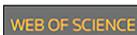


Ильченко Н. М. Париж как реальное и фантастическое пространство в изображении Э. Т. А. Гофмана и Ш. Бодлера / Н. М. Ильченко, Ю. А. Маринина // Научный диалог. — 2019. — № 7. — С. 140—155. — DOI: 10.24224/2227-1295-2019-7-140-155.

Ichenko, N. M., Marinina, Ju. A. (2019). Paris as Real and Fantastic Space in Depiction of E. T. A. Hoffmann and Ch. Baudelaire. *Nauchnyi dialog*, 7: 140-155. DOI: 10.24224/2227-1295-2019-7-140-155. (In Russ.).



Журнал включен в Перечень ВАК

УДК 821.112.2Hoffmann.07+821.133.1Baudelaire.07

DOI: 10.24224/2227-1295-2019-7-140-155

Париж как реальное и фантастическое пространство в изображении Э. Т. А. Гофмана и Ш. Бодлера

© **Ильченко Наталья Михайловна (2019)**, orcid.org/0000-0003-2541-5061, Scopus Author 57201129920, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной филологии, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Нижегород, Россия), ilchenko_nm@mininuniver.ru.

© **Маринина Юлия Анатольевна (2019)**, orcid.org/0000-0002-5996-8396, ResearcherID M-7257-2013, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной филологии, Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина (Нижегород, Россия), umarinina@gmail.com.

В статье рассматривается изображение Парижа в новелле Э. Т. А. Гофмана «Девушка Скюдери» (*Das Fräulein von Scuderi*, 1818) и цикле Ш. Бодлера «Парижские картины» (*Tableaux parisiens*, 1861). Отмечается, что их авторов объединяет вера в фантазию как средство познания. Актуальность исследования обусловлена особым вниманием литературоведения к развитию урбанистики, признающей значимость феномена города в современном литературном процессе. Показано, что немецкий романтик и французский поэт-символист изображают Париж через тесное переплетение фантастического и реального, их герои ощущают на себе влияние крупного города, а сам Париж становится их частью. Особое внимание уделяется рассмотрению танатологических мотивов, их участию в организации художественного текста. Представлены результаты сопоставительного анализа произведений немецкого романтика, создавшего миф о городе, в котором не был, и парижанина, «покидающего» Париж ради экзотических стран. Новизна исследования связана с тем, что Париж рассматривается как двойственное пространство — «вселенская столица» и город политических катаклизмов; этот своеобразный «комплекс» проанализирован на уровне проблематики и поэтики произведений Э. Т. А. Гофмана и Ш. Бодлера. Такой подход позволил авторам статьи показать в исторической перспективе особенности формирования парижского мифа, в котором сосуществуют прекрасные мечты и отвратительные картины смерти.

Ключевые слова: образ; пространство; мотив; реальное; фантастическое; город; Париж; Гофман; Бодлер.

1. Введение

В европейской литературе XIX века Париж находится в центре внимания многих писателей: происходит своеобразное открытие художественного пространства города французскими (О. Бальзак, Ш. Бодлер, В. Гюго, Э. Золя, Э. Сю и др.), английскими (Д. Г. Байрон, Ч. Диккенс, Ч. Метьюрин и др.) и немецкими (Г. Гейне, Э. Т. А. Гофман и др.) писателями. Изображение Парижа связано с жанровой природой произведений и историческим контекстом его создания [Thalman, 1965]. В XIX веке Париж остается культурным и политическим центром Европы, «вселенской столицей». Вместе с тем это город, периодически живущий в ритме революций, войн, убийств, поэтому с ним связаны танатологические события: собственно смерть, убийства и т. п. [Красильников, 2015].

Париж играет главную роль как пространственный образ в новелле Э. Т. А. Гофмана «Девушка Скюдери» (*Das Fräulein von Scuderi*, 1818) и цикле Ш. Бодлера «Парижские картины» (*Tableaux parisiens*, 1861). «Язык пространственных отношений», по словам Ю. М. Лотмана, является «одним из основных средств осмысления действительности» [Лотман, 1970, с. 267]. Гофман изображает Париж XVII века, когда город становится престижным местом для жизни. Именно в это время город начинает расти и хорошеет благодаря усилиям Людовика XIV. Идея написания новеллы возникла под влиянием исторического анекдота из хроники И. Х. Вагензейля: «Парижские кавалеры обратились к Людовику XIV с петицией, содержащей описание тех опасностей, которым они подвергаются из-за грабителей на ночных улицах города. Узнав об их поступке, мадемуазель де Скюдери заявила, что “любовник, который боится воров, недостоин любви”» [Виткоп-Менардо, 1999, с. 188—189]. Гофмана как современника Великой Французской революции и очевидца наполеоновских войн не столько занимает дух минувшей эпохи, сколько желание в причудливом, фантастическом свете представить героев как своих современников. В середине XIX века, когда создается цикл Ш. Бодлера, преобразование городского пространства активно занимался Наполеон III. Барон Жорж Османн, префект округа Сены, руководил работами по перестройке Парижа в 60—80-е годы, полностью меняя городской ландшафт. Мифологема «уходящий Париж» стала одной из ведущих в формировании парижского мифа второй половины XIX века, частично она пересекается с мифологемой «османовский Париж».

2. Фантазия как основа мировосприятия художника

Немецкого романтика, глубоко почитаемого во Франции, и Ш. Бодлера, восхищавшегося «божественным Гофманом» [Бодлер, 2001а, с. 8], объединяет вера в фантазию как средство символического понимания и познания. Пересозданием действительности в произведении с помощью фантазии обусловлена общая особенность художественного мира Гофмана и Бодлера — двоemiрие, позволяющее преодолеть земные горести и страдания. По Гофману, понять двойственность — значит соединить реальное с «истинно поэтическим, фантастикой» [Гофман, 1929, с. 247]. Оба, Гофман и Бодлер, ощущали неустойчивость собственного бытия, страдали от преследований общества, поэтому воспроизведение действительности с помощью фантазии — единственно возможный способ творить. Согласно концепции Бодлера, бесполезно и скучно «изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Тривиальной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные» [Бодлер, 1997, с. 681]. Воображение — «божественный дар», способ превращения действительности в художественное произведение: «Именно благодаря воображению мы постигли духовную суть цвета, контура, звука, запаха» [Там же, с. 682], то есть именно воображение способствует формированию эстетической концепции автора, так называемой «теории соответствий», среди создателей которой почетное место он отводит Гофману («Не знаю, существует ли научно обоснованная таблица соответствий между цветом и ощущением, но мне вспоминается отрывок из Гофмана, в совершенстве выражающий мою мысль; <...> я нахожу известное соответствие между цветами, звуками и запахами» [Там же, с. 528]). Бодлер настаивает, что воображение — способ восприятия действительности, присущий художнику, и искусство без воображения невозможно. Используя шутку мадемуазель де Скюдери: *un amant yui craint les voleurs n'est point digne d'amour* (любовник, который боится воров, недостоин любви) [Гофман, 1929, с. 25, 59], Гофман не только развил и дополнил этот анекдот, но привлек внимание к занимающей его теме искусства и художника, которая раскрывается через конфликт между искусством и жизнью и через описание серии убийств. Реальное и фантастическое, их причудливое переплетение становятся опорными звеньями творчества Гофмана и Бодлера. Их герои ощущают на себе влияние города, сам Париж становится их частью.

3. Преступление как способ организации пространства Парижа

Новелла «Девушка Скюдери» входит в третий том «Серрапионовых братьев». В начале этого цикла Гофман сформулировал основной — серапи-

оновский — принцип: можно описывать только то, о чем имеешь точное внутреннее представление, чтобы читатель зримо почувствовал изображаемое. Автор «Девушки Скюдери» не был в Париже, но в новелле выразительно представлен Париж последней трети XVII века с его улицами, площадями, мостами, церквями и др. Основой для написания произведения послужили произведения «Хроника Нюрнберга» И. Х. Вагензейля (1733—1705), автор которой, по словам рассказчика, лично встречался в Париже с «достойной и привлекательной» «пожилой дамой» / «мадмуазель» Скюдери [Гофман, 2009, с. 329]; «Век Людовика XIV» Вольтера (1751), по утверждению рассказчика, авторитетный труд, передающий особенности эпохи; а также не упоминаемые в тексте книги Гийо де Питавалья (1673—1743) «Знаменитые и примечательные случаи из области права» (1782—1792) и Ф. И. Мейерса «Письма из столицы и провинции Франции во время консульства» (1802). Гофманом в его новеллу вводятся «остроумная» писательница Скюдери, Людовик XIV, г-жа де Мэ(е)нтенон, «тщеславная» Монтеспан, герцогиня Монтансье и другие исторические лица, в разной степени участвующие в действии. Все это придает повествованию, в котором говорится о серии таинственных убийств, случившихся в Париже 1680 года, правдивость. Поэтому при обсуждении этой необычной истории слушатели оценивают рассказ как истинно «серапионовский, потому что, будучи построен на исторической основе, он тем не менее поднимается до сфер фантастического» [Гофман, 2009, с. 328].

Специфику организации парижского пространства определяет «ужасное преступление»: гениальный ювелир Рене Кардильяк, будучи не в силах расстаться с созданными им украшениями, безжалостно убивает их владельцев ударом ножа в сердце, прячет драгоценности в своей кладовой, прикрепляя к каждой указание, для кого создана вещь и как получена обратно. При этом перед смертью он просит подмастерья Оливье Брюссона уничтожить *эти вещи, купленные ценою крови* [Там же, с. 312]. В сборнике «Парижские картины» Бодлера вечер называется «другом преступлений» (*ami du criminel*). Гофман обращает внимание на то, что Париж, как крупный город, провоцирует тягу к преступлениям, в свою очередь П. Ф. Якубович, один из первых русских переводчиков Бодлера, отмечает, что «в больших городах зло и страдание жизни наиболее концентрируются, и вот Бодлер является по преимуществу певцом больших городов, Парижа в особенности» [Якубович, 1902, с. 290]. «Господство зла» как знак «надвигающегося “апокалипсиса” разрушения культуры» было свойственно и отечественной культуре этого времени [Симонов, 2017].

Гофмановский герой наделен двойственностью. В Париже Кардильяк почитается как «*искуснейший парижский ювелир*», «*истинный художник*»,

а также «честнейший, бескорыстнейший, с открытой душой и всегда готовый всем помочь человек» [Гофман, 1929, с. 26—27]. Даже сыщики считают его «честным», «образцом всевозможных добродетелей» [Там же, с. 21, 66]. Однако читателя сразу настораживает внешность и поведение ювелира: *взгляд зеленых, всегда глядящих исподлобья глаз* [Там же, с. 27], *пронзительный взгляд сверкающих глаз* [Там же, с. 52], — как у готического злодея. Кроме того, Кардильяк категорически отказывается делать украшения для короля и госпожи Мэнтенон. В то же время он передает ящичек с драгоценным убором уважаемой в Париже писательнице Скюдери и ведет себя, как сумасшедший, не желая принять его назад: *он потирал себе лоб, вздыхал, тер глаза пальцами, как если бы они плакали ... опустился перед ней на колени* [Там же, с. 283], *бросился перед Скюдери на колени, целовал ее платье, руки, стонал, вздыхал, плакал, то вскакивал, то опять начинал бегать ...* [Там же, с. 284]. Если госпожу де Мэнтенон это развеселило, то пронизательная Скюдери испытывает страх от такого поведения и уверена, что оно связано с «ужасной тайной».

Избегая прямого вмешательства фантастики в сюжет, Гофман вводит предысторию, предшествующую главной событийной линии. Персонифицированная злая сила передалась Кардильяку с порванной его беременной матерью бриллиантовой цепью, ставшей причиной смерти ее кавалера-испанца: *Ужасное приключение наложило свою печать на одного меня. Злая моя звезда вошла в самый момент моего рождения и распалила во мне ужасную, губительную страсть. С самых юных лет блеск бриллиантов и золота стал производить на меня какое-то страшное, чарующее впечатление* [Гофман, 1929, с. 56]. Фантастическая предыстория изображает странную власть демонической силы над Кардильяком, делая незаметным переход фантастического в реальность. Э. Т. А. Гофман воплощает в новелле популярную в его время теорию безумия как примету гениальности. Ювелир Кардильяк, гениальный мастер и преступник, освобождает тайные страсти через убийства. Своему помощнику Оливье он объясняет: *Ты застал меня за ночной работой, к которой влечет меня моя злая звезда, властвующая надо мной* [Там же, с. 54]. Ночь находится во власти демонических сил, которым не может противостоять Кардильяк. Он изображается рабом обстоятельств: *Порой ужас овладевает всем моим существом, и в эти минуты кажется мне, что моей душе будет поставлено в вину то, что злая моя звезда совершает через мои руки помимо моей воли* [Там же, с. 60].

В еще большей степени ужас охватывает всех жителей Парижа. Реальность воспринимается парижанами в свете ужасного. Слова *ужас*

(*навело ужас, привести в ужас, мой ужас, с криком ужаса, в ужасе убежал, с ужасом увидела, неизъяснимый ужас* и др.) и *ужасное* (*ужасная тайна, ужасное злодейство, ужасный сон, ужасное заключение, ужасные формы, ужасная судьба, ужасный процесс, ужасный человек, ужасное преступление, ужасные объятия, ужасная страсть, ужасный голос* и др.) — самые часто употребляемые в новелле. Как в готическом произведении, «ужас» здесь становится одним из «орудий автора». Ужасы и гротеск Бодлер считает приемами, которые Гофману «удаются лучше всего» [Бодлер, 1997, с. 568].

С опасностью связано и понятие страха. В новелле часто употребляются словосочетания, включающие в себя слова *страх* (*описание страха, страх возвратился, неизъяснимый страх, в страхе не заметил, вечный страх, чувство страха, страх удвоился* и др.) или *страшное* (*страшное происшествие, страшное беспокойство, страшное предчувствие, страшное место, страшный любовник, страшное впечатление, страшная судьба* и др.).

Ужас и страх, в описании Гофмана, испытывают все парижане, а также выделенные автором конкретные персонажи: «*Париж сделался центром самых злодейских преступлений*», «*случаи грабежей и убийств, беспрестанно происходивших в это время в Париже*», «*виновником злодейств, повергших Париж в смятение и ужас*» [Гофман, 1929, с. 10, 14, 68]. В новелле Гофмана, как в стихотворениях Ш. Бодлера, фантастические мотивировки пересекаются с действительными, что создает ощущение ужасного в реальном мире.

Ужас сопутствует и лирическому герою Бодлера в его восприятии города, а появляющийся страх делает непредсказуемым поведение. Герой испытывает страх перед призраками («*Семь стариков*», «*Пляска смерти*»). Бодлер, как и Гофман, стремится избегать явной фантастики, и в стихотворении «*Семь стариков*» остается неясным, откуда берутся, куда уходят и кем являются призраки, составляющие *адский кортеж* (*cortège infernal*). Появление стариков вызывает у героя иррациональный трепет: *Как пьянчуга, увидевший черта в бутылке, / Я бежал, я закрылся, я лег на кровать / Весь дрожащий, измученный, с болью в затылке, / Непостижную тайну стремясь разгадать*¹ [Бодлер 2001а, с. 368]. Позднее подобная мифологизация пространства будет использоваться П. Верленом, в его стихотворениях также перед героем предстанут мифологические и легендарные персонажи — кобольды, Тангейзер [Латухина и др., 2018, с. 181].

¹ Перевод В. Левика.

В цикле «Парижские картины» слова *ужас (horreur)*, *ужасный* использованы в стихотворениях «Маленькие старушки», «Скелет-пахарь», «Пляска смерти», «Парижский сон», «Слепые». Фантастическое и реальное тесно переплетаются, и трудно понять, где заканчивается одно и начинается другое. Так Гофман и Бодлер показывают атмосферу Парижа и создают настроение, которое стремятся передать читателю.

4. Топография Парижа в новелле Гофмана и стихотворном цикле Бодлера

Парижская топография новеллы Гофмана и стихотворений Бодлера связана с общими названиями: *кварталы города* [Гофман, 2009, с. 272], *во всем Париже* [Там же, с. 273], *страх на целый Париж* [Там же, с. 294] — у Гофмана; «*Парижские картины*», *Париж* — у Бодлера. Преобладает описание ночного парижского пейзажа: *по ночам на отдаленных улицах* [Там же, с. 274], *вчера ночью, недалеко от Лувра* [Там же, с. 272], *кричу я на всю улицу <...> при лунном свете* [Там же, с. 273] и др. у Гофмана; у Бодлера — «*Вечерние сумерки*», *вечер* («Прохожей»), *мгла, туман* («Семь стариков», «Туманы и дожди»). В большинстве случаев зрительное восприятие города затруднено или искажено, что позволяет использовать переход от реального действия к фантастическому.

Устойчивыми, несколько раз упоминаемыми топосами города являются *Гревская площадь* [Гофман, 1929, с. 13, 18, 18, 41] — место казни с 1310 по 1830 год — и *Бастилия* [Там же, с. 15, 15, 15, 17, 18, 66] — место заключения преступников с «огненной комнатой» — местом судебных заседаний. Консьержери, куда хотят отправить дочь Кардильяка и направляется камердинер короля для беседы с несправедливо обвиненным подмастерьем, — мрачное, хотя и величественное, здание на берегу Сены, когда-то резиденция французских королей, теперь служащее местом пыток. Великая Французская революция превратила Консьержери в тюрьму, причем самую суровую. Из нее был один выход — на эшафот, недаром Консьержери называли «преддверием гильотины» [Чекулаева, 2006, с. 33]. Современниками Гофмана и Бодлера это пространство воспринималось как страшное место, откуда отправились на эшафот Андре Шенье, Мария Антуанетта, Шарлотта Корде и др. Гревская площадь, Бастилия, Консьержери — места, напоминающие о смерти.

Если с образом Кардильяка связаны готические мотивы (готического злодея; дом на месте монастыря с тайной комнатой и секретным выходом; мотив незаконного владения драгоценностями; Кардильяк называет себя *сатаной*, а дочь — *светлым ангелом*; мотив передачи злой силы от испан-

ца; мотив ночи; мотив крови и др.), то с образом Скюдери — детективные: ее *клиентом*, сообщаемом о тайне, оказывается Оливье Бюссон, подмастерье Кардильяка; она ведет собственное расследование, независимо от официального, собирает улики; между тем *казенный сыщик* уверен в виновности Бюссона; Скюдери соединяет факты в группы, делает их анализ.

Образ Кардильяка актуализирует мотив смерти как один из сквозных в новелле, а с образ Скюдери — мотив разгадывания тайны. Слуги Скюдери, получившие таинственный ящик, уверены, *что тут кроется какая-то тайна* [Гофман, 1929, с. 14], служанка полагает, что нужно рассказать полиции *о таинственном появлении молодого человека* [Там же, с. 25]; Скюдери говорит Мэнтенон о своем ощущении *ужасной тайны*, связанной с загадочным ящиком [Там же, с. 32], напуганная Скюдери однажды даже *готова была отказаться от разгадки этой тайны* [Там же, с. 42]. Не раз упоминаемая тайна о преступлениях ювелира, которую Оливье передает Скюдери, появилась из желания скрыть от дочери Кардильяка, его невесты, преступления отца. Парижане так и не узнали настоящее имя убийцы-маньяка — похитителя драгоценностей.

Как в детективе, в новелле используется прием нескольких истолкований одних и тех же фактов и событий. Используя разрыв хронологической последовательности действия, Гофман вводит воспоминания Оливье о детстве, из которых Скюдери узнает, что он — сын ее воспитанницы. Игра временем придает повествованию художественную выразительность: действие начинается поздней осенью 1680 года, через несколько месяцев Скюдери увидела *ужасного молодого человека на Новом мосту*, далее сообщается, что семья Брюссон двадцать три года назад с еще маленьким Оливье переселилась в Женеву, после выяснения настоящего убийцы Кардильяка *прошло много дней, около месяца протекло в ожиданиях* [Там же, с. 71].

Король в новелле Гофмана выступает гарантом, обеспечивающим покой и безопасность граждан. Соответственно и Париж — символ государственности, средоточие королевской власти. Однако, несмотря на все усилия приближенных короля, ни хитрому Дэгрэ, ни президенту судилища Ла-Ренье не удается найти преступника.

На фоне фантастических, необъяснимых преступлений, совершаемых в Париже, возникает разобщенность: *Муж боялся жены, отец — сына, сестра — брата* [Гофман, 2009, с. 269]. Развернутые психологические характеристики парижан в новелле отсутствуют. Гофман показывает их как толпу, руководимую общим порывом: *тот же самый народ, который недавно еще проклинал Оливье, как величайшего злодея, и был готов разорвать его на куски по дороге к эшафоту, теперь бросился в другую*

крайность и стал превозносить невинно оклеветанного, как несчастную жертву варварской юстиции [Гофман, 1929, с. 70]. Только благодаря старшей ученой деде удалось снять с него обвинения.

Своеобразный эпилог новеллы — возвращение похищенного Кардильяком законным владельцам. *Остальное было приобщено к сокровищам церкви святого Евстафия* [Там же, с. 73]. Именно это пространство не случайно завершает повествование. На первый план выходит желание Кардильяка преодолеть мистическое мироощущение, обусловленное его *злой звездой*. Он хотел сделать бриллиантовую корону и пожертвовать ее для статуи богородицы в церкви святого Евстафия [Там же, с. 60]. Однако Кардильяк отказывается от этой мысли и решает подарить бриллианты Скудери. Далее Париж изображается городом, как будто «подстраивающим» наказание преступнику: Кардильяк отправляется на Сент-Оноре, где неожиданно находит смерть.

Новелла «Девушка Скудери» «приносит автору самый большой писательский успех» [Гофман, 1987, с. 274], она стала первым произведением, переведенным на русский язык в год смерти Э. Т. А. Гофмана (1822). Читателей поразил гофмановский Париж. За первым городом Франции, вышедшим из состояния войны после четверти века сражений, немецкий романтик закрепил репутацию «центра злодейских преступлений». Гофман поставил вопрос о патологии художника-безумца, который находит оправдание своим преступлениям. Его поведение настолько фантастично, что правосудие оказывается беспомощным: преступления Кардильяка не предаются огласке, его дочь и оправданный подмастерье навсегда покидают Париж, при этом от Мадлен скрывают преступление отца. В результате Париж и Женева оказываются в оппозиции; после отъезда молодой четы, уже в новом пространстве, их жизнь счастливо складывается.

5. Мифологизация Парижа в лирике Шарля Бодлера

«У Бодлера Париж впервые становится предметом лирической поэзии», — отмечает Вальтер Беньямин [Беньямин, 2000, с. 162].

Хотя название города вынесено в сильную позицию — название стихотворного цикла, — описание конкретных парижских топосов, в отличие от новеллы Гофмана, в текстах отсутствует. Однако благодаря объединению стихотворений под общим заголовком становится понятно, что город, в котором происходит действие, — это Париж; улицы, река, дома, больницы, игорные дома — пространство Парижа. Париж Бодлера — это город, где переплетаются реальность и фантазии, это город, построенный на контрастах.

В городе Бодлера сочетаются реальное и фантастическое (или ментальное — созданное воображением лирического героя) пространства. Оба типа пространства могут иметь горизонтальную и вертикальную организацию. Вертикаль, устремленная ввысь, — наиболее важный вектор в структуре городского пространства Бодлера. Реальный мир связан с вертикальным построением: лирический герой обозначает линии города, поднимающиеся вверх: колокольня, струи дыма, крыши. Струи дыма, устремленные ввысь, являются воплощением архетипического образа мирового древа или дыма жертвенных костров, связывающих миры. Однако небо пустынно, в нем нет жизни, и герой к нему не стремится.

Реальное пространство разворачивается и в горизонтальном направлении — так реализуется прием расширения пространства. Часто оно происходит за счет размыкания границ: лирический герой поднимается на холм, и город расстилается перед ним (реальный план пространства, например, в стихотворении «Солнце»); лирический герой в грезах перемещается в древневосточный город с дворцами и водопадами (ментальное пространство, например, в «Парижском сне»).

В поэтике Бодлера реальный и идеальный миры обладают противоречащими друг другу пространственными характеристиками. Реальный мир чаще всего конкретен (это город Париж), он характеризуется ограниченностью, замкнутостью. Идеальный мир соотносится с далекими прекрасными странами, в которых героем мыслится *бесконечный простор*. Сосуществование реального и идеального пространств в городе Бодлера является своеобразной трансформацией романтического принципа двомирия. В художественном пространстве Бодлера город и экзотические страны противопоставлены друг другу как антитетичные начала: реальность — идеал, толпа — одиночество (причем одиночество — это воплощение стремлений героя, он стремится к одиночеству, уходит от мира и запирается на ключ в комнате), грязь и нищета — богатство и всеобщее довольство, замкнутое — открытое пространства. Однако эти мечты несуществимы, так как идеальная картина экзотических стран не связывается в сознании героя с реальным пространством, этого места на Земле не существует, оно иллюзорно.

Возможно, на изображение экзотических мест, упоминаемых автором в разных текстах (Ганг, Индия, Африка и др.), повлияло реальное путешествие поэта, в которое мать и отчим отправляют его в 1841 году. Хотя поэт провел в море несколько месяцев (июнь — февраль) и не достиг цели — Индии, вернулся с о. Бурбон в Бордо, в его автобиографических заметках, письмах, рассказах современников утверждается, что Бодлер несколько

лет путешествовал и жил в экзотических странах. Теофиль Готье пишет в очерке о Бодлере: «... он объехал морем Индию, видел острова Маврикий, Бурбон, Мадагаскар, может быть, Цейлон, некоторые места в устьях Ганга» [Готье, 2009, с. 7—8]. Так Бодлер создает миф о пространстве, в котором не бывал, но о котором пишет, и о себе самом. Возможно, поэтому образ экзотической страны в его лирике лишается конкретики и тоже подвергается мифологизации. Мифологизация личности Гофмана также была свойственна Бодлеру: в очерках, посвященных Эдгару По, он пишет: «Чего только не делал Гофман, чтобы обезоружить судьбу!», опираясь при этом на биографию, написанную Леви-Веймаром и содержащую не только достоверные факты [Бодлер, 2001а, с. 196, 511].

Ментальное пространство у Бодлера всегда наполнено цветами, звуками и запахами, образующими тесную взаимосвязь: «Диссонантные городские пейзажи крайне интенсивны: здесь смешиваются запахи цветов и гудрона, газовый свет с красками вечернего неба, радостные крики с жалобными стонами» [Гуго, 2010, с. 51]. Однако лирический герой стремится к пустоте и тьме (*Затем, что пустоты и тьмы ищу кругом* [Бодлер, 2001б, 354]), которые становятся лейтмотивными образами. Окружающий реальный мир вызывает у лирического героя желание спрятаться, уйти от жизни. Экзотическая страна и фантастическая иллюзия — его способы бегства от мира.

Однако лирический герой Бодлера понимает, что все ложно, идеала нигде нет. Д. Д. Обломиевский видит в этом отражение романтической идеи двоемирия [Обломиевский, 1973, 95]. Только смерть способна изменить человеческое существование, поэтому путешествие лирического героя по морю, то есть по жизненному пути, является бесконечным продолжением его существования и способом перехода из реального пространства в ирреальное, мифологическое (поэма «Путешествие», завершающая цикл «Цветы зла»).

Оппозиция прошлого и настоящего положена в основу образной системы стихотворения «Лебедь», посвященного Виктору Гюго. Поэт вводит в произведение античные мотивы: миф о Троянской войне, образ Андромахи, подчеркивающие ностальгию лирического героя по «разрушенному» и утраченному Парижу: *Где ты, старый Париж? Как все чуждо и ново! / Изменяется город быстрее, чем сердца*¹ [Бодлер, 2001б, с. 365]. Жан Старобинский называет ощущения лирического субъекта меланхолией [Starobinski, 1989].

Символом прошлого, «уходящего» Парижа и ностальгии лирического субъекта становится лебедь — птица, в античной культуре посвящен-

¹ Перевод В. Левика.

ная богу Аполлону — покровителю искусств и прорицания. В письме к Виктору Гюго от 7 декабря 1859 года Бодлер дает такой комментарий к стихотворению о лебедь: «... вид страдающего существа, животного или птицы, обращает мысль ко всем, кого мы любим, кого нет с нами и кто страдает, кто лишен чего-то такого, что никогда уже не обрести» [Бодлер, 2011, с. 133]. Для других изменения в Париже могут быть не так заметны, ведь сохранились его культурные знаковые объекты: Лувр, площадь Каррузель, однако для лирического субъекта Бодлера значим иной Париж: город садов, бараков, лавок старьевщиков. Этот будничным, некрасивый город исчезает, но именно с ним связаны эмоции героя — из-за его утраты он страдает: *Изменился Париж, но грусть неизменна* [Бодлер, 2001а, с. 366]. Оппозиция прошлого и настоящего подчеркнута и в образе Сены: хотя река присутствует в пространстве французской столицы, теперь это *речушка* (*petit fleuve*), *лживый Симоент* («*Simois menteur*»). Образ лебедя, вырвавшегося из клетки и нелепо бродящего по городу, подчеркивает разрыв между мечтой и действительностью (сходная роль отводится птице в стихотворении «Альбатрос»). Благодаря этой ассоциации и посвящению стихотворения «Лебедь» Виктору Гюго возникает параллель между образами птицы и поэта, его творчеством: трагизм мировосприятия Бодлера и его концепция творчества связаны с двойственностью поэтического дара: при неизменном стремлении ввысь, он привязан к пошлой действительности, из которой черпает вдохновение и сюжеты произведений.

Гастон Башляр считает, что Лебедь у Бодлера — «все равно, что нагая женщина в “Творчестве” Золя — так же нелеп и в то же время семантически тождественен и образу города, и женщине» [Башляр, 1998, с. 62]. В стихотворении выстраивается цепочка связанных между собой образов: Андромаха — Лебедь — город — поэт, разворачивающаяся от простого к сложному, от конкретного и однозначного к символическому и многозначному.

Категория художественного пространства реализуется через оппозиции физического пространства города — прежде всего Парижа — и идеального пространства — экзотических стран. Париж Бодлера — это Париж театров, больниц, игорных домов (хотя автор упоминает много общественных заведений, их описания почти нет).

6. Заключение

Таким образом, немецкий романтик создал своеобразный миф о Париже, в котором не бывал, а парижанин Бодлер — об экзотических странах, до которых не добрался. В новелле «Девушка Скюдери» и цикле «Парижские

картины» фантастические мотивировки переплелись с действительными, и в этих художественных пространствах нашла отражение идея возникновения ужасного в мире, в котором страх вызывает безумие, непредсказуемость поступков и т. п. Гофман и Бодлер ощущали неустойчивость реального пространства, собственного бытия. Несоответствие между жизнью и искусством породило танатологические мотивы, отчетливо выраженные в их произведениях о Париже.

Парижу как фантастическому и реальному пространству Гофман и Бодлер противопоставляют другое: у Гофмана это Женева, куда отправились оправданный и освобожденный из тюрьмы Оливье Бюссон со своей невестой; у Бодлера — экзотические страны, лишенные конкретных характеристик. Однако главное свойство идеального пространства — его открытость. Физическое же пространство — Париж — конкретно, оно обладает четкими характеристиками, главные из которых — замкнутость и ограниченность, это закрытое пространство.

Источники и принятые сокращения

1. *Бодлер Ш.* Избранные письма / Ш. Бодлер. — Санкт-Петербург : Machina, 2012. — 366 с.
2. *Бодлер Ш.* Проза / Ш. Бодлер. — Харьков : Фолио, 2001а. — 528 с.
3. *Бодлер Ш.* Стихотворения / Ш. Бодлер. — Харьков : Фолио, 2001б. — 494 с.
4. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве / Ш. Бодлер. — Москва : Рипол Классик, 1997. — 798 с.
5. *Гофман Э. Т. А.* Девица Скюдери / Э. Т. А. Гофман ; перевод с немецкого под редакцией З. А. Вершининой. — В книге: *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений : в 7 томах / Э. Т. А. Гофман . — Москва : НЕДРА, 1929. — Т. III. — С. 10—76.
6. *Гофман Э. Т. А.* Выбор невесты / Э. Т. А. Гофман ; перевод с немецкого под редакцией З. А. Вершининой — В книге: *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений : в 7 томах / Э. Т. А. Гофман . — Москва : НЕДРА, 1929. — Т. II. — С. 182—247.
7. *Гофман Э. Т. А.* Девица Скюдери / Э. Т. А. Гофман ; перевод А. Соколовского — В книге: *Гофман Э. Т. А.* Собрание сочинений : в 8 томах / Э. Т. А. Гофман . — Москва : ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. — Т. 5. — С. 262—330.
8. *Гофман Э. Т. А.* Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / / Э. Т. А. Гофман ; перевод с нем. сост. К. Гюнцеля . — Москва : Радуга, 1987. — 464 с.

Литература

1. *Беньямин В.* Озарения / В. Беньямин. — Москва : Мартис, 2000. — 376 с.
2. *Виткоп-Менардо Г.* Э. Т. А. Гофман сам свидетельствует о себе и о своей жизни / Г. Виткоп-Менардо ; перевод с нем. О. Мичковского. — Челябинск : Урал LTD, 1999. — 320 с.

3. *Гуго Ф.* Структура современной лирики / Ф. Гуго. — Москва : Языки славянских народов, 2010. — 382 с.
4. *Красильников Р. Л.* Танатологические мотивы в художественной литературе / Р. Л. Красильников. — Москва : Языки славянской культуры, 2015. — 488 с.
5. *Латухина А. Л.* Поэтика импрессионизма во французской и русской лирике конца XIX — начала XX веков (на материале творчества П. Верлена и М. Волошина) / А. Л. Латухина, Ю. А. Маринина // Научный диалог. — 2018. — № 7. — С. 177—190. — DOI: 10.24224/2227-1295-2018-7-177-190.
6. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. — Москва : Искусство, 1970. — 384 с.
7. *Обломиевский Д. Д.* Французский символизм / Д. Д. Обломиевский. — Москва : Наука, 1973. — 304 с.
8. *Симонов А. В.* Критика прогресса и его этическая оценка с позиций отечественной «апокалиптики культуры» рубежа XIX—XX вв. / А. В. Симонов // Вестник Мининского университета. — 2017. — № 4. — Режим доступа : https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/710?locale=ru_RU.
9. *Чекулаева Е. О.* Блистательный Париж. История. Легенды. Предания / Е. О. Чекулаева. — Москва : Вече, 2006. — 480 с.
10. *Якубович П. Ф.* Бодлер, его жизнь и поэзия / П. Ф. Якубович // Стихотворения. — Санкт-Петербург : Типография Н. Н. Клобукова, 1902. — Т. II. — С. 246—285.
11. *Starobinski J.* La Mélancolie au miroir / J. Starobinski // Trois lectures de Baudelaire. — Paris : Julliard, 1989. — 94 p.
12. *Thalman M.* Romantiker entdecken die Stadt / M. Thalman. — München : Nymphenburger, 1965. — 145 s.

Paris as Real and Fantastic Space in Depiction of E. T. A. Hoffmann and Ch. Baudelaire

© **Natalya M. Ilchenko (2019)**, orcid.org/0000-0003-2541-5061, Scopus Author 57201129920, Doctor of Philology, professor, Department of Russian and Foreign Philology, Kozma Minin State Pedagogical University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), ilchenko_nm@mininuniver.ru.

© **Julia A. Marinina (2019)**, orcid.org/0000-0002-5996-8396, ResearchersID M-7257-2013, PhD in Philology, associate professor, Department of Russian and Foreign Philology, Kozma Minin State Pedagogical University of Nizhny Novgorod (Nizhny Novgorod, Russia), umarinina@gmail.com.

The article discusses the depiction of Paris in E. T. A. Hoffmann's novella "Das Fräulein von Scuderi," 1818 and in Ch. Baudelaire's series "Tableaux parisiens," 1861. It is noted that their authors are united by belief in fantasy as a means of knowledge. The relevance of the study is determined by the special attention of literary studies

to the development of urbanism, recognizing the importance of the city phenomenon in the modern literary process. It is shown that the German romantic and the French symbolist poet depict Paris through a close interweaving of the fantastic and the real, their characters feel the influence of a large city, and Paris itself becomes a part of them. Special attention is paid to consideration of the thanatological motifs, their participation in the organization of a literary text. The article presents the results of a comparative analysis of the works by German romantic, who created a myth of the city he wasn't in, and the Parisian, "leaving" Paris for the sake of exotic countries. The novelty of the study is due to the fact that Paris is considered as a dual space — "the universal capital" and the city of political cataclysms; this kind of "complex" is analyzed at the level of problems and poetics of the works by E. T. A. Hoffman and Ch. Baudelaire. This approach allowed the authors to show in the historical perspective the features of the formation of the Paris myth, in which beautiful dreams and disgusting pictures of death coexist.

Key words: image; space; motif; real; fantastic; city; Paris; Hoffmann; Baudelaire.

Material resources

- Baudelaire, Ch. (1997). *Tsvety zla. Oblomki. Parizhskiy splin. Iskusstvennyy ray. Esse, dnevniki. Stati ob iskusstve*. Moskva: Ripol Klassik. (In Russ.).
- Baudelaire, Ch. (2001a). *Proza*. Kharkov: Folio. (In Russ.).
- Baudelaire, Ch. (2001b). *Stikhotvoreniya*. Kharkov: Folio. (In Russ.).
- Baudelaire, Ch. (2012). *Izbrannyye pisma*. Sankt-Peterburg: Machina. (In Russ.).
- Hoffmann, E. T. A. (1929). *Devitsa Skyuderi*. In: Hoffmann, E. T. A. *Sobraniye sochineniy: v 7 tomakh*. Moskva: NEDRA. III: 10—76. (In Russ.).
- Hoffmann, E. T. A. (1929). *Vybor nevesty*. In: Hoffmann, E. T. A. *Sobraniye sochineniy: v 7 tomakh*. Moskva: NEDRA. II: 182—247. (In Russ.).
- Hoffmann, E. T. A. (1987). *Zhizn' i tvorchestvo. Pisma, vyskazyvaniya, dokumenty*. Moskva: Raduga. (In Russ.).
- Hoffmann, E. T. A. (2009). *Devitsa Skyuderi*. In: *Sobraniye sochineniy: v 8 tomakh, 5*. Moskva: TERRA-Knizhnyy klub. 262—330. (In Russ.).

References

- Benyamin, V. (2000). *Ozareniya*. Moskva: Martis. (In Russ.).
- Chekulayeva, E. O. (2006). *Blistatelnyy Parizh. Istoriya. Legendy. Predaniya*. Moskva: Veche. (In Russ.).
- Gugo, F. (2010). *Struktura sovremennoy liriki*. Moskva: Yazyki slavyanskikh narodov. (In Russ.).
- Krasilnikov, R. L. (2015). *Tanatologicheskiye motivy v khudozhestvennoy literature*. Moskva: Yazyki slavyanskoy kultury. (In Russ.).
- Latukhina, A. L., Marinina Yu. A. (2018). Poetics of Impressionism in the French and Russian Lyrics of the Late XIX — Early XX Centuries (based on the Work of P. Verlaine and M. Voloshin). *Nauchnyi dialog, 7*: 177—190. DOI: 10.24224/2227-1295-2018-7-177-190. (In Russ.).
- Lotman, Yu. M. (1970). *Struktura khudozhestvennogo teksta*. Moskva: Iskusstvo. (In Russ.).
- Oblomiyevskiy, D. D. (1973). *Frantsuzskiy simvolizm*. Moskva: Nauka. (In Russ.).

- Simonov, A. V. (2017). Kritika progressa i yego eticheskaya otsenka s pozitsiy otechestvennoy «apokaliptiki kultury» rubezha XIX—XX vv. *Vestnik Mininskogo universiteta*, 4. Available at: https://vestnik.mininuniver.ru/jour/article/view/710?locale=ru_RU. (In Russ.).
- Starobinski, J. (1989). *La Mélancolie au miroir. Trois lectures de Baudelaire*. Paris: Julliard. (In French).
- Thalman, M. (1965). *Romantiker entdecken die Stadt*. München: Nymphenburger. (In Germ.).
- Vitkop-Menardo, G. E. T. (1999). *A. Gofman sam svidetelstvet o sebe i o svoey zhizni*. Chelyabinsk: Ural LTD. (In Russ.).
- Yakubovich, P. F. (1902). Baudelaire, yego zhizn' i poeziya. In: *Stikhotvoreniya, II*. Sankt-Peterburg: Tipografiya N. N. Klobukova. 246—285. (In Russ.).