди Зальтена превращаются в животных, перенимая худшее – зверство, жестокость, борьбу за выживание. Все представители аристократии описываются последовательно отрицательно. Рассказчик (а вместе с ним и автор) критикует отсутствие самообладания, развращенность властью, глупость высшего света. Так, описание внешности эрцгерцога трансформируется в сценах нечеловеческой жестокости, избиения ни в чем не провинившейся собаки: эрцгерцог начинает хрипеть, задыхаться, шататься и звучно кричать, подобно зверю во все более усиливающимся гневе [12, с. 18]. Столь же бесчеловечное поведение и у окружающих. Аристократический мир воплощают эрцгерцог, граф Вальтерсбург, граф Перетти, смотритель скотного двора Пойнтнер. Каждый из них труслив и боится силы и напора собеседника (эрцгерцога пугает осмысленный взгляд собаки, граф Вальтерсбург – опытный царедворец и опасается раздражать принца, Перетти пасует перед Клаудией и де Морено и, оскорбленный в своем самолюбии, действует исподтишка, подобострастный Пойнтнер лишь однажды вступает за свое животное перед эрцгерцогом). Графа Вальтерсбурга на протяжении повествования не покидает глупая улыбка, а граф Перетти в своей неуклюжей глупости не только смешон, но и представляет собой кульминацию критики Зальтенем дворянства: как только он появляется в повести, недостатки и пороки других героев перестают быть так заметны.

«Собачью жизнь», по сути, ведут все – и низшие, и высшие. Она становится собачьей, когда человек оказывается объектом насилия. В описанном Зальтенем мире оно тотально: тот, кто был гоним, легко может стать преследователем. Люди не замечают, как уподобляются животным. В повести объектами насилия становятся сначала собака, затем городская беднота, а затем и великосветские любовники Клаудии: «С каким трудом удастся оставаться человеком... Все люди когда-то смиряются. Не только бедняки. Все они унижают себя. Они унижаются ради дворцов и богатств, ради женщины... ради трона...» [12, с. 71]. Тема тоталь-

ности насилия роднит Зальтена с Кафкой, у которого «... угнетение человека безмерно, но главный угнетатель – сам человек. Мотив совинности каждого – величайшая этическая идея, наиболее трудно усваиваемая человеком, главные качества которого – слепота и нетерпимость» [3, с. 792]. Такого «погружения в насилие» не избегает даже Лукас. Повествование обрамляют две сцены (в начале и в конце повести), где Камбиз сначала становится объектом звериной ярости своего хозяина и чуть не забит до смерти, а в конце, глотнув из чаши унижений, сам поддается на провокацию, дает разыграться своей животной природе и, подгоняемый криками погонщиков, преследует кошку. Даже лучшему из людей (каковым является герой повести) невозможно удержаться от преследования слабого, от искушения стать чьим-то палачом. С другой стороны, именно в теле собаки он находит в себе силы противостоять тотальному насилию и унижению: сначала, на ужине, он дает отпор зарвавшемуся гостю (почти неосознанно, зная, что за него встанет принц, ничем не рискуя), в конце он отказывается выполнять команду «Апорт!», когда граф Перетти пытается загнать его в холодную реку, и вполне сознательно предпочитает рискнуть жизнью ради чести и достоинства. Зальтен часто использует в своих текстах сходный принцип построения, симметрично расставляя рифмующиеся, связанные одним семантическим полем сцены, подсказывая, таким образом, читателю ответы на главные вопросы.

Финал смерти на пике славы героя-кота «Житейских историй...» Гофмана неожиданный и непредсказуемый, подчеркивает бессмысленную жизнь Мурра, «Гофман берет зверя на его путях к человеку, в его приближениях к человеческому миру и всего только удлиняет пути, заходя дальше черты, до которой дошло реальное это приближение» [2, с. 485]. Герой Зальтена в финале романа окончательно очищается от «человеческой» слабости и нерешительности. Центральный мотив повести – борьба Лукаса за человечность – усиливается в финале воспоминанием о капитане Эрколе де Морено (образ мудрого отца и в то же время образ Бога в повести) и последней молитвой Лукаса, в которой Зальтен соединяет обращение героя к Господу и художнику Бандини (творцу прекрасного, положительной фигуре повести). Спасение в произведении связано с библейским интертекстом и понимается буквально: в борьбе за возлюбленную – Клаудию – герой (в облике пса) лишается жизни в последней схватке с самим эрцгерцогом. Мертвое тело Лукаса слуги Людовика находят в человеческом облике. Только после смерти Лукас заслуживает своего человеческого вида, в битве за любовь и равенство обретает самоидентичность.

В романе Гофмана с «...искренним чувством скорби о страдающем человеке» [6, с. 35] сталкиваются царство животных в масках людей и люди в облике животных. Как и герой-кот гофмановского романа, бестиарный образ Ф. Зальтена – собака – не может быть отнесена к животному миру: маска животного лишь доказывает, что человек не венец творения, а его возможности и стремления условны и внешне ограничены. Зальтен в повести «Флорентийская собака» продолжает сатирическую традицию Гофмана, создавая ироничный и гротескный, сказочно-неожиданный и в то же время трагичный мир человеческой жестокости и несправедливости.

Библиографический список

1. Белинский, В. Г. Полное собрание сочинений : в 13 т. – Т. 8. Статьи и рецензии. 1843–1845 / В. Г. Белинский ; редкол. : Н. Ф. Бельчиков (гл. ред.) и др. – М. : Изд-во АН СССР, 1955. – 728 с.
2. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
3. Гарин, И. И. Век Джойса / И. И. Гарин. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2002. – 848 с.
4. Гофман, Э. Т. А. Житейские воззрения кота Мурра. Повести и рассказы / Э. Т. А. Гофман. – М. : Художественная литература, 1967. – 773 с.
5. Корнилова, Е. Н. Традиции животного эпоса в романе Э. Т. А. Гофмана Житейские воззрения кота Мурра / Е. Н. Корнилова // Балтийский филологический курьер. – 2007. – № 6. – С. 51–68.
6. Миримский, И. Эрнст Теодор Амадей Гофман /1776–1822 / И. Миримский // Гофман Э. Т. А. Избранные произведения : в 3 т. – Т. I. – М. : ГИХП, 1962. – С. 5–42
7. Сейбель, Н. Э. Австрийская параллель: А. Штифтер, Г. Брех, Р. Музиль / Н. Э. Сейбель. – Челябинск : Изд-во ЧГПУ, 2005. – 290 с.
8. Atze, M. Im Schatten von Bambi. Felix Salten entdeckt die Wiener Moderne. Leben und Werk / M. Atze, T. Gausterer. – Wien : Residenz Verlag, 2020. – 496 s.
9. Geller, J. Germans Jews dogged by Destiny / J. Geller // Nexus : Essays in German Jewish Studies, T. 3. – Trenton : The State University of New Jersey, 2017. – S. 145–167.
10. Ehneß, J. Felix Saltens erzählerisches Werk / J. Ehneß // Beschreibung und Deutung. – Frankfurt am Main ; Berlin : Peter Lang, 2002. – 344 s.
11. Miyamoto, H. Über Felix Saltens Reisebeschreibung von Palastina «Neue Menschen auf alter Erde» / H. Miyamoto // Beiträege zur oesterreichischen Literatur. – 1996. –№ 12. – P. 51–58.
12. Salten, F. Der Hund von Florenz / F. Salten. – <https://www.litres.ru/felix-salten/der-hund-von-florenz-66610745/chitat-onlayn/> (дата обращения: 24.06.2022).