

Л. А. КАРПУШКИНА¹

ДАНТОВСКИЙ МОТИВ АДА В РОМАНЕ ГЕРМАНА ГЕССЕ «СТЕПНОЙ ВОЛК»

В статье рассматривается влияние на роман Германа Гессе «Степной волк» известной аллегорической сюжетной формулы «Божественной комедии» Данте, восходящей к пятой главе Книги пророка Иеремии (лев, волк пустынный, барс). Именно она связывает все мотивы романа в один художественный узел.

Ключевые слова: Данте, «Божественная комедия», «Ад», Герман Гессе, «Степной волк», ирония.

«Среди плодов человеческого воображения ад больше других потерял с годами» [1, 284], «...Смастерить ад — дело нехитрое...» [1, 285] — эти слова из эссе Х. Л. Борхеса «Продолжительность ада» (1932) применены автором к последдантовским попыткам Кеведо и Вильярроэля и не относятся к Г. Гессе, который в романе «Степной волк» (1827) также предпринял попытку «смастерить ад» весьма затейливой художественной структуры. Но ощущение, что образ дантовского ада нуждается в современной версии, не обмануло Борхеса.

Парадоксально, но роман «Степной волк», сейчас являющийся одним из самых известных произведений Гессе, по выходе своём в свет не только не снискал славы, но даже не произвёл сколь-нибудь ощутимого резонанса. Ирония судьбы некоторых книг заключается в том, что они, оставаясь не замеченными в своё время, после смерти автора вдруг становятся чрезвычайно популярными «благодаря» аберрации понимания их содержания. Так «Степной волк» стал своеобразным *must read* у молодёжи 60-х годов, которой его идейное содержание образно представлялось как «секс, наркотики и *уанстеп*». Книга Гессе ошибочно была принята за протестный молодёжный гимн. Многие даже сетовали, зачем герой сделан Гессе великовозрастным, ведь типологически он должен быть молодым. Но Гессе весьма точно определяет возраст героя и показывает в символических образах кризис именно «взрослого» человека. У Данте поэт таинственно преодолевает границу

¹ Людмила Александровна Карпушкина — кандидат филологических наук, доцент кафедры русской классической литературы и славистики, ФБГОУ ВО «Литературный институт имени А. М. Горького» (Москва, Российская Федерация); morozl@list.ru

миров, «земную жизнь пройдя до половины», что обычно интерпретируется как возраст тридцатипятилетнего, Гарри Галлер ещё старше — ему пятьдесят лет. Это важно для понимания структуры романа и его идеологии, ведь книга Гессе представляет собой повествование с максимальной степенью художественного обобщения: её аллегорический характер сродни «Божественной комедии» Данте. В то же время «магический театр» — это эксперимент анализа конкретного жизненного опыта, душевных событий (методология изучения которых подсказана, как известно, Юнгом и Лангом): «На страницах романа возникают не столько “картины жизни”, сколько “образы сознания”» [3, 161].

Это своеобразная ревизия в аду души главного героя: образы, возникающие в качестве «двойников» — по традиции Достоевского — допускают и предельно обобщённую интерпретацию: юность — Гермина, молодость — Мария, зрелость — Пабло. Это уже не гётевское «ах, две души», а три души главного героя, условно представляющие «эпохи» жизни (трёхглавый волк символизирует благоразумие [5, 138], к которому стремится и которого боится главный герой). При этом Гессе подразумевает бóльшую множественность душ в одном человеке, аллегорически представляя сосуществование в личности целого спектра образов его жизненного опыта, которые актуализируются или предаются забвению, но сосуществование которых приводит к диссонансу внутри сегодняшнего состояния. Неслучайно Галлер постоянно повторяет, что находится в аду собственного разрозненного «я».

Театр, в иллюзорный мир которого стремится Гарри, назван «магическим», а значит, герой имеет возможность влияния на реальность, ведь магия предполагает своей целью с помощью сверхъестественных сил изменить действительность. Двери в магический театр размещены автором между церковью и больницей, и оба символических «источника» сюжетной мотивации зримо присутствуют в развитии истории путешествия в инобытие.

Особого внимания заслуживает генезис конфликта, исходный образный ряд которого, как можно предположить, у Данте и Гессе один — это образы из пятой главы книги пророка Иеремии: «За то поразит их **лев** из леса, **волк пустынный** опустошит их, **барс** будет подстерегать у городов их: кто выйдет из них, будет растерзан; ибо умножились преступления их, усилились отступничества их» [Иер. 5, 6].

С аллюзии на этот эпизод начинается путь в дантовский ад:

Я шёл вперёд, и вдруг навстречу мне
 Явился **барс**, покрытый пёстрой кожей
 И с пятнами на выгнутой спине.
 <...> Одобрённый весёлым светлым днём,
 Румяным и торжественным рассветом,
Я выносил без страха барса гнев,
 Но новый ужас ждал меня при этом:
Передо мной вдруг оказался лев.
 Назад закинув голову, он гордо
 Шёл на меня — стоял я присмирив.
 Смотрел в глаза так алчно он и твёрдо,
Что я, как лист, затрепетал тогда,
Гляжу: за ним видна волчицы морда.

Она была до ужаса худа:
 Ненасытимой жадностью, казалось,
 Волчица подавляема всегда.
*Уже не раз перед людьми являлась
 Она, как гибель их... В меня она
 Чудовищными взглядами впивалась,
 И стала вновь отчаянья полна
 Моя душа. Исчезла та отвага,
 Которая вести была должна
 Меня на верх горы.* Как жадный скряга
 Рыдает, потерявши капитал,
 В котором видел счастье, жизни благо,
 Так перед диким зверем я рыдал,
 Путь пройденный теряя шаг за шагом,
 И снова *вниз по крутизне сбегал
 К тем безднам и зияющим оврагам,
 Где блеска Солнца видеть уж нельзя,
 И ночь темна под вечно чёрным флагом.*

(Пер. Д. Минаева) [4].

Весьма точно определил феномен этой поэзии Т. Элиот: «Стихи Данте удивительны тем, что в определённом смысле их очень легко читать. Это доказывает, что *истинная поэзия говорит с нами прежде, чем мы ее поймём*» [6, 295]. Действительно, оказывается, что даже в забвении символического подтекста смысл оказывается художественно транслируемым читателю и понятным ему.

В интерпретации Гессе «**степной** волк» хотя и более соотнесён с действительностью, но всё же не теряет потенциального звучания как умозрительный образ «волка пустынного»: эта часть Гарри Галлера не уживается ни с его бюргерством, ни с обывательским мышлением окружающих его людей. Неслучайно экспозиция романа прямо соотносится с композицией того же отрывка из книги пророка Иеремии:

«Походите по улицам Иерусалима, и посмотрите, и разведайте, и поищите на площадях его, не найдёте ли человека, нет ли соблюдающего правду, ищущего истины? Я пощадил бы *Иерусалим*.

2. *Хотя и говорят они: “жив Господь!”*, но клянутся ложно.

3. О, Господи! очи Твои не к истине ли обращены? Ты поражаешь их, а они не чувствуют боли; Ты истребляешь их, а они не хотят принять вразумления; лица свои сделали они крепче камня, *не хотят обратиться*.

4. И сказал я сам в себе: *это, может быть, бедняки; они глупы, потому что не знают пути Господня*, закона Бога своего;

5. *пойду я к знатым и поговорю с ними, ибо они знают путь Господень*, закон Бога своего. *Но и они все сокрушили ярмо, расторгли узы»* (Иер. 5, 1–5).

Прежде чем Галлер оказывается на границе бытия, его отторжение от людей, стремление ухода проясняется в сцене на кладбище и в доме профессора, что повторяет путь ветхозаветного пророка, ищущего живой истины сначала у бедных и потом у знатных. Это двухэтапная мотивация обострения внутреннего конфликта: ад душевной пустоты и отчаяния овладевает героем

при взгляде на людей на кладбище, пришедших проститься со «своим покойником». Полное равнодушие и непроницаемость к словам пытающегося их «привести в нужное настроение и заставить преклонить колени перед величием смерти» священника показывают предел падения «дорогих сохристиан»: «Деловые лица всех этих купцов, булочников и их жён молча потуплялись с судорожной серьёзностью, смущённо, фальшиво» [2, 84–85]. Они «не хотят принять вразумления».

Идя к «знатным», в гости к знакомому профессору, герой предчувствует осуществление сценария — и не обманывается: агрессивный милитаризм профессора, лживая атмосфера его дома, символически воплощённая в салонном фальшивом портрете Гёте, — всё это показывает, что и знатные «сокрушили ярмо, расторгли узы»: «Если бы хоть те немногие, кто способен думать, взяли сторону разума и любви к миру, вместо того чтобы слепо и иступлённо стремиться к новой войне...» [2, 92].

Но наиболее жесток внутренний степной волк к самому себе: «...Все было старое, вялое, серое, дряблое, дохлое. Боже, как это случилось? Как дошёл до этого я, окрылённый юнец, друг муз, любитель странствий по свету, пламенный идеалист? Как смогли они так тихонько подкрасться и овладеть мною, это бессилие, эта ненависть к себе и ко всем, эта глухота чувств, эта глубокая озлобленность, **этот гадостный ад душевной пустоты и отчаяния?**» [2, 85]. Синдром родительского «пастерского дома», прошедший психотерапевтическую реабилитацию, а также мощное влияние аллегорической сюжетной формулы Данте связывают все мотивы романа Гессе в один художественный узел.

Присутствие дантовского сюжета неоспоримо в эпизоде попадания Галлера в «Чёрный орёл». Героя как будто захватывает центростремительное движение в воронку инобытия: «...Меня рывками носило по городу, я *огибал* свою квартиру *размашистыми кругами*, непрестанно помышляя о возвращении и непрестанно откладывая его... Меня снова носило по городу, *размашисто кружило* вокруг моей цели, *вокруг бритвы, вокруг смерти*» [2, 94]. Завершающей точкой этого движения становится образ бритвы, орудия самоубийства художников (как и в «Портрете» Н. В. Гоголя). Характерен для перемещения в иной мир и образ нового видения, эффект которого озвучен Герминой: «...Не спеши и останься здесь. Только *протри сначала очки, ты же ничего не видишь*» [2, 95]. Мотив «духовного прозрения» и спасения с помощью «проводника» в более раннем романе Гессе «Демьян» уже был представлен в образах, апеллирующих к «Божественной комедии»: Беатриче спасает героя. Этот мотив проясняется и в «Степном волке», когда Гермина утверждает: «Я перехватила тебя у самых ворот ада» [2, 115].

Героя «Степного волка» его сознание проводит через визуализированный магический театр искушений, приводя к мысли о возможности перехода по возвращении на новый уровень бытия, свободный от прежних ловушек и освобождающий простор для познания самого себя. Гермина, символизирующая чистые мечты юности, должна возродить погибающий в сомнении ум. Ведь приручил же Франциск Ассизский, любимец Гермины, волка... «Чудо дрессировки степных волков» отчасти происходит и в романе Гессе, ведь герой не доходит до конца отвержения мира, и этим последним оплотом единения

с человечеством и с жизнью становится так *любимая* Галлером «Волшебная флейта» Моцарта, воскрешающая образы «бессмертных».

В этом сюжете о пантеоне «бессмертных» Данте¹ заявлен рядом с Гёте, Новалисом, Моцартом: эти художники своими творениями выводят человека из его «индивидуального» ада, становясь проводниками к истинной жизни.

Ирония, двойственность действительности, постулируемая смехом бессмертных, присутствует и в сцене убийства Гермины, превращающейся в картонную фигурку: эта развязка, возможно, символизирует готовность Степного волка перейти на уровень, свободный от чувственного как бессознательной доминанты восприятия мира, а может, и совсем наоборот, как неготовность полностью освободиться от этой власти... Но, безусловно, воспринимать финал романа Гессе как оптимизм меланхолика помогает провозглашаемый писателем юмор — та ироническая дистанция, которая отличает бессмертных в их необвинительном, милосердном отношении к человечеству и к самим себе.

Ирония освобождает человека от главной иллюзорной антиномии поиска — стремления человека к фиксации найденного смысла как окончательной истины, что несовместимо с процессуальностью бытия: «Большие жизненные проблемы никогда не разрешаются навсегда. Если они однажды покажутся нам разрешёнными, то это будет идти нам только в ущерб. По-видимому, смысл и цель существования таких проблем заключается не в их разрешении, а в том, чтобы мы беспрестанно над ними работали. Одно это оберегает нас от оупения и заостенения» [7, 193].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Борхес Х. Л. Продолжительность Ада // Борхес Х. Л. Оправдание вечности. М.: ДИ-ДИК, 1994. С. 284–288.
2. Гессе Г. Степной волк. Игра в бисер: романы; Рассказы и очерки. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2009. 778 с.
3. Гулыга А. В. Эюд о Гессе // Гулыга А. В. Путиами Фауста: Этюды германиста. М.: Советский писатель, 1987. С. 159–167.
4. Данте Алигьери Божественная комедия / Перевод Д. Минаева // http://az.lib.ru/d/dante_a/
5. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: КРОН-ПРЕСС, 1999. 656 с.
6. Элиот Т. С. Данте // Писатели Англии о литературе. XIX–XX вв.: Сборник статей. М.: Прогресс, 1981. С. 295–304.
7. Юнг К. Г. Проблемы души нашего времени. М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1993. 336 с.

¹ Заслуга Данте историком Ренессанса Якобом Буркхардом определена так: «Данте, **первый исследовавший глубины своего Я**, одним этим провёл раздельную черту между средними веками и новой историей» (цит. по *Минский Н. В.* От Данте к Блоку // *Современные записки.* 1921. Кн. VII. С. 191). Симптоматично и то, что, по признанию Гессе, Буркхардт — единственный историк, к которому он «относился с доверием и благоговением как благодарный ученик», а значит, видимо, разделял точку зрения Буркхарда на феномен Данте.