

В МИРЕ
Э. Т. А. ГОФМАНА



СБОРНИК СТАТЕЙ

В МИРЕ Э. Т. А. ГОФМАНА

В МИРЕ Э. Т. А. ГОФМАНА

Выпуск 1

Главный редактор:
В. И. Грешных

Редакционная коллегия:
М. И. Бент
В. Х. Гильманов
Ю. Н. Иванов
Ф. П. Федоров
Д. Л. Чавчанидзе

Гофман-центр
Калининград
1994

83.3 /4 нем/
В 11

Художник Г. Н. Мазина

83.3 /4 нем/

В мире Гофмана: Сб. статей/ Калинингр. ун-т, Гофман-центр. [Гл. ред. В. И. Грешных; Редкол.: М. И. Бент и др.]. Калининград. Вып. 1. 1994. – 224 с.

В 11

Э. Т. А. Гофман /1776–1822/ — один из крупнейших писателей эпохи Романтизма — родился в Кенигсберге. В этом городе он получил университетское образование, здесь началась его творческая деятельность. В 1804 году Гофман навсегда покидает родной город. Умер и похоронен в Берлине.

В сборник включены материалы научного семинара “Художественное мышление Э. Т. А. Гофмана”, который с 1989 года проводит кафедра литературы Калининградского государственного университета.

© Калининградский государственный университет, Гофман-центр, 1994

ISBN 5-230-08791-9

In E. T. A. Hoffmanns Welt

Band 1

Herausgeber:
W. I. Greschnych

Redaktionskollegium:
M. I. Bent
W. H. Gilmanow
J. N. Iwanow
F. P. Fjodorow
D. L. Tschawtschanidse

Hoffmann-Zentrum
Kaliningrad
1994

E. T. A. Hoffmann, geb. 24.1.1776, gest. 25.6.1822, einer der größten Schriftsteller der Romantik, wurde in Königsberg geboren. In dieser Stadt erhielt er die Universitätsausbildung, hier begann seine schöpferische Tätigkeit. 1804 verließ er die Heimatstadt für immer. Hoffmann starb in Berlin, wo er auch begraben ist.

Im vorliegenden Sammelband sind einige Materiale des wissenschaftlichen Seminars "E. T. A. Hoffmanns künstlerisches Denken", das seit 1989 der Lehrstuhl für Literatur der Staatsuniversität Kaliningrad veranstaltet.



Предисловие

Начиная издавать серию сборников “В мире Гофмана”, мы надеемся, что имя Эрнста Теодора Амадея Гофмана станет в нашем крае таким же торжественно-привычным, как и имя его великого соотечественника Иммануила Канта. Ведь Гофман родился в Кенигсберге, здесь прошли его детские и юношеские годы, сформировались его талантливые наклонности художника, музыканта, здесь накапливалась энергия писателя, которая потом, на протяжении тринадцати лет, рождала произведения удивительные, поражающие современников буйством фантазии и точностью в воспроизведении бытия человека.

Гофман — писатель особого художественного дарования: его талант видится не только в том, что он оригинально до неподражаемости выразил свое понимание современного ему мира и отношение к нему, но и в том, что он увидел человека сразу в разных временных и пространственных измерениях, показал возможности родовых качеств человека и его органическую связь с миром Жизни. Писатель не стремился только к тому, чтобы показать человека как единицу социума, но старался открыть в нем самое нематериальное, труднообъяснимое и труднодостижимое — сознание. В “Повелителе блох” Гофман наделяет своего героя Перегринуса микроскопическим стеклом, при помощи которого тот может проникнуть в “самую глубь мозга”, обнаружить мысль, ее “материальное” существование. Природный дар Гофмана подобен этому микроскопическому стеклу, и, может быть, поэтому художнику удалось вообразить и изобразить такой сложнейший космос человеческого бытия, бесконечные горизонты которого поражают нас до сих пор.

Свои литературные занятия Гофман начинает в Кенигсберге примерно с 1795 года, когда обдумывает два романа, к сожалению, до нас не дошедшие. Очевидно, они не были завершены, и представляли собой наброски в духе Шиллера или Жан-Поля.

Однако настоящая литературная работа начинается с выхода в свет новеллы “Кавалер Глюк” (1809). Спустя пять лет Гофман издает два тома “Фантазий в манере Калло”, потом — “Ночные рассказы”, “Серапионовы братья”, “Житейские воззрения кота Мурра”. За месяц до смерти, парализованный, он диктует новеллу “Угловое окно”. Это было в первой половине мая 1822 года, а 25 июня его не стало... Надпись на скромном памятнике скорбит такими словами: “Э. Т. В. Гофман род. в Кенигсберге в Пруссии 24 января 1776 года, умер в Берлине 25 июня 1822 года. Советник апелляционного суда. Отличился как юрист, как поэт, как композитор, как художник. От его друзей.”

Да, по образованию он был юрист, надежды на будущее связывал с музыкой, неплохо рисовал, но в историю мировой культуры он вошел как великий писатель.

В этот сборник вошли материалы научного семинара “Художественное мышление Э. Т. А. Гофмана”, который с 1989 года проводит кафедра литературы Калининградского государственного университета.

Редколлегия сборника благодарит всех, кто оказал сильную помощь в издании этой книжки.

В. Грешных
декабрь 1992 года
Калининград

Vorwort

Indem wir eine Schriftenreihe "In E. T. A. Hoffmanns Welt" beginnen, hoffen wir, daß der Name Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns in unserer Region genauso seine Beachtung findet, wie der Name seines grossen Landsmanns Immanuel Kant. Hoffmann ist in Königsberg geboren, hier hat er seine Kindheit und Jugend verbracht, hat seine talentvollen Neigungen als Maler und Musiker entwickelt; hier akkumulierte sich das künstlerische Potenzial des Dichters, aus dem dann im Laufe von dreizehn Jahren wundervolle Werke erwachsen. Die Entfesselung der Phantasie einerseits und die Genauigkeit in der Wiedergabe des menschlichen Seins andererseits versetzten seine Zeitgenossen in Erstaunen.

Hoffmann ist Schriftsteller einer besonderen künstlerischen Begabung; sein Talent ist nicht nur darin zu sehen, daß er bis zur Unnachahmbarkeit originell seine Auffassung der damaligen Welt und sein Verhältnis dazu zum Ausdruck gebracht hat, sondern auch darin, daß er den Menschen in verschiedenen zeitlichen und räumlichen Dimensionen wahrnehmen und die Entfaltungsmöglichkeiten ihrer Gattungseigenschaften und ihre organische Verbundenheit mit der Welt des Lebens demonstrieren konnte. Der Dichter strebte nicht nur danach, einen Menschen als Einheit des Soziums zu zeigen, sondern versuchte, in ihm das Unmateriellste, was sich am schwersten erklären und begreifen läßt, zu enthüllen. Im "Meister Floh" beschert Hoffmann die Hauptgestalt Peregrinus mit einem mikroskopischen Glas, mit dessen Hilfe er "bis tief ins Gehirn" durchdringen und den Gedanken als "materielle Existenz" entdecken kann. Hoffmanns Naturtalent ähnelt diesem mikroskopischen Glas, und vielleicht deswegen ist es dem Künstler gelungen, sich solch einen komplizierten

Kosmos des menschlichen Seins vorzustellen und darzustellen, dessen unendliche Horizonte uns bis jetzt begeistern.

Seine literarische Tätigkeit beginnt Hoffmann in Königsberg um 1795, indem er zwei Romane durchdenkt, die leider nicht zu uns gelangten. Offenbar waren sie nicht vollendet und stellten die Skizzen im Geiste von Schiller oder Jean-Paul dar.

Jedoch beginnt die eigentliche literarische Arbeit mit der Herausgabe der Novelle "Ritter Gluck" (1809). Nach fünf Jahren gibt Hoffmann zwei Bände der "Phantasiestücke in Callots Manier" heraus, dann "Nachtstücke", "Die Serapionsbrüder", "Lebensansichten des Katers Murr". Einen Monat vor seinem Tod, bereits gelähmt, diktiert er die Novelle "Des Veters Eckfenster". Das war in der ersten Maihälfte des Jahres 1822; am 25. Juni starb er. Die Inschrift auf seinem Grabstein lautet: "E. T. W. Hoffmann geboren Königsberg in Preußen, den 24. Januar 1776, gestorben Berlin, den 25. Juni 1822. Kammergerichtsrat ausgezeichnet im Amte als Dichter, als Tonkünstler, als Maler Gewidmet von seinen Freunden."

Er war ausgebildeter Jurist, seine Hoffnungen auf die Zukunft verband er mit Musik, malte nicht schlecht, aber in die Geschichte der Weltkultur ist er als großer Dichter eingegangen.

In diesem Sammelband sind Materiale des wissenschaftlichen Seminars "E. T. A. Hoffmans künstlerisches Denken" enthalten, das der Lehrstuhl für Literatur der Staatsuniversität Kaliningrad seit 1989 veranstaltet.

Das Redaktionskollegium des Bandes dankt allen, die nach Kräften bei der Herausgabe dieses Buches geholfen haben.

W. Greschnych
Dezember 1992
Kaliningrad

Ю. ИВАНОВ

“Этот странный, странный мир...”

“Недалеко от берега Балтийского моря стоит родовой замок баронов фон Р., названный Р..зиттен. Его окрестности суровы и пустынны, лишь кое-где на бездонных зыбучих песках растут одинокие былинки, и вместо парка, который обыкновенно украшает замок, к голым стенам господского дома с береговой стороны примыкает тощий сосновый лес, чей вечно сумрачный убор печалит пестрый наряд весны и где вместо радостного ликования пробудившихся к новому веселию птичек раздается лишь ужасающее карканье воронов, пронзительные крики чаек, предвестниц бури”¹.

Я осмотрелся. Может, вот именно тут и стоял когда-то родовой замок баронов фон Р.? День был сумрачным и ветреным. Над серыми горбинами дюн медленно ползли мрачные тучи.

В той стороне, где было море, слышались равномерные и тяжелые вздохи, будто некое чудовище, одолеваемое одышкой, обитало там. То волны накатывались на песок чередой, и ветер нес с дюны их солоноватый запах.

Как удивительно точно и мастерски описаны этот пейзаж и тревога, которая невольно охватывает тебя в серый, без солнца день на Куршской косе, в дюнах, где любил бывать выдающийся писатель минувшего столетия, кенигсбержец, чьи книги огромными тиражами издаются во всех странах, в том числе и в России, — Эрнст Теодор Амадей Гофман. “Спирит”, “визионер”, “экстатик” и просто “сумасшедший”², — как

только не называли этого высокого, подвижного, резкого в движениях, резкого на слово, то необыкновенно нежного, желающего всему человечеству только добра, то мгновенно меняющегося, язвительного, злого, раздраженного, нетерпимого человека с лицом, в котором было что-то дьявольское: жесткий овал, пронзительный взгляд гипнотизера или следователя, пытающегося влезть в душу своей жертвы, острый хищный нос, узкие вечно искривленные желчной улыбкой губы, встрепанные будто на ветру волосы.

Эти дюны, вздохи моря, крики чаек... Из шумного древнего Кенигсберга он приезжал на узкую песчаную полосу земли Курише Нерунг, с одной стороны которой раскинулся фиолетовый простор Балтийского моря, а с другой — свинцовая ширь Куришес Гаффа. В одиночестве бродил Гофман недалеко от древней рыбацкой деревушки Роситтен (ныне поселок Рыбачий), вглядывался в исчерченный ветром песок, прислушивался к крикам птиц и вздохам моря, а в его голове роились образы множества странных, необычных людей, лики зыбкие, волнующие, лики мужчин и женщин, сказочных существ-обитателей фантастических, созданных его воображением миров, которыми он обильно заселял свои странные фантазмагорические повести.

Вот где-то тут на вершине одной из песчаных горбин и возвышался замок жестокого барона Родериха фон Р., сумрачную жизнь которого, он, Гофман, воссоздал своим воображением в повести "Майорат". Ведь тут действительно, согласно древним книгам, некогда хранившимся в кнайпхофской, расположенной в Кафедральном соборе валленродовой библиотеке, возвышался грозный замок рыцарей тевтонского ордена "Роситтен". Отсюда рыцари отправлялись в походы на литовские земли, сюда возвращались с добычей, тут, возле его стен, хоронили убитых. Замок прекратил свое существование спустя несколько десятилетий после Грюнвальдской битвы, в которой рыцари Ордена были разгромлены объединенными силами поляков, литовцев и русских. Опустел, обветшал, обезлюдел замок, а потом вообще исчез с лика земного, занесенный песком сдвинувшейся со своего места во время сильнейшей бури одной из дюн.

Б-ам! Б-ам! — гремел надтреснутый колокол смотровой башни замка, гремел, пока башню не засыпало.

Лягте. Прижмитесь к песку щекой, и вы услышите этот глухо доносящийся из глубины дюны гром колокола. И Гофман, наслушавшись рассказов местных жителей, суровых людей Моря и Песка, ложился и вслушивался, ловя чутким слухом голос древнего колокола.

Мир реальный, окружающий нас, в котором мы живем, и мир нереальный, — фантазий, домыслов и мечтаний, в который погружаемся мы, устав от повседневных забот, ныряем в мечты, как в живительную воду — мир мечтаний нужен человеку как живительный кислород в дыму, пыли и чаде нашей ежедневной, сумбурной и неустроенной повседневности. Мир реальный и мир иллюзорный: эти два мира существуют постоянно, человек живет в этих двух мирах, ощущая порой, как все странно сливается воедино, в мир наших чувств, нашего нелегкого жития и наших грез.

Этот сложный и странный, перетекающий из реального в нереальный мир человеческих отношений, создал в своих произведениях Эрнст Теодор Амадей Гофман, “блестящий, в высшей степени оригинальный писатель”, как сказано о нем в одном из литературоведческих исследований, создававший свои произведения в “самое мрачное и тяжелое время немецкой истории прошлого века”.

Книги Гофмана, написанные им в прошлом столетии, волнуют нас и сегодня потому, что нас всегда волнует духовная жизнь человека, потому что мы и сегодня живем так же, как жили герои Гофмана — в мире реальном и мире сумбурном, мире сурового быта и волнующих воображение мечтаний. Все это странно и сложно, не правда ли?

Суровость, беспощадность быта, злость и раздражение, отвращение ко всему тому, что мы создали в нашем фантастическом пути в коммунизм, к его “сияющим вершинам” — и эти прекрасные своды древней кирхи Святого Семейства (ныне Концертный зал филармонии), где звучит мощный, трагический и вечно живой Иоганн-Себастьян Бах. И эти черные рясы, кресты на цепях священнослужителей германской евангелической и российской православной церковью, сидящих рядом с партийными и советскими чиновниками, внимающих могучим звукам органа с лицами одухотворенными, с глазами, поднятыми вверх, где блестят трубы органа, где когда-то висел огромный крест на цепях с усохшим деревянным

телом распятого Иисуса Христа. Не правда ли, картина, достойная внимания Эрнста Гофмана? А, может, он где-то тут? Прячется за какой-то из колонн, усмехается своей саркастической дьявольской улыбкой, может, это не мы тут сидим в Концертном зале филармонии, на этом, посвященном восстановлению Кафедрального Собора вечере, а это все придумал он в своей новой, неопубликованной пока повести?

Как все странно, как неправдоподобно! Этот зал, эти узкие окна, это собрание общестственности в городе, который был создан тут семьсот лет назад, который погиб в минувшую войну и был восстановлен нами, поднят из руин нашими руками: город, получивший имя соратника “вождя всех народов” Иосифа Виссарионовича Сталина. Не бред ли это? Кто бы мог такое придумать? Мы, горожане, называем себя “калининградцами”, становясь невольны как бы сподвижниками Михаила Ивановича Калинина, “всенародного старосты”, подписавшего указы о зловещих “тройках”, обрекавших на гибель миллионы людей, и о “колосках”, когда за “хищение” с занесенного снегом поля ребенку, достигшему двенадцати лет, пускали пулю в затылок?

“Господь Бог благословит нас всех на это святое, духовное дело! — воздев руки, громко произносит президент ведомства иностранных дел Евангелической церкви Германии господин Хайнц Хельд. — Настанет день, и мы все, верующие и неверующие, соберемся вместе под древними сводами собора!” Аплодисменты. Да-да, мы все вместе. Верующие и неверующие, партийные и беспартийные, правые и левые, нищие победители в минувшей войне и богатые побежденные. Мы должны найти в себе силы, найти средства — многие миллионы марок и рублей на восстановление Собора. Мы должны объединиться вместе в этом важном, духовном деле, пускай эта великолепная идея воплотится в жизнь! Да, наступит день, и мы все соберемся под сводами древнего Собора, чтобы и там, в холодных сегодня его мрачных стенах, зазвучали живые голоса, и Иоганн-Себастьян Бах вновь до слез потряс бы нас своей вечной музыкой...

Эрнст Теодор Амадей Гофман жил здесь, в нашем городе. Он ходил по этим улицам, глядел с “Зеленого моста” в чистые воды Прегеля, любовался старинными домами Кнайпхофа и вознесшейся в алое вечернее небо башней Собора.

Эрнст Гофман жил недалеко от Собора, вон там, на Францезише штрассе, где ныне пустырь да часы, которые должны показывать время во всех частях света нашей Земли, но ничего не показывают, будто время остановилось навсегда не только в нашем городе, но и в Париже, Нью-Йорке, Лондоне и Стокгольме. По "Деревянному мосту" молодой человек Эрнст Гофман отправлялся на остров Ломзе и долго ходил вокруг Собора, его шаги гулко отзывались в затихших вечерних улочках Кнайпхофа. Он окидывал взглядом башни и стены, всматривался в узкие окна Собора, за которыми ярко горели огни и доносились звуки органа, останавливаясь перед фасадной частью здания, где располагалась знаменитая библиотека Валленрода. Позже его волей, фантазией и умом там будет обитать и один из его героев архивариус Линдхорст.

О господи, какая крыса! Выскочила из подвала, села на задних лапках, осмотрелась, хитро глянула на человека. Так это не просто крыса, это Крысиный Король! Уставился узкой мордой в тускнеющее небо: через два-три часа город уснет, потухнут огни, и тогда Крысиный Король выведет из подвалов Кнайпхофа свое огромное крысиное войско. А, может быть, вон в том доме шевельнется в углу комнатки большеголовая кукла Щелкунчик, кукла, которая уже живет в воображении Гофмана и которую я, доблокадный еще мальчик, увижу в Ленинграде, во Дворце культуры имени неизвестного мне Капранова. Я увижу и Крысиного Короля, и очаровательную девочку, хозяйку Щелкунчика, в которую влюблюсь пылкой мальчишеской любовью. То был мой последний спектакль, который я видел накануне войны. Спустя всего три месяца Крысиный Король соберет свое войско по всем подвалам блокадного Ленинграда. Жирные, не боящиеся человека, солдаты Крысиного Короля будут по ночам оккупировать мой дом, пожирая трупы моих соседей, вынесенных из пустынных квартир на гулкие площадки загаженной лестницы, будут страшно скрестись в дверь моей вымороженной, вымороченной квартиры.

Станный, абсурдный, фантастический мир создал Эрнст Теодор Амадей Гофман в своих болезненно-нервных произведениях, в книгах своих, которые и сегодня мы читаем со странным волнением. Хотя, что тут странного? Мир, созданный воображением писателя, этот мир нашей повседневной жизни, мир реальный и мир мечтаний, мир абсурда, мир

тревог и надежд, мир отчаяния и мир веры в то, что Человек сильнее Короля Крыс, сильнее мрачного барона Родериха фон Р. из Р..зиттена, что мы сильнее коварного Крошки Цахеса. О, сколько появилось сегодня таких “цахесов”, пытающихся усыпить наше благоразумие, подчинить, усыпить нас, чтобы вновь, как совсем недавно, повести нас в черт знает какие дальние, слишком дальние широты, где все будет хорошо и всем будет хорошо.

Будем благоразумными. Будем мужественными. Отряхнемся от грез и мечтаний, поймем, что наш путь в этой нашей жизни будет сложным и трудным. Путь через лишения и потери, путь мужества и стойкости, путь, по которому уже столетия идут многие народы, достигшие того, о чем мы только мечтаем. Не будем же витать в грезах несбывающихся мечтаний. Не будем придумывать новых “великих” и “абсолютно верных” идей, не поддадимся убаюкивающим речам новых оракулов... Думаю, что и этому учат нас произведения Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

¹ Гофман Э. Т. А. Майорат// Гофман Эрнст Теодор Амадей. Избр. произв.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 1. С. 267.

² См.: Миримский И. Эрнст Теодор Амадей Гофман// Гофман Эрнст Теодор Амадей. Избр. произв.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 1. С. 5.



ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ Э. Т. А. ГОФМАНА

В. ГРЕШНЫХ

Структура мышления Э. Т. А. Гофмана в новелле “Кавалер Глюк”

Несовершенство рассудка — постоянное стремление классифицировать явления — создает устойчивое представление о Гофмане как крупнейшем романтике своего времени. Это так, однако следует учитывать, что одно из первых его литературных произведений публикуется в 1809 году, когда романтизм в Германии пережил свой расцвет, что стиль мышления писателя не вписывается в художественную систему современного ему романтизма. При всех генетических связях Гофмана с национальной и европейской культурами прошлого и первых двух десятилетий XIX века, он одинок, как его герой в “Кавалере Глюке”: “Да, вокруг меня все пусто, ибо мне не суждено встретить родную душу. Я вполне одинок”¹.

Конечно, представить одиночество Гофмана при его энергичных действиях в области музыки, театра, литературы довольно трудно, но речь идет не о внешних связях, а о континуме его духа, миропонимании и формах художественного выражения; речь идет о том “внутреннем поэте”, который “созидает и парит над Criticus и над внешним художником...”/532/. Он одинок в сфере своего творческого труда как художник глубоко оригинальный и великий. А то, что он великий художник, стало особенно понятно в XX веке, когда время, породившее его, ушло в прошлое, и когда наступило время осмысления и плодотворной трансформации его художественных открытий.

“Моя литературная карьера кажется, начинается”, — пишет Гофман в дневнике /448/, получив известие из Лейпцига о том, что он принят в качестве сотрудника “Всеобщей музыкальной газеты” и что “Кавалер Глюк” в ближайшее время увидит свет. Это был январь 1809 года, а 13 марта появилась запись: “Читал напечатанного “Кавалера Глюка” — это удивительно, что напечатанная вещь воспринимается иначе, чем написанная” /451/. Трудно судить, что удивило автора, однако ясно, что он, может быть, совершенно бессознательно почувствовал *дистанцию* между творцом и читателем, “внутренним поэтом” и “внешним художником”, *разрыв* между образом текста и самим текстом. Мысль, высказанная Гофманом, вписывается в контекст проблем, обсуждаемых в эпоху романтизма. Она сопрягается прежде всего с проблемой прочтения и восприятия художественного произведения — центральной в романтической герменевтике да и в истории культуры вообще. Ведь и полемика в эстетике конца XVIII — начала XIX века о вкусе, сущности искусства, ее природе, красоте и пользе — эта полемика так или иначе навеяна восприятием и толкованием памятников культуры в контексте современного ее развития.

Реконструировать сознание Гофмана-читателя совершенно невозможно, однако мы имеем свидетельства художника, его догадки об особенностях процесса творения и восприятия художественного произведения. Ведь текст “написанный” — это еще во многом текст “внутреннего поэта”, который не утратил с ним созидательных связей. “Напечатанный” текст воспринимается творцом совершенно по-другому, потому что возникает дистанция, отчуждение. Писатель становится читателем, и у него, вероятно, возникает ощущение первооткрывателя не того мира, который он творил, а мира, который образовался с завершением работы над текстом. И этот, *другой* мир, может быть, и поразил воображение Гофмана-художника.

Читатель знакомится с произведением, которое стало частью культуры, перед ним разворачивается своя дистанция, во многом сложнее, чем между автором и его произведением, встают вопросы, которые перед автором-творцом, очевидно, и не вставали. Читателю, с одной стороны, предстоит повторить путь автора-творца, а с другой — чрезвычайно сложный путь

самостоятельного осмысления художественного произведения.

Думаю, с оговоркой можно принять мысль Гете: “Подлинное произведение искусства, подобно произведению природы, всегда остается для нашего разума чем-то бесконечным /.../ мы его воспринимаем, оно на нас воздействует, но не может быть познано...”². Действительно, мир природы открывает свои тайны постепенно и, вполне вероятно, не до конца, но этот процесс со временем углубляется. Так и произведение искусства: оно открывает и будет открывать свои знаки бесконечно. Гомеровские поэмы читают в XX веке и находят в них что-то новое по сравнению с веком прошлым..

Принципы восприятия текста и его толкования — законы, которые не писаны, но живут в каждом поколении читателей. Они соединяют памятники культуры разных эпох в один межэпохальный конгломерат, из которого современное сознание выбирает то, что актуально сегодня в общечеловеческом, эстетическом плане. И у читателя возникает естественное право выбора и право интерпретации. И то и другое зависят от общей культуры восприятия эпохи и от индивидуальной позиции читателя, от уровня его художественного сознания, наконец, от его эстетической и теоретической установки на восприятие произведения. Свидетельством тому — различные концепции восприятия и толкования произведения, сложившиеся в науке о литературе.

В своей небольшой повести “Встреча в пути” А. Зегерс изображает фантастическую встречу трех писателей: Гофмана, Гоголя и Кафки³. Она не ставит их в линейно-схематический ряд, а осмысливает их творчество в потоке сегодняшней культуры восприятия, показывает движение времени, символическими знаками которого являются сами писатели, и *симультанность* их сознания, о чем в первую очередь идет речь. Представители разных временных пластов и национальных культур близки в одном и главном: их гениальное мышление работало на будущее, и “индивидуальная зародышевая сила” /Гете/ их творчества в контексте грядущего обретала символ раскованного человеческого духа, способного обозреть прошлое и предчувствовать ожидаемое.

“Встречи” писателей разных эпох на перекрестках художественного сознания как культурного поля цивилизации происходят постоянно, только эти встречи мы рассматриваем в

условных границах исторического развития литературы, подчеркивая при этом роль традиции в этом движении. Скажем, гофмановские и гоголевские традиции можно обнаружить в творчестве М.Булгакова, и “встреча” этих писателей в фантастической реальности, созданной подобно зегеровской, составила бы захватывающий сюжет. Однако еще раз подчеркнем, что восприятие А. Зегерс творчества Гофмана, Гоголя и Кафки существенным образом отличается от традиционного историко-литературного. Она не стремилась типологизировать их творчество, подвести разговор о них к схеме: Гофман — Гоголь — Кафка, а надеялась представить, что Гофман живет в Гоголе и Кафке, Гоголь — в Гофмане и Кафке, а последний близок и понятен обоим его предшественникам. Их произведения преодолевают время, может быть, поэтому А. Зегерс совмещает художественное сознание писателей разных эпох. Ее интересует вневременная simultанность художественного стиля мышления писателей. Возможно ли такое совмещение? Несомненно, если рассматривать художественное мышление писателя не только как конкретно-исторический феномен, а как часть бесконечного развития художественного сознания от древности до нашего времени. В этом смысле творчество писателя представляется своеобразной “спиралью” в мировом потоке сознания, развития художественной мысли. “Спираль” Гофмана закрутилась в первом десятилетии XIX века, ее условное начало — новелла “Кавалер Глюк”.

В этой новелле Гофман создает мир, параллельный реальному, в котором происходит “встреча” двух сознаний: давно умершего композитора Глюка и героя-повествователя. Подзаголовок новеллы “Воспоминание 1809 года” конституирует право Гофмана на воспоминание того, чего не было, но что могло случиться, если вообразить simultанность сознаний героя и знаменитого композитора. Параллельный мир воздвигается в новелле из вещей реального мира. Они являются своеобразным “строительным” материалом в создании урбанистического пейзажа Берлина. Но следует отметить, что вещь как художественный инструментарий Гофмана — явление двузначное: с одной стороны, она является частью мира как телесной данности, с другой — одухотворяясь, становится частью некоей мировой духовной субстанции. Возникает особая формула отношения Гофмана к миру: объект — субъект — объект. То

есть вещь, обнажая свою духовную сущность, становится духом, а этот дух, опредмечиваясь (овеществляясь), представляется вещью, только в другом измерении. Так возникает новая реальность и новый принцип существования вещи. В результате такой трансформации рождается мир, параллельный реальному, мир, который человек может вообразить. Это сверхчувственный мир, или мир грез, в котором сознание человека освобождается от диктата условий телесного мира. Вспомним, как в “Золотом горшке” Гофман показывает процесс создания параллельного мира. Студент Ансельм попадает на берег Эльбы, где неожиданно для себя начинает понимать язык зеленых змеек, куста бузины, вечернего ветерка: “И вот — он сам не знал, как этот шелест, и шепот, и звон превратились в тихие, едва слышные слова: “Здесь и там, меж ветвей, по цветам, мы вьемся, сплетаемся, кружимся, качаемся. Сестрица, сестрица! Качайся в сиянии! Скорее, скорее и вверх и вниз, — солнце вечернее стреляет лучами, шуршит ветерок, шевелит листьями, спадает роса, цветочки поют, шевеля язычками, поем мы с цветками, с ветвями, звездочки скоро заблещут, пора нам спускаться сюда и туда, мы вьемся, сплетаемся, кружимся, качаемся, сестрицы, скорей!”⁴. И далее повествование этой сказки — раскрытие структуры параллельного мира, в котором пребывают герои Гофмана. Этот мир возникает путем превращения бытовой вещи в вещь другого мира. Н. Я. Берковский называл такой процесс “сгущением прозаического”. Проза, “доведенная до своего предела и после этого переходящая в область фантастики”, по мнению исследователя, является одним из “художественных открытий Гофмана”⁵. Действительно, проза жизни, или, как писал Гофман, “бремя обыденной жизни” трансформируется воображением художника в прекрасный мир Атлантиды, мир поэзии. Так, “блаженство Ансельма, — по выражению архивариуса Линдгорста, — <...> есть не что иное, как жизнь поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!”⁶. Однако фантастика Гофмана открывает не только поэтически прекрасный мир, но и мир бездуховный, мир прозаический. Думаю, что Г. Зайдель выражает довольно распространенное мнение о том, что у Гофмана всегда встречаются и взаимодействуют два мира: сущный и должный. “В первом — обитель филистера; во втором — родина искусства”⁷.

“Обитель филистера” — это мир пустоты. Герой новеллы “Кавалер Глюк”, явившийся повествователю в мире грез, признается: “Я обречен, себе на горе, блуждать здесь в пустоте, как душа, отторгнутая от тела.

— Пустота — здесь, в Берлине?

— Да, вокруг меня все пусто, ибо мне не суждено встретить родную душу. Я вполне одинок.

— Как же — а художники? Композиторы?

— Ну их! Они только и знают что крохоборствуют <...> За болтовней об искусстве, о любви к искусству и еще невесть о чем не успевают добраться до самого искусства... /13/. То, что для Гофмана пустота является символом бездуховности, не вызывает сомнений. 15 января 1804 года в своем дневнике он делает краткую запись об обеде у военного советника Хакебека. На этом обеде Гофман встречает фельдкурата ван Шевена, “физиономию” которого он изображает в дневнике. Под рисунком идет запись: “Идеал пустоты! — молили всякий вздор об искусстве и понимании искусства — боже, какие неинтересные люди! — Если они могут с грехом пополам отличить пастель от масла, то они уже знатоки — <...>” /442/. Близость рассуждений о пустоте героя новеллы и самого Гофмана не трудно заметить. Но смысл пустоты в “Кавалере Глюке” как художественном произведении гораздо глубже. Это какая-то универсальная, всеобъемлющая пустота. Она, как и энтузиастическое сознание повествователя и Глюка, хронологически не воспринимается. Пустота как бездуховность в параллельном мире Гофмана представляется неким вневременным и внепространственным началом, что соответствует структуре данного мира. Ведь параллельный мир в новелле не знает таких категорий как время и пространство. И воображаемая реальность этого мира не имеет пространственных координат, не имеет прошлого, настоящего и будущего. А детали, указывающие, казалось бы, на такие координаты, — чрезвычайно условны. Вот повествователь и герой остановились перед одним ничем не примечательным берлинским домом. Правда, не ясно, где этот дом располагается. Пространственная конкретика бесследно исчезает после Фридрихштрассе. Здесь, в каком-то переулке, все окутано темнотой и таинственностью. Из “пустоты” конкретного города единственной свечой высвечивается такая картина: “Однако, пристальной взглядевшись в эти при-

надлежности композитора, я убедился, что ими не пользовались уже давно, — бумага совсем пожелтела, а чернильница была густо затянута паутиной” /15/. Эта деталь многозначна. Пока же она рождает только недоумение, как и у повествователя. Но после, когда читатель охватывает взглядом заключительное, необыкновенно экспрессивное: “Я — кавалер Глюк”, он понимает, что путешествие по ночному Берлину, воспоминание, которое обещал автор в самом начале повествования, — все это фикция, фантазия. А правда лишь в том, что Глюк давно умер, “что бумага совсем пожелтела, а чернильница была затянута паутиной”. И правда, может быть, только в том, что “поздней осенью в Берлине обычно выпадают отдельные ясные дни...”

Реалии параллельного мира условны, они есть и их нет. Да и фигура героя весьма условна. Герой возникает неожиданно, он приходит из мира грез, из мира духа. Или, может быть, повествователь настолько погружается в мир грез, что именно в этой фантастической реальности он встречается с героем, которого хотел бы увидеть. Ведь Глюк появляется из Прошлого, но это только прием. Это рассказовая реальность, созданная воображением художника; реальность сознания. Материя исчезает, а возникает, я бы сказал, материальная пустота. Отсюда — видимые временные и пространственные координаты, действительно, условны. Время и пространство в параллельном мире уничтожаются. Они остаются там, в реальном Берлине, где бывают ясные дни, где “дымится морковный кофе”. Ведь, “покидая” Берлин, существующий сам по себе, повествователь расстается с теми представлениями о нем, которые сложились у него там. Эти представления о вещном, материальном мире разрушаются вместе с его “погружением” в другой мир, в сущностный мир “вещей в себе”. И в этом сверхчувственном мире грез разворачивается картина жизни свободного поведения сознания, которое раскрепощается от доминанты обстоятельств.

Мир грез — это настоящий кантовский мир “вещей в себе”, и у Гофмана он представляется “материальной пустотой”. Герою-энтузиасту, каким является в новелле Глюк, этот мир не понятен. Это естественно, потому что Глюк — энергия духа, а пустота — бездуховность; они не совместимы, но они существуют рядом. Даже воображение не в силах преодолеть

порог непознаваемости “вещей в себе”. Отсюда — исчезновение времени, его разрушение. Если Гегель говорил, что время — это “отрицательная внешность”, “это своего рода отрицательная деятельность, как упразднение данного момента...”⁸, то исходя из данной теоретической посылки, можно отметить, что в новелле Гофмана нет ни “данного момента”, ни его отрицания. Но тогда как же понимать информацию писателя о движении времени: “Несколько месяцев спустя холодным дождливым вечером я замешкался в отдаленной части города и теперь спешил на Фридрихштрассе, где квартировал” /14/? Эта информация дается в рамках воспоминаемого, воображаемого мира, хотя и “правдоподобность” этого сообщения не вызывает сомнения. Ведь Гофман, действительно, снимал квартиру на Фридрихштрассе. Но эта “правдоподобность” создается для того, чтобы правдоподобнее представить совершенно нереальное. Да, время для Гофмана не имеет особого значения, во всяком случае, — историческое⁹. Ему важно показать диалог совмещенных сознаний: повествователя и композитора Глюка.

У Гофмана “освободившийся” дух ощущает мучительную пустоту. Вся рассказовая история — это “освобождение” от материи и демонстрация процесса “развеществления” мира. Реалии становятся призраками сознания. А ведь в новелле есть все признаки традиционно понимаемого реального мира. Есть прямо обозначенное время года (поздняя осень), указано место действия (Берлин), но, вчитываясь в текст, понимаешь, что весь этот реальный мир — не что иное, как рефлексия, которая совершенно открыто творится автором на глазах у читателя: “... тут я расположился и предался легкой игре воображения, которое сзывает ко мне дружественные тени, и я беседую с ними о науке, об искусстве, словом, обо всем, что должно быть особенно дорого другому человеку” /9/.

Сознание повествователя раздваивается, оно пытается “охватить” два мира: реальный и воображаемый: “Все пестрее и пестрее поток гуляющих, который катится мимо меня, но *ничто* не в силах мне помешать, не в силах спугнуть моих воображаемых собеседников. Но вот *проклятое трио* пошленького вальса *вырвало* меня из мира грез” (выделено мной. В. Г.). Обратим внимание на логику развития мысли повествователя: сначала он рассказывает о пестрой публике в ресторане Клауса и Вебера, о расстроеном оркестре, который “мучил” кус-

ки из оперы Фридриха Гиммеля “Фаншон”, затем представляет читателю укромный уголок, где “не слышно неблагозвучного шума, производимого окаянными оркестром” /9/, и далее, когда повествователь “предался легкой игре воображения”, он еще не порывает связей с реальным, конкретным миром, он “успевает” заметить: “Все пестрее и пестрее поток гуляющих...” и, “но ничто не в силах мне помешать, не в силах спугнуть моих воображаемых собеседников”. Нарушается логика *рассказового повествования*: “Но вот проклятое трио пошленького вальса вырвало меня из мира грез”. Повествователь будто забывает, что ему “ничто не в силах помешать...”

Возникает парадокс на уровне развития мысли, ее движения. Тезису о том, что никто не может спугнуть *воображаемых* собеседников, противопоставляется антитезис “но вот проклятое трио...” Что это? Намеренный алогизм мышления, демонстрация раскованности сознания, или уступки “объективной ясности”¹⁰ в создании воображаемой картины? Как видим, психологическое состояние повествователя крайне сложно: *тяготение* к реальному миру, доходящее до “задержки” в этом мире, сливается с желанным *погружением* в мир грез. Стираются грани между реальным и воображаемым мирами. Собственно, фраза: “Но вот проклятое трио...” является условным обозначением начала фантазийного мира, фантазийного действия, началом развития ситуации испытания героя-энтузиаста на право пребывания в мире, сконструированном художником, в мире предполагаемых воспоминаний.

Воспоминание — это то, что Гофман называл порождением фантазии /532/, а с другой стороны — это жанровая форма повествования. И то и другое связано с активным, деятельным началом сознания. Только в первом случае воспоминание мыслится как синтез ассоциаций, идущих из глубин сознания; во втором — как анализ ассоциативных картин, анализ связей, возникающих между ними, то есть воспоминание понимается как своего рода путешествие в мир фантазии, в мир свободного парения духа. В конечном счете воспоминание — это “путешествие” в сознание повествователя. Но у Гофмана “анализизм” такого путешествия осложняется попыткой совместить сознание повествователя с сознанием композитора Глюка, умершего, как известно, в 1787 году, то есть за

двадцать с лишним лет до того, как он появился в воображаемом мире писателя как лицо реальное. Следовательно, воспоминание в этом произведении являет собой: воспроизведение мира, созданного фантазией автора; совмещение сознаний повествователя и героя; путешествие по безграничным просторам духа.

Потенциал новеллы чрезвычайно велик. Будучи по своей природе фрагментом, эта новелла представляет собой развернутый замысел-диалог о сущности искусства и судьбе художника-энтузиаста, замысел будущего творчества Гофмана, который найдет воплощение в разных художественных формах, но сохранит свою главную идею: столкновение духа творчества с духовной пустотой цивилизации. Структура мышления Гофмана, нашедшая особое выражение в новеллистической форме, показывает интерес художника не столько к личности человека, сколько к его сознанию. И это сознание энтузиастической личности художественно исследуется Гофманом вне хронологической конкретики: Создавая два параллельных мира, он обнажает движение мысли, разворачивает картину ее диалогического развития.

¹ Гофман Э. Т. А. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М.: Наука, 1972. С. 13. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

² Гете Иоганн Вольфганг. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1980. Т. 10. С. 48.

³ Зегерс А. Встреча в пути // Встреча. Повести и эссе: Сборник: Пер. с нем. / Сост. М. Рудницкий; Предисл. и коммент. А. Гугнина. М.: Радуга, 1983. С. 453-482.

⁴ Гофман Э. Т. А. Новеллы. М.: Худож. лит., 1978. С. 8-9.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. С. 476.

⁶ Гофман Э. Т. А. Указ. соч. С. 84.

⁷ Hoffmann E. T. A. Märchen und Erzählungen. В. u. W. 1975. S. 634.

⁸ Гегель. Сочинения. М.: 1958. Т. 14. С. 116.

⁹ См. об этом: Федоров Ф. П. Романтический художественный мир: пространство и время. Рига: Зинатне, 1988. С. 293.

¹⁰ Гейне Г. "Смерть Тассо" // Гейне Генрих. Собр. соч.: В 10 т. М.: ГИХЛ, 1958. Т. 5. С. 11.

В. ГИЛЬМАНОВ

Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана “Золотой горшок”

Мифологическое мышление неизбежно связано с архетипами, независимо от того, что при этом понимается под “архетипом”: структурный инвариант литературы (“литературная матрица”) в духе Н. Г. Фрая¹ или же шире — бессознательно воспроизводимая и априорно формирующая активность воображения схема, выявляющаяся в произведениях искусства, в духе К. Г. Юнга². В этом смысле изучение мифологического мышления характеризуется структурным редукционизмом, когда за карнавалом мифологических образов исследователь открывает динамическую гармонию первообразов, прасущностей, когда то, что первоначально выглядело слепой неожиданностью, теряет покров тревожной хаотичности и указывает на глубинный смысл: в пределах образного хаоса возникает космос.

Исследование мифологического модуса в произведениях искусства уже имеет определенную традицию. З. Фрейд, отмечая, что миф — это то, что обще всем текстам, призывал к поиску латентных информации в произведениях и подчеркивал, что “грамматика” этой сокрытой речи тесно переплетена, с одной стороны, с мифическим, с другой — с языком бессознательного³. И. В. Гете аллегорически трактует данную проблему через понятие “перворастение”: “Перворастение (*Urgpflanze*) будет удивительнейшим существом в мире. Сама природа будет мне завидовать. С этой моделью и ключом к ней можно

будет изобретать растения до бесконечности.. Они не являются какими-то поэтическими или живописными тенями или иллюзиями, но им присущи внутренняя правда и необходимость. Этот же закон сможет быть применен ко всему живому”⁴. В. Иванов в “Заветах символизма” подходит к данной проблеме через понятие “внутреннего канона”: “Под “внутренним каноном” мы разумеем: в переживании художника — свободное и цельное переживание иерархического порядка реальных ценностей, образующих в своем согласии божественное всеединство последней Реальности; в творчестве — живую связь соответственно соподчиненных символов, из которых художник тклет драгоценное покрывало Душе Мира, как бы творя вторую природу, более духовную и прозрачную, чем многоцветный пеплос естества”⁵. Проблема мифологического мышления — в центре внимания таких ученых, как К. Леви-Стросс, Э. Кассирер, Я. Э. Голосовкер и другие.

Мифологическое мышление оперирует символами. Символ указывает на бессознательное, на скрытый, неосознаваемый и рационально неэксплицируемый смысл. Этот смысл сливается с образом, на него указующим, но не тождествен ему. Э. Кассирер, развивая символическую теорию мифа, углубил понимание интеллектуального своеобразия мифа как автономной символической формы культуры, особым образом моделирующей мир. Мифологическая форма отмечена особой модальностью, особым образом моделирующей мир, особым способом объективизации чувственных данных⁶.

В произведениях Гофмана мифологический модус занимает весьма существенное место. Многие авторы отмечают особое положение творчества Гофмана на поприще немецкого романтизма, его непохожесть на других романтиков. Вряд ли правомерно считать концептуальную модель мира Гофмана романтической. Скорее это — мифологическое видение мира, которому в литературе соответствует жанр мениппеи. М. М. Бахтин отмечал, что мениппея характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла, сочетанием свободной фантазии, символики с крайним натурализмом. В глубинное ядро мениппеи проникает поразительный эвристический принцип “карнавализации”, выводящий изображаемую жизнь из своей обычной колеи, показывающий “мир наоборот”, “жизнь наизнанку”. Все карнавальские идеи

амбивалентны: отменяется всякая дистанция между сущностями. “Карнавал” объединяет “священное с профанным”, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т.д.⁷. Перечисляя атрибуты мениппеи, мы как будто отмечаем основные особенности эстетического кода сказки Гофмана “Золотой горшок”. Вспомним хотя бы сцену “компания за пуншем” в 9-й вигилии сказки, где в полном соответствии с духом мифологического мышления происходит абсолютное единение рационального и иррационального. Антиномия субъекта и объекта снимается, что отражается в полной причинно-следственной диссоциации. Все участники теряют способность быть субъектами своего собственного поведения, в том числе речевого. Не они говорят языком как рациональные субъекты, пользующиеся языковым инструментом, а скорее язык мифологического измерения “говорит ими”, что создает видимость полной абсурдности происходящего.

При более пристальном внимании к образам сказки может возникнуть явное ощущение какой-то смысловой незавершенности при ее интерпретации. Почему “Золотой горшок”? Почему столь навязчиво вплетена линия странного, экзотического мифа с целым набором отвлеченных символов? Почему Серпентина предстает в образе зеленой змейки? (Вспомним возможную ассоциацию с Царевной-лягушкой или Королевой ужей). Имя Гофмана всегда ассоциировалось с безудержной фантазией, полной тайных знаков, видимых только на свет искусства.

Попробуем приблизиться к некоторым аспектам мифологического дискурса Гофмана, раскрыть некоторые архетипы, воплощенные в мифологических образах его сказки. Это — трудная задача: художественное развертывание праобраза есть в определенном смысле его перевод на язык современности в соответствии с культурно-эстетическим кодом художника, хотя при этом мифологические образы, мотивированные архетипами, сами по себе тоже являются сложными продуктами творческой фантазии и с трудом поддаются переводу на язык понятий.

В непосредственном эстетическом опыте архетипы чаще всего выступают персонифицированно, как действующие персонажи. Однако, по мнению Юнга, представляется возможным выделить и персонифицированный архетип, а именно

архетип трансформации: он выражен типичными ситуациями, средствами, путями, символизирующими типы трансформации⁸. Подобный подход смыкается со структурно-типологическим изучением волшебной сказки, в ходе которого выделяется инвариантная сюжетная схема, по отношению к которой конкретные сказки являющиеся цепью вариантов. Оценка сказки с точки зрения мифологического модуса свойственна В. Я. Проппу⁹ и К. Леви-Строссу¹⁰.

Весь комплекс синтагматических функций, выделяемых при морфологическом анализе сказки Гофмана, то есть анализе с точки зрения архетипа трансформации, может быть обобщен в функции “испытание”. “Испытание” является посредником, трансформирующим инициальную структуру сказки (“негатив”) в позитивную, разрешая основные противоречия. В сказке Гофмана с ее композиционной расщепленностью “испытание” героя осуществляется как бы в двух противостоящих измерениях — реальном и фантастическом. При этом развитие событий в синтагматическом ряду реального измерения можно оценить как “деградацию”. В противоположность этому синтагматика “повествовательных атомов” в ирреальном, фантастическом измерении реализует логику “улучшения”.

Чисто семантический анализ показывает, что противопоставление двух этих измерений реализуется за счет последовательной языковой репрезентации комплекса оппозиций, лежащих в основе представлений Гофмана в соответствии с его картиной мира. Моделирующая сила картины мира зависит от исходной категориальной парадигмы, в системе координат которой осуществляется познание мира и его интерпретации. Способы моделирования и символизации мира в творчестве Гофмана предопределяются прежде всего категориальной оппозицией “Дух — Материя”, трансформированными вариантами которой являются бинарные оппозиции “искусство — реальность”, “духовное — чувственное”, “поэт — филистер” и т. п. Картина мира Гофмана представляет собой синтез форм знаний, представлений, отражающих обыденно-практическую сторону бытия с ее утилитарными, конечными смыслами, и область идеального, часто интуитивного знания о вечном. Два эти аспекта формируют основную антиномию судьбы Гофмана и представляют собой регулятив многих структурно-субстанциональных особенностей “опредмеченной” формы картины ми-

ра — языковой модели в сказке Гофмана. Не затрагивая подробно проблемы соотношения концептуальной и языковой картин мира в сказке, отметим лишь, что языковая модель мира в “Золотом горшке” отчетливо свидетельствует о сокровенной тоске художника по миру, представленном в ирреальном измерении текста: все позитивные коннотации отданы существованию именно в этом фантастическом измерении. Вероятно, языковая картина мира в тексте сказки вполне адекватна концептуальной модели мира художника. Подобно Ансельму в сказке, Гофман, в собственной жизни испытывавший сокровеннейшую тоску по миру идеально-духовных абсолютов, не может смириться с низкой житейской повседневностью, в которую погружена его физическая судьба. Он, подобно герою сказки, испытывает духовную цельность лишь в процессе трансцендирования в эстетическую, “зазеркальную” реальность. Однако обратного трансцендирования из чудесных сфер вечных гармоний в дисгармонию и пугающее убожество действительной жизни не происходит, хотя это, видимо, — единственный выход для духовного существа, чтобы не потеряться, не утратиться в лучезарном тумане романтических иллюзий. Художнику необходимо возвратиться в реальное измерение, хотя бы в самом ближайшем окружении принять участие в духовно-практической гармонизации мира. Гениальная интуиция Гофмана, интуиция подлинного художника, подсказывала ему необходимость поиска хотя бы компромисса между двумя реальностями, и “Золотой горшок” ясно свидетельствует об этом. В сказке Гофман настойчиво пытается связать в едином смысловом пространстве два мира: видимый мир с его прозаической невыносимостью и невидимый обыденному взгляду мир фантастической реальности. Подобное разрешение антиномии видимого и невидимого, реального и фантастического соответствует параметрам мифологического модуса: именно миф предстает как инструмент преодоления противоречий, которые в ракурсе логического, дискурсивного мышления непреодолимы.

Обратимся теперь к интерпретации персонифицированных архетипов в сказке Гофмана, что весьма затруднено в силу предельного субъективизма автора, в силу его концептуальной загадочности. Даже современники Гофмана отмечали его таинственность, непредсказуемость. Усложненность, виртуозность

его мифологических образов объясняется, видимо, способностью Гофмана к мировидению, являющемуся в озарении, а подобное визионерство, по мнению Н. Фрая, стремится воплотить себя в так называемой “единой энциклопедической форме”. “Можно заметить, — писал Фрай, — что традиционные сказания, легенды и мифы характеризуются тенденцией к сближению, к образованию энциклопедических сводов и циклов”¹¹. То есть творческая индивидуальность писателя реализуется в процессе обработки и осмысления наследуемых сюжетов, форм, приемов, на основе которых формируется эстетический код автора, а посредством его осуществляется объективирование концептуальной картины мира автора. Фрай также отмечает, что “энциклопедическая тенденция периода романтизма характеризуется склонностью к созданию такого мифологического эпоса, где мифы передавали бы психологическое и субъективное начало души”¹².

Каков источник мифологизированных образов Гофмана? Предвосхищая последующее изложение, отметим, что это — частью образная система культурно-исторической традиции, частью спонтанные фантазмы, которые отражают субъективно-эстетический код архетипного основания Гофмана. И все же представляется, что символическое содержание, казалось бы, совершенно спонтанных образов-фантазий Гофмана тесно и таинственно связано с древней традицией. Компоненты этой традиции представлены у художника частью сознательно, но, по-видимому, и бессознательно. И тем удивительнее факт, что неосознанные, подсознательные содержания проецируются у Гофмана в эстетические объекты — персонификации, символизации, которые гомологичны объектам культурно-эстетического кода древних восточных систем, христианства, символической мистики алхимиков и астрологов. Так, образ архивариуса Линдгорста симптоматичен в этом плане. Для мифологического прочтения этого образа через остранение целесообразно для начала вспомнить, что мифологическому мышлению свойственно неотчетливое разделение предмета и знака, вещи и слова, существа и его имени. В ирреальном измерении Линдгорст — это Саламандр, один из стихийных духов Фосфора. Это медиативный образ разрешения базовой антиномии “Дух — Материя”, но с явной акцентуацией на духовное начало в природе. Саламандр — это дух, внедренный в глубины материального

мира. Редукционистская интерпретация имени Саламандра может быть выполнена в русле такого понимания: Саламандр — хвостатое земноводное, обитающее на берегах водоемов, — воспринимается обыденным разумом как нечто среднее между водяным драконом и водяной змеей. В древних теософиях змея символизирует мистический разум. В древнеиндийской мифологии божество Санкаршана, переплетенное с представлением о верховном божестве Нараяне, является могущественным царем змей¹³.

Змеиная природа Санкаршаны подчеркивается в XVI книге “Махабхараты”, где он именуется воплощением вселенского змея Шеши. После исчезновения культа Санкаршаны в позднейшей мифологии постоянно фигурирует “змеиное ложе” Нараяны. При этом Нараяна связывается с водной стихией, откуда появлялся для творения. (Вспомним: саламандра обитает на берегах водоемов). Нараяна покоится в океане, возлежа на гигантском змее. Из его пупка вырастает лотос, в котором находится Брахма. Вспомним удивительную и странную историю, рассказанную Линдгорстом и никем не понятую, в которой упоминается огненная лилия, выросшая из черного холма. Не связана ли эта лилия мифологическими ассоциациями с женским божеством Лакшми индуистской мифологии — богиней любви и плодородия, верной супругой Нараяны? Любопытен факт, что чаще всего ее изображают сидящей в лотосе. Вспомним продолжение мифа Линдгорста о внезапной любви Саламандра к зеленой змейке в чашечке цветка лилии. Кстати, сакраментальными животными, никогда не оставляющими Лакшми, были наги — сверхъестественные змеи, обитавшие в подземном мире и океане. Уже эти небольшие аналогии, видимо, несколько проясняют древневосточные истоки странного мифа, вплетенного в повествовательную ткань “Золотого горшка”. Само имя возлюбленной Ансельма Серпентины и ее образ также поддаются трактовке в мифологическом модусе. Латинское “serpentin” — змейка. В учении офитов змея отождествлялась с Сотером (спасителем, избавителем). Поводом для этого послужила парафраза райского змея, соблазнившего прародителей на грех, что в дальнейшем привело к спасению рода человеческого богом-сыном. Впрочем, у Ансельма в целом было два спасителя — это Серпентина и сам Линдгорст, имя которого, кстати, в переводе с не-

мецкого означает “прибежище, гнездо облегчения, успокоения”.

Амбивалентное положение архивариуса, которое условно можно определить как “дух, внедрившийся в материю”, подается ассоциативному осмыслению в параметрах более позднего культурно-эстетического кода — мистической алхимии первых веков христианского летоисчисления и раннего средневековья. Так, в мифической истории Линдгорста, выполненной в духе восточного мифотворчества, важное место занимают такие первоэлементы как Вода, Огонь, Земля, Воздух. Их причудливое перекрещение в динамической коллизии отражает в мифологической форме архетипную структуру, понимание которой в значительной мере может содействовать декодированию смысловой мозаики сказки Гофмана. Вспомним начало истории Линдгорста: “Дух взирал на воды, и вот они заколыхались... и ринулись в бездну, которая развернула свою черную пасть, чтобы с жадностью поглотить их...”¹⁴ — Символическое начало “архетипного конфликта” — *Spiritus virsus Corpus* (Дух против Материи). “Вода с давних времен ассоциировалась с духовным началом. Вспомним известную гному одного из семи мудрецов Древней Греции Фалеса: “Вода есть наилучшее”. В древнеиндийской мифологии богиня Лакшми часто изображается в лотосе с двумя слонами по обе стороны, держащими в хоботе кувшины, из которых льют на нее воду. В языке алхимиков Вода и Пневма (Дыхание, Дух) являются синонимами, как и в языке первохристиан, у которых Вода — *Spiritus veritatis* (Дух истины). В христианском культе крещения Вода символизирует приобщение к таинству духовного бытия. А алхимик Т. де Хогеланде в сочинении “Трудности алхимии” писал: “*spiritus, qui in ventre (corporis) occultus est, et fiet aqua*”¹⁵ (дух, сокрытый в лоне природы, он станет водой...). Кроме того, в мифологическом дискурсе алхимиков Вода синонимична Огню. Милиус писал: “*Item ignis est aqua*”¹⁶ (потому что огонь — это вода). Символическая сила Огня хорошо известна (достаточно вспомнить миф о Прометее). Таким образом складывается мифологический трансформационный ряд “Вода — Огонь — Дух”. Персонифицированным выражением этого архетипа является Меркурий. То есть Меркурий — это Вода и Огонь, которые в свою очередь характеризуют природу Духа. Связь Меркурия с Духом является старым

астрологическим фактом. На него указывал один из характерных представителей гностицизма Зосима из Панополима — философ-естественник, алхимик III в.¹⁷. Меркурий — бог познания, открывающий тайну искусства. Не ассоциируется ли образ Линдгорста с Меркурием в соответствии с принципами мифологического мышления? Он открывает земному Ансельму вдохновенный мир поэзии, помогает раздвоенному сознанию юноши обрести гармонию и блаженство. Кстати, у имени Меркурий один корень с существительным “милосердие, сострадание”. Сравним с именем Линдгорста — “прибежище утешения, облегчения”. Одним из характерных атрибутов архивариуса является Огонь. В схватке со старухой-ведьмой Линдгорст мечет в нее огненные стрелы-лилии.

Само сражение содержит в себе перевод на язык сказки в соответствии с ее эстетическим кодом принципиального архетипного конфликта, который уже отражен на уровне мифологического дискурса истории Линдгорста об огненной лилии и влюбленном юноше Фосфоре. После драматической разлуки с Фосфором огненная Лилия оказывается во власти черного Дракона — хтонического чудовища. Если огненный Фосфор — князь духов, подобный Меркурию, символизирует духовное начало бытия, то хтонический Дракон воплощает материальную основу, которая вступает в противоречие с Духом. Победа над хтоническим чудовищем символизирует торжество духовной гармонии над темным бессознательным хаосом материального. Данный конфликт локализован в конкретном параметре сказки в ситуации схватки Линдгорста с ведьмой-старухой, которая в соответствии с принципами мифологического дискурса продолжает хтонический архетип, будучи порождением драконовского пера и свекловицы. Примечательная черта, подчеркивающая мифологическую сущность образа старухи-ведьмы: она предстает как “баба с бронзовым лицом”. Бинарная оппозиция “бронзовый — золотой” последовательно прослеживается в сказке, отражая в трансформированном варианте основную базовую оппозицию. Видимо, Гофман был знаком с сочинением по эстетике английского писателя XVI в. Ф. Сидни, который писал: “Мир природы бронзовый, только поэты делают его золотым”¹⁸. В сказке Гофмана, с одной стороны — “баба с бронзовым лицом”, с другой — Линдгорст с Золотым горшком. Сам Золотой горшок представляет собой весьма сложный

для интерпретации символ. Представляется, что понимание этой мифологемы может быть амбивалентным, медиативным, в духе мифологического модуса всей сказки Гофмана. В общей оценке эстетического концепта в “Золотом горшке” я склонен, пользуясь термином Гадамера, оценить отношение самого Гофмана к изображаемому как “эстетически игровое”¹⁹, что отражается в “эстетической необязательности” Гофмана, находящей выражение в том, что можно назвать “двусмысленностью оракула”. Эта двусмысленность касается и символического содержания мифологемы “Золотой горшок”. Вполне допустима так называемая оракульская интерпретация этого символа. А именно: у философов-алхимиков, в частности у Зосимы из Панополиса, люди истинной духовности — философы и т. п. — характеризуются как “дети золотой головы”, по-немецки — *Kinder des goldenen Kopfes*²⁰. Немецкое название сказки — “*Der goldene Topf*”. Фонетическая близость двух словосочетаний *der goldene Kopf* — *der goldene Topf* вполне могла послужить поводом для символической игры Гофмана. Впрочем, связь может быть менее виртуозной и ироничной. У тех же алхимиков и астрологов существует понятие так называемого “круглого элемента”, который обозначается греческим знаком Омега. Этот символ можно трактовать в их же традиции как “голова”. Алхимический свод “*Platonis Libri Quartorum*” также соотносит “круглый сосуд” с “головой”²¹. “Голова” в древней мифологической традиции предстает как символ оракульского откровения, открытия истин. Традиция подобной интерпретации имеет, возможно, своим истоком голову Осириса, воспринимающуюся как символ вечного возрождения, обновления. Развивая затронутую идею, представляется уместным упомянуть легенду о Герберте Реймском, в дальнейшем Папе Сильвестре II. Есть предание, что он владел “золотой головой”, которую ему передал оракул. Герберт был одним из выдающихся ученых своего времени и известен как проводник арабской науки. На возможность знакомства Гофмана с фактами и легендами о Герберте указывает то обстоятельство, что в библиотеке Линдгорста студент Ансельм также переписывает арабские манускрипты. Не есть ли это аллюзия на источник декодирования усложненных образов и символов Гофмана, а именно на алхимический свод “*Platonis Libri Quartorum*”, который является источником арранского происхождения и пе-

реводчиком которого, как предполагают, был Герберт Реймский. Традиция оракульской головы известна еще в Древней Греции: утверждают, что голова Орфея хранилась в горшке с медом и служила оракулом.

Представляется возможной и иная более ироничная интерпретация Золотого горшка. В средневековой европейской литературе популярен сюжет, в основе которого — поиски странствующими рыцарями сосуда Святого Грааля. Предание о Святом Граале представляет собой наследие древней религии кельтов, но легенда о святой чаше была переосмыслена в христианском духе: Святым Граалем называли ту чашу, которая была на тайной вечере Христа, или ту, в которую Иосиф Ариматейский собрал стекавшую с распятого Христа кровь. В соответствии с этой традицией Святой Грааль символизирует вечные поиски человеком своего идеала, святой гармонии, полноты существования. Не исключено, что Гофман, который наверняка был знаком с преданием о Святом Граале, задумал и разыграл ироническую головоломку, используя символическую нагрузку чудотворного сосуда в духе традиции смеховой культуры. Такой подход сближается с точкой зрения И. Миримского, отказавшегося от отождествления Золотого горшка с “голубым цветком” Новалиса и оценившего его как иронический символ²². Все это — в параметрах мифологического мышления, в духе так называемой “иронической мифологии”. Золотой горшок в такой трактовке выступает как мифологический медиатор — “посредник”, снимающий основную антиномию “Дух — Материя”, как символ примирения с действительной жизнью за счет интеграции поэзии в реальный мир.

Примирение! Вспомним заключительные слова сказки, произнесенные архивариусом: “...блаженство Ансельма есть не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы!”²³. Вот оно — примирение! Поэзия открывает гармонию в самой действительной жизни!

Однако примирение, состоявшееся в тексте сказки и отразившее, вероятно, концептуальные поиски Гофмана, не состоялось в его реальной судьбе. “Сказка из новых времен” совсем не означала того, что для Гофмана кончилось его старое время. Трагедия его разорванной жизни продолжалась. И в этом смысле, видимо, можно утверждать, что культурно-эсте-

тический код Гофмана, отразившийся в его сказке, неадекватен его собственной глубинной сущности, его экзистенциальной судьбе. Невольно это, может быть, отразилось в том факте, что сказка состоит не из глав, а из вигилий (лат. *vigilia* — ночное бдение). То есть она писалась ночью, вне рамок “дневной жизни”, когда господин Гофман в раззолоченном фраке функционировал как старший советник экстренной комиссии министерства юстиции.

А. А. Тарковский в сценарии “Гофманиана” моделирует разговор уже смертельно больного Гофмана с его другом Гиппелем, в котором Гофман спрашивает: “Кто я такой все-таки? ...Музыкант? Художник? Писатель?... Или просто советник экстренной комиссии?” И сам отвечает: “Я даже не знаю, кто я... Я боюсь, что никто не может ответить на этот вопрос...”²⁴. В этом незнании самого себя и состоит, видимо, основной корень трагедии Гофмана, поскольку, не познав себя, он не узнал необходимости своей судьбы, которая в конечном счете дает человеку ощущение свободы. Мир Гофмана оказался сродни экзистенциальному времени М. Хайдеггера, в которое погружен человек. Это — безличный мир — “Мир”, в котором все анонимно, в котором нет субъекта действия, а есть лишь объект действия; в котором все — это “другие”, и человек даже по отношению к себе является “другим”. Сам Гофман выступил как объект действия двух стихий — стихии мира “объективизации”, признаками которого являются поглощение индивидуального безличным, подавление свободы, и стихии необъективированного, чудесного мира. И Гофман выступает как “объект-посредник” между двумя этими стихиями, однако он так и не смог стать субъектом своей собственной жизни, захваченный потоком экзистенциального времени, имя которому — судьба. В этом смысле, как представляется, в сказке есть мифологический прообраз Гофмана: это — огненная лилия — порождение черного холма в экзотическом мифе Линдгорста. Этот цветок — дитя природного мира, порождение энергетического хаоса первосубстанции; он страстно влюблен в князя духов Фосфора: лилия молит о любви. И юноша Фосфор сказал: “... величайшее блаженство, которое зажжет брошенная мною искра, станет безнадежной скорбью, в которой ты погибнешь, чтобы возродиться в ином образе. Эта искра — мысль!”²⁵. Только в отличие от этой лилии, возродив-

шейся в новом качестве после победы Фосфора над хтоническим драконом, Гофман обречен на отчаяние, не разрешив антиномии двоемирия.

К. Г. Юнг различал “истинное” и “ложное” бытие человека в мире. Пытаясь определить внутренние глубинные механизмы сознательных и бессознательных пластов человеческой психики, он выделяет целый ряд архетипов — “мифогенных структур”, которые наполняются определенным содержанием в условиях конкретно-исторической судьбы человека. При персонификации архетипов Юнг выделяет галерею человеческих персонажей, к которым относят “Тень”, “Персону”, “Анимус”, “Аниму”, “Самость” и другие²⁶. “Тень” — это негативная сторона человека: все низменное, животное, примитивное, подспудно дремлющее в глубинах человеческого существа и скрывающееся за масками благопристойности. Вспомним демонического монаха Медарда в “Эликсирах дьявола”, реализующего в зловеще-романтическом стиле этот архетип. “Персона” — маска коллективной психики, олицетворяющая собой компромисс индивида с обществом. Думается, что этот архетип имеет отношение к одной весьма важной стороне Гофмана, который, несмотря на “тюремное” отношение к своей службе, проявил себя как очень исполнительный чиновник. “Самость” — цельная, интегрированная во всей полноте ее морально-этических качеств, эстетических вкусов, тот уникальный центр, вокруг которого структурируются все индивидуально-личностные свойства человека. “Истинное бытие” человека в мире осуществляется в процессе “индивидуации”²⁷, в процессе достижения “Самости”, которая предполагает и подлинный субъект, и целостную личность, и цель жизни человека. Оперируя понятиями Юнга, можно утверждать, что Гофман не нашел своей “Самости”, ибо он лишь осознал неподлинность своего существования, внутренне почувствовал необходимость иной духовно-практической жизни, но достичь ее не смог, так и не став субъектом своей собственной судьбы. Он не обрел “защиты” от разрушающего отчаяния, которое означает высшую духовность, но если только личность не поддастся разрушению. У него не было своей “экзистенциальной аксиоматики”, не было точек отсчета и опоры в соответствии с его глубинной сущностью. И в этом смысле, наверное, Гофман так современен.

Путь индивидуации, путь совмещения своего “Его” с “Самостью” осуществляется, согласно Юнгу, на основе диалектического метода, через интеграцию бессознательного в сознание. Это — своеобразная форма диалога, в котором реализуется алхимическое определение медитации как *colloquium cum suo angelo bono* — “беседа со своим добрым ангелом”. Я подозреваю, что у Гофмана такого ангела не было.

¹ См.: Фрай Н. *Анатомия критики*// Зарубежная эстетика и теория литературы XIX — XX вв. Трактаты, статьи, эссе/ Под ред. Г. К. Косикова. М.: Изд-во МГУ, 1987. С. 232 — 263.

² См.: Юнг К. Г. *Об архетипах бессознательного*// Вопросы философии. 1988. N 1. С. 113—153.

³ См.: Freud S. *Totem und Tabu*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M., S. 49.

⁴ Цит. по: Пропп В. Я. *Морфология сказки*. М., 1969. С. 83

⁵ Иванов В. И. *Заветы символизма*. СПб., 1909. С. 37

⁶ См.: Cassierer E. *Philosophie der symbolischen Formen*. Bd. 2 — *Das mythische Denken*. Berlin, 1925. S. 74 usw.

⁷ См.: Бахтин М. М. *Проблемы поэтики Достоевского*. М., 1972. С. 129 и далее.

⁸ См.: Юнг К. Г. *Указ. соч.* С. 144

⁹ См.: Пропп В. Я. *Морфология сказки*. М., 1969.

¹⁰ См.: Леви-Стросс К. *Структурная антропология*. М., 1986.

¹¹ Фрай Н. *Указ. соч.* С. 253.

¹² Фрай Н. *Указ. соч.* С. 256.

¹³ См.: *Культура Древней Индии*. М., 1975. С. 130—147.

¹⁴ Гофман Э. Т. А. *Житейские воззрения кота Мурра*. Повести и рассказы. М., 1967. С. 408.

¹⁵ Hoghelande Th. *De alchemiae difficultatibus*// *Theatrum Chemicum*. Ursel, 1602. I. S. 196

¹⁶ Mylius J. D. *Philosophia Reformata*. Frankfurt/M., 1662. S. 121

¹⁷ Rosinus ad Sarratantum episcopum// *Artis Auriferae*. Basel, 1593. I. S. 277—319.

¹⁸ Цит. по: Фрай Н. *Указ. соч.* С. 256.

¹⁹ См.: Гадамер Х.-Г. *Истина и метод*. М., 1988. С. 148 и далее.

²⁰ Rosinus ad Sarratantum episcopum// *Artis Auriferae*. Basel, 1593. I. S. 283.

²¹ *Platonis Libri Quattorum*// *Theatrum Chemicum*. Strassburg, 1622. S. 114—208.

²² Миримский И. Эрнст Теодор Амадей Гофман// Гофман Э. Т. А. *Житейские воззрения кота Мурра*. Повести и рассказы. М., 1967. С. 19.

²³ Гофман Э. Т. А. *Указ. соч.* С. 468.

²⁴ Тарковский А. А. *Гофманиана*// *Родник*. 1989. N 7. С. 28.

²⁵ Гофман Э. Т. А. *Указ. соч.* С. 409.

²⁶ См.: Юнг К. Г. *Указ. соч.* С. 141 и далее.

²⁷ См.: Юнг К. Г. *Указ. соч.* С. 149.

К. ХАНМУРЗАЕВ

“Эликсиры сатаны” Гофмана в свете эволюции немецкого романтического романа

Немецкий романтический роман, сформировавшийся в девяностые годы XVIII века в творчестве Жан-Поля, Гельдерлина, Тика, Новалиса, Ф. Шлегеля, в начале нового столетия не оставался неизменным. За короткое время он проделал определенный путь внутрижанрового развития, обнаружив тем самым особую отзывчивость своей художественной природы, когда жанр верен не застывающим поэтическим канонам, а диалектике самого бытия. При этом внутренняя динамика романтического романа полностью соответствовала напряженности и изменчивости социальной ситуации эпохи наполеоновских войн. В этот период романтический роман не утрачивает своих жанровых характеристик, он видоизменяется, отказываясь от некоторых своих особенностей, не созвучных историческому моменту, и становясь в целом эмпиричнее. Наблюдение Рудольфа Баха о том, что в начале XIX века “немецкий романтизм как бы поворачивается на своей оси”¹, относится, конечно, и к роману.

“Эликсиры сатаны” Гофмана дают возможность многое прояснить в характере эволюции немецкого романтического романа. Это произведение представляет собой посмертные записки некоего Медарда, монаха ордена капуцинов, в которых он описывает свои преступления и последующее раскаяние. Перед нами история молодого человека, фантастическая и в то

же время совершенно реальная. В ней с самого начала примечательно то, что личность предстает во всей своей детерминированности, она зависима от самых разнообразных обстоятельств. Гофман писал К. Ф. Кунцу 24 марта 1814 года, что в своем романе он собирается “отчетливо показать на примере причудливой, удивительной жизни человека, над которым силы небесные и демонические властвовали еще с рождения, все таинственные связи человеческого духа с высшими принципами, что сокрыты всюду в природе и способны блеснуть лишь иногда...”²

Медард воспитывается в монастыре, он изучает теологию, языки и музыку, у него “склонность к созерцательной жизни”³. Он живет под впечатлением светлого облика пресвятой девы, поразившего его еще в детстве, и стремится “остаться набожным и добрым” /16/. Медард становится блестящим проповедником, послушать которого собирается множество народа, он чувствует себя “особым избранником неба” /35/, в нем появляется высокомерие по отношению к своим братьям. Он хочет, чтобы в нем “признали святого, высоко вознесшегося над людьми, и ползали перед ним во прахе” /36/.

Герой Гофмана вообще выглядит поначалу как натура цельная, знающая, чего она хочет. Н. Я. Берковский писал, что “Медард — человек высокой одаренности, физической и духовной, личность гениального типа”⁴. Он производит впечатление “автономного” индивида в духе йенской школы.

Медард считает, что человек “должен противиться железной руке судьбы, он должен, осиянный светом своей божественной природы, подняться над своим жребием и, пробуждая в себе высокое бытие, вознестись над мукой этой жалкой жизни” /59/.

Но постепенно Медард начинает понимать, что он не свободен, его посещают образы и видения, которые “являются чем-то большим, нежели беспорядочная игра воображения” /6/. Душа его утрачивает цельность, начинает раздваиваться. Как говорит настоятель монастыря Бернард, “что-то вошло тебе в душу, что отвращает тебя от жизни в благочестивой простоте” /36/.

Гофман бесстрашно исследует хаос душевных глубин своего героя, перед читателем раскрывается вся таинственная сатема obscura его внутренней жизни. “Злые наскоки сата-

ны” /36/ постепенно разрушают невинность и набожность монаха, начинается борьба естества и догмы, которую бессильны заглушить выполняемые Медардом “аскетические упражнения” /25/.

В Медарде воплощается тип героя “с воображением мятежным”, он весь во власти своего визионерства. К нему в полной мере относится наблюдение В. Г. Белинского, что “у Гофмана человек бывает часто жертвою собственного воображения, игрушкою собственных призраков, мучеником несчастного темперамента, несчастного устройства мозга”⁵. Примечательно, что сам писатель склонен объяснять преследующие Медарда кошмары вполне реальными обстоятельствами. “Вера в сверхъестественные ужасы, — писал он, — прямой продукт тех настоящих страданий, которые терпят люди в обыденной жизни под гнетом больших и маленьких тиранов”⁶.

Власть земных вожделений над героем постепенно возрастает. Первое переживание из этой области, связанное с влечением к сестре епископского концертмейстера, ускорило желание Медарда укрыться в монастыре от всего мирского. Но монашеский постриг не стал окончательной победой духа над плотью, и герой романа прекрасно понимает это в самом начале — “сила врага человеческого велика” /29/. Под религиозной оболочкой, за терминами христианской теологии бушуют страсти современного человека, легко идущего навстречу “дьявольским искушениям”.

Легенда об “эликсирах сатаны” превращается у Гофмана в историю земных наваждений. Библейская аллегория наполняется конкретным жизненным содержанием. Распростертый перед изображением святой Розалии Медард мучается от любви к земной женщине и впадает порой в такую экзальтацию, что пугает привыкших к самоистязанию капуцинов. Герой Гофмана не властен над собой, он находится в мистической зависимости от “ночной стороны” своего существа. Не случайно писатель в это время был увлечен книгой шеллингианца Г. Г. Шуберта “Ночная сторона естественных наук” /1808/. Эта зависимость характерна не только для “Эликсиров сатаны”. Уже в новелле “Магнетизер” /1813/, по наблюдению Л. В. Славгородской, “Гофман объединяет тему романтического героя-индивидуалиста с темой “ночной стороны природы”⁷. Медард чувствует, что он “стал игрушкой в руках злой таинст-

венной силы. Раздвоенный, как никогда, я самому себе казался двусмысленным” /138-139/. Характерно, что Медард говорит иногда что-то против своей воли, некто, сидящий в нем, говорит за него. Молодой егерь спрашивает Медарда, принимая его за графа Викторина, куда он дел свою униформу. “Я бросил ее в пропасть”, ответило из меня голосом пустым и глухим, ибо я не был тем, кто говорил эти слова” /56/.

“Злая таинственная сила” то и дело появляется в романе в облике художника, знакомого Медарду с детства незнакомца, кажущегося ему самим сатаной. “Я причисляю этого странного художника, — говорит Медард, — к тем чрезвычайным явлениям, которые посрамляют любое предвзятое правило; я даже сомневаюсь, действительно ли он облечен в плоть” /273-274/. Во время одной из проповедей героя он является ему в темно-фиолетовом плаще и молча слушает его речи, всем своим ироническим видом оспаривая их высокое содержание. Именно после этого Медард лишается дара красноречия и его карьера проповедника заканчивается. “Художник” преследует героя на протяжении всего романа, словно персонифицированный образ судьбы. Все это весьма показательно в плане эволюции романтического романа. По наблюдению Д. Л. Чавчанидзе, “в романтической литературе 10—20-х годов XIX века предопределение, рок имеет особый смысл — силы, противостоящей субъективному началу”⁸. Медард, в отличие от персонажей ранних романтиков, герой уже зависимый, в нем при всей его внешней активности свобода воли уже ущемлена. А вместе с изменением типа личности, как известно, меняется и вся структура романа, она начинает соответствовать необходимости показать погруженность героя в обстоятельства, что в той или иной степени ведет к выравниванию соотношения субъективного и объективного.

Кроме того, Медард, его жизнь и судьба, зависят в романе от его наследственности. По своему рождению он принадлежит преступному герцогскому роду, над которым тяготеет проклятье. Отец героя когда-то впал в смертный грех, но после совершенного им изнурительного паломничества был помилован небесами, его бесплодный поначалу брак увенчался рождением сына. Есть глубокий диалектический смысл в том, что Медард, появившийся на свет в качестве награды за искреннее покаяние отца, вступает на стезю порока. Медард

рождается в тот миг, когда испускает дух его отец — раскаявшийся грешник уступает место тому, кто повторит схему его пути, наполнив ее еще более жутким содержанием. О Медарде говорят, что “грех отца бродит в его крови” /13/.

Жизнь предстает в романе как постоянное чередование греха и покаяния, козней сатаны и божьей милости. Все осуществляется в нем в границах христианского миропонимания, что в то же время не мешает Гофману наполнить заданную этим миропониманием схему глубоко земным и даже современным содержанием. Ведь кроме мистической и чисто биологической — вполне в духе грядущих натуралистов — обусловленности поведения Медарда, он еще и человек своего времени. Немецкие исследователи считают “романом о современности” не только “Графиню Долорес” Арнима или “Предчувствие и действительность” Эйхендорфа, но и “Эликсиры сатаны” Гофмана⁹, хотя, строго говоря, описанные в этом произведении события относятся к 17.. г.

И это справедливо, поскольку отнесенность действия к прошлому в данном случае носит чисто условный характер.

В уже упоминавшемся письме к К. Ф. Кунцу Гофман писал, что герой романа “из монастыря вступает в ярко-разноцветный мир”¹⁰. Изображение этого мира и его воздействие на поведение Медарда занимает в романе немаловажное место. Это еще одна форма обусловленности героя. В этом смысле “Эликсиры сатаны” используют опыт психологического романа XVIII в. и по сравнению с другими романтическими романами выглядят более традиционными. Гофмановский герой уже не игнорирует общество, а живет в нем, он вынужден считаться с характерами и социальным положением других людей и строить свои отношения с ними исходя из совершенно конкретной ситуации. Если вслед за Йозефом Герресом признать, что человек есть “межевой знак на границе двух миров, он общается с тем и иным миром, он соединяет тот и другой”¹¹, то все же Медард, при всем его визионерстве, в гораздо большей степени пребывает в реальной действительности и именно в ней, а не в запредельной “бесконечности”, преследует свои цели. Можно даже сказать, что его замыслы, по сравнению с замыслами раннеромантических героев, приобретают чисто житейский характер. Душа Медарда — душа современного человека, в которой, “отвратительное, страшное,

безумное и шутовское” /6/ перемешано между собой. Уйдя из монастыря в поисках своей “святой Розалии”, он с легкостью пускается в рискованные авантюры, лишь бы достичь своей невысокой цели. “Психологические основы этого безудержно фантастического романа, — пишет А. В. Чичерин, — весьма реальны”¹². Используя свое сходство с сорвавшимся в пропасть графом Викторином, Медард появляется в имении барона Ф., становится дочью барона Аврелию, не останавливаясь при этом перед убийством ее брата Гермогена, Евфимии, а впоследствии и ее самой. Причем у Гофмана любовь и смерть, словно родные сестры, он стремится связать воедино эрос и танатос — “и словно в мистериях, которые праздновали когда-то первые дети природы, смерть является для нас праздником причащения к любви!” /182/. Тем самым писатель как бы предвосхищает трактовку этой темы в литературе “конца века”.

Гофман был убежден, что “писатели должны не уединяться, а, наоборот, жить среди людей, наблюдать жизнь во всех ее проявлениях”¹³. Среди немецких романтиков он проявлял едва ли не наибольший интерес к изображению того, что называется жизнью. Это заметили уже его современники. Гейне писал, что “Гофман со своими причудливыми карикатурами всегда и неизменно держится земной реальности”¹⁴. На эту особенность художественной манеры писателя обращалось внимание и в нашей отечественной науке. А. Б. Ботникова, в частности, заметила, что у Гофмана “высокое противостояние романтической духовности окружающему бытию происходит на фоне и на почве реального немецкого быта”¹⁵. Все в “Эликсирах сатаны” изображается с эстетических позиций, которые впоследствии в “Угловом окне” приобрели характер многозначительного призыва: “Подойди, брат, взгляни в окно...” В этом романе уже есть та “сила действительности”, которой Достоевский восхищался в связи с “Котом Мурром”¹⁶. Правда, здесь нет таких резких сатирических выпадов в адрес немецкого партикуляризма и правителей карликовых княжеств, как в “Коте Мурре”, “Золотом горшке” или в “Крошке Цахесе”, но все же диапазон изображаемой в романе действительности у Гофмана по сравнению с ранними романтиками неизмеримо расширяется.

К тому же и Медард являет собой уже такой тип лично-

сти, который весь во власти внешнего мира, вплоть до того, что начинает жить чужой жизнью. Герой неожиданно переносится в обстоятельства другого, и то, что было до этого “другого” жизнью, становится для него отчаянной игрой. Причем играет он не свободно, по своей воле, а подчиняясь ситуации — “я, считающий себя свободным, двигался всего лишь внутри клетки”/138/. Создается впечатление, что герой не управляет собой, его “подстерегает случай”: “Мое собственное я, став объектом жесткой игры прихотливого случая и приняв чужие обличья, плыло по морю всевозможных происшествий, которые налетали на меня, словно бушующие волны. Я уже не мог обрести себя самого!” /70/.

А. Г. Левинтон справедливо заметил, что в романе Гофмана “делается попытка мотивировать внутренний мир человека воздействием на него материальных условий его жизни”¹⁷. Современность осмысливается Гофманом как сфера действия сталкивающихся друг с другом страстей и вожделений, когда единственным нравственным критерием становится эгоистическая жажда “счастья”. В духовно-историческом плане Медард знаменует собой переход от аристократического имморализма ренессансного типа, последним всплеском которого была деятельность великих авантюристов XVIII века, к вульгарному эвдемонизму “среднего человека”, стремящегося доказать, что он “право имеет”.

Вслед за Тиком, который в “Вильяме Ловелле” показал опасность, таящуюся в крайностях романтического индивидуализма, Гофман прозревает наличие в человеке разрушительных сил, которым нельзя давать хода. Принимая характер безудержного волеизъявления личности, стремящейся возвыситься над ограниченностью конвенциональных форм жизни, они на самом деле парализуют ее волю, превращая ее в марионетку, управляемую темными страстями. Это заметно не только в поведении Медарда, но и во всем, что делает баронесса Евфимия, “инфернальная” дама, еще одна “титанида” в жан-повелевском смысле этого слова, которая существенно дополняет образ Медарда, превращая его в явление, характерное для умонастроения эпохи. В ней есть нечто демоническое: “В ее глазах пылал совершенно необычный жар, из которого, когда она думала, что ее никто не видит, вылетали сверкающие искры; казалось, это внутренний губительный огонь, обычно с

трудом подавляемый, мощно рвался наружу” /64/. Евфимии кажется, что “духовное подчиняется некоему властному, обуславливающему его принципу и проявляется с такой удивительной силой, что в соответствии с этим даже телесное меняет свою форму” /78/. Она играет людьми и обстоятельствами, для нее не существует никаких соображений морали, она вся руководствуется своими желаниями, мотивы которых ей неведомы, она вся во власти какого-то мистического витализма. В лице Медарда, которого она принимает за своего любовника графа Викториаана, она нашла единомышленника, достойного посвящения в “высшую жизнь” /78/ и способного на “сверхчеловеческое” поведение. Евфимия дополняет собой галерею “демонических” женщин в литературе немецкого романтизма — Линду Жан-Поля, Пентесилею Клейста, Роману Эйхендорфа и др. Она заключает собой этот ряд, но в нем отнюдь не последняя. Она вышла замуж за барона, чтобы отомстить его сыну Гермогену, отвергнувшему ее, этому романтическому Ипполиту. Евфимия приглашает Медарда вместе с ней “властвовать над этим дурацким миром кукол” /82/. Она кажется себе носительницей “высшего принципа жизни” /82/. Медард в душе смеется над ее предложением, он считает, что она сама находится в его руках, и стоит ему отказаться от роли ее возлюбленного, как она может погибнуть. Медард почувствовал “в своем существе что-то сверхчеловеческое” /82/. Он решил “в полную силу использовать доставшуюся ему власть и взять волшебный жезл в свои руки, чтобы очертить тот круг, в котсром все вращалось бы по его усмотрению” /82/. Через весь роман проходит мотив преследования героя дьяволом, который, по словам одного из персонажей, Пьетро Белькампо, есть “Агасфер, Вечный Жид, или Бертран де Борн, или Мефистофель, или Бенвенуто Челлини, словом, — идея” /117—118/. Но примечательно, что “дьявол” навязывает Медарду то, что он и сам не прочь сделать, дьявольские происки совпадают с желаниями и намерениями современного человека, искусить которого не составляет труда. Медард не просто следует предначертаниям, он активен и изобретателен, в нем сочетаются обреченность и инициатива, он мог бы быть одновременно героем “трагедии рока” и плутовского романа. Он умеет, говоря словами Н. Я. Берковского, “для себя одного из худшего выкроить лучшее”¹⁸.

В то же время в отличие от тиковского Ловелля в Медарде еще не окончательно погибло нравственное чувство. Он мог бы жениться на Аврелии, но мысль о том, что существо, которое он боготворит как “святую Розалию”, будет женой преступного монаха, для него невыносима. Ничто не свидетельствует о том, что Гофман — представитель позднего романтизма в такой степени, как уход Медарда снова в монастырь в финале романа, его “религиозное отречение”. Медард — это как бы кающийся Ловелль. С известными оговорками он повторяет путь арнимовской графини Долорес и эйхендорфского графа Фридриха. По своей идее “Эликсиры сатаны” вписываются в контекст позднеромантической литературы. Автор не дает погибнуть своему герою. Преступления Медарда символизируют идею подверженности человека порокам, но спасение тем не менее возможно, оно в покаянии — “тебе было дано в жестокой борьбе одолеть сатану. В чьем сердце зло не выступает против добра? Но без этой борьбы не было бы добродетели, ибо она есть лишь победа доброго принципа над злым” /273/. По наблюдению Н. А. Соловьевой, “готический” роман “критиковался поэтами-романтиками, но и они не прошли мимо его завоеваний”¹⁹. Это справедливо и по отношению к Гофману. Среди литературных источников “Эликсиров сатаны” “готический” роман занимает особое место. В романе Гофмана эта традиция нашла своеобразное преломление, особенно через восприятие писателем “Монаха” М. Г. Льюиса. Знакомство Гофмана с этим произведением становится моментом сюжета в его романе — Аврелия с увлечением читает именно эту книгу. Так же, как и герой Льюиса монах Амброзио, Медард является капуцином и блестящим проповедником, его тоже искушает женщина, похожая на ту, что изображена на картине. Сходны и совершаемые ими преступления. И все же сходство “Монаха” Льюиса и “Эликсиров сатаны” Гофмана остается чисто внешним. Уже Гейне отметил, что в романе Гофмана “заключено все самое жуткое и страшное, что только можно выдумать. Насколько слабее выглядит “Монах” Льюиса, написанный на ту же тему”²⁰. Но дело, конечно, не только в том, что Гофман превзошел английского предромантика по части ужасов. Н. Я. Берковский писал, что “общая концепция в его романе совсем иная сравнительно с Льюисом”²¹. В отличие от романов Лиланда и Уолпола, Анны Рад-

клиф и Клары Рив “Эликсиры сатаны” являют собой романтическую разновидность “готического” романа.

Произведение Гофмана отличается от романов английских предромантиков прежде всего стремлением придать происходящему символический характер “пути человеческого”, запечатлеть в страшном сюжете извечное противостояние добра и зла, нравственные борения личности, желанием проникнуть во внутренний мир человека, а также блестящей техникой повествования, когда внешняя занимательность органически сочетается с психологическим анализом. Все это делает роман Гофмана, как пишет Ганс Иоахим Крузе, “выдающимся творческим достижением в эпическом роде”²². Основной объект критики у Льюиса — церковь, монастырские нравы, которые не дают человеку жить нормальной естественной жизнью. Это, в сущности, мотив, идущий от средневековой городской литературы через Боккаччо к эпохе Просвещения, — достаточно вспомнить “Монахиню” Дидро.

Гофман же понимает зло как нечто универсальное. Важно отметить к тому же, что сам характер романа Гофмана, его обращение к традиции “готического” романа вызваны современными обстоятельствами. Интерес писателя к “черной” фантастике был, по наблюдению Ф. П. Федорова, “результатом подавленности, растерянности, неопределенности немецкого священного союза, когда снова вспыхнул интерес к inferнальной тематике средневековья, к патологии и магнетизму, к оккультным наукам”²³. И в то же время у Гофмана с самого начала присутствует момент скрытой полемики с традицией “готического” романа, который находит свое выражение в подчеркнутом желании все средства жанра подчинить целям познания человеческой души, превратить его в некий способ разобраться. Гофман стремится постичь, если воспользоваться словами Мандельштама, “души готической рассудочную пропасть”. Готический роман словно переводится из суггестивной сферы в гносеологическую.

Самые обычные проявления жизни выступают в “Эликсирах сатаны” в своей амбивалентности, они большей частью неопределенны и неуловимы, ускользают от однозначного толкования. Гофман ведет тонкую игру, суть которой состоит в том, что не только читатель, но и сам герой сомневается в реальности некоторых ситуаций и событий. Сон перемешан в

романе с явью, привидевшееся — с происходящим на самом деле. Незнакомка, признающаяся Медарду в любви на исповеди, как две капли воды похожа на святую Розалию, а потом он узнает ее в Аврелии. История Медарда дублируется в истории капуцина, который, отведав чудодейственного эликсира, бежал из того же монастыря, что и он, жил у лесника и рвался ночью в спальню его дочерей (как Медард к Аврелии). При этом безумный монах признается, что он — Медард, которого разыскивают после совершенных им злодеяний (он приписывает их себе). Причем Медарда такая версия вполне устраивает. Аврелия просит у него прощения за свои подозрения, которые доставили ему столько неприятностей (зачтение, допросы и т. п.). В итоге Медард в очередной раз возрождается к новой жизни и добивается любви Аврелии, потому как он теперь вроде бы и не Медард, причем сам начинает в это верить — “любовь Аврелии сняла с меня мои грехи, во мне, как это ни странно, крепло убеждение, что дерзкий преступник, действовавший в замке барона Ф., — не я” /224/.

Неопределенность и зыбкость становятся доминантой душевных состояний и сюжетных ситуаций: “Я был почти убежден, что появление незнакомой женщины было всего лишь видением, следствием слишком большого душевного напряжения, и вместо того, чтобы, как я бы и сделал в другое время, приписать соблазнительный порочный призрак постоянно преследующему меня врагу человеческому, я отнес все это за счет обмана моих взбудораженных чувств, так как то обстоятельство, что незнакомка была одета точь-в-точь, как святая Розалия, как бы убеждало меня в том, что живой образ этой святой.. принимал во всем этом большое участие” /54/.

Принцип двоемирия, лежащий в основе поэтики Гофмана, пронизывает все происходящее с героем. Техника “фантастического направления, впрочем, совершенно истинной истории” (Гоголь) разработана писателем виртуозно. Трудно порой различить ту тонкую грань, которая разделяет фантастическое и действительное, поскольку, вслед за Шеллингом, Гофман рассматривает чудесное как свойство самой действительности. Писатель словно бы пытается отыскать “тайную нить, которая тянется через всю нашу жизнь, связывая воедино все ее обстоятельства” /7/. В романе проводится мысль о соединении в жизни человека духовного и материального, небесного и

земного. Медард воспитывается в духе стремления “жить земным”, но в то же время возвышаться над ним”/23/. При всем католическом “хронотопе” “Эликсиров сатаны” здесь отголоски романтического эллинизма, допускающего смешение христианского и языческого, когда “луч света из вечно живой античности проникает в мистический мрак христианства и заполняет его тем чудным сиянием, которым были когда-то окружены боги и герои” /23/.

В целом можно сказать, что “Эликсиры сатаны” интроспективнее по сравнению с традиционным готическим романом и объективнее романа раннеромантического, и в этом, видимо, и заключается жанровое своеобразие этого произведения. Сочетание авантюрного романа с элементами “трагедии рока”, агиографической легенды и детективного романа создаст в итоге нечто оригинальное в генеалогическом плане. Не случайно Фридрих Геббель писал, что роман Гофмана “образует сам по себе особый жанр”²⁴. По сравнению с другими романтическими романами “Эликсиры сатаны” по-настоящему повествовательны. Гофман хочет выразить свое понимание человеческой души эпическими средствами, через изображение поступков человека, его поведение и взаимоотношения с другими людьми. Конечно, гофмановское произведение остается при этом субъективным по своей сути и причем в гораздо большей степени, чем это имел в виду Гете, когда определил роман как “субъективную эпопею”²⁵.

Здесь все дается с точки зрения Медарда. Но в то же время сам характер субъективности уже несколько иной, чем это было у ранних романтиков. Это субъективность, которая в состоянии оценить себя, посмотреть на себя словно бы со стороны. Правда, в раннем романтизме это уже было, но как особая форма рефлексивно-созерцательного лиризма в противовес открыто аффективному. У Гофмана субъективность приобретает аналитический характер и к тому же ему удалось аналитическому принципу подчинить всю художественную систему своего романа. И Медард, и Евфимия — это люди, которые, с одной стороны, умеют постоянно “обеспечивать пространство для своего фантастического настроения”, а с другой — обладают способностью “поразительного выхода за пределы самого себя, дающего возможность созерцания собственного Я” /77—78/. Эти два обстоятельства определяют, по

сути дела, художественные параметры романа. Если учесть, что и “фантастические настроения” героев используются автором как средство познания, то можно сделать вывод о том, что в “Эликсирах сатаны” романтический роман делает существенный шаг в сторону проникновения в реальную действительность.

¹ Bach R. Tragik und Größe der deutschen Romantik. München, 1938. S. 64.

² Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество: Письма, воспоминания, документы/ Сост. К. Гюнцель. М.: Радуга, 1987. С. 221.

³ Hoffmann E. T. A. Die Elixiere des Teufels. Leipzig, 1987. S. 24.
Далее ссылки на это издание даются с указанием страницы в скобках.

⁴ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 521.

⁵ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 2. С. 103.

⁶ Гофман. Собр. соч. СПб., 1896. Т. 6. С. 164.

⁷ Славгородская Л. В. Трактовка романтического индивидуализма в ранних новеллах Гофмана// Филолог. науки. 1970. № 3. С. 42.

⁸ Чавчанидзе Д. Л. Романтический роман Гофмана// Художественный мир Гофмана. М., 1982. С. 50.

⁹ См.: Meixner H. Romantischer Figuralismus. Frankfurt a/M., 1971. S. 9.

¹⁰ Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество... С. 222.

¹¹ Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 74.

¹² Чичерин А. В. Идеи и стиль. М., 1968. С. 72.

¹³ Гофман. Собр. соч. Т. 3. С. 7.

¹⁴ Гейне Г. Собр. соч. Л., 1958. Т. 6. С. 219.

¹⁵ Ботникова А. Б. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977. С. 33.

¹⁶ Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973. С. 116.

¹⁷ Левинтон А. Г. Роман Гофмана “Эликсиры сатаны”// Э. Т. А. Гофман. “Эликсиры сатаны”. М., 1984. С. 241.

¹⁸ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 522.

¹⁹ Соловьева Н. А. У истоков английского романтизма. М., 1988. С. 87.

²⁰ Гейне Г. Указ. соч. Т. 5. С. 88.

²¹ Берковский Н. Я. Указ. соч. С. 518.

²² Kruse H. J. Anmerkungen// E. T. A. Hoffmann. Die Elixiere des Teufels. S. 359.

²³ Федоров Ф. П. Эстетические взгляды Гофмана. Рига, 1970. С. 42.

²⁴ Hebbel F. Der einsame Weg. Berlin, 1970. S. 332.

²⁵ Гете И. В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1980. Т. 10. С. 424.

Д. ЧАВЧАНИДЗЕ

**Комментарий к новелле
Э. Т. А. Гофмана “Мастер Мартин-бочар
и его подмастерья”**

Цикл “Серapiионовы братья” складывается в годы, когда немецкий романтизм близится к своему закату. В эпоху Реставрации исход общеевропейского перелома, начавшегося с Французской революции, заставляет признать силу действительности над идеалом — вывод, опровергающий “иронию” романтического духа над внешним миром. В сложном мировосприятии романтиков второго поколения идеал, отступающий перед действительностью, не доходит до самоуничтожения и самоопровержения, но все более ограничивает себя сферой, противоположной материальному, — сферой художественной фантазии. Автор “Серapiионовых братьев” мало напоминает создателя “Генриха фон Офтердингена”, где фантазия *die Fabel* господствует в вечности, однако и для него высшая правда — жизнь, переосмысленная художником. Тема художника и искусства, самая животрепещущая у Гофмана, представлена и в этом цикле: не говоря уже о “рамке” повествования, в которой последовательно прослеживается соотношение творчества и реальности, тему эту так или иначе раскрывают “Артусова зала”, “Мадемуазель Скюдери”, “Состязание певцов”, “Выбор невесты”, “Синьор Формика” — произведения 1815 — 1819 годов. Безусловно, ей посвящена и типично романтическая новелла “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”. Непосредственный повод для ее возникновения —

реакция на картину Карла Вильгельма Кольбе “Мастерская бочара”; подобным образом, как произвольная развернутая подпись к другой картине того же мастера, возникла другая новелла — “Дождь и догаресса”. Факт, достаточно характерный для Гофмана: вспомним, что и его “Дон Жуан” сочинен под воздействием создания Моцарта, да и самая “манера Калло” — взгляд на мир сквозь призму чужого художественного видения. У романтиков всходы искусства поднимаются на почве самого искусства, власть которого остается абсолютной. Провозглашенная еще Вакенродером и Тиком “автономия” искусства была подтверждена эстетическими исканиями гейдельбергского периода. Глубоко личная гофмановская тема была столь широко разработана им еще и потому, что отражала одну из тенденций времени.

Размышления о роли творчества в немалой степени питало средневековое наследие, уже достаточно освоенное и иенцами, и гейдельбергцами. На рубеже XII — XIII веков поэты Вальтер фон дер Фогельвейде и Вольфрам фон Эшенбах, каждый по-своему, заявили о своем назначении поддерживать в человеческом микрокосмосе изначальный макроскопический порядок.

Искусство пения приобрело смысл “вечной нормы” земного существования, породив исключительно немецкую традицию Средневековья — мейстерзанг.

Средневековые архитектурные сооружения как бы молчаливо свидетельствуют, что творческий дар человека обеспечивает устойчивость бытия. Такое представление было особенно дорого современникам Гофмана. Например, кружок живописцев назарейцев прокламировал творческий акт как созидание отсутствующего на земле идеального начала, что равнозначно божественному деянию (в “Мастере Мартине” упомянут один из назарейцев Петер Корнелиус).

Ранние романтики воспринимали феномен творчества в добуржуазной действительности, не дифференцируя две художественные эпохи — собственно Средние века и Ренессанс, противопоставляя их в единстве своему “веку, который видит в искусстве всего лишь легкомысленную забаву”¹. Между тем окрашенные общей спецификой христианского миропонимания, связанные нарастающими и видоизменяющимися гуманистическими тенденциями, эти эпохи принципиально расхо-

дятся как раз в назначении творческой деятельности. Новелла Гофмана вскрывает это различие, хотя во вступлении в ней обозначен тот же контраст — “грубое прикосновение бушующей кругом жизни”² и “прекрасное прошлое во всем его блеске и всей его правдивости” /451/, взятое целиком. К моменту написания произведения (конец 1817 — начало 1818 года) было опубликовано довольно много средневековых памятников — полностью, во фрагментах, в обработках. Зримый образ Средневековья стремились воссоздать в современной литературе (особенно увлеченно — друг Гофмана Фуке). В живописи первым обратился к нему Кольбе. Автор “Мастера Мартина” имел возможность почувствовать атмосферу прошлых столетий, может быть, сильнее, чем старшие романтики, изучавшие рукописи нередко с интересом философов или филологов.

Выбрав временем действия 1580 год, Гофман правомерно изобразил средневековый социум, еще сохраняющийся в Германии в конце XVI века. Колорит немецкого Средневековья здесь несомненно более яркий, чем, например, по преимуществу условное изображение в “Генрихе фон Офтердингене” Новалиса, призванное передать идею изначальной гармоничности мира. В “Мастере Мартине” подчеркнута общественная гармония, основанная на четком разграничении сословий, когда за каждым человеком закреплено положение, отведенное ему от рождения. Это не означает идеализации средневековых общественных отношений, напротив, мимоходом вскрыта даже известная их сложность. У бюргеров готов ответ дворянину, который вздумает посвататься к его дочери: “Поезжайте дальше! Поезжайте дальше, мой благородный рыцарь, такие розы, как моя, цветут не для вас, мой погреб, мои червонцы вам по вкусу...” /461/. И, хотя утрированное сословное достоинство Мартина вызывает улыбку, в конце новеллы все становится на свои места, дворянин женится на даме, а дочь мастера принимает это как само собой разумеющееся: “... разве рыцарь мог любить меня, простую девушку?” /509/. Каприз чудаковатого старика оборачивается показателем мудрости, естественной и непритязательной, устойчивого человеческого сознания, для которого неприемлемо и враждебно всякое смещение вещей. Но таким образом фигура заглавного героя приобретает функцию выражения идеального начала, и именно к этому стремится автор. Средние века привлекали романтиков

тем, что в них находили равновесие общественного и личного, вещественного и духовного, — это был миф, схему которого пытались рассматривать как вневременную и надвременную. И произведения Гофмана, при достаточно конкретном показе средневекового быта, предполагает не реалистическую зарисовку из прошлого, а чисто романтическую попытку оживить идеал давно ушедшей эпохи, как бы апробировать его в новой действительности.

Идеальный характер мира, в котором происходит действие, не в последнюю очередь создается присутствием в нем искусства. Известно, что искусство — важнейшая составная романтического идеала. Средневековая немецкая культура на всем ее протяжении также лелеяла этот идеал. В упомянутом уже мейстерзанге романтики не без оснований видели эпигонство и относились к нему в целом неодобрительно (Вакенродер, Тик, А. В. Шлегель), а то и насмешливо (Жан-Поль). Однако это явление, почти не оставившее (кроме Ганса Сакса) великих имен, тем не менее придало творчеству, мастерству некую общественную значимость, что хорошо раскрыто у Гофмана: пристрастие бюргеров к пению описано им с большим знанием дела. Пению отводится в новелле большая и поистине “рекомендательная” роль, словно резонеру у классициста, по способности к нему можно судить о своеобразии природы каждого из героев. Сам мастер Мартин, например, сколько ни старался, так и не научился петь: “... то неверно поставишь лишний слог, то убавишь слог, где не надо, то согрешишь против правил стиха, то выберешь не то словечко или с напева совсем собьешься” /485/. Читателя это не удивляет: представить себе Мартина поющим не легче, чем вообразить его влюбленным (между прочим, мейстерзанг, по традиции, идущий от миннезанга, главным своим предметом считал любовь). Зато все подмастерья Мартина, сгорающие от любви, — певцы. Однако по манере исполнения они столь же различны между собой, как и по своей человеческой — и сословной — сущности. Фридрих и Рейнгольд, наделенные каждый своим талантом и призванием, к тому же овладевшие ремеслом бочара, достойно представляют мейстерзанг. Конрад, рыцарь, который не может и не должен стать мастером, высмеивает лучшие лирические лады мейстерзанга: “Никак в мастерской запищали мыши” /483/. Сам он поет “лихую охотничью

песню с гиканьем и всякими криками. И при этом он таким пронзительным, таким оглушительным голосом подражал лаю собак и дикому крику охотников, что в больших бочках разрывалось эхо и вся мастерская дрожала” /483/. Очевидно, что перед нами поклонник так называемого “деревенского миннезанга”, новой рыцарской лирики, зародившейся в начале XIII века, в которой куртуазное содержание нарочито заменено откровенным воспеванием примитивных и грубых желаний. В ее русле получил развитие и жанр охотничьей песни. И если бюргерство с благоговением перенимало принципы “высокого миннезанга”, то “деревенскому миннезангу” с самого его появления внимали замки, в том числе и королевские. Конрад — прямой выразитель эстетического вкуса рыцарства, так и всех других склонностей своего сословия, вопреки бюргерскому: ему бы “вместо колотушки” — “Роландов меч, что в три локтя длиною” /483/. Два мейстерзингера тоже не вполне схожи друг с другом; “прекрасные немецкие напевы удаются Фридриху лучше, нежели Рейнхольду” /480/. Последнего бюргеры не раз готовы упрекнуть “в какой-то иноземной манере, про которую они и сами не могли бы сказать, в чем она, собственно, состоит” /485/. За разностью исполнения обнаруживается и другая, более значительная их разность. Фридрих по природе ремесленник, увлеченный, как и Мартин, своим ремеслом, то есть добропорядочный бюргер. Вдова доброго бочара Марта отмечает: “Он как будто ближе к нам...” /489/. Рейнхольда же она может сравнить только с драгоценным сосудом, оказавшимся в кухне: “... пришлось бы пользоваться им вместо обыкновенной утвари, а я бы даже и притронуться к нему не смела.. И ведь нельзя сказать, чтобы по виду и по своим повадкам он был похож на разных надутых дворянчиков... нет, тут что-то совсем другое. Словом, кажется мне ... будто водится он с высшими духами, будто он — из другого мира” /489—490/. Простая женщина верно понимает, хотя и не умеет выразить словами, что перед ней аристократ духа, уже не свой, не бюргер. Образ Рейнхольда оказывается наделен особым смыслом, и это требует вспомнить, что конец XVI века в историко-культурном отношении — эпоха Возрождения уже и в Германии, а ренессансный художник существенно отличается от средневекового мастера.

Конечно, писатель не придерживается сознательно той

периодизации, которая будет принята историками позднее. Однако он прекрасно знал искусство Ренессанса, притом не только северное, но и итальянское, хотя никогда не был в Италии. Со свойственной ему тонкой восприимчивостью к художественному творению он мог уловить здесь отличие от средневекового: выражение индивидуально-человеческого вместо мифологического-всеобъемлющего, — что было связано с новым, ренессансным пониманием личности.

Строго говоря, Средним векам понятие личности вообще чуждо. Там человек был частицей целостного, космоса, и все, что он совершал, должно было соответствовать неписаным законам, на которых зиждется космос.

Отклонение от них не было предусмотрено, следовательно, не была предусмотрена и индивидуальность как таковая. Не составлял исключения и средневековый мастер, который, по словам А. Я. Гуревича, “задачу свою видел прежде всего... в воспроизведении принятых и устоявшихся традиционных приемов, в выражении общезначимых идей и понятий”³. Остается лишь добавить, что общезначимое и традиционное было возвышено до неоспоримо-священного, божественного. С другой стороны, извечно общее, воплощенное в ремесле, становилось и глубоко личным, так как поглощало мастера полностью, — вне своего ремесла человек не существовал. Профессиональное совершенство давало сознание собственной значительности и одновременно — прочной спаянности с людьми, со всем заведенным укладом. Другой советский ‘медиевист назвал это “парадоксом лично-безличного знания”⁴. Средневековую идею идентичности творчества (ибо мастер есть творец) и личности несет в себе образ Мартина. Почему герой новеллы не может помыслить, чтобы предсказание старой бабушки относительно жениха для Розы сбылось не с бочаром, а с кем-либо другим? Потому что кровно близкое, свою дочь, он хочет отдать только тому, кому передаст и другую часть себя самого — свою профессию, свое умение. Думать по-другому значило бы для него изменить себе. Ту же идею подтверждает история Фридриха, в душе которого идет борьба между чувством к прекрасной девушке и преданностью любимому делу. Кажется, что мастер берет в нем верх над влюбленным, когда он уходит от Мартина, но именно благодаря своему мастерству получает он возможность семейного счастья: изготовленный им необыкновен-

ный бокал заставляет Мартина вспомнить наказ выдать дочь за того, кто сделает “драгоценный домик”.

Любовь венчает профессиональное достоинство, как и предусматривал средневековый идеал: любовь всегда вознаграждала и лучшего рыцаря, и лучшего певца. Именно этот идеал призвана продемонстрировать идиллия, завершающая повествование.

Тождественность творческого и личного ярко выступает и в образе живописца Рейнхольда; изменить своему призванию он способен еще меньше, чем Фридрих или Мартин. Но это уже совершенно новое по сравнению с мастером Средних веков состояние творческой природы. Душа художника абсолютно свободна от всех ценностей, которые властвуют над бюргером-ремесленником (Фридрих замечает, что Рейнхольд смеется “над простой мирной жизнью трудолюбивого горожанина” /499/). Так появляется в новелле, по формулировке современного немецкого исследователя, “постановка проблемы отношений художественной индивидуальности и бюргерства.. противоположность между стилем жизни, подчиненной эстетическому, и жизненным порядком бюргерства, закрепленным этически”⁵. Все, что получает в глазах Рейнхольда какую-то привлекательность, соотносится им только с одним критерием — искусством. Будучи немцем, Рейнхольд воспринимает Германию совсем иначе, чем Фридрих, для того она — “милая родина”, для него же — земля Альбрехта Дюрера. Пленительный облик Розы также вызывает у него ассоциацию с Дюрером: “... мне показалось, будто это та Мадонна (Дюрера. — Д. Ч.), которая таким чудесным светом озарила мое сердце, ступает по земле” /497/. Поэтому радость торжествующей любви он испытывает, когда заканчивает ее портрет, после чего сама девушка перестает волновать его. С художниками Гофмана подобное происходит довольно часто, достаточно вспомнить “Эликсиры дьявола”, “Церковь иезуитов в Г.” или “Выбор невесты”. Предмет, возведенный в степень художественного творения, утрачивает для создателя этого творения свою привлекательность, теряет свой смысл, свою первичность: “... мне странным образом нередко чудится, будто теперь сама Роза — ее портрет, а портрет — живая Роза” /500/, — говорит Рейнхольд. Творческий дух оттесняет от него реальную жизнь, которая даже в самых сильных ее про-

явлениях, таких, как любовь, представляется “самообманом, плодом разгоряченного ума” /499—500/. Между личностью и окружающим миром возникает резкий антагонизм: “... когда вся эта пошлая жизнь с женитьбой и званием мастера так близко подступила ко мне, тогда мне и показалось, будто меня должны посадить в тюрьму и приковать к цепи” /500/.

Для художника Ренессанса искусство, оставаясь божественным, перестало быть тем общим, что связывало средневекового ремесленника с семьей, из которой он происходил, с цехом, к которому он принадлежал, с обществом, в котором он жил. Творчество стало индивидуальной деятельностью, выражением индивидуальных эстетических потребностей, особого душевного склада, ибо каждая личность в эту эпоху обрела самостоятельность и самоценность. Творчество оформило индивидуальность человека и сделало отношения этой индивидуальности с обществом проблемой. Рейнхольд — плоть от плоти той духовной культуры, которая возникла на исходе Средневековья в Италии (не случайно в его пении нюрнбергским знакам слышится “слишком много итальянского” /480/ и в лоне которой зародилось первое недоверие художественной природы к микрокосмосу, а затем и несогласие с ним, развившееся к XIX веку до романтического протеста. На пороге века Вакенродер подчеркивал в Дюрере “благочестивость” средневекового мастера, игнорируя его принадлежность Ренессансу, и при этом отстаивал “немецкий характер”⁶ дюрерского искусства. В произведении Гофмана художник оказывается за пределами социума и именно он, а не средневековый ремесленник, является подлинным героем этого писателя. Мы слышим у него поистине крейслеровские нотки: “Ха-ха! А я мог бы стать искусным бочаром: по будням с учениками скоблил бы обручи да строгал бы доски, по воскресеньям с почтенной хозяйкой ходил бы к святой Екатерине или святому Себастьяну, а вечером — на городской дуг, и так из года в год...” /499/. Мелькает в изображении Рейнхольда и характерная для гофмановского художника “дьявольская” искра особого самолюбия, сознания своих прав на какую-то особую власть над миром. Если влюбленный Фридрих принимает существование соперника со всей кротостью, готовый подчиниться божьей воле, то в Рейнхольде то же самое вызывает резкую недобрую перемену: “... глубокие ночные тени легли на его побледневшее лицо и...

безобразно исказили нежные черты юноши.. /471/. Творческая личность — титан по меркам Возрождения! — не признает для себя невозможного. Вспоминаются слова Марсилио Фичино: “Небо не кажется ему слишком высоким.. и центр земли не кажется глубоким.. Он старается повсюду властвовать, повсюду быть превозносимым”.

В одном маленьком произведении Гофман представил два варианта судьбы человека искусства. Первый — гармония с окружающей действительностью, то, что романтизм хотел бы видеть в своей современности как осуществленный идеал. По замечанию Л. Баткина, “идеалы служат критическим коррективом движения, давая возможность постоянно сопоставлять сущее и должное”⁷. Первый вариант, как все средневековое, имел в глазах романтиков величие мифа. Второй — поляризация искусства и действительности. Чем совершеннее художник, тем более призван он к “автономии”.

В послеиенский период намечалось “разложение мифа”⁸ — результат проверки идеала жизнью. Во вступлении к своей новелле Гофман не случайно упомянул “вечно движущееся колесо времени”/452/. Он понимал, что столетия, отделяющие его время от “той трудолюбивой поры, когда в жизни усердных горожан искусство и ремесло шли рука об руку”/452/, не прошли бесследно. И едва ли не самый глубокий след, оставленный ими, — положение художника: по ту сторону от массы.

¹ Вакенродер В. Г. Фантазии об искусстве. М., 1977. С.61.

² Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т. 1. С. 452. Далее цитаты по этому изданию, страницы — в тексте.

³ Гуревич А. Я. Представления о времени в средневековой Европе// История и психология. М., 1971. С. 167.

⁴ Харитонович Д. Э. Средневековый мастер и его представления о вещи// Художественный язык Средневековья. М., 1982. С. 34.

⁵ Schubert B. Der Künstler als Handwerker. Königstein, 1986. S. 39.

⁶ Вакенродер В. Г. Указ. соч. С. 63.

⁷ Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989. С. 157.

⁸ Так считают многие исследователи романтизма. См., например: Behler E. Gesellschaftskritische Motive in der romantischen Zuwendung zum Mittelalter// Das Weiterleben des Mittelalters in der deutschen Literatur. Königstein, 1983.

Е. КАРАБЕГОВА

Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана

В немецкой литературе эпохи Романтизма, на рубеже XVIII—XIX веков, возникает новая концепция поэта, творческой личности, и в связи с этим изменяется и роль автора в художественном произведении.

Одним из жанров, наиболее характерных для немецкого романтизма, становится литературная сказка, сказка-новелла, а затем — сказочная повесть. Их отличительной чертой является яркое выражение личности автора, романтического поэта. Этим литературная сказка в первую очередь отличается от народной, в которой не может быть черт авторской индивидуальности, поскольку такая сказка является созданием коллективного творчества.

В сказках Л. Тика, во “вставных” сказках в романе и повести Новалиса отразились черты личности автора, романтическое сознание, поэтическое видение мира, восприятие действительности как сказки, отдельные положения философии немецкого романтизма. В сказках Кл. Брентано, романтика “второго поколения”, при всей их внешней близости к народным (немецким и итальянским) сказкам, сохраняет свое значение воплощение личности автора, особенности его мировосприятия и художественного стиля.

Но наиболее, на наш взгляд, интересна роль автора в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана.

Сказочная повесть Гофмана завершает собой развитие

немецкой романтической литературной сказки, в ней реализуются многие возможности, заложенные в этом жанре, многие тенденции, только намеченные в сказках ранних романтиков. В сказочной повести Гофмана находят свое отражение многие важные проблемы, связанные не только с эстетикой и миро-воззрением романтизма, но и с современной действительностью. Сказочная повесть осваивает пласты современной жизни, используя при этом “сказочные” художественные средства. В творчестве Гофмана продолжается развитие теории литературной сказки в немецком романтизме. Эстетические основы сказки раскрываются в обрамляющем рассказе цикла “Серапионовы братья”, в эссе “Жак Калло”, а также в диалоге “Поэт и композитор”, завершающем первую часть цикла “Серапионовы братья”. Гофман рассматривает в связи со сказкой основополагающие проблемы романтической эстетики и поэтики — проблемы творческого вымысла, романтической, творческой личности и ее места в обществе, проблему романтической иронии. В рассуждениях Гофмана о принципах создания художественной сказки находит свое отражение та сторона его многогранной творческой деятельности, которая была связана с театром. Ведь, как известно, в самой личности Гофмана сочетались самые различные дарования и наклонности. Гофман был талантливым композитором, музыкантом, дирижером, режиссером, декоратором, художником, театральным и музыкальным критиком, и в то же время — советником суда, заслужившим всеобщее уважение своей честностью, добросовестностью и блестящим знанием дела. В своей теории литературной сказки Гофман рассматривает этот жанр уже в связи с оперой-буфф и театральной сказкой. Сказочную повесть Гофмана отличает от сказок других романтиков часто встречающиеся в ней черты театральности, совмещение в поэтике сказки отдельных моментов, заимствованных из оперы-буфф, театральной сказки Карло Гоцци и, в меньшей степени, из сказочных пьес Шекспира.

Гофман редко обращается открыто к своему читателю. Его роль как автора-повествователя скорее заключается в том, как организуется и подается сама сложная структура повествования, художественная ткань сказки. И особое значение при этом обретает в произведениях Гофмана совершенно новая для “сказочного” жанра категория — театральность.

Гофман рассматривает театральное действие как возможность для наиболее органического сочетания действительности с фантастикой, как наиболее адекватную форму для выражения романтического “двоемирия”.

Если сказка Людвиг Тика “Кот в сапогах” была написана в форме театральной пьесы, то у Гофмана театральность проявляется не столь открыто, но именно она во многом определяет композиционные и стилевые особенности его сказочных повестей. Категория театральности проявляется в них на самых разных уровнях повествования и в разнообразных формах, она буквально пронизывает всю художественную ткань сказки. Сама композиция сказочной повести нередко основывается на законах театрального действия, ее внутренняя структура, расстановка действующих лиц тоже в какой-то степени статичны, они созданы по одному образцу. Таким образом послужила сказочная опера Моцарта “Волшебная флейта”, либретто которой было написано Шиканедером по одноименной литературной сказке Виланда.

Особое значение обретает в сказках Гофмана сложное сочетание, а нередко и взаимопроникновение реального и фантастического миров. При этом очень важно, в какой форме подает автор-повествователь это сочетание. Для героев сказок романтиков первого поколения было характерно стремление к постижению романтизированного мира-универсума, заключавшего в себе саму сущность мироздания. Герой ранних сказок — поэт, романтическая личность — познает мир-универсум посредством чувства любви к женщине, в котором, по концепции романтиков, воплощается чувство “космической любви”. И только одна “космическая” любовь и может проникнуть в сокровенные тайны мироздания. Они открываются только чувству, а не холодному рассудку. Мир в ранних сказках предстает как целостный и гармоничный.

В сказках Тика, в которых уже наметился разрыв и противоречие между действительным и чудесным миром, появляется новый мотив. Герои сказки должны хранить тайну чудесного мира от других людей и тем самым доказывать свою верность этому миру. В сказочных повестях Гофмана происходит нечто иное. Герои, пришедшие из чудесного мира, открыто рассказывают о нем многочисленным слушателям. Но их рассказы никто не воспринимает, кроме поэтически настроенных молодых людей.

В сказке Тика “Белокурый Экберт” рассказ Берты органически вписывался в таинственную, даже гнетущую атмосферу позднего осеннего туманного вечера в уединенном замке, был вызван самой этой атмосферой. В сказочной повести Гофмана “Золотой горшок” рассказ архивариуса Линдгорста о короле духов Фосфоре и огненной Лилии ведется в шумной кофейне, явно не располагающей к романтическому настроению. Берта начинает свой рассказ просьбой не считать его сказкой, как бы странно он ни звучал. И ее слушатели воспринимают чудесное как истинное. И, действительно, как это выясняется в финале, они сами живут в чудесном мире, который только временно принял обличье обыденного.

Линдгорст же в конце своего рассказа пытается убедить своих слушателей: “То, что я вам сейчас рассказал, есть самое достоверное из всего, что я могу вам предложить.. то, что я представил вам, пожалуй, в скудных чертах, может казаться вам бессмысленным и безумным, но тем не менее все это не только не нелепость, но даже и не аллегория, а чистая истина”¹.

Рассказ Линдгорста был встречен дружным недоверчивым смехом, и только студент Ансельм почувствовал в словах архивариуса, в самом его голосе “что-то таинственное и пронизывающее до мозга костей, вызывающее трепет”². Все чудесное, что говорит и делает Линдгорст, воспринимается всеми, за исключением Ансельма, либо как “восточная напыщенность”, либо как небезопасный фокус с огнем. Линдгорст щелкает пальцами, сыплются искры, и в трубках зажигается огонь. Только этот довольно примитивный фокус способен убедить регистратора Геербранда в том, что “этот архивариус в самом деле проклятый Саламандр; он выщелкивает пальцами огонь и прожигает на сюртуках дыры на манер огненной губки”³.

Романтизированный мир предстает в первой сказочной повести Гофмана надежно защищенным от реального полнейшей неспособностью филистеров поверить в саму возможность существования чудесного.

Испытание героя на верность чудесному миру заключается у Гофмана не в сохранении его тайны, а в самой способности видеть и чувствовать этот мир, верить в его существование. Это дано только людям, наделенным поэтической душой — “энтузиастам”, как называет их Гофман. Само слово “энтузи-

аст” должно было вызвать у немецкого читателя ассоциацию с чем-то бунтарским, выступающим против установленного порядка — ведь этим словом Лютер, уже перешедший на сторону князей, клеймил восставших крестьян и народных проповедников.

Нередко одним из ведущих мотивов сказочной повести становится мотив поэтического восприятия мира, открытия в нем чудесного и волшебного. Эти сказки не столько о самом чудесном, сколько о пути его постижения, о фантазии художника, о поэтическом видении мира и о творческом освоении действительности. Так, характерный для творчества ранних романтиков мотив постижения природы и романтического мироздания принимает у Гофмана форму художественного, творческого познания реального мира. Именно в этой связи так часто встречается у Гофмана мотив увеличительных стекол, подзорных труб, микроскопов, очков, призм, зеркал и другой самой разнообразной оптики. Нередко в кульминационный момент действия появляется и играет важную роль какой-нибудь оптический прибор (“Крошка Цахес”, “Повелитель блох”, “Принцесса Брамбилла”).

По мере развития творчества Гофмана элемент чудесного наполняется новым содержанием. Он получает все более явственную социальную окраску. В сказочной повести “Крошка Цахес, по прозванию Циннобер” снова происходит испытание героев на способность воспринимать чудесное. В противоположность филистерам — слушателям рассказа Линдгорста в повести “Золотой горшок” — члены филистерского общества маленького городка Керापес воспринимают происходящее у них на глазах как нечто обыденное и естественное. Крошка Цахес, маленький отвратительный уродец, благодаря чудесному дару феи Розабельверде присваивает себе чужие таланты и успехи на службе и в искусстве. Но это “чудо”, как показывает Гофман, кажется жителям Керапеса вполне естественным не столько из-за волшебных золотых волосков Цахеса, сколько из-за полного соответствия этого “чуда” законам и правилам поведения, господствующим в обществе, присваивающем плоды чужого труда.

Единственным из жителей Керапеса, не подпавшим под чары Цахеса, оказывается энтузиаст — студент Бальтазар. Его роднит с Ансельмом, как и рядом других молодых героев

сказок: Натанаэлем (“Песочный человек”), Перегрином Тиссом и Георгом Пепушем (“Повелитель блох”), Эдмундом Лезеном (“Выбор невесты”) — способность видеть и воспринимать чудесное.

Следует отметить, что повествователь ведет “ироническую игру” и с самим стилем повествования — чудесные эпизоды описываются нарочито простым, обыденным языком, в сдержанном стиле, а события реального мира вдруг предстают в каком-то фантастическом освещении, краски сгущаются, тон повествования становится напряженным.

Категория театральности в сказках Гофмана нередко воплощается в мотиве “двойников”. Возникновение “двойников” в сказках Гофмана также связано с особым видением мира — в его двуединстве, в поэтическом и обыденном обличье. “Двойники” в сказках значительно отличаются от “двойников” в его романах, а также и от “двойников” в произведениях других романтиков. В сказках Гофмана выступают уже не столько настоящие двойники (таких у него сравнительно немного, например, Джильо Фава и его противник капитан Панталоне в каприччио “Принцесса Брамбилла”), сколько два различных воплощения одной и той же личности, две ее ипостаси, служащие в сказочной повести своеобразным подтверждением существования двух миров, двуплановости повествования. Именно поэтому “двойники” Гофмана не антагонистичны, фантастическое воплощение героя способствует более глубокому и всестороннему раскрытию его реальной сущности. Разительное внешнее несоответствие реального и фантастического воплощений одного и того же персонажа становится одним из проявлений романтической иронии, ее амбивалентности. Так, почтенный архивариус Линдгорст, отец трех дочерей на выданье, — оказывается огненным Саламандром, верным слугой короля духов Фосфора. На наш взгляд, различные воплощения героя могут рассматриваться и как своеобразные роли, которые он играет в сказке, как еще одно проявление театральности уже на другом уровне повествования.

Значительное место в структуре повествования занимают эпизоды поединков. В десятой вигилии повести “Золотой горшок” описывается, как Ансельм выдерживает свое главное испытание на верность чудесному миру. Заключенный в наказание за свое временное отступничество в склянку, стоящую

на столе в библиотеке Линдгорста, Ансельм мужественно отвергает помощь старухи-торговки яблоками и отказывается от дочери конректора Паульмана Вероники и от звания надворного советника. Именно это решение Ансельма предваряет и вообще делает возможной победу Линдгорста над торговкой. Здесь находит свое отражение концепция сказки, сложившаяся у Серапиновых братьев, — чудесное в сказке должно опираться на реальное, исходить из него.

Начинается сражение великого стихийного духа Саламандра со старухой-торговкой, представляющей темные силы волшебного мира. Оружие Саламандра — огонь, молнии, огненные лилии с его вышитого шлафрока. Оружие старухи — листы пергамента из фолиантов, стоящих в библиотеке архивариуса. Итак, Гофман продолжает разрабатывать основную конфликтную ситуацию романтизма. С одной стороны борются просветительское рации и, как его символ, — книги, рукописи, злые чары волшебного мира; с другой же — живые чувства, силы природы, добрые духи и маги. Побеждают в сказках Гофмана силы добра. В этом Гофман в точности следует образцу народных сказок. Верность Ансельма и победа Линдгорста приводят к двойному освобождению. Стеклоанная темница Ансельма треснула, “и он упал в объятия милой, прелестной Серпентины”⁴. И сама Серпентина окончательно освобождается от змеиного образа.

Поединок Линдгорста и торговки яблоками кладет начало традиции поединков добрых и злых сил, которые будут происходить почти во всех сказочных повестях Гофмана. Причем этим поединкам будет придаваться все более шуточный, буфонный характер. Поединок в “Золотом горшке” — самый жестокий и страшный, но в то же время — самый зрелищный. Гремит гром, сверкают молнии, летят огненные лилии, льется огненная кровь. И только финал сражения подан в нарочито сниженном тоне — старуха превращается под брошенным на нее шлафроком Линдгорста в свеклу, и ее уносит в клюве серый попугай — слуга Линдгорста. И архивариус на радостях обещает дать ему в подарок шесть кокосовых орехов и новые очки. Опять получается ироническое сочетание великого с малым! Поединки, как правило, служат кульминационным моментом в сказках, после чего сказочное действие начинает двигаться к развязке.

Таким образом, вся система повествования в художественных сказках Гофмана в той или иной степени соотносится с моментом, включающим чисто театральный прием — буфонный поединок. Во внутренней структуре сказки появляются элементы театральной постановки. Но хотя Гофман указывает в обрамляющем рассказе “Серапионовых братьев” на романтическую оперу-буфф как на образец для всякой сказки, поэтика его сказок во многом оказывается близкой поэтике комедии дель арте в ее трансформации в театральные сказки Карло Гоцци.

Театральным бывает, как правило, поведение энтузиастов. Сама манера поведения резко выделяет энтузиастов на общем фоне строго регламентированной жизни филистерского общества. Они чаще вбегают, как артисты на сцену, чем входят, чаще восклицают, чем говорят обычным голосом, сильно жестикулируют, то и дело допускают неловкости — переворачивают корзины с яблоками, отдавливают лапы собакам, чуть было не вываливаются из лодки в воду и т.д. Вспомним первую встречу Ансельма с торговкой яблоками у Черных ворот в Дрездене в день Вознесения. Это, почти комическое на первый взгляд происшествие дает тональность всей сказке. Неловкое, театральное поведение героя как бы открывает дорогу волшебству, вводит его в самую систему повествования — сначала в образе старухи-торговки, а потом — Серпентины и ее сестер-змеек. Посредством театральности поведения энтузиастов автор показывает их внутреннюю несовместимость с реальным миром и, как следствие этой несовместимости — возникновение и развитие их связи с миром волшебным, раздвоенность героев между двумя мирами и борьбу за них добрых и злых сил.

Все герои-энтузиасты очень экспрессивны. Уже эта, чисто внешняя сторона их жизни резко противопоставляет их окружающему миру, создает отношение иронического контраста, своеобразной романтико-иронической игры между энтузиастами и застойной жизнью мелких немецких городков. Они вносят в эту жизнь свежую струю, что само по себе уже представляет определенную положительную ценность. Как отмечает В. Хализев, “к поистине театральной выразительности и яркости порой приближается безыскусственно-открытое, органически-личностное действие людей, свободное от жизнетворческих установок. Собственно театральные и приближаю-

щиеся к ним формы действия людей последних столетий... являют собой огромную культурно-нравственную ценность. Они выступают как естественно-необходимый “положительный” противовес рутинному поведению — будь то архаическое, традиционное действие, “придавленное” ритуалом”, либо рассудочная, вновь обретаемая, “футлярная” скованность (вспомним последовательно “антитеатрального” чеховского Беликова, предельно осторожного и панически боящегося обратиться на себя чье-либо внимание)”⁵.

Театральные моменты как бы накладываются на элементы народной сказки, выступают в сочетании с ними. Так, Гофман в “Золотом горшке” почти в точности воспроизводит фабулу народной волшебной сказки в ее обработке Гоцци — “Любовь к трем апельсинам”. После проклятия старухи молодой герой — принц влюбляется в закодованную принцессу, освобождает ее от заклятия злых чар и в финале женится на ней. Вместо фольклорных героев-протагонистов у Гофмана действуют энтузиасты.

Чисто “сказочный”, “волшебный” материал вступает у Гофмана в контраст с изображаемой в сказке действительностью. Рассмотрим более подробно моменты, когда оба эти мира вступают в соприкосновение и появляются волшебные герои. Как правило, эти моменты сопровождается совершенно особое освещение. Если действие происходит в реальном мире, то изображается рассвет, закат, лучи солнца, борющиеся с мраком, яркое и в то же время таинственное освещение, подготавливающее появление чего-то волшебного.

Образ солнечных лучей, разрывающих мрак, нередко появляется у романтиков. Следует отметить, что это же самое время суток — рассвет и закат — наиболее часто встречаются и в живописи немецких художников эпохи романтизма. В “Золотом горшке” Ансельм именно на закате, в сумерках встречает впервые Серпентину, а потом Линдгорста, который под конец их разговора превращается в коршуна и улетает; к Бальтазару, сидящему в лесу, прилетает в сумерках на стрекозе Проспер Альпанус; на рассвете референдар Пульхер видит в саду фею и Цахеса и т.д.

В волшебном же мире освещение становится особенно ярким, вспыхивает ослепительными лучами, молниями, когда появляются великие маги, волшебники и феи. В эти моменты

обычно раздаётся удар грома, звучит музыка. Перегринус Тис, будущий сказочный король Секакис, в начале сказки “Повелитель блох” устремляется “в целое море из сверкающих огоньков пестрых рождественских свечей”⁶, а в финале сердце Секакиса превращается в ослепительный, сверкающий карбункул, в лучах которого гибнут злые герои. Представители злых сил обычно появляются в зловещих алых отблесках ночных костров, огня в каминах, в кроваво-красных лучах.

Все световые и звуковые эффекты являются сами по себе перенесением театральных эффектов, взятых, в частности, из романтической оперы, в контекст прозаического произведения. Одна из исследовательниц Гофмана — Хейде Эйлерт указывает как на конкретный источник этих эффектов на оперу Моцарта “Волшебная флейта”⁷. Особенно тесная связь прослеживается между оперой и сказкой “Золотой горшок”, написанной в период, когда Гофман дирижировал в осажденном наполеоновскими войсками Дрездене несколькими представлениями “Волшебной флейты” (26 декабря 1813 — 15 февраля 1814). В либретто оперы, написанном директором Венского театра, актером Эмануэлем Шиканедером (первым исполнителем роли Папагено), все сцены, в которых появляется великий маг Зарастро, освещаются ярким светом. В финале храм Мудрости должен представлять собой “совершенное сияние”, в это же время “вступает хор с литаврами и трубами”⁸. Царица Ночи, ее три дамы и мавр Моностатос появляются с черными факелами, но Зарастро побеждает их и тогда “весь театр превращается в одно солнце”⁹. Принц Тамино и принцесса Памина становятся жрецами храма Мудрости, три мальчика — слуги Зарастро — держат в руках цветы. Как видим, Гофман воспроизводит многие детали оформления финальной сцены оперы в “видении Атлантиды” — финале сказки “Золотой горшок”.

Обстановка волшебного дома Линдгорста почти в точности воспроизводит волшебную рошу Зарастро: во втором действии “сцена представляет собой пальмовую рошу, все деревья серебряные, листья золотые”¹⁰. Как отмечает Эйлерт, во всех “волшебных дворцах” — Линдгорста, Альпануса, Пистойя — есть помещение, почти в точности воспроизводящее театральную сцену. Альпанус готовит бой с Цахесом в овальной зале с занавесом, во дворце Пистойя актер Джильо Фава узнает театральные декорации и овальный зал.

Все превращения скромных жителей немецких городков в могущественных магов и фей, происходящие на глазах героев сказки, Гофман дает посредством изменения их внешнего вида и костюма. Так, затканый огненными лилиями шлафрок Линдгорста превращает его в великого Саламандра, а под конюцу служит оружием в битве. Альпанус и Розабельверде в конце поединка предстают в роскошных костюмах мага и феи.

Наиболее наглядно связь сказочной фантастики и театра выступает у Гофмана в финале сказки о Цахесе: “Бальтазар, Кандида, гости признали действие могущественных чар Проспера Альпануса, но Мош Терпин, захмелев, громко смеялся и уверял, что за всем этим скрывается не кто иной, как продувной молодчик — оперный декоратор и фейерверкер князя”¹¹. Здесь не только еще раз подчеркивается театральность в изображении волшебного, но и более отчетливо вырисовывается та роль, которую играет волшебник в сказке. Линдгорст и Альпанус становятся своеобразными “режиссерами” волшебства, создают атмосферу чудесного. Гофман, в соответствии с театральной практикой своего времени, наделяет этих “режиссеров” функциями декораторов, фейерверкеров, т.е. фактически создателей театральных “чудес”.

Гофман сам осознавал себя режиссером своих сказок, полновластным распорядителем чудесного и обыденного в них. И благодаря его “режиссуре” театральные чудеса в сказке постепенно отодвигаются на второй ее план и фактически превращаются в яркий фон, в волшебную декорацию. Гофман выбирает две формы для воплощения чудесного — это либо “дом волшебника”, либо рассказ одного из персонажей о волшебных временах или странах. Нередко такой рассказ благодаря циклическому построению переходит в романтический миф.

Автор сказки не только не стремится скрыть ее “руководительность”, “деланность”, но постоянно их подчеркивает, выставляет напоказ. Он открыто подает всю конструкцию сказки, все “швы” между ее составными частями, сочетания самых несовместимых моментов; все переходы от одного мира к другому происходят как бы на глазах у читателя. Автор ведет здесь своеобразную игру с художественным материалом. Но ведь согласно одному из важнейших положений романтической эстетики, само искусство должно было рассматриваться как игра. И только посредством этой игры становится возмож-

ным духовное познание мироздания и всей жизни. На первый план сказки выдвигаются события уже реального мира.

Сознательное нарушение повествователем иллюзии правдоподобия, театральной и посредством этого — “литературной” иллюзии — наиболее яркое проявление романтической иронии в сказке и вместе с тем — выражение интеллектуального характера сказки. Как отмечает И. Штрошнейдер-Корс в своем исследовании романтической иронии, “сознательная инсценировка, игра, подчеркнутая при помощи различных противоречий, делают ясным следующее: этот способ повествования позволяет увидеть в авторе единовластного руководителя спектакля, разыгрываемого в нем, держащего в руках все нити; он указывает на все новые возможности истолкования... и не дает читателю держаться только одной линии повествования или удовлетвориться только одной возможностью истолкования”¹².

Таким образом, воздействие самой личности Гофмана, его большой опыт работы в театре чувствуется как в общей структуре сказочной повести, художественной сказки, так и в ее отдельных деталях, в особенностях повествования и стиле.

¹ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 1. С. 96-97.

² Там же. С. 97.

³ Там же. С. 140.

⁴ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 1. С. 149.

⁵ Хализев В. Е. Драма как явление искусства. М.: Искусство, 1978. С. 39.

⁶ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 2. С. 342.

⁷ Eilert H. Theater in der Erzählkunst: Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Tübingen: Niemeyer Verlag, 1977. S. 88.

⁸ Mozart W. A. Die Zauberflöte. Leipzig: Reclam, 1951. S. 68.

⁹ Ibid. S. 72.

¹⁰ Ibid. S. 43.

¹¹ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М.: ГИХЛ, 1962. Т. 1. С. 444.

¹² Strohschneider-Kohrs I. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer-Verlag, 1960. S. 181.

М. БЕНТ

Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции

Вопрос об эволюции “сказочных произведений Гофмана” был поставлен в одноименной статье Ф. Мартини (1955). Констатируя их отличие от народной сказки с ее “заданным миропорядком” и “мифической объективностью”¹, а также от литературной сказки Новалиса, Тика и Брентано, действие которой происходит в “магическом и ирреальном мире”², Мартини указывает на причудливое смешение у Гофмана обычного и волшебного, направленное на “фантастическое уничтожение <...> действительности”³ ради “самоспасения” художника, гармонизации его внутреннего мира. В свете этого эволюция Гофмана-сказочника предстает как поиски согласия с собой и с окружающим миром.

“Сказку из новых времен” “Золотой горшок” по праву считают одним из ключевых произведений писателя: здесь мифологизируется его поэтическое призвание, отношение к действительности и искусству⁴, здесь находит выражение популярное среди романтиков утопическое видение “золотого века”, миф о потерянном рае⁵. Этот мотив позволяет понять структуру произведения в связи с идеями ранних романтиков.

Обратим внимание на то, что главы названы “вигилиями”, т.е. “ночными стражами”, хотя не все эпизоды происходят ночью. Несомненно, имеются в виду “ночные бдения” самого художника (Гофман работал ночами), “ночная сторона

природы”, “магический” характер творческого процесса. Понятия “сна”, “грезы”, “видения”, галлюцинации, игры воображения, “мечтательной апатии”⁶, неотделимы от событий новеллы. В начале четвертой вигилии автор призывает читателя в “чудесном царстве” сна опознать образы “повседневной жизни” /101/ и истолковать их. Из “ночного” начала вырастает и “сон” о “золотом веке”.

В третьей вигилии “замечательный старый чудак” /92/ архивариус Линдгорст рассказывает начало своей истории — сказку о любви юноши Фосфора и огненной лилии, о битве с черным драконом. В разговоре с Ансельмом архивариус подтвердит его причудливые видения и с помощью волшебного камня позволит вновь увидеть очаровавшую его золотисто-зеленую змейку Серпентину. В восьмой вигилии Серпентина продолжит рассказ о чудесной стране Атлантиде, где царил Фосфор, о своевольной страсти любимого им стихийного духа Саламандра к зеленой змейке, об изгнании его из роскошного сада. Живя среди племени людей, утерявших связь с природой, сам он сохраняет чуткость к ее чудесам и сможет вернуться в волшебную Атлантиду, если трое юношей полюбят его дочерей, рожденных в магическом браке с зеленой змеей, и ощутят “стремление к далекому чудному краю” /134/. При этом прямо названо то духовное свойство, которое необходимо для возникновения контакта с волшебной страной, — “наивная поэтическая душа” /134/. Атлантида же, как будет сказано в конце, — “не что иное, как жизнь в поэзии, которой священная гармония всего сущего открывается как глубочайшая из тайн природы” /160/.

Миру Атлантиды, “утраченного рая”, противостоит Дрезден, топографически весьма точно обозначенный. Саксонская столица населена благоразумными обывателями, живет солидной, размеренной жизнью, пьет кофе или пиво, играет в карты, служит и развлекается. Вещественный, прочный мир повседневности чувствует себя неуязвимым, всякого рода чудачества и странности чернокнижника и алхимика Линдгорста, мечтателя и визионера Ансельма не представляют для него опасности. Волшебникам тоже приходится иметь чин и звание, содержать семейство, служить или торговать. Мечта Вероники о замужестве, воплощенная в сладко звучащих словах “госпожа надворная советница”, в золотых сережках, в “пре-

красной квартирке” /107/ и т.п., ничего не говорит против самой Вероники: она восприняла из окружающей жизни ее стандарты, которые полностью устраняют в человеке индивидуальность и делают возможной замену поэтического Ансельма трезвым Геербрандом. Пребывание в склянке, постигшее Ансельма в результате проклятия старой колдуньи, мучительно для его поэтической натуры, — метафора человеческой несвободы в условиях бюрократической государственности. Гофман совершенно ясно дает понять, что лишь чувствительный Ансельм в состоянии ощутить эту несвободу, образ склянки — в его воображении, сам же он “стоит на Эльбском мосту” /146/.

Если Линдгорст деградировал до состояния чудаковатого архивариуса в результате изгнания из блаженного царства духов, то Ансельм рожден в земных условиях, и лишь “наивная поэтическая душа” отличает его от окружающих. Силы земли, воплощенные в старой Лизе и ее присных, имеют свои права на Ансельма: ему отнюдь не чужды тривиальные мечты о “светских” успехах и “полпорции кофе с ромом” /83/, он гордится каллиграфическим талантом, страдает от бедности и т.п. Когда он забывает прекрасную Серпентину и отдается очарованию по-земному простой и обаятельной Вероники, то дело тут не в колдовских чарах. Они лишь метафора повседневности. Если человека отрешить от его духовного начала, он легко удовлетворится той мнимой жизнью, которую предлагает повседневная реальность. Словом, хотя он “субъект курьезный <...> из него может выйти <...> коллежский ассессор или даже надворный советник” /107/.

Другая сторона Ансельма — то, что делает его посвященным. Непрактичность, чудаковатость и другие качества, превращающие его в “чучело гороховое” /83/, — неизбежная плата за эту посвященность, способность слышать голоса природы, прикасаться к ее тайнам, видеть недоступное другим. Способность в золотисто-зеленой змейке распознать прекрасную принцессу, в почтенном архивариусе — гордого царя Саламандра, в его жилище — магический мир волшебного сада — все это, по существу, свойство “внутренней оптики”, помогающей лучшему, поэтическому “я” Ансельма видеть сокровенное. Поэтому он избранник. Но Ансельму еще предстоит это доказать: “... только из борьбы возникнет твое счастье в высшей

жизни”, — говорит ему архивариус /121/. Земные силы стремятся подорвать восприимчивость Ансельма к чудесному, хотят лишить его особого зрения. Стоит Ансельму поддаваться чарам быта, земли, повседневности, как он утрачивает способность понимать волшебный язык, сажает злополучную кляксу и оказывается “под стеклом”. Разбить “склянку” ему помогает любовь к Серпентине — в результате он вновь обретает свое чудесное зрение, делается “свободен и счастлив” /149/ и исчезает из Дрездена, поскольку “царствие его не от мира сего”.

Внешне создается впечатление трехчастности мировоззренческой концепции, положенной в основу повести: золотой век, изгнание из рая и двоимирие — возвращение в блаженную страну с помощью искусства.

В повести “Крошка Цахес” эта структура повторяется, претерпев изменения, существо которых определялось диалектикой социальных перемен, логикой общественного сознания, движением романтической мысли, всем развитием Гофмана-художника. Нетрудно уловить приметы новой эпохи, наставшей вслед за наполеоновскими войнами, — эпохи Реставрации. И главная обобщающая примета времени — сам Цахес с его всесильным даром. Мотив денег и прочитывается с наибольшей определенностью, когда автор демонстрирует повальный психоз, всеобщее ослепление обывателей, которому поддаются и легкомысленный Фабиан, и доверчивая Кандида, и ее небескорыстный отец профессор Мош Терпин, и недалекий князь Барсануф, да и все остальные. Если Бальтазар способен сохранить трезвость, то этим он обязан своему поэтическому ясновидению. Последовательный ряд эпизодов — доказательства заявленного тезиса, примеры узурпации чужих заслуг отталкивающим выскочкой и оборотнем. Под конец он вытесняет самого министра, добывается руки прелестной Кандиды и становится вторым человеком в государстве. В чем причина? “Проклятый Циннобер” должно быть, безмерно богат, — рассказывает Пульхер. — Недавно он стоял перед монетным двором, и прохожие показывали на него пальцем и кричали: “... Ему принадлежит все золото, что там чеканят!” /386—387/. Постепенно открывается тайна щедрого дара феи Розабельверде: три золотых волоска на темени Цахеса производят то магическое действие, благодаря которому заслуги присутствующих приписываются маленькому уродцу, хотя он не

альраун и не гном, а обыкновенный человек” /399/.

В борьбе с Циннобером побеждает Бальтазар. Формально — это победа “добра”, “поэзии” и т.п. На самом деле — это торжество компромисса. Если в Крейсере и других героях раннего Гофмана конфликт между искусством и бытом был неразрешим, если в Ансельме с попеременным успехом борются поэтическое и обывательское, то в Бальтазаре компромисс уже достигнут, а борьба идет за поэтизацию быта, за гармонизацию внешних противоречий и несовершенств. Он “сын достойных и зажиточных родителей”, а не голодранец (как Ансельм), он “юноша скромный, рассудительный, прилежный” /362/. Мир природы и поэзии помещен в той же плоскости, что и мир повседневный, — достаточно оказаться за стенами города, как “душу посещает сладостный покой” /364/. Подлинное чудо уже не вне человека, не противопоставлено ему: чудеса — это природа в ее многообразии и человек как ее часть. Возлюбленная Бальтазара также не принадлежит к миру грез. Она дочь профессора, а не волшебника. Ее очарование — от молодости и здоровья, в ней нет и следа эфемерной Серпентины. Снимая патетику юмором, Гофман отнюдь не подрывает симпатий к героине. Напротив, он подвергает насмешкам салонно-поэтический женский идеал (анемичная девица, время от времени падающая в обморок), а заодно и “поэтических аскетов” /373/, к числу которых — это ясно — Бальтазар не принадлежит. Он, правда, одарен “внутренней музыкой” и в его душе “находят отзвук ... величественные аккорды” из страны поэзии /418/, его первые поэтические шаги вызывают одобрение мага Проспера Альпануса, но усилия Бальтазара направлены на посюсторонние цели, и поэтическая утопия Атлантиды — не его удел. Произойдет иное: Атлантида переместится в Керепес, превратится в благоустроенное имение, где растут отменные овощи, посуда не бьется, на коврах и диванах не бывает пятен, стоит благоприятная погода. Ф. Фюман желчно клеймит Бальтазара именем “нового Цахеса”. Но такова ли позиция самого Гофмана?

В сказке “Золотой горшок” в магическом мире волшебства наблюдалась та же поляризация, что и на земле. Здесь, напротив, и покровительница Цахеса, и доктор Проспер Альпанус принадлежат к светлым силам. Их шутки над людьми могут быть довольно жесткими, но между собой они обмени-

ваются салонными фокусами и скоро приходят к соглашению, благодаря которому маленький протезе феи-канониссы будет обезврежен Бальтазаром с помощью волшебного лорнета Проспера Альпануса. Волшебники смогут окончательно покинуть княжество, поскольку мир поэзии обрел права гражданства в царстве действительности на основах автономии: “Бальтазар, извлекая разумную пользу из обладания чудесной усадьбой, сделался в самом деле хорошим поэтом” /445/. Если этот конформизм и не выражает гофмановского идеала, то он свидетельствует все же о признании неизбежности и необходимости компромисса. Сам автор, еще появлявшийся на миг в конце “Золотого горшка” собственной персоной, здесь уже не персонифицируется (если не иметь в виду обращений к читателю), рассеявшись среди персонажей, но ни с кем из них не отождествляясь.

Вернемся теперь к диалектической “триаде”, лежащей в основе концепции повести, которая, вопреки пестроте и “каприциозности”, обладает рационалистической отчетливостью идейного содержания. В первой главе описывается “окруженная горными хребтами ... маленькая страна” /353/, благоденствующая под необременительной властью доброго князя Деметрия. Чарующая природа, отсутствие городов с их сутолокой и пороками, свобода и мягкий климат привлекли сюда волшебников и фей. Подданные Деметрия были хорошими гражданами именно потому, что жили в довольстве. Государство князя Деметрия выступает как патриархальная идиллия, земной аналог поэтической Атлантиды. Но этот мир уже в прошлом. С тех пор как в княжестве “разразилось просвещение” /356/, идиллическому существованию пришел конец. Резко сатирическое изображение плоского рационализма и просвещения объясняется тем, что они находятся на службе абсолютизма. “Враги просвещения” — поэзия, природа, волшебство. А потому решено утилизировать волшебство-поэтический реквизит и отправить на принудительные работы крылатых коней (подрезав им предварительно крылья). И вот уже повсюду вывешен эдикт о введении просвещения, полиция вламывается во дворцы фей, налагает арест на имущество и уводит объявленных вне закона, чтобы выслать в блаженный Джиннистан (из “1001 ночи”).

Лишь немногим удалось укрыться. Среди них фея Роза-

бельверде, пожалованная местом канониссы в приюте для благородных девиц, и Проспер Альпанус, сделавшийся даже крупным экспертом по делам просвещения благодаря “научному” обоснованию абсолютной власти. Просвещение уравнивается с деспотизмом. Облик карикатурного просвещения сатирически предстает и в “приятельских письмах” “прославленного ученого Птоломея Филадельфуса” его другу Руфину (пародийно использующих “Персидские письма” Монтескье): “В непроглядной тьме мой возница сбился с настоящей удобной дороги и нечаянно выехал на шоссе” /358/. Профессор Мош Терпин, превращающий природу в засушенный гербарий или “в маленький изящный компендиум” /361/, — тип схоласта, стремящегося лишь к сытости и довольству, — идеальный образец ученого в условиях подобного просвещения.

Сатирически изображая феодально-абсолютистское карликовое княжество, кичащееся своей благоустроенностью и пуще огня боящееся свободной мысли, поэзии, искреннего чувства, Гофман достигает высокой степени социальной остроты. Об этом свидетельствуют также насмешки над князьями, издевательское описание статута ордена зелено-пятнистого тигра и многое другое. Но сатира Гофмана не нигилистична. Показывая, что в условиях деспотизма возможно лишь псевдопросвещение, он не считает ни стихийное возмущение масс (“черни”), ни героический подвиг одиночек средством обновления (хотя в свете последовавшего вскоре убийства К. Зандом Августа Коцебу сцена нападения Бальтазара и его друзей на министра Циннобера приобретала прямо-таки подстрекательский оттенок). Смягчению нравов должна способствовать поэзия. То, что возникает в результате, далеко от идеала, и все же во владениях Барсануфа, если устранить опасного тирана-временщика, вполне можно жить: “Он — снисходительный государь и позволяет каждому поступать по своей воле ..., лишь бы это не было особенно заметно да исправно платили бы подати” /411/.

В финале происходит примирение противоречий. Автор обстоятельно информирует читателя о том, что Бальтазар получил в наследство сельский дом с лесами и пажитями, что в инвентарной росписи перечислены драгоценная утварь, золото и серебро. Это вполне убеждает Моша Терпина в том, что на руку его дочери претендует достойный человек. С самим профессором автор мирит нас, сообщая, что тот понял бессмыс-

ленность своих исследований “по части естественной истории” перед лицом великолепного, пестрого и волшебного мира природы /443/ и отныне будет утешаться дегустацией вин в погребу у зятя.

На первых страницах повести мать Цахеса, бедная крестьянка, жалуется на “непрестанную нищету” /345/ и проклинает свою судьбу, так что сердобольная фея не может удержаться от порыва сострадания: “... сколько нужды и горя на этом свете!” /347/. Этот эпизод как бы “из другого источника”, настолько трезво увидены здесь социальные контрасты. Примирение и этих противоречий мы найдем в полном тонкой иронии эпизоде предпоследней главы: старая Лиза поставляет золотистые луковицы для княжеских завтраков и избавляется от нужды.

И, наконец, свадьба, пышный пир в загородном доме, сопровождаемый пиротехническими и гастрономическими чудесами, венчает победу добрых сил или, точнее, скрывает горечь вынужденного компромисса.

“Повелителя блох” автор называет “безумнейшей, причудливейшей из всех сказок”⁸ и погружает читателя в святочную атмосферу, что побуждает исследователей относить это произведение (как и “Принцессу Брамбиллу”) к жанру капричио. А между тем повествовательные приемы с самого начала подрывают доверие к сказочному замыслу, поскольку ставят между событиями и читательским восприятием активную фигуру повествователя, ведущего рассказ от третьего лица, но не скрывающего своей “творящей” функции. Он именует себя “издателем”, регулярно апеллирует к “благоклонному читателю”, а порой откровенно демонстрирует самый механизм рассказа. Обращает на себя внимание явный избыток вставных эпизодов: история принцессы Гамахеи в изложении торговца микроскопами (он же укротитель блох) Левенгука, рассказ мастера-блохи о судьбе своего народа, история тайного советника Кнаррпанти и др. Сказочный сюжет о принцессе Гамахее, будучи выделен, не только обнаруживает типичные приемы литературной сказки, но и по контрасту выявляет несказочный характер целого. По-своему этого же результата достигает и рассказ мастера-блохи: ему отведена роль мировоззренческого комментария. Что же касается истории Кнаррпанти, то ее происхождение и место в произведении обнару-

живают присутствие автора с наибольшей очевидностью: в качестве “последователя” (“издателя”) рассказчик проявляет известное насилие над сюжетом, поскольку вставная эта история фактически с замыслом не связана; с другой стороны, сквозь маску “издателя” здесь с максимально возможной (без утраты художественности) откровенностью проступает биографическое “я” Гофмана. Важен не только сам этот факт (известно, что соответствующие страницы были изъяты при наборе и повесть вплоть до начала нашего века выходила в изуродованном виде), но и сатирические намерения автора, его гражданская отвага. С величайшим презрением говорит Гофман о покровительствующем Кнаррпанти мелком князе (“имя которого издатель никак не может припомнить” — 403), постоянно страдавшем от безденежья и вздыхавшем о временах инквизиции. Что же до юридических постулатов Кнаррпанти, то они обладают зловещей узнаваемостью. Он утверждает, к примеру, что “важно прежде всего найти злодея, а совершенное злодеяние уже само собой обнаружится” /404/, что “думание ... уже само по себе ... есть опасная операция, а думание опасных людей тем более опасно” /422/; следствие состоит для него в подтасовке фактов, виновность подозреваемого не нуждается в доказательствах и т.п. Законы жанра позволяют посрамить советника, но известно, что против самого Гофмана было возбуждено дисциплинарное расследование, вызванное этой сатирой, и только смерть спасла его от дальнейших неприятностей.

Гофману, как и ранним романтикам, близка идея изначального единства всего сущего, в этом оправдание смешения времен и эпох, совмещения реального и фантастического. Ведь “с той поры, как хаос слился в готовую для формовки материю ... мировой дух лепит все образы из этой предлежащей материи” /433/. С этим связана и идея метампсихозы, многократного перевоплощения. Георг Пепуш то и дело погружается в свое прошлое, растительное инобытие; попытками одушевления этого доисторического прасуществования заняты (при помощи своих грубых и несовершенных инструментов) два “микроскописта” — Сваммердам и Левенгук; даже предпринятое Перергинусом Тисом “образовательное” путешествие в Индию есть не что иное, как средство прикоснуться к началам бытия.

В повести три слоя. У истоков человечества стоит игра природных сил. Этот “золотой век” — в далеком прошлом, воспоминания о нем живут в артистических натурах. События этого мира составляют фантастический фон и “донный” слой повествования. Географические названия вроде Фамагусты и Самарканда здесь не более реальны, нежели место действия арабских сказок. И в этом мире обитают одушевленные растения, добрые и злые духи: у короля Секакиса и царицы цветов рождается прекрасный тюльпан — принцесса Гамахея; в соперничество из-за любви ее вступают “гадкий” принц пиявок, “хвостун” чертополох Цехерит и “болван” — гений Тетель /385/; победителем окажется отважный и вспыльчивый Цехерит. Но его союз с Гамахеей не только высший миг торжества, но и окончательное прощание с “золотым веком”, они умирают растительной смертью.

Эпоха “цивилизации” значительно более ощутима в повествовании и в силу временной близости к настоящему и благодаря иной — человеческой — форме воплощения природных сил. Гофман оживляет двух голландских естествоиспытателей XVII века — Левенгука и Сваммердама. С помощью системы оптических приборов им удастся извлечь принцессу Гамахею из цветочной пыльцы, вырастить ее и отделить ее изображение от стены. В результате давно исчезнувшее получает недолгую и призрачную жизнь под именем Дертье Эльвердинк, имеющей очевидное сходство с другими “автоматами” у Гофмана. Перегринус не может отделаться от впечатления чего-то мертвенного в ее облике, и это впечатление должно быть распространено на весь мир цивилизации: оба микроскописта — выходцы с того света, их соперничество носит механический характер (дуэль на оптических инструментах), они всего лишь “безумные мелочные торгошники природой” /476/ с холодными сердцами, не одушевленными любовью к ней, и поэтому тайны природы останутся для них недоступными. Принцесса Гамахея может вести здесь лишь мнимое, механическое существование. И Георг Пепуш в своем человеческом воплощении обречен на безумные и ложные поступки, вроде дуэли на игрушечных пистолетах. Свет на отношение Гофмана к цивилизации и истории проливают признания мастера-блехи. Ведь Левенгук — не только торговец микроскопами, он еще и укротитель, развлекающий праздных зевак представле-

ниями, в которых участвуют дрессированные блохи. О судьбе своего маленького народа мастер-блоха поведал Перегринус с горечью и негодованием против того, кто “с варварской жестокостью принялся прививать так называемые культурные начала, лишившие ... всякой свободы, всяких радостей жизни” /386/. “Высшая культура” состоит в том, чтобы “чем-то сделаться” или “что-то собой представлять”, вследствие этого некогда свободный народ оказался опутанным “множеством потребностей”, которые приходится “в поте лица ... удовлетворять” /386/.

В связи с проблемой цивилизации возникает вопрос о функции волшебного стекла, которым владеет мастер-блоха. Ведь ради него сбиваются с ног пресловутые “микроскописты” (т. е. оно должно как будто служить целям ложной цивилизации), а с другой стороны, благодаря ему Перегринус способен проникать в тайные мысли людей, срывать злобные козни (как было с Кнаррпанти), критически осмысливать последствия все той же ложной культуры. Ответ, очевидно, связан с тем, что Перегринус в конце концов отказывается от ясновидения, даруемого ему волшебным стеклом, ибо чисто рациональное познание (а стекло и является его воплощением) лишает полноты жизни, ее многоцветья, страстей, страданий и радостей.

Показав невозвратимость растительного рая, отвергая мир механической цивилизации, автор сосредоточивает внимание на судьбе главного героя, которая (при всех возможных здесь оговорках) предстает как своего рода “мейстераида”, развивающаяся биография с положительным итогом. Как и герой Гете, Перегринус — сын состоятельного купца и живет в “знаменитом и прекрасном” /346/ Франкфурте-на-Майне. На первых страницах обеих книг (это особенно заметно при сравнении с “Театральным призванием” Вильгельма Мейстера говорится о рождественских кукольных представлениях. Но в то время как герой Гете с помощью театра начинает приобщение к реальной жизни, Перегринус, истинно “стернианский” чужак, гарцует на своем “коньке” (в первых эпизодах — буквально), предаваясь в фантазии увлекательному путешествию в Китай, не проявляя ни малейшего интереса к истории Ганзейского союза и испытывая “решительное отвращение” к “денежным мешкам и счетным книгам” /349/. Мечтательное

прекраснодушие, придавая обаяние герою, делает его доступным для покушений ложного мира. Вся история увлечения “райской змеей” Дертье Эльвердинк это подтверждает. Герой переживает ряд кризисов: после смерти родителей “разрушенным узел он прекрасный, сверкающий мир, в котором жил до сих пор беззаботно” /351/; попытки театрализации быта завершаются встречей с Дертье; арест по ложному подозрению ставит Перегринуса лицом к лицу с реальностью. Георг Пепуш (в известном смысле “двойник” героя) и мастер-блоха убеждают его отказаться от “простодушия и ребячества” /405/, от ложной филантропии, от страха перед жизнью: “Ступайте, ступайте в свет, Перегринус, опыт убедит вас, что мир не так плох, как вам кажется”, — заклинает мастер-блоха /425/. Познанию мира первоначально служит волшебное стекло “чистого разума”, но оно дает лишь частичное и несовершенное знание. Знакомство с простой девушкой, дочерью бедного переплетчика Розочкой Лэммерхирт, помогает Перегринусу понять, “что роковой подарок мастера-блохи, хотя и сделанный им с добрыми намерениями, все-таки во всех отношениях был адским подарком” /473/, он открывает для себя прелесть доверия, сердечности и искренности. Автор завершает свою рождественскую сказку апофеозом обыденного: свадьбой, семейным счастьем, рождением ребенка. В отличие от “Крошки Цахеса” этот финал не воспринимается как вынужденный обстоятельствами компромисс. Напротив, обретение реальных ценностей, очевидно, представляется и автору закономерным итогом, открывающим путь к “высшей жизни” /481/.

И “Принцесса Брамбилла” /1821/, при всей “карнавальности”, вполне соответствует мировоззренческой концепции, определявшей типологическое сходство фантастических новелл Гофмана, и отражает состояние этой концепции на исходе творческого пути писателя. Как и в “Золотом горшке”, здесь присутствует триада “золотой век” — современность — искусство. Но искусству (театру) придается теперь особое значение: оно должно стать средством постижения человеком своей истинной сущности, затуманенной и искаженной в ходе развития. Трагический разрыв между человеком и миром действительности может быть преодолен, если человек осознает себя частью природного мира, воссоздаст этот мир в себе. В баснословные, доисторические времена “природа лелеяла и пе-

ствовала человека ... наделив его даром непосредственного видения всего сущего” /262/. Затем наступило отчуждение: “Мысль разрушает представление, и человек, оторванный от материнской груди, бродит бесприютный, в вечных колебаниях и заблуждениях, слепой, глухой”. Преодолеть отчуждение он сможет, когда, “вглядевшись в отражение собственной мысли ... осознает, что она существует и что в той глубочайшей и богатейшей залежи, которую открыла перед человеком его царственная мать-природа, он полновластный суверен, хоть и должен повиноваться ей как вассал” /268/. В сфере искусства это примирение обозначено как единство фантазии и юмора (“... без тела, без плоти юмора ... фантазия осталась бы только крыльями и, оторвавшись от земли, носилась бы по прихоти ветра в воздухе” /334—335/. Суть дела не в самом присутствии юмористического (или обыденного) в произведениях искусства (оно всегда наличествовало у Гофмана), а в достижении единства обыденного и возвышенного, реальности и идеала, жизни и искусства.

Очевидная связь этих рассуждений с “интеграционными” идеями младших романтиков (вплоть до текстуальной близости с некоторыми местами из “Воззрений на ночную сторону естествознания” Г. Г. Шуберта) позволяет увидеть и эволюцию Гофмана в целом как движение от раннеромантического универсализма и индивидуализма к “соборным” и “конформистским” настроениям, определявшим романтическую эволюцию в годы патриотических войн и Реставрации.

¹ E. T. A. Hoffmann/ Hrsg. von H. Prang. Darmstadt, 1975. S. 167 u. 176.

² Ibid. S. 169

³ Ibid. S. 165

⁴ Negus K. E. T. A. Hoffmann's "Der goldne Topf": its romantic myth// The Germanic Review. Vol. XXXIV. 1955. N 4. P. 266

⁵ Hewett-Thayer H. W. Hoffmann: Author of the Tales. Princeton// N. J., 1948. P. 226.

⁶ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1962. Т. 1 С. 101. Далее страницы этого тома указываются в тексте.

⁷ Встреча. Повести и эссе: Сборник: Пер. с нем./ Сост. М. Рудницкий; Предисл. и коммент. А. Гугнина. М.: Радуга, 1983. С. 445.

⁸ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения.: В 3 т. М.: Худ. лит., 1962. Т. 2 С. 469. Далее страницы этого тома указываются в тексте.

Ф. ФЕДОРОВ

Система точек зрения в художественном мире позднего Гофмана

Каждый персонаж является носителем определенной идеологической, определенной жизненной позиции; персонаж “символичен, репрезентативен; он единичный знак обобщений, представитель обширных пластов человеческого опыта, социального, психологического”¹ (Л. Я. Гинзбург); система воззрений персонажа, как и система его действий, которые или совпадают (система действий воплощает, объективирует систему воззрений), или существенно различны, и образуют его позицию, его точку зрения; точка зрения персонажа, естественно, подвергает оценке точки зрения других персонажей и, в свою очередь, является объектом их оценок; на этой основе (Гегель: “определенность обнаруживает себя как существенное различие”² и возникает одна из важнейших категорий художественного мира — конфликт (коллизия).

Точки же зрения персонажей являются “объектом оценки с более общей”³, более высокой точки зрения; этой более высокой точкой зрения является точка зрения субъекта (субъекта сознания, субъекта речи) (Б. О. Корман: “Под объектом речи мы будем понимать все то, что изображается, и все, о чем рассказывается: это люди и их поступки, предметы, обстоятельства, пейзаж и события; под субъектом речи — того, кто изображает и описывает”⁴), которая, по мнению Б. О. Кормана, в эпических произведениях существует в трех

разновидностях: 1) как повествователь, или автор (“не выявленный, не названный, растворенный в тексте”⁵ субъект речи); 2) как личный повествователь (“выявленный”, “названный” субъект речи, но его “личная определенность при непосредственном восприятии текста почти не бросается в глаза”⁶); 3) как рассказчик (“носитель речи, открыто организующий своей личностью весь текст”⁷). Точка зрения субъекта (субъекта сознания и субъекта речи) исключительно важна, потому что переводит вопрос с того, “что изображено, о чем говорится”, на то, “кто говорит, кто размышляет, кто видит, кто изображает”⁸; если сфера точек зрения персонажей — это сфера объекта речи, объекта оценок, то сфера повествователя и рассказчика — это сфера субъекта. Г. А. Гуковский писал, понимая под повествователем любой тип субъекта речи: “Повествователь — это не только более или менее конкретный образ, присутствующий вообще всегда в каждом литературном произведении, но и некая образная идея, принцип и облик носителя речи, или иначе — непременно некая точка зрения на излагаемое, точка зрения психологическая, идеологическая... Это — воплощение того сознания, той точки зрения, которая определяет весь состав изображенного в произведении...”⁹. Точка зрения субъекта сознания выступает в роли организатора точек зрения персонажей, она приводит их к общему знаменателю, она образует их систему, более того, она образует как систему художественный мир в целом; системность художественного мира определена прежде всего точкой зрения субъекта сознания, тем самым она “представляется центральной проблемой композиции произведений искусства”¹⁰ (Б. А. Успенский).

Точка зрения субъекта сознания декларируется двумя способами: первый способ — это способ прямой, непосредственной оценки (по Б. О. Корману, “прямо-оценочная точка зрения”¹¹); оценка персонажей, их воззрений и действий, оценка конфликтов, событий и т. д., в общем, оценка объекта изображения содержится в так называемой “речи автора” (В. В. Виноградов: “Образ автора — это <...> центр, фокус, в котором скрещиваются и объединяются, синтезируются все стилистические приемы произведений словесного искусства”. “Это индивидуальная словесно-речевая структура, пронизывающая строй художественного произведения и определяющая

взаимосвязь и взаимодействие всех его элементов”¹²). Субъект сознания выступает в этом случае в роли не только творца художественного мира, но и непосредственно изображаемого комментатора, чья точка зрения является безусловной. Непосредственность и определенность оценки определяют одноголосый, монофонический характер как повествования, так и художественного мира; повествующее “я” является не только носителем оценки, но и в некотором роде носителем истины, т. е. в большей или меньшей степени приближено к системе воззрений автора-демиурга. Второй способ формируется в 50-е годы XIX века во Франции и получает наименование объективного метода. Первой классической структурой этого типа является роман Флобера “Мадам Бовари”. Непосредственная оценка, оценка на уровне речевого высказывания здесь отсутствует, субъект речи утрачивает функцию комментатора. “Обретая неустранимо индивидуальный тон, авторское слово в реалистической литературе XIX века вместе с тем освобождается от форм условной персонификации — исчезает повествовательное “я” или “мы” и в пределе достигается иллюзия никем не опосредованного саморазвертывания жизни. В классическом романе XIX века изображение преобладает над изложением, автор как бы устраняется из сцен общения героев. Однако повествовательная активность автора при этом внедряется во все поры речевой структуры”¹³. “Объективный метод” не означает отказа от определенной позиции, от определенной оценки, но оценка декларируется опосредованно, через сопоставление точек зрения персонажей, других единиц художественного мира, через монтаж. “Объективное” повествование значительно усложняет композиционную структуру текста: композиция обретает демонстративно значимый характер как раз в силу того, что как бы скрывает определенную оценку изображаемого. Повествование потому и обретает объективный характер, что становится не однозначным, не одноголосым, а многозначным, полифоническим. М. М. Бахтин писал о Достоевском: “Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события”¹⁴. В этом смысле тенденция литературы есть движение от монофонии, от монолога к многоголосию, к диалогу.

Точка зрения субъекта сознания (образ повествователя, рассказчика) существенна в процессе анализа художественного мира именно потому, что демонстрирует принцип видения, понимания художественного мира, принцип, положенный в основу его организации как системы. “Образ автора”, не будучи идентичным автору-демиургу, тем не менее является его доверенным представителем в конкретном художественном мире.

И наконец, высшая точка зрения — это точка зрения автора-демиурга. “Авторская позиция богаче позиции повествователя, поскольку она во всей полноте выражается не отдельным субъектом речи, как бы он ни был близок к автору, а всей субъектной организацией произведения”¹⁵, всей системой текстовых связей и отношений; точка зрения автора-демиурга — это и есть созданный автором текст, в тексте объективированы сознание автора, структура его мышления. Определение авторской точки зрения требует и введения текста в целую систему контекстов: в контекст творчества писателя, в контекст историко-культурной эпохи, в контекст культуры в целом, не только предыдущей, но и последующей, ибо текст представляет собой диалог с предшественниками, современниками и потомками.

Таким образом, в художественном мире есть система точек зрения, носящая иерархический характер: низшим уровнем являются точки зрения персонажей, высшим уровнем — точка зрения автора-демиурга, точка зрения субъекта сознания является своего рода промежуточным звеном.

Немецкий романтизм, в классических формах существовавший около четверти века (конец 1890-х — начало 1820-х годов), — в высшей степени динамическая, отмеченная непрерывной внутренней борьбой, стремительно развивающаяся культура. Одна из важнейших тенденций романтической литературы — это усложнение точек зрения, усложнение их взаимосвязей, значительное видоизменение структурной и семантической роли повествователя, активное введение в повествование образа рассказчика (группы рассказчиков). В этом отношении чрезвычайно характерными являются “Сералионовы братья”, третий и последний сборник новелл и сказок Гофмана, изданный в 1819-1821 годах¹⁶. В отличие от предыдущих сборников — “Фантазий в манере Калло” (1814—1815) и

“Ночных произведений” (1817) — “Серапионовы братья” составлены из произведений, создававшихся чуть ли не в течение всего творческого пути Гофмана. Объединив произведения, далекие как по философскому содержанию, так и по художественным принципам, Гофман придал “Серапионовым братьям” статус книги обобщающей, подводящей итог, являющейся своеобразным микрообразом всего им осозданного. Но 19 разнородных произведений, включенных в книгу, даны не сами по себе, как это было в “Фантазиях” и “Ночных произведениях”, а нанизаны на чрезвычайно развернутую рамку (она составляет пятую часть книги), излагающую историю шести литераторов (Киприана, Лотара, Теодора, Отмара, Сильвестра и Винцента), объединяющихся в общество, читающих и обсуждающих “свои” произведения (к 19 основным произведениям должно быть добавлено еще 10, названием не выделенных, возникающих как бы в ходе дискуссии, в качестве аргументов; их функция и вводит их в пределы рамки). Нетрудно увидеть, что точки зрения в “Серапионовых братьях” представляют собой весьма сложную, изошренную структуру: прежде всего, эта точка зрения повествователя, но она непосредственно воплощена только в рамке; точка зрения повествователя организует точки зрения шести рассказчиков; рассказчики — это художники, эстеты, критики, их слово — эстетическое слово, это своего рода эстетический комментарий к новеллам и сказкам, но точки зрения рассказчиков глубоко различны; это не только голос, это шесть разнородных голосов, шесть самостоятельных независимых точек зрения; но идеология рамочной конструкции — движущаяся идеология; литераторы, образующие общество под знаком Серапиона, от Серапиона и его принципа значительно отступают; таким образом, точка зрения повествователя как бы складывается из шести точек зрения, друг друга корректирующих, друг друга формирующих; голос повествователя образуется из шести различных голосов; повествователь перестает быть целостной, единой структурой, повествователь ведет не монолог и даже не диалог, а полилог; результатом этого полилога и является видоизменение эстетической, художественной, идеологической позиций. Наконец, рассказчики рассказывают или читают созданные ими произведения, и в каждом из этих произведений есть свой повествователь и свои персонажи, их точки зрения, рассказчик объяв-

ляется тем самым как бы Автором, и точка зрения рассказчика складывается уже не только из системы его эстетических высказываний, но и из “созданных” им текстов. Так, например, позиция Сильвестра характеризуется не только тем, что он говорит в связи со “своими” и чужими произведениями, но и тем, что он создает, что он читает (“Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”, “Мадемуазель де Скюдери”, “Взаимная связь событий”). Через рассказчиков эти произведения входят в высшей степени сложную точку зрения повествователя. Но благодаря структурной многоступенчатости точка зрения повествователя декларируется не непосредственно, а опосредованно, через весьма изощренный композиционный монтаж. Внутреннее действие “Серрапионовых братьев”, связанное с расположением образующих книгу произведений, с композицией, итоги эстетического полилога, — все это свидетельствует об “одноголосости” книги; но “одноголосость” состоит из многоголосия, из целого хора различных голосов. С другой же стороны, “многоголосость” повествователя лишает его демиургической однозначности. Главное же, не точка зрения повествователя организует конкретный жизненный материал, а конкретный жизненный материал выдвигает определенную точку зрения повествователя.

Рассмотрим книгу Гофмана более подробно. Значительная часть произведений, составляющих “Серрапионовых братьев” (“Фермата”, “Поэт и композитор”, “Артусова зала”, “Щелкунчик и мышинный король”, “Состязание певцов”, “Автомат”, “Чужое дитя”, “Зловещий гость”; к ним примыкают и некоторые произведения, включенные в рамку, т.е. всецело подчиненные ее художественному заданию: “Отшельник Серрапион”, “Советник Креспель”, “Eine Spukgeschichte”, “Эпизод из жизни одного известного человека”), соотносится с “Фантазиями в манере Калло” и особенно “Ночными произведениями”; их художественный мир — это мир классического позднеромантического двоемирия (земное двоемирие абсолютизируется благодаря сверхреальному двоемирию, интерпретированному или христианским, или сказочно-мифологическим образом). В “Состязании певцов”, например, земная оппозиция добро — зло истолковывается, как и в большинстве “Ночных произведений”, как сверхреальная оппозиция божественное — дьявольское. “Чужое дитя” на онтологическом уровне

строится на антитезе бездушно-механического мира, представленного гномом Пепсером, и прекрасного царства “чужого ребенка” и его матери. В некоторых произведениях сверхреальный мир мыслится как судьба. “Эпизод из жизни одного известного человека” (включенный в рамку), сообщающий о пребывании в Берлине дьявола, никем не замеченного, более того, берлинцами превращенного в кумира и даже приглашенного на придворную должность, утверждает мысль о повсеместном присутствии зла, управляющего людьми и непостижимого, как судьба. Но поскольку “Эпизод” есть составная часть рамочной конструкции, то он мыслится как продукт субъективной позиции. “Зловещий гость”, вырастающий из “Эпизода” (и являющийся своего рода вариантом “Магнетизера”), субъективное трансформирует в объективное; изображается мир, оказавшийся во власти всемогущественного графа (“зловещего гостя”); граф как враждебная судьба несет страдания, смерть, диктует человечеству свою жестокую волю.

Несколько новелл (“Дождь и догаресса”, “Фалунские рудники” и “Эпизод из жизни трех друзей”) в определенном смысле являются новеллами “переходными”; сверхреальный мир в них и сконструирован, и в то же время снят, спародирован. Например, в “Эпизоде из жизни трех друзей” сверхреальный мир дисгармонии представляет привидение; но Гофман заставляет привидение принимать лекарство от живота. Существенно одно обстоятельство. “Переходные” новеллы вынесены в первую половину “Серрапионовых братьев”; во втором отделении “Эпизод из жизни трех друзей” предшествует “Артусовой зале”, а “Фалунские рудники” — “Щелкунчику”; в третьем отделении “Дождь и догаресса” следует за “Автоматом”. Гофман, сталкивая во многих отношениях контрастное, взаимоисключающее, конструирует своего рода спор произведений (за пародийным — “Эпизод” — следует пародируемое; за субъективной версией двоимирия его объективная демонстрация; за фрагментарным “Автоматом” “эпическое” повествование “Дождя и догарессы”). Между произведениями возникают сложные взаимосвязи, контрастные явления смотрятся друг в друге, друг в друге преломляются, создается картина сложности, противоборства, движения. Следующий тип произведений, представленных в “Серрапионовых братьях”, — новеллы, в которых сверхреальное (в частности, судьба) объяв-

лено продуциентом исторического бытия (“Счастье игрока”).

В ряде произведений сверхреальная сфера отсутствует; художественный мир — это мир, так сказать, не вертикального, а горизонтального двоимирия (“Мадемуазель де Скуюдери”, “Взаимная связь событий”, “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”, заключающий в себе существенные приметы бидемайера).

Изменение структуры художественного мира неизбежно связано с изменением поэтики, с изменением художественных принципов, прежде всего принцип “пересоздания” вытесняется принципом “воссоздания” реальности.

Последний тип произведений, представленных в “Серапионовых братьях”, составляют каприччио (“Синьор Формика”, “Выбор невесты”, “Королевская невеста”), сформировавшиеся в творчестве Гофмана как логическое развитие “сказки из новых времен” (“Золотой горшок”). Каприччио вынесены во вторую половину сборника, “Королевская невеста” его завершает. О том, что Гофман придавал исключительное значение композиции “Серапионовых братьев”, свидетельствует, кстати говоря, и такое обстоятельство: “Выбор невесты” создан позже “Синьора Формики”, но в книге помещен раньше, потому что связан с “каллоистскими” и “готическими” произведениями сверхреальными образами Леонгарда и Манассии. Художественный мир “Выбора невесты” близок к художественному миру “Золотого горшка” как в целом, так и в частности (достаточно сказать, что оппозиция Эдмунд — Альбертина — это вариация оппозиции Ансельм — Вероника; советник коммерции Фосвинкель напоминает Паульмана; Тусман же — постаревший Геербранд, тип соперника-филистера), но значительно расширена сфера реального, введены различные общественные группы (Тусман — чиновничество; Беньямин — аристократия; Фосвинкель — буржуазия). Более того, реальности отдается последнее слово, о чем прежде всего свидетельствует финал: преодолены все препятствия для брака Альбертины и Эдмунда, но они все реже пишут друг другу, а вокруг Альбертины увивается благосклонно ею принимаемый Глоксин; Альбертина не есть тот недосыгаемый идеал, который пробуждает творчество; любовь не есть чувство, которое содержит откровение. Каприччио становится произведением, утверждающим всемогущество реальных отношений. Счастье же

Эдмунда и Альбертины было “сыграно” Леонгардом. Образы Леонгарда и Манассии, как и шекспировский эпизод (по образу и подобию “Венецианского купца”), чрезвычайно существенны, потому что представляют сферу сверхреального. Леонгард и Манассия — персонажи, хорошо известные по прежним гофмановским произведениям. Функция Леонгарда аналогична функции “учителя” — Линдгорста или Проспера Альпануса, он — организатор действий, творец мира; устанавливающий добро, он и есть добро, его персонаификация.

Манассия же — это зло. Существенно, что Леонгард и Манассия явлены в современный мир из XVI века. Временная протяженность (XVI век — XIX век) определяет и структуру и сущность персонажей: они вечны, как вечны добро и зло. Но в сфере сверхреального добру отведена решающая роль, Леонгард без труда одерживает победу над Манассией и над всеми, кто препятствует любви Эдмунда и Альбертины. Шекспировский эпизод, сыгранный Леонгардом, — жизненная коллизия, решаемая искусством, являющимся, таким образом, не только продуктом добра, но и творцом гармонического бытия.

Но, монтируя мир сверхреального и мир реального, Гофман демонстрирует должное и реальное решение конфликта; естественный ход событий не имеет ничего общего с идеальным. Эдмунд и Альбертина взаимно охладели, становление таланта Эдмунда происходит помимо его любви; а Глоксин от прежних претендентов на руку Альбертины (Тусмана и Бенямина) отличается лишь осиной талией. Все возвратилось к первоначальной ситуации (только вместо Тусмана Глоксин). Вмешательство сверхреальных сил не в состоянии повлиять на естественный ход событий, не в состоянии направить их по идеальному руслу; идеальное может быть сыграно, но не установлено. Есть бессилие сверхреального перед реальностью. Но тем самым сверхреальное выталкивается из мироздания как нечто несостоятельное, и Серапионовы братья, обсуждая капричию, отвергают правомерность появления на его страницах Леонгарда и Манассии.

В “Синьоре Формике” коллизия построена по тому же принципу, что и в “Выборе невесты”, но функция Леонгарда “отдана” персонажу реального мира — Формике (Сальватору Розе), а Манассии — Паскуале Капуцци и его друзьям. Шекспировская тема заменена темой комедии дель арте. Фантасти-

ка как средство развития сюжета снята. И в финале продемонстрирован такой же впад в реальность, как и в “Выборе невесты”.

“Королевскую невесту”, завершающую “Серапионовых братьев”, необходимо рассматривать как универсальную автопародию. Пародируется образ “ученика” (Амандус фон Нельбелштерн — пустословие, бездеятельность, тщеславие, трусость). Пародируется образ возлюбленной (Аннхен — банальность, предельная степень погруженности в сферу конечных интересов; любовь ее к Даукусу аналогична любви Альбертины к Глоксину). Пародируется образ “учителя” (Дапсуль — не что иное, как “снятый” Проспер Альпанус, или Линдгорст, или Леонгард). Главное же, пародируется двоemiрие как конституитивное качество структуры мира. Духовное королевство Дапсуля — построено, но одновременно и подвергнуто комике как механистический, беспочвенный мир. Овощное королевство Даукаса проясняет гофмановскую идею; дело в том, что это в высшей степени “конечное” (овощное) королевство в сознании всех героев (и мага Дапсуля, и героини Аннхен, и даже “ученика” Амандуса) представляется как Джиннистан и Атлантида; Джиннистан и Атлантида тем самым становятся предметом пародии. В “Королевской невесте”, таким образом, сталкиваются два мира — абсолютно духовный и абсолютно материальный, но ни в том, ни в другом нет ничего сверхъестественного, дьявольского или божественного (как в “Ночных произведениях”), более того, они объявлены комическими мирами. В итоге онтологическое гофмановское двоemiрие оказывается перечеркнутым. Героем каприччио, по сути дела, является смех, остроумие. Смех взрывает фабулу и видоизменяет сюжет, смех утверждает здоровье, поэтому-то ужасное в мире каприччио не находит места; смех становится средством снятия двоemiрия и конструирования целостного гармонического мира, “рассудительной, чистой сердцем и помыслами” жизни. “Вряд ли можно говорить о каком-либо дуализме реального и фантастического, — справедливо пишет А. А. Морозов, — в такой сказке, как “Королевская невеста”, где все служит целям создания сказочной театральной буффонады”¹⁷. Гофмановская пародия, таким образом, как и любая подлинная пародия, имеет двойное задание: разрушительное, связанное с воспроизведением широко известной художественной структуры при ее

диаметрально противоположном функциональном значении (“невязка”, “смещение”, как говорил Ю. Н. Тынянов, плана произведения и пародируемого плана¹⁸), и созидательное, выходящее за рамки узко художественной полемики, имеющее самоценное эстетическое содержание, выражающее новаторскую концепцию бытия.

Художественный мир новелл и сказок, образующих книгу “Серапионовы братья”, поразительно многообразен; демонстрируются различные исторические эпохи (Средневековье, Возрождение, XVII век, современность); действие происходит в нескольких европейских странах (Германии, Франции, Италии, Испании, Швеции); изображаются многочисленные сферы жизни, сословия, общественные группы (от королей, герцогов и дожей до ремесленников, регистраторов, рудокопов, галерея всевозможных художников — поэтов, музыкантов, живописцев и т.д.). Бытовые картины чередуются с фантастическими, демонстрирующими мир сверхъестественного. Трагические повествования, а то и повествования, ничего, кроме ужаса, не вызывающие, сменяются комикой, буффонадой. Перед читателем шествуют замкнутые в одном произведении, в едином художественном мире, сотни персонажей, в разных одеждах, разных темпераментов, занятых разными делами. Образуется пестрая, многообразная картина европейской действительности, действительности разных стран и разных времен (от XII века до XIX).

Но конфликтный не только по материалу, но и по повествовательным принципам мир существует как единое целое, как система. Важнейшую роль в создании этого художественного целого играет рамка; разрозненный материал, казалось бы, произвольно соединенный, она ставит под знак философской, эстетической, художественной концепции, выражаемой в беседах Серапионовых братьев; рамка как бы “проявляет” каждую новеллу, переводит ее в ранг аргумента (за или против) в эстетической дискуссии, в ней идущей; новеллы именно нанизаны на рамку. Скажем здесь и о том, что в рамку вошли некоторые произведения, ранее публиковавшиеся как самостоятельные (например, “Советник Креспель”); но, будучи введенными в рамку, они теряют самостоятельность, лишаются названия, растворяются в беседе, служат для доказательства того или иного тезиса; их задание, их идея, их структура

претерпевают изменения (идеи “Советника Креспеля”, опубликованного отдельно и “зажатого” в повествовании о Серапионе, различны. В рамке содержится и ряд новелл, рассказов, “эпизодов”, одновременно с нею созданных (“Eine Spukgeschichte”, “Барон фон Б***”, “Вампиризм” и др.). Необходимо, кстати говоря, разграничение произведений, включенных в рамку, и произведений, благодаря названию получивших относительную самостоятельность и имеющих художественное значение вне “Серапионовых братьев”, в то же время как первые, как правило, вне “Серапионовых братьев”, вне рамки опубликованными быть не могут; они носят экспериментальный характер, продиктованы логикой спора, ко многим из них высказано отрицательное отношение (например, к “Вампиризму”); большей частью они посвящены инфернальной, “ужасной”, магнетической теме и являются своего рода примером отвергаемого искусства, минус-литературой.

В рамке содержится оценка тех произведений, которые помещены в “Серапионовы братья”. В процессе непрерывного анализа демонстрируемых художественных образов и возникает эстетическая позиция Серапионовых братьев, объясняющая эстетическую позицию самого Гофмана. Взаимодействие новелл и рамочной конструкции — сложное взаимодействие: некоторые новеллы находятся в русле программы, исповедуемой в рамке, но некоторые вступают в спор, излагают иную, не Серапионовых братьев, точку зрения.

Наконец, рамка не представляет собой статичную структуру; она строится на противоречиях, существующих между Серапионовыми братьями, благодаря чему эстетическая концепция, исповедуемая ими как сообществом, непрерывно уточняется, развивается. В рамке выдвинуто множество проблем эстетического, этического, художественного порядка, но центральной, неизбежно возникающей при каждом обсуждении, все себе подчиняющей и все определяющей является проблема предмета, содержания искусства, проблема структуры как реального, так и художественного мира. В связи с этим необходимо рассмотреть оппозицию Серапион — Серапионовы братья, являющуюся центральной не только в рамке, но и в книге. Литераторы, избравшие в качестве образца отшельника Серапиона, безусловно, являются его учениками, на всем пространстве произведения заключают в себе Серапионово начало.

Но они следуют необыкновенному отшельнику в его решительном, бескомпромиссном неприятии филистерского общества, в его апологии духовности, красоты, гармонии. Но, с другой стороны, шесть литераторов — это братья Серапиона, т. е. как сообщество они противопоставлены Серапиону (Серапион — его братья). Действительно, повествование о Серапионе большинством встречается настороженно, даже враждебно, но, даже разглядев позитивное начало в отшельнике и объединившись под его знаком, в целом ряде положений Серапионовы братья расходятся с Серапионом и по мере становления художественного мира все значительней от него отдаляются. Серапион — человек вне общества, перечеркнувший объективную действительность, из нее выписавшийся, создавший действительность, равнозначную его идеальному сознанию и представляющуюся ему объективной. “Вся причина твоего сумасшествия, — говорят Серапионовы братья, глубоко и справедливо объясняя суть Серапиона и свое от него отличие, — заключается в том, что влияние какой-то враждебной звезды отняло от тебя способность понимать различие между собой и внешним миром...”; “Ты не признавал внешнего мира, ты не замечал открытого рычага, которым он давил на твою внутреннюю силу. Когда ты, с наводящей ужас пронизательностью, утверждал, что только дух может видеть, слышать и чувствовать, что он один сознает факты и что поэтому признанное им за существующее должно существовать в самом деле, ты забывал при этом, что, наоборот, внешний мир заставляет заключенный в нем дух действовать так или иначе, по своему произволу”¹⁹.

Позиция Серапиона — позиция раннеромантического художника, согласовывающаяся с известным утверждением Новалиса о художнике как “тождестве субъекта и объекта, души и внешнего мира”²⁰, вытекавшим из фихтевской идеи абсолютного Я, “которое из самого себя развивает свою деятельность разума и все многообразие внешнего мира”²¹. Но то, что было аксиомой для раннеромантических представлений, Серапионовыми братьями классифицируется как безумие. Серапионовы братья — люди из общества, живущие в конкретном мире, в конкретной исторической обстановке, принимающие в ней деятельное участие, определяемые ею как во внешних, так и во внутренних движениях. Серапион не мыслим в об-

ществе (он — отшельник, живет в Фиваидской пустыне), Серапионовы братья — не мыслимы вне общества, они сами — общество. Таким образом, помимо взаимодействия рамки и произведений, в нее не включенных, в гофмановской книге существует еще и взаимодействие (постоянное ученичество и постоянный спор) между Серапионом и его “братьями”, тем более, что позиция самих “братьев” неоднородна. Помимо различных человеческих качеств (один мрачен, другой — остроумен и т. д. и т. п.), они различны по своим эстетическим, художественным позициям: одни из них оказываются ближе к Серапиону, другие же крайне далеки от него. Киприан, например, в большинстве “своих” произведений разрабатывает “ночную” тему, кстати, именно Киприану принадлежит и рассказ о Серапионе (“Состязание певцов”, “Eine Spukgeschichte”, “Вампиризм”); будучи певцом “готики”, он и в разговоре исповедует мистическое, “готическое” начало как в искусстве, так и в действительности. Сильвестр, напротив, “получает” от Гофмана произведения, художественный мир которых не имеет сверхреальности, а значит, не имеет и фантастики (“Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”, “Мадемуазель де Скюдери”, “Взаимная связь событий”). Занимая различные позиции по отношению к иррационализму и фантастике, Сильвестр и Киприан, естественно, не могут не вступить в спор, в дискуссию.

В центре рамочной конструкции находится вопрос о структуре художественного мира, являющийся одновременно и вопросом о структуре реального мира. Серапионовы братья на протяжении всей рамки ведут спор о мистике, магнетизме, и не только в искусстве, но и в действительности. В качестве аргументов привлекается литература художественная и научная как немецкая, так и зарубежная, магнетические опыты и сеансы, известные как по слухам, так и непосредственно, проводившиеся в салонах и лечебных заведениях. Некоторые из Серапионовых братьев увлечены магнетизмом, другие ему враждебны, но конечная точка зрения недвусмысленна: магнетические сеансы объявлены шарлатанством, рассчитанным на невежество или самовнушение, “мистической чепухой” /III, 325—344; а также III, 400—402/. Итоги дискуссии подводятся в последнем томе “Серапионовых братьев”, и здесь существенен образ Захария Вернера, возникший в процессе беседы.

Драматург с “несомненными задатками гениальности” /IV, 429/, он не осуществил своих художественных возможностей, и важнейшей причиной гибели его таланта Серапионовы братья считают “зловещий огонь мистицизма” /IV, 443/. Апологетические речи Киприана и Теодора встречают резкий отпор, так как заводят в “область зловещих снов и предчувствий”, в “мутное болото”, в “бесконечный разговор о сумасшествии”, напоминают “ужасную мистику патера Молино, отвратительное учение квиетизма” /IV, 441—442/. И постольку, поскольку мистика, свидетельствующая о вере в сверхреальный мир, признается несостоятельной, признаются несостоятельными произведения, на ней основанные. Отвергая мистику, Серапионовы братья, по сути дела, утверждают единомирие, утверждают посюсторонний мир в качестве единственного мира.

Анализ мистических учений связан в рамочной конструкции с рассмотрением одной из актуальных проблем в эстетике того времени — проблемой соотношения в искусстве эмоционального и рационального. Эпигоны классицизма, как известно, культивировали разум, романтики — стихию чувств. В рамке не отдается предпочтения ни “фантазии”, ни “обдуманности”, основой подлинного искусства провозглашается гармония того и другого, разума и чувства и тем самым снова опровергаются художественные явления, базирующиеся на сверхъестественном или подсознательном, иррациональном, патологическом, “той чертовщине, без которой в последнее время не может обойтись ни один новеллист” /IV, 12/. Патология в искусстве, по заданию своему родственная мистике (дискредитации разума), получает окончательную — абсолютно отрицательную оценку в восьмом отделении, в беседе, возникшей после чтения “Взаимной связи событий” и приведшей к демонстрации патологической литературы в “Вампиризме”.

Гипертрофия “фантазии”, характерная для романтиков, мистика в ее различных разновидностях закономерно объявляют в произведении конструктивным художественным принципом фантастическое. По словам Гофмана, таинственное “действует неотразимо”, “даже если оно фальшиво” /III, 66/, т. е. таинственное дискредитирует разум, полностью подчиняет его чувству, которое провозглашено единственным инструментом познания. В “Серапионовых братьях” проблема фантастического коренным образом переосмысливается, вводится в

контекст размышлений о мистике и иррационализме. Фантастическое, утверждает Гофман, правомерно лишь постольку, поскольку не противоречит разуму, не заглушает мыслительную деятельность читателя, приурочено к реальности, обнажает ее процессы и конфликты, т. е. выступает всего лишь в одном качестве — в качестве художественной условности. Но в целом ряде случаев (особенно в последних томах “Серапионовых братьев”) звучит настойчивое требование обходиться без фантастических образов и мотивов. Например, “две призрачные личности из мрака прошедших времен, золотых дел мастер и фальшивомонетчик”, персонажи “Выбора невесты” объявлены “чужеродными явлениями, вставленными в действие самым неестественным образом” /IV, 112/.

Антимистический, антифантастический пафос рамки делает объяснимой звучащую в нем страстную проповедь “здорового” (т. е. совершенствующего человека) искусства. Серапионовы братья ратуют за свет, юмор, “открытую веселость”; эти последние в значительной степени определяют оценку тех или иных произведений. Вальтер Скотт, глубоко почитаемый Серапионовыми братьями, по их мнению, тем не менее страдает серьезным недостатком — отсутствием “искрометного юмора, которым блистали Стерн и Свифт” /IV, 526/. Болезненно-упадочному духу современности Серапионовы братья в качестве образца противопоставляют творчество Гете и Шиллера, художников “героической мощи” и “здорового духа” /IV, 430/.

Таким образом, рамка — среди многих эстетических и художественных проблем — провозглашает концепцию искусства, основанного на реальности, отвергающего мистику, “ночную тему”, провозглашает концепцию “здорового”, классического искусства. В конечном итоге, в рамке демонстрируется история эстетических и художественных исканий в Германии начала XIX века.

С эстетикой, утверждаемой в рамке, и соотносятся все помещенные в книгу новеллы, сказки, каприччио. Нетрудно сделать вывод о том, какие из новелл получают одобрение, какие, наоборот, осуждаются, как не соответствующие точке зрения рассказчиков. Сверхреальное, утверждаемое через мистику, возбуждающее ужас, отнимающее надежду, фантастическое, — все это встречает резкий протест Серапионовых братьев (“Отшельник Серапион” и “Советник Креспель”, “Состязан-

ние певцов”, “Eine Spukgeschichte”, “Эпизод из жизни одного известного человека”, “Зловещий гость”, “Видения”, “Вампиризм”. Отдельные произведения (“Фермата”, “Фалунские рудники”, “Щелкунчик и мышинный король”, “Автомат”, “Чужое дитя”, “Выбор невесты”) принимаются, но с оговорками, причиной которых является наличие в этих произведениях сверхреального. И безусловной похвалы удостоиваются новеллы, основанные на “реальной почве” (“Эпизод из жизни трех друзей”, “Дождь и догаресса”, “Мастер Мартин-бочар”, “Мадемуазель де Скюдери”, “Синьор Формика”, “Взаимная связь событий”, “Королевская невеста”).

Полилог позиций в “Серапионовых братьях” в том и проявляется, что каждый текст (новелла, сказка, каприччио) выдвигается жизнью (художником, в сознании которого сложилась определенная картина мира), но стихия жизни — в силу ее противоречивости — выдвигает множество картин мира, каждая из которых имеет право на существование, на демонстрацию; точка же зрения Серапионовых братьев, рассказчиков, как и повествователя, — это точка зрения не жизни, а идеологии; рассказчики, анализируя отдельные тексты, пропускают жизнь через идеологию, рассматривают логику ее движения, развития; в сущности, “Серапионовы братья” — это книга, предметом изображения в которой является мир и одновременно осмысляющая мир наука, идеология. И этот идеологический, научный анализ целью своей имеет демонстрацию происходящего изменения картины мира; дискуссия, ведомая Серапионовыми братьями, как бы расставляет картины мира в определенной временной последовательности.

Необходимо отметить, что, хотя “Серапионовы братья” и построены на выдержанном до конца контрасте (совмещены различные типы произведений), для них в то же время существенно движение от “каллоистских” и “готических” произведений к каприччио и “реалистическим” новеллам. Сопоставим первое отделение и отделение восьмое, последнее. В начале книги всецело господствует Серапионово начало, “Фермата” и “Советник Креспель” демонстрируют “каллоистскую” проблематику, а в “Поэте и композиторе” провозглашаются не только важнейшие художественные принципы Гофмана, но и идея судьбы. В восьмом отделении положения первого отделения опровергаются (“Взаимная связь событий”, “Вампи-

ризм”, “Королевская невеста”). Движение от первого отделения к восьмому отделению постепенно. Постепенно разрушается мистико-патологическое и “каллоистское” и воздвигается антимистическое, “здоровое”. Уже во втором отделении частично снимаются или пародируются произведения первого отделения (“Эпизод из жизни трех друзей” и “Фалунские рудники”), в третьем отделении является “Дождь и догаресса”, но это все еще произведения внутренне конфликтные, “переходные”. Четвертое отделение — “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”; шестое отделение — “Мадемуазель де Скюдери” и “Счастье игрока”; восьмое отделение — “Взаимная связь событий”. В пятом отделении — “Выбор невесты”, в седьмом — “Синьор Формика”, в восьмом — “Королевская невеста”. Начиная с шестого отделения в “Серапионовых братьях” помещаются только “реалистические” новеллы и каприччио. В некотором смысле это объяснено и формально — составом Серапионова братства. Его создают Киприан, Теодор, Оттмар и Лотар. В начале же третьего отделения обсуждается вопрос о приеме новых членов, отвергается рационалист Леандр, но единодушно принимаются Сильвестр и Винцент; с четвертого отделения они становятся участниками заседаний и вносят в книгу последовательную антимистическую и антифантастическую позицию. Сильвестр читает три произведения: “Мастер Мартин-бочар”, “Мадемуазель де Скюдери” и “Взаимная связь событий”, а энергичный, темпераментный Винцент — всего лишь одно, но это “Королевская невеста”. Тем самым им отводится последнее слово в дискуссии, в “Серапионовых братьях” идущей, они — явление и более позднее, и более перспективное (с точки зрения повествователя), чем Киприан и Теодор, зачинавшие Серапионово братство. Уже сам факт введения новых персонажей глубоко семантически — он означает введение нового, ранее не представленного.

Итак, в “Серапионовых братьях” есть система точек зрения каждого отдельного произведения, включенного в книгу; самостоятельные системы складываются в единую систему точек зрения всех произведений; все эти системы связаны с точкой зрения каждого рассказчика и всех рассказчиков в целом; система точек зрения рассказчиков образует и точку зрения повествователя, причудливо сплетенную из многообразных позиций, но тем не менее наделенную тремя доминант-

ными идеями: 1) утверждением катастрофизма раннеромантических ценностей; 2) утверждением решительного изменения структуры сознания, проявляющегося в снятии сверхреального; 3) утверждением новой поэтики, имеющей в виду происшедшие в мире изменения. “Серапионовы братья продемонстрировали основную тенденцию развития образа повествователя, которая проявляется в утрате повествователем высших, демиургических функций, в утверждении им как многообразия бытия, так и своего собственного многообразия, т. е. в введении повествователя в контекст реального человека эпохи.

По мере движения литературы повествователь как бы исчезает из текста, от прямых оценок переходит к оценкам косвенным, логическим завершением этой тенденции становится система точек зрения в “Житейских воззрениях Кота Мурра”: точка зрения повествователя складывается только в результате сопоставления точек зрения двух рассказчиков — Мурра и Крейсера.

Структура точек зрения, как, впрочем, и структура остальных систем художественного текста, предельно четко фиксирует структуру художественного сознания. Ю. М. Лотман пишет: “Каждый из элементов художественной структуры существует как возможность в структуре языка и — шире — в структуре сознания человека. Поэтому историю художественной эволюции человечества можно описать относительно любого из них, будь то история метафоры, история рифмы или история того или иного жанра. <...> Однако редкий из элементов художественной структуры так непосредственно связан с общей задачей построения картины мира, как “точка зрения”. Она непосредственно соотнесена с такими вопросами во вторичных моделирующих системах, как позиция создателя текста, проблема истинности и проблема личности”²². Для романтической литературы характерно господство единственной точки зрения — точки зрения повествователя, являющейся воплощением истины; остальные точки зрения, прежде всего точки зрения персонажей, непосредственно соотнесены с точкой зрения повествователя, и мера их истинности есть мера их приближения к этой последней; строго говоря, в художественном мире правит Я повествователя, максимально сближенное с Я автора. В этом смысле романтический монологизм

(или субъективизм) является продуктом того необыкновенного выдвижения личности, которое свойственно было романтической культуре, отождествлявшей субъективное Я с абсолютным Я фиктеанского толка; и даже тогда, когда это отождествление было разрушено, его “отсветы”, его память сохраняли значение и оказывали воздействие на человека, на культуру.

Но при всем родстве произведений Новалиса (ранний романтизм), Арнима (гейдельбергский романтизм) и Гофмана система точек зрения в них различна, точнее говоря, различны отношения между точкой зрения повествователя и точками зрения персонажей; и изменения в структуре и семантике повествователя теснейшим образом связаны с изменениями в концепции человека, происходящими в первые десятилетия XIX века. В “Генрихе фон Офтердингене” (1800) повествователь не есть только семантический центр, приводящий все позиции, все оценки, все идеи к общему знаменателю, являющийся своего рода идеологическим эталоном для всех точек зрения; повествователь не только представляет от имени “внеположенной” истины, он не некий посредник, но непосредственно ее творец, демиург; построение идеологии повествователя есть одновременно построение мира, повествователь творит мир по той идеологической схеме, которая изначально существует в его сознании, повествователь воплощает идею своего сознания; и в этом смысле все остальные точки зрения не что иное, как строительный материал воплощения; точка зрения повествователя образуется точками зрения персонажей, иерархически в нее входящими.

Идеологическая безусловность автора-демиурга в “Генрихе фон Офтердингене” утверждается не только через образ повествователя-демиурга, но и через непосредственно изображаемый образ главного героя — Генриха фон Офтердингена; Генрих фон Офтердинген и повествователь объявляются своего рода масками, alter ego автора, Новалиса; им предоставлено право говорить от имени автора.

Для “Графини Долорес” (1810), классического произведения гейдельбергского романтизма, характерна антитеза точек зрения повествователя и точек зрения персонажей, антитеза, какой, в сущности, не было в “Генрихе фон Офтердингене”. Возможность появления антитетичной точки зрения значима потому, что свидетельствует об утрате повествователем демиур-

гических функций, мир творится помимо воли повествователя; помимо воли повествователя возникают точки зрения, идеологии, повествователь становится их хронистом. Но тем не менее точка зрения повествователя есть высшая точка зрения, и все, в мире существующее, подвержено ее непосредственной оценке. Исключительность точки зрения повествователя проявляется в том, что точки зрения персонажей неизбежно сливаются с нею. Повествователь является не демиургом, а посредником, посредником между Богом и Землей; он оценивает мир как бы по поручению Бога, он предстательствует от имени Бога; в некотором смысле его функция аналогична функции Кетхен из Гейльброна.

Наконец, в “Серапионовых братьях” рассказчики с их самостоятельными, независимыми точками зрения являются своего рода двойниками повествователя. Позиция повествователя возникает в результате пересечения точек зрения рассказчиков и точек зрения рассказываемых ими текстов, в результате композиционного движения этих точек зрения. Истинная точка зрения не демонстрируется непосредственно, а формируется в процессе полилога, ведомого рассказчиками, она не спускается извне, а выдвигается изнутри. “Серапионовы братья” — монологическая структура, но эта монологическая структура образована разноголосыми идеями; полилог рождает монолог. По Гофману, монолог неизбежен, монолог есть идеологическая необходимость, но столь же неизбежен и полилог, только полилог рождает единственную истину. Гофманом и демонстрируется процесс постижения этой единственной истины.

Система точек зрения, создаваемая художником, таким образом, демонстрирует “художественную модель мира”²³; и развитие структуры этой системы есть одно из важнейших свидетельств развития картины мира.

¹ Гинзбург Л. О. О психологической прозе. Л., 1971. С. 11.

² Гегель Г. В. Ф. Эстетика. М., 1968. Т. 1. С. 213.

³ Успенский Б. А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. М., 1970. С. 17.

⁴ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. М., 1972. С. 20.

⁵ Там же. С. 33.

⁶ Там же.

- ⁷ Там же. С. 34.
- ⁸ Корман Б. О. Лирика Некрасова. Ижевск, 1978. С. 43.
- ⁹ Гукровский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 200.
- ¹⁰ Успенский Б. А. Поэтика композиции. С. 5.
- ¹¹ Корман Б. О. Практикум по изучению художественного произведения. Ижевск, 1977. С. 13.
- ¹² Виноградов В. В. О теории художественной речи. М., 1971. С. 151—152.
- ¹³ Роднянская И. Б. Автора образ// Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 13.
- ¹⁴ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. 3-е изд. М., 1972. С. 7.
- ¹⁵ Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения. С. 43.
- ¹⁶ О “Серрапионовых братьях” как художественной целостности см.: Федоров Ф. П. О композиции “Серрапионовых братьев” Э. Т. А. Гофмана// Вопросы сюжетосложения. З. Рига, 1974. С. 143—172.
- ¹⁷ Морозов А. А. Немецкая волшебнo-сатирическая сказка// Немецкие волшебнo-сатирические сказки. Л., 1972. С. 198. В статье содержится много тонких суждений о пародии у Гофмана.
- ¹⁸ Тынянов Ю. Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 146.
- ¹⁹ Hoffmann E. T. A. Poetische Werke. Berlin, 1958. Bd. III. S. 69-70. В дальнейшем том и страницы указаны в тексте.
- ²⁰ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 122.
- ²¹ Бур М. Фихте. М., 1965. С. 61.
- ²² Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М., 1970. С. 321—322.
- ²³ Бахтин М. Н. Проблемы поэтики Достоевского. С. 465.

Н. КОРЗИНА

Некоторые принципы воплощения романтической идеи универсализма в прозе Э. Т. А. Гофмана

Уникальность художественного мира Гофмана, обогащенного опытом смежных искусств — в необыкновенной полноте, мощности и целенаправленности претворения принципов романтической идеи универсализма, частным проявлением которой была идея синтеза искусств. Пожалуй, никто так полно не воплотил идею синтеза в жизнь ни в романтизме, ни в каком ином направлении искусства, потому что не являлось такого счастливого органического сочетания профессионального музыкального, живописного и литературного мышления.

Взаимодействие музыкальных и интересующих нас в данном случае живописных закономерностей с искусством слова проявляется в творчестве Гофмана на всех уровнях, начиная с идейного и кончая композицией и поэтикой, создавая совершенно неповторимый феномен синтетической прозы. Музыкальность и живописность прозы Гофмана как бы взаимно обуславливают друг друга. Одно невозможно без другого.

Знание законов музыки и живописи позволяет Гофману умело и свободно использовать их терминологию для создания новых, впечатляющих образов. Это составляет одну из особенностей стиля Гофмана. Терминология живописи, естественно, по ассоциации, способна материализовать и конкретизировать музыкально-словесный образ. Так, писатель говорит о музыкальной перспективе, об общем тоне музыкального произведе-

ния, раскрывающем его характер. Требование Гофмана применять терминологию живописи в музыкальной критике и вообще при описании музыкальных впечатлений оказались очень плодотворными для развития реалистической музыкальной критики и литературы.

Гофман видит общее не только между музыкой и живописью, но и между музыкой и архитектурой. Он видит их сходство в ритмичности, текучести и единстве образов и тем. Писатель сравнивает, например, музыку Баха со Страсбургским собором, а музыку старых итальянцев с церковью святого Петра в Риме. “Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха смелое, чудесное, романтическое зодчество собора со всеми фантастическими украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу”, — пишет он в “Крейслериане”¹.

Архитектура интересовала Гофмана и как объект для живописного изображения. Не случайно в его пейзажах часто присутствует словесное изображение архитектурных сооружений. Это придает им особое романтическое настроение. Пейзажи Гофмана яркие и живописны, в них много света и цвета. Зрительного эффекта Гофман достигает с помощью учета восприятия произведения живописи, прежде всего восприятия композиции, колорита, перспективы. Вот, например, одни из пейзажей романа “Эликсиры сатаны”: “Сядем-ка вместе на каменную скамью, скромно притаившуюся в душистых кустах и ярко пестреющих цветах. Оттуда мы оба станем любоваться нежной синевою живописных гор, которые прихотливо высятся на заднем плане залитой солнцем долины, расстилающейся в конце развесистой аллеи. Оглянувшись назад, ты увидишь шагах в двадцати от нас готическое здание, портал которого богато украшен статуями. Сквозь темную листву платанов смотрят на тебя в упор живые пронизательные глаза отчетливо выделяющихся на широкой стене святых угодников, написанных альфреско сочными красками. Пурпурно-красное солнце стоит над горами, поднимается легкий весенний ветерок, повсюду в природе чувствуется движение и жизнь” /2; 21/. Гофман создает четкую композицию: впереди, вдали долина и горы, которые не “прорисовываются” и покрыты “нежной синевою”. Эта неясность в изменении цвета свидетельствует о соблюдении воздушной и линейной перспективы. На перед-

нем плане — готический собор, видный во всех деталях, вплоть до пронизательных глаз святых, написанных в фресковой технике. Передний и задний план соединяет темная развесистая аллея. Гофман верно отмечает цвет солнечного диска над горами, ясными вечерами приобретающего пурпурно-красный цвет. Гофмана, как и всех романтиков, интересовало изображение переходного времени суток — утра или вечера, когда возникает множество оттенков цвета, когда все живет особенной жизнью. Пейзажи Гофмана не только живописны, но и очень музыкальны. Определяется же это прежде всего идеей панмузыкальности.

Природа напоена музыкой, звуками полна каждая ее частичка:”В долине подо мною лежал монастырь, окутанный голубоватым туманом. За городом восходило солнце в багряном сиянии и словно расплавленным золотом заливало деревья блестящим, искрящимся светом. Повсюду капли росы горели, как яркие алмазы, и падали с радостным шорохом на тысячи пестрых букашек, которые просыпались, жужжа и стрекоча. Птицы пробуждались и порхали по лесу. Воздух был полон песен, ликования и молодой, свободной любви их” /2; 53/. Типичность этого пейзажа для романтизма и Гофмана, в частности, проявляется в характерном сопоставлении героя и пейзажа. Чаще всего романтический герой видит пейзаж с холма, из окна или отражающимся в воде. Существо романтической природы этих распространенных в искусстве романтизма пейзажей заключается в том, что все они предполагают обращение к бесконечности. “Вид из окна” тоже обращен к дали, но по сути своей он уже конфликтен, ибо выражает не чувство гармонии, а только порыв к ней. Вид из окна предполагает то состояние, которое можно вернее всего определить романтическим словом “*Sehnsucht*” — томление. Пейзажи этого типа характеризуют живопись Рунге, Фридриха, Керстинга, разрабатывались они в литературе всеми немецкими романтиками и Гофманом, в частности. В новелле “Угловое окно” это имеет принципиальное романтическое значение — герой-повествователь видит все разнообразие жизни, наблюдает ее очень внимательно и пристально, делает глубокие обобщения, но он приподнят над жизнью площади, он видит ее из окна. Это очень характерно для позднеромантических взглядов Гофмана. “Пейзаж-отражение”, как и вообще мотив отражения в зер-

кальной или водной поверхности, оказывается одним из самых характерных в романтизме. Пристрастие романтизма к отражениям объясняется, вероятно, тем дуалистическим принципом, который лежит в основе романтического миропонимания. Романтизм видит мир в раздвоении, расслоении, он пытается постичь оборотную сторону всех явлений. Он как бы обнажает в видимом его сокровенную сущность, обнаруживает в вещах множественность смыслов. Пейзаж, отражающийся в водной глади, — не просто эффектный “живописный” прием. Это способ проникнуть в ту скрытую от глаз призрачную жизнь природы, которая только угадывается и ощущается в повседневности. Сад в отражении — это автопортрет природы, которая, создавая свой образ, как бы позволяет увидеть ее сокровенное “я”. Такова картина отраженного сада, увиденная Крейслером: “Крейслер остановился посреди моста, переброшенного через широкую протоку озера к рыбацкой хижине, и загляделся в воду, где в волшебном сиянии отражался парк с живописными кущами деревьев и вздымающийся высоко над ними Гейерштейн, вершину которого, будто причудливая корона, венчали сверкавшие белизной руины”/9; 149/. И не случайно Крейслер “увидел в воде свое темное отражение”, свое второе “я”. Ему, постигшему существо природы, она открывает тайные стороны его собственной личности и как бы предупреждает о грозящей ему опасности, которая может подстергать его в виде безумия. И, наконец, “вид с холма” рождает у романтического человека ощущение своей причастности миру беспредельных далей, это пейзаж, утверждающий желанную возможность реального сближения, даже слияния с природой. Приведенный пейзаж из романа “Эликсиры сатаны” относится к типу “вид с холма”: герой приподнят над ландшафтом, смотрит на него сверху. В этом пейзаже также соблюдены все виды перспективы (голубоватый туман, окутавший монастырь внизу), оттенки цвета при утреннем освещении (расплавленное золото солнца заливают деревья) и т. п. Но главное — пейзаж музыкален. Звучит, имеет свой голос буквально все — капли росы, букашки, птицы.

В сознании писателя звуки природы преобразуются в музыку. Природа и музыка слиты для Гофмана в неделимое единство: “Мрачные тучи уплывали куда-то вдаль, отбрасывая широкие тени на горы, на лес, будто черные покрывала. Глу-

хой гром рокотал на востоке, сильнее стали завывания ночного ветра, журчали ручьи, и время от времени раздавались унылые звуки эоловой арфы, похожие на дальние аккорды органа; испуганно вспорхнули ночные птицы и, стелая, заматались в лесных тущубах” /9; 149/. Собственно изобразительный момент здесь один — мрачные тучи отбрасывают широкие тени “на горы, на лес, будто черные покрывала”. При всей литературной метафоричности этот образ остается точно соответствующим живописной традиции создания образа благодаря своей одномоментности. Все остальное в этом пейзаже “дорисовывается” звуками, создающими настроение тревоги, беспокойства, тоски (унылые звуки эоловой арфы, испуганные птицы, стелая мечутся в лесу). Таким образом, Гофман создает пейзаж-настроение, в разработке которого принимают одинаковое участие и живописные и музыкальные закономерности.

Цвет и звук нераздельны в пейзажах Гофмана. Музыкальные олицетворения наслаиваются на зрительно-цветовые образы и создают пейзажи-состояния, пейзажи-впечатления, которые органично связаны с мироощущением героев. Музыка крейслеровского гимна, потрясшего Юлию и Гедвигу, как бы распространяет свое влияние и на природу, зарождавая в ней благоговейный трепет: “Лес, в исполненном предчувствия молчании, ожидал, когда взойдет месяц и рассыплет над ним свое мерцающее золото. Хорал певчих, все еще звучавший в ночной тишине, казалось, тянется навстречу облакам, которые вспыхнули, пылая, и растеклись над горами, обозначая путь сверкающего светила, перед которым бледнели и меркли звезды... Луна всплывала и висела теперь высоко над Гейерштейном; в магическом озарении, в таинственном сиянии стояли кусты и деревья и шептали о чем-то и шелестели, ласкаясь к полуночному ветру на тысячи ладов” /9; 176/.

Живописности, вернее изобразительной достоверности Гофман добивается также введением множества конкретных деталей. Предметность, вещественность в описаниях Гофмана подчеркивается в работах В. В. Ванслова² и Н. Я. Берковского³. Предметы останавливают внимание, делают описания очень материальными, живыми. Гофман создает запоминающиеся, жизненные образы. Например, Терезина на коне из новеллы “Фермата”: “Одним прыжком выскочила она из кареты, отвязала мою лошадь, храбро уселась по-дамски в седло и загарце-

вала перед ним. Она велела подать себе гитару, обмотала повод вокруг руки и запела гордые испанские романсы, аккомпанируя звучными, сильными аккордами. Ее светлое шелковое платье развевалось по воздуху сияющими складками, а перья, точно что-то ей нашептывая, колыхались на шляпе. Вся ее фигура дышала чем-то романтическим, и я не мог отвести от нее глаз” /5; 105/. Этот образ, запечатлевшийся в сознании героя, становится своеобразным “живописным лейтмотивом”. Терезина верхом на коне, распеваящая романсы, стала для него олицетворением свободного, прекрасного искусства. Всякий раз, когда герой в творческом порыве сочиняет что-то особенно хорошее, перед его взором предстает гарцующая Терезина.

В своих произведениях Гофман нередко ссылается на манеру прославленных художников. Тем самым Гофман, с одной стороны, добивается особого рода выразительного лаконизма своих описаний, а с другой стороны, заставляет активно работать воображение читателя, увлекая его в соавторство. Образы Гофмана становятся своего рода “сигнальными”, вызывающими в воображении читателя ряд сложных художественных ассоциаций.

Известно, что при описании словом в воображении читателя возникает образ, основанный на его собственном зрительном опыте, поэтому он не обязательно совпадает с тем, какой представлялся воображению писателя. “Сигнальные” образы Гофмана ориентированы как раз на такое воздействие на читателя, при котором он будет воспринимать образ, максимально приближенный к представлениям автора. Ведь манера известных художников, образы, ими созданные, — явление абсолютно объективное. Как реально существующие изображения они должны помогать читателю создавать в своем воображении необходимый образ, точно совпадающий с представлениями автора. Гофман стремится к тому, чтобы образы, им создаваемые, воспринимались не стихийно, а возможно более организовано. В произведениях Гофмана разбросано множество упоминаний о произведениях тех или иных художников, музыкантов, писателей. Порой Гофман концентрирует множество имен в одном фрагменте, чтобы ярче, многостороннее определить свое отношение к явлению и помочь читателю отчетливо представить его. Гофман ориентируется на подготовленного,

эрудированного читателя, обладающего большим запасом знаний и развитым художественным вкусом.

Так, он не раз говорит о пейзажах в духе Сальватора Розы, о портретах в манере Ван-Дейка. В “Золотом горшке” он создает сценку в духе Рембрандта и адского Брейгеля: пламя костра высвечивает в ночном мраке дивно-прекрасное лицо юной девушки, застывшей в ужасе, и смеющееся лицо безобразной, медно-желтой старухи. Иногда через манеру художника Гофман характеризует своих героев. Так, Фелицитата, являющаяся олицетворением идеала, представляется Трауготу картиной, написанной в небесной, мягкой манере Рафаэля, а Дорина — простая земная девушка, кажется ему написанной Рубенсом. Создавая портрет Клары из “Песочного человека”, Гофман определяет цвет ее волос колоритом Баттони, а глаза уподобляет “озерам Рюйсдаля, в зеркальной глади которых отражается лазурь безоблачного неба, леса и цветущие пажити, весь живой, пестрый, богатый ландшафт” /3; 35—36/, как бы указывая тем самым на здоровое жизнелюбие Клары, такой же светлый, радостный и реалистический взгляд ее на жизнь, каким смотрит на действительность, на свои пейзажи Рюйсдаль.

В этом же ряду пристрастие Гофмана к цитатам и реминисценциям из живописи. Художественный мир романтизма, характеризующийся универсализмом, вырастает на великом фундаменте мировой культуры. И не просто вырастает, а постоянно подпитывается им. Этим объясняется особый интерес Гофмана к реминисценциям из самых разных областей искусства. Особенно часто возникает в картинах садов у Гофмана образ Лорреновских пейзажей. Объясняется это, видимо, тем, что героический пейзаж Лоррена, так же, как и сад у Гофмана, создает идеализированный образ природы: “... в прекрасный летний вечер принцесса Гедвига с Юлией прогуливались по живописному парку Зигхарттофа. Заходящее солнце словно набросило на лес прозрачное золотое покрывало. Ни один листик не шелохнулся. Истомленные предчувствием, деревья и кусты застыли в молчании, будто ожидая ласки вечернего зефира. Только плесканье лесного ручья, прыгавшего по белым камушкам, возмущало глубокую тишину. Взявшись за руки, девушки безмолвно брели по узким, обсаженным цветами дорожкам, через мостики, перекинутые над причудливыми изви-

линами ручья, и наконец достигли границы парка — большого озера, в которое гляделись живописные развалины далекого Гейерштейна”. Этот парковый пейзаж воспринимается как реминисценция из Лоррена не только потому, что воссоздает элегическое настроение вечерних пейзажей живописца, но и воспроизводит все компоненты его ландшафтов: это неповторимый колорит Лоррена, связанный, прежде всего, с эффективным освещением, это массы неподвижных деревьев, образующих кулисы, это четкое деление на планы, бегущая вода и мосты, большие зеркальные водные поверхности, в которых отражаются обязательные руины и бескрайность перспективы (см. “Пейзаж с Апполоном и Марсием” Лоррена 1640 г.). Примеры подобных описаний можно множить и множить.

Гротескные образы Гофман создает в духе Калло, Хогарта и в своей карикатурной манере. Так как в основном Гофман занимался рисунком, то и в его литературных портретах ощущается именно графическая манера. “Графика — это самая литературная живопись”⁴. Определяя графику как литературную живопись, надо прежде всего ориентироваться на жанр шаржа или карикатуру. Их роднит с искусством слова метафоричность и возможность выразить впечатление от предмета при минимальной предметности изображения. Шарж и карикатура тяготеют к утрировке, к заострению образов, доходящих до гротеска. Гофман был мастером индивидуализированной детали, особенно характерной для графики такого рода. Такая деталь создает острый, неповторимый образ: “Это был уже старик, костлявый, как веретено, бледный, с острым длинным носом и подбородком, оканчивающимся узенькой острой бородой, и с серыми пронзительными глазами. Высокая шляпа с прекрасными перьями была нахлобучена на большой белокурый парик, а на плечах висел маленький темно-красный плащ с множеством светлых пуговиц. Голубой камзол незнакомца был испанского покроя, перчатки с широкими раструбами, а на боку висела длинная шпага. Светло-серые чулки поддерживались под коленями подвязками и на башмаках были такого же цвета банты... Он то поднимался на цыпочки, то приседал, переминался с ноги на ногу, вздыхая, стонал, тер глаза руками” /8; 33/. Этот портрет напоминает раскрашенную карикатуру. Вернее, здесь весьма отчетливо сказывается манера Калло в его серии персонажей итальянской

комедии масок. Этот образ — буквальный пересказ одного из листов Калло. В портрете уже заложена эксцентричность, странность, угловатость и нелепость старого Капуцци из “Сеньора Формики”.

А образ старухи Лизы Рауэрин из “Золотого горшка” соответствует ее злобному характеру: “Длинная, худая, в черные лохмотья закутанная женщина! Когда она говорила, ее выдающийся острый подбородок трясся, беззубый рот, осененный сухим ястребиным носом, ослаблялся в улыбку и светящиеся кошачьи глаза бросали искры сквозь большие очки. Изпод пестрого, обернутого вокруг головы платка выглядывали черные щетинистые волосы, и — чтобы сделать это гадкое лицо вполне отвратительным — два больших ожога перерезывали левую щеку до самого носа” /1; 203/. “Особые приметы” этих героев налицо. Гофман использует гротесковые детали, очень индивидуализированные, изломанные, накапывая, концентрируя их в образе, создает очень яркую, отчетливую картину. Эти изображения действительно можно уподобить картине, так как здесь лишь один, не нуждающийся во временном развитии образ, притом обладающий чисто зрительной ассоциативностью. Таким образом, можно утверждать, что здесь применен прием изобразительного искусства в литературе.

Нередко описания произведений живописи являются своеобразной “программой” или, наоборот, заключением новелл Гофмана, т. е. своеобразным итогом, выводом. Такую необычную композицию имеют новеллы “Фермата”, “Дождь и догаресса”, “Артусова зала”, “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”. Их сюжет — это как бы ожившая картина. Описывая картину Е. Кольбе в новелле “Дождь и догаресса”, Гофман отмечает резкий контраст между героями — старым обветренным дождем и юной и нежной догарессой. Композиция картины, повороты фигур говорят о том, что между этими людьми нет духовной близости. Из этого живописного контраста, вычлененного Гофманом в результате прекрасного искусствоведческого анализа, и развивается конфликт новеллы — стремление дождя Марино Фальери к власти заняло все его помыслы, лишило сердечной чуткости и внимания к юной Аннунциате, которая мечтала о счастье и любви. Это совсем разные люди, и отчуждение между ними усиливается любовью Аннунциаты к Антонио. Картина Кольбе становится толчком к повествова-

нию, к развитию конфликта, характеров, а также к восприятию собственно самого колорита эпохи с ее костюмами, деталями быта, архитектурой, и, наконец, к восприятию внешности героев. Она будет мыслиться на протяжении всей новеллы именно такой, какой ее воспроизвел Кольбе.

Образы мрачного, сурового бургомистра на вороной лошади и прелестного пажа в пестрой одежде на фризе Артусовой залы становятся “живописным лейтмотивом” новеллы “Артусова зала”. Они всегда появляются в момент страстных мечтаний Траугота об искусстве, о своем идеале. В искусстве они бессмертны, повседневность приводит их к обыкновенному концу. Их образами проверяется Траугот на верность идеалам истинного искусства.

Образы изобразительного искусства тем самым проясняют, материализуют образы, созданные искусством слова, делают их зримее, отчетливее, представимее.

¹ Е. Т. А. Hoffmann Werke: In 15 Teilen. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, O. J., T. 1. S. 56. Далее все сноски по этому изданию в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

² Ванслов В. В. Изобразительное искусство и музыка: Очерки. Л., 1977. С. 283.

³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит. 1973. С. 484—487.

⁴ Дмитриева Н. А. Изображение и слово. М.: Искусство. 1962. С. 278.

Л. МАШКОВА

Аллюзия в романе Гофмана “Эликсиры сатаны”

Значение термина “аллюзия” неоднозначно и допускает целый ряд самых разнообразных толкований. Нередко под аллюзией понимается не что иное, как проявление литературной традиции; при этом не проводится принципиального различия между имитацией, сознательным воспроизведением формы и содержания более ранних произведений и теми случаями, когда писатель не осознает факта чьего-либо непосредственного влияния на свое творчество — возможно, в силу того, что соответствующие идеи, идеалы и формы их художественного воплощения были характерны для эпохи в целом. Подобное понимание аллюзии мы встречаем, в частности, у Р. А. Брауэра, у К. Перри¹. Перри считает, например, что все выработанные в течение веков стили, жанры, поэтические размеры и т.д. носят аллюзивный характер, и уже сам выбор определенного литературного канона способен вызвать у читателей целый ряд традиционно связываемых с ним ассоциаций. К аллюзиям Перри относит также различного рода повторы — от ассонансов и аллитераций, повторения отдельных слов и фраз до выражения одного и того же смысла разными словами.

Повторение, воспроизведение того, что уже было раньше, что уже существует и известно публике, — подобная схема аллюзии слишком универсальна и теоретически способна включить в себя всю литературу вообще. А. Н. Веселовский писал об этом так: “Каждая новая поэтическая эпоха не рабо-

тает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых, и только наполняя их тем новым содержанием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?"²

Следуя далее по этому пути, мы придем к выводу о том, что в языке и литературе все вторично. И образы, и средства их выражения, равным образом как темы и мотивы — все повторяется. Помимо "стихийного" повторения, мы встречаемся и со случаями прямого заимствования либо имитации, стилизации, пародирования и т. п.

Можно, таким образом, привести сколько угодно примеров "вторичности", "традиционности", "апологичности", "повторяемости". Но если мы отождествим природу аллюзии с "вторичностью" в столь широком понимании, то обречем себя на существование "в мире аллюзий". Действительно, в самых разных элементах формы и содержания литературно-художественных произведений всегда можно найти *tertium comparationis* с целью соотнесения данных произведений с уже существующими. Положение осложняется тем, что "третий элемент" может выбираться совершенно произвольно.

Поэтому в процессе изучения аллюзии вопрос об ограничении предмета исследования возникает естественно, как бы само собой. Нас интересовали лишь аллюзии-ссылки либо на конкретное литературное произведение, либо на ту или иную область сведений социально-исторического характера (в случае социально-исторических аллюзий). Аллюзивная связь в этих случаях устанавливается писателем вполне сознательно — это отличает аллюзию от традиционного образа, мотива, "бродячего сюжета", заимствования и т. п.

Не менее важно выяснить то, для чего автору понадобилось сослаться на тот или иной литературный источник или на реальное историческое лицо или событие. Иными словами, после того, как мы вычленили аллюзивное слово или словосочетание из текста произведения, мы вновь возвращаем его в текст, но уже как бы обогащенное соответствующей гаммой ассоциаций, параллелей, дополнительных смысловых оттенков, которые в каждом случае будут абсолютно индивидуальны, уникальны — и различны по объему. Последнее обстоятельство позволяет нам говорить о наличии аллюзивных процессов раз-

личной глубины и сложности.

Так, например, в случае упоминания в тексте Гофмана прически *a la Titus*³, для понимания текста нам необходимо знать всего лишь то, что так называлась модная в конце XVIII века мужская прическа — как на бюстах императора Тита Веспасиана: короткие волосы, подвитые небольшими локонами.

Чудо-парикмахер Петер Шенфельд советует Медарду обратиться за помощью к своему Дамону, портному⁴. Здесь имеются в виду всего лишь отношения дружбы, поддержки, совпадение профессиональных интересов, связывающие Шенфельда и его приятеля, получившего с легкой руки парикмахера имя героя баллады Шиллера “Порука”. “Дамон и Финтий” означает практически то же, что и хрестоматийное “Орест и Пилад”. И в данном случае, таким образом, аллюзивный процесс не отличается особой глубиной. Образ Дамона достаточно прозрачен; никакого иного содержания (кроме “самоотверженный, верный друг”) в гофмановский текст не привносится. Любопытно, однако, что в дальнейшем герой Гофмана, говоря о знакомом Шенфельда, называет его не иначе, как Дамон. Однако если при первом упоминании для достижения понимания необходимо установить связь с литературным источником, то в дальнейшем эта связь ослабевает, ибо практически данное аллюзивное слово начинает выполнять роль “аллюзии на аллюзию”; иными словами, каждый раз мы невольно возвращаемся к моменту первого упоминания имени литературного персонажа, когда, собственно, и устанавливается аллюзивная связь.

Один из эпизодических персонажей романа, ирландец Эвсон (из галереи “гофмановских чудаков”) остановился на постоялом дворе сменить лошадей и просидел там целых двадцать лет, каждый день доставая себе для игры новую флейту, а во время игры разламывая ее на куски⁵. Этот образ весьма важен в романе, ибо он напрямую связан с поэтикой “необъяснимого”, “алогичного”, “иррационального”, с так называемой “ночной стороной души”, которую раскрывали романтики.

Вместе с тем упоминание имени Фальстафа⁶ самим Эвсоном представляется едва ли не неизбежным. Действительно, сходство двух персонажей весьма убедительно: их роднит природное остроумие и юмор, способность заражать окружающих безудержным, не знающим меры весельем, склонность к спиртным напиткам.

Интересная ироническая стилизация под Шекспира в исполнении Эвсона и его приятеля, англичанина Грина: “Дай мне вина, и пусть глаза мои// нальются кровью...// Скажи, Камбиз, каналья, где принцессы?// Тут пахнет не напитком олимпийцев,// а кофеем...”⁷

В данном случае это — ритмико-стилистическая аллюзия на шекспировский стиль вообще, а не конкретное произведение (хотя приведенный аллюзивный текст напоминает сцены с участием Фальстафа). В следующем отрывке, однако, содержится уже прямое указание на “Сон в летнюю ночь”: “Входи, приятель Лунный Свет,// С тобой фонарь, где ж терн, а где собака?...”⁸

В пятом действии ремесленники представляют пьесу “Пирам и Тисба”; актер, изображающий Лунный Свет, обычно выходил на сцену с фонарем, терновым кустом и собакой: This man, with lantern, dog, and bush of thorn Presenteth Moonshine... <...> Moon: All that I have to say is to tell you, that the lantern is the moon; I, the man in the moon; this thorn-bush, my thorn-bush; and this dog, my dog⁹.

Примечательно, что подобный “набор аксессуаров” не был случайным и имел особое значение. Старинные суеверия, бытовавшие во времена Шекспира, отождествляли “лунного человека” с человеком, “собирающим дрова в день субботы” (Четвертая книга Моисеева. Числа; XV: 32). Он обычно изображался с терновым кустом или вязанкой хвороста за спиной, в сопровождении собаки¹⁰. Фонарь же выполнял чисто бутафорную роль, изображая луну.

Появление в тексте романа Гофмана шекспировских аллюзий — это, по-видимому, прежде всего попытка драматизировать роман, создать разнообразие характеров.

Несколько сложнее для понимания набор аллюзивных имен, которые использует Петер Шенфельд для характеристики таинственного Художника, родоначальника преступного рода, отпрыском которого был и главный герой романа: “этот Художник — либо Агасфер — Вечный Жид, либо Бертран де Борн, либо Мефистофель, либо Бенвенуто Челлини, или же, наконец, апостол Петр...”¹¹. Шенфельд уточняет, что он имеет в виду Агасфера — героя средневековых христианских сказаний из немецкой народной книги начала XVII века, который не дал отдохнуть у своего порога шедшему на крестные муки

Христу. В наказание Агасфер осужден скитаться по земле до конца мира.

Имя духа тьмы Мефистофеля, безусловно, было хорошо знакомо Гофману по народной книге о докторе Фаусте; сохранилось оно и в последующих литературных обработках легенды. Бертран де Борн — трубадур, активно участвовавший в войнах и политике и лишь перед смертью удалившийся в монастырь. Любопытно, что Данте в “Божественной комедии” изображает его держащим свою собственную отрубленную голову в руках:

Я видел — вижу словно и сейчас,
Как тело безголовое шагало...
И срезанную голову держало
За космы, как фонарь... <...>
Я брань воздвиг меж сыном и отцом;
Я связь родства расторг пред целым светом;
За это мозг мой отсечен навек
От корня своего в обрубке этом...¹²

Данте полагал, что это — справедливое наказание за то, что Бертран де Борн посеял раздор между королем Англии, Генрихом II (вассалом которого он являлся) и его сыновьями, принцем Ричардом Львиное Сердце и принцем Генрихом.

Что общего у Франческо с Бенвенуто Челлини? Прежде всего — художественный талант. Челлини был выдающимся художником своего времени (прославился, главным образом, как превосходный ювелир). Но Бенвенуто Челлини был известен еще и своим буйным поведением, несговорчивым характером; его имя в истории как бы окружено ореолом аморализма. Особенно скандальным явилось совершенное им убийство ювелира-соперника при папском дворе; оба претендовали на руку Терезы, дочери одного из приближенных главы католической церкви.

Наконец, апостол Петр, безусловно, занимающий выдающееся место среди апостолов. Христос называет его камнем, на котором он построит свою церковь; именно Петру вручил он ключи от царства небесного (Евангелие от Матфея, XVI: 17, 19). Петр первым увидел восставшего из мертвых Христа (Евангелие от Луки, XXIV: 34). Ему и Андрею приказал он оставить рыбацкие сети и обещал сделать их “ловцами человеков” (Евангелие от Марка, I: 17).

Итак, вечный скиталец, дух тьмы, сеятель вражды, художник горячего нрава, способный на убийство, и, наконец, “ловец человек”, “уловитель душ человеческих”. Некоторые характеристики противоречат друг другу; нередко они прямо противоположны. Тем не менее образовавшаяся сложная, противоречивая аллюзивная картина как нельзя больше подходит для характеристики Франческо. Целый аллюзивный ряд, щедро представленный словоохотливым Белькампо, делает образ Художника более выпуклым, объемным — и возможно, более понятным читателю.

Отметим, что в каждом аллюзивном процессе нас неизменно “подстерегает” проблема выбора конкретного аллюзивного факта, конкретной характеристики — кроме тех случаев, когда характер литературного героя либо реального исторического лица однозначно сводим к какой-либо одной черте (что, впрочем, случается не часто).

Проблема выбора аллюзивного факта (вернее, целого ряда фактов) возникает и в следующем случае: Белькампо, собираясь сделать новую прическу Медарду, хочет взять “немного от Каракаллы, немного от Абеяра”¹³.

Традиционное представление о Каракалле, “возобладавшее” в веках, — тиран, деспот, агрессор, решительный и властный, беспощадный к врагам. Глубже рассматривая данную аллюзивную связь, мы находим некоторые дополнительные штрихи в биографиях капуцина Медарда и римского императора. Стремясь к единоличной власти, Каракалла убивает своего брата. Невольным убийцей своего брата и убийцей своей сестры становится и Медард. Как и Медард, возомнивший себя великим проповедником, едва ли не святым Антонием, Каракалла подражал Александру Великому (и даже, подобно Александру, строит свои полки в фаланги, хотя в его время данное войсковое построение уже практически не применялось).

История жизни Пьера Абеяра имеет много общего с жизнеописанием капуцина Медарда; данная аллюзивная связь является удивительно плодотворной. “Красивый собой, смелый до дерзости и самоуверенный до тщеславия, легко и изящно владевший мыслью и словом, человек с ясным и методическим умом...”¹⁴ — эти относящиеся к Абеяру слова вполне подошли бы и для описания Медарда. Подобно своему литературному

собрату, Абеляр был блестящим проповедником, пользовался огромной популярностью среди горожан и студентов: “С самого же начала моих уроков молва о моем искусстве в диалектике распространилась до такой степени, что мало-помалу совсем заглушила прежнюю славу не только моих соучеников, но даже и самого учителя”¹⁵. Точно так же проповеди Медарда собирали огромное количество слушателей; популярность молодого монаха росла день ото дня: “Какой-то неудержимый религиозный экстаз охватил весь город, под любым предлогом не только по праздникам, но и в будни все устремлялись в монастырь, дабы увидеть брата Медарда и поговорить с ним”¹⁶.

Наиболее романтическая (и вместе с тем — трагическая) страница жизни средневекового философа — любовь Абеяра и Элоизы — во многом напоминает любовь Медарда и Аврелии. В течение долгого времени любовь Абеяра и Элоизы являлась (особенно во Франции) предметом настоящего культа. (И до сих пор не бывает пусто у часовни на кладбище Пер-Лашез, куда был перенесен прах несчастных влюбленных). В среде поэтов средневековья бытовало мнение, что именно Абеляр сочинил знаменитый “Роман о Розе” (где упоминается его имя), а портрет Красоты из “Романа” — будто бы не что иное, как портрет самой Элоизы¹⁷. Подобное отождествление описания словесного портрета, с оригиналом, Элоизой, напоминает явление Медарду Аврелии, словно сошедшей с иконы св. Розалии из монастырской церкви. Слияние, смешение образов христианской святой и античной богини в воображении Художника также находит свои параллели в отношениях Абеяра и Элоизы.

Как пишет Г. П. Федотов об Абеяре, “между Овдием и Иеронимом (или библией) раскололось его чувство, бессильное притти к цельной концепции любви”¹⁸. Подобно любви Абеяра, любовь Медарда к Аврелии существует в двух ипостасях: смутно угадывая великое предназначение явиться спасителем своего преступного рода через чистую, небесную любовь, Медард тем не менее стремится к удовлетворению своих чувственных вожделений, не останавливаясь практически ни перед чем ради достижения преступной цели. Также и Абеляр “воспламенен” не любовью к девушке, но поставленной себе целью любви... В этом отношении “любовь” Абеяра вполне антична. <...> Он считает вполне возможным... добиться люб-

ви угрозами и побоями. Какая возможна борьба между “нежной овечкой” и “голодным волком?”¹⁹

Однако земная связь учителя и ученицы имела свое знаменитое эпистолярное продолжение. Переписка “раба Христова” и “невесты Христовой” (напомним, что незадолго до смерти Аврелия тоже решается принять постриг) запечатлела любовь и чувства уже совсем иного рода: любовь продолжается и тогда, когда на пути соединения Элоизы и Абеляра возникают неопреодолимые препятствия. И хотя вполне можно понять трагизм положения Абеляра, тем не менее верность, преданность и всепрощение Элоизы, воплощенные в ее письмах к бывшему супругу, явно выигрывают в сравнении с дидактическими поучениями и упреками последнего. Так и Аврелия раньше Медарда понимает истинное предназначение их любви и жизни; перед смертью прощает — и искренне жалеет — своего убийцу.

Говоря об очевидной общности судеб двух героев (реального и вымышленного), нельзя не упомянуть о свойственной им обоим раздвоенности, о противоречивости их взглядов. Философ Абеляр, отвергая номинализм и реализм, попытался в то же время их объединить в своем учении концептуализма. Одновременно в своем теологическом учении Абеляр стремился соединить несоединимое: веру и разум, божественное откровение и анализ — чем и навлек на себя гнев представителей мистической школы во главе с Бернардом из Клевро. Также метался в поисках истины капуцин Медард, то взлетая ввысь, к богу, то ввергаясь в пучину хаоса. И тому, и другому “удалось приковать к себе страстную любовь и страстную ненависть”²⁰. И как “историк не может пройти мимо этого катастрофического взрыва личного самосознания в самой глубине средневековья”²¹, так и литературоведение, несомненно, многое бы утратило без яркого, безраздельно приковывающего к себе внимание исследователя образа Медарда.

Дальнейший анализ аллюзивного сопоставления выявляет все новые и новые соответствия в жизни героев — вплоть до того, что судьба занесла Абеляра в монастырь св. Медарда, который явился для него своего рода политической тюрьмой: “Затем меня... передали в распоряжение присутствовавшего на соборе настоятеля монастыря св. Медарда и увезли в его монастырь, словно в тюрьму...”²³. Здесь, в монастыре св. Медарда,

Абеяру пришлось мысленно вновь пережить свою жизнь, пересмотреть свои убеждения, основы своей Веры — процесс болезненный и мучительный для натуры столь мятежной и независимой: “О Боже, Судия праведный! С какой желчью и сердцем, с какой горечью в мыслях я в ту пору безумно обвинял Тебя самого и яростно восставал против Тебя, повторяя вопрос блаженного Антония: “Иисусе благий, где был еси?” Какою скорбью я страдал, каким стыдом был смущен, каким отчаянием я мучился...”²². Этот крик вполне мог бы вырваться и из израненной души капуцина Медарда, заблудившегося на “пути сердца своего”...

Итак, перед нами пример необычайно продуктивной аллюзивной связи. Абеяра и Медарда роднит очень многое: здоровый скептицизм, энтузиазм в достижении цели, приверженность поискам истины, противоречивость взглядов, неуспокоенность души. Все это делает данную аллюзивную связь крайне важной для понимания образа литературного персонажа Гофмана. Благодаря аллюзивному сопоставлению со столь яркой исторической фигурой, как Абеяра, образ Медарда как бы наполняется новым содержанием; в какой-то момент мы воспринимаем его сквозь призму наших представлений о личности и взглядах Абеяра, в результате чего образ Медарда становится более доступным как для читательского восприятия, так и для филологического исследования.

Символичным является также сочетание имени правителя-деспота и имени ученого-монаха, тем более что в данном случае они дают для характеристики одной личности.

Аллюзивное содержание романа Гофмана чрезвычайно богато; детальное исследование разнообразных по содержанию и форме аллюзивных связей едва ли возможно провести в рамках небольшой статьи. К тому же более подробный анализ текста романа свидетельствует о необходимости уточнения самого термина “аллюзия”. Так, например, неизвестно, насколько обоснованным явилось бы сопоставление “идеального” монастыря приора Леонарда с Телемским аббатством Ф. Рабле: не вполне ясно, подразумевал ли сам Гофман “обязательность” возникновения подобной ассоциации у современного ему читателя (если вообще уместно говорить о возможности “программирования” аллюзивных связей, о степени “целесообразности и случайности” в процессе формирования того, что

можно было бы назвать “фоновым знанием эпохи”).

Безусловно, наше понимание и интерпретация романа Гофмана намного выиграли бы от сопоставления с готической традицией, с романом Льюиса “Монах”, с “Вильгельмом Мейстером” Гете. Однако в этом случае мы столкнулись бы с необходимостью переосмысления, или точнее будет сказать, развития понятия “аллюзия”. По всей видимости, настало время более подробно исследовать аллюзивные элементы текста литературного произведения не только с точки зрения их неодинаковой степени аллюзивности, но и определить различия в структуре и форме самих аллюзивных элементов, а также описать возможные типы их взаимодействия с внетекстовыми источниками.

В заключение хотелось бы остановиться на интереснейшем примере, когда “на наших глазах” — через аллюзию — происходит взаимодействие живописи и литературы, взаимопроникновение, переплетение разных видов искусства:

“... Глубочайшая скорбь пронзила меня, и я не смог удержаться от громких восклицаний, когда мой взгляд упал на написанный во весь рост портрет княгини, моей названной матери. Она была прекрасна и величава, а сходство представлялось в том высоком постижении, какое свойственно портретам Ван-Дейка; художник написал ее в облачении, в каком она обычно шествовала впереди монахинь в день св. Бернарда. Он уловил как раз тот момент, когда она, закончив молитву, покидала келью, чтобы открыть торжественную процессию... Во взоре этой женщины сиял устремившийся к небесам дух...”²⁴.

Творивший в первой половине XVII столетия фламандец Ван Дейк вырабатывает и доводит до совершенства тип парадного портрета, в котором активную роль играют поза, осанка и жест. Особой торжественностью отличаются картины так называемого “генуэзского периода” творчества Ван Дейка: “Как правило, это картины большого размера, изображающие модели в рост, причем художник часто использует точку зрения снизу, что удлиняет пропорции фигур и сообщает им особое величие и элегантность. Тому же служат горделивые и изящные позы, эффектно ниспадающие одежды, богато разработанные декоративные фоны”²⁵. Среди портретов “генуэзского периода” выделяется портрет маркизы Бриньоле Сале (хранится в собрании Абекорна в Лондоне): “... Величие и декора-

тивность сочетаются с тонкой эмоциональной характеристикой. Одетая в тяжелое, пышное платье, маркиза, чуть приподняв его рукой, как бы проходит мимо, пристально всматриваясь в зрителя. Ее красочный, богатый наряд особо подчеркивает хрупкость облика молодой женщины, живопись ее юного лица”²⁶. И хотя в рассмотренном нами случае речь идет об аллюзии на все творчество Ван Дейка-портретиста, можно предположить, что герой Гофмана имеет в виду именно портрет маркизы.

Невозможность “перевода” живописи на живой человеческий язык очевидна. Даже если постараться описать выражение лица, жесты рук, позу, одежду, то едва ли нам удастся передать словами “высокое постижение, свойственное портретам Ван Дейка”, тем более что речь в данном случае идет отнюдь не о поверхностном знакомстве с творчеством фламандского живописца, но именно о постижении, о тончайшем восприятии — на грани интуиции и высшего духовного откровения, о диалоге равновеликих художников — Гофмана и Ван Дейка. Так, через использование аллюзий, относящихся к иному, отличному от литературы, виду искусства, мастер слова способен привнести в него содержание, не поддающееся словесному описанию, и придать таким образом тексту новое художественное измерение.

¹ Brower R. A. Alexander Pope: The poetry of allusion. Oxf, 1959. С. VIII, 1, 191-192; Perry C. On alluding // Poetics. 1978. N 7. P. 289-307.

² Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 51.

³ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. Л., 1984. С. 66.

⁴ Там же. С. 70.

⁵ Там же. С. 107.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Там же. С. 109.

⁸ Там же. С. 110.

⁹ Shakespeare W. A midsummer – nught’s dream. L., 1870. P. 81, 86.

¹⁰ Ibid. С. 39.

¹¹ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. С. 78.

¹² Данте. Божественная комедия. Ад. Л., 1939. С. 164.

¹³ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. С. 69.

¹⁴ Ивановский В. Н. Мистика и схоластика XI—XII веков. М., 1897. С. 12.

¹⁵ Абелья П. История моих бедствий. Спб., 1902. С. 2.

¹⁶ Гофман Э. Т. А. Эликсиры сатаны. С. 24.

- ¹⁷ Абеляр П. Указ. соч. С. LVIII.
¹⁸ Федотов Г. П. Абеляр. Пб, 1924. С. 94.
¹⁹ Там же. С. 93
²⁰ Там же. С. 10.
²¹ Там же.
²² Абеляр. Указ. соч. С. 25 – 26.
²³ Там же. С. 26.
²⁴ Гофман Э. Т. А. Эликсирь сатаны. С. 73.
²⁵ Антонис Ван Дейк/ Сост. Н. Ф. Смольская. М.; Л., 1963. С. 5.
²⁶ Там же.

II. Э. Т. А. ГОФМАН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ф. КИЧАТОВ

Э. Т. А. Гофман и А. С. Пушкин

Внимание Пушкина к прусской теме, к местам, относящимся сегодня к Калининградской области, к выдающимся деятелям Пруссии отнюдь не случайно. Подтверждение тому мы находим в автобиографических записках поэта, его поэзии, в личной библиотеке и, наконец, в воспоминаниях современников.

Известно, как поэт дорожил своей родословной. Об этом свидетельствует характерный факт: из всех журнальных нападок, сыпавшихся в изобилии на голову Пушкина, особенно в конце 1820-х годов, более всего оскорбительным для него был булгаринский пасквильный “анекдот”, больно задевший родословную поэта. На этот выпад Пушкин ответил стихотворением “Моя родословная” и прозаическим наброском “Родословная Пушкиных и Ганнибалов”, в который включил статью “Опровержение на критики”, перенесенную затем с некоторыми исправлениями в “Начало автобиографии”. В “Моей родословной” читаем:

Мой предок Рача мышцей бранной
Святому Невскому служил;
Его потомство гнев венчанный,
Иван IV пощадил¹.

В “Опровержениях на критики”, а затем и в “Начале автобиографии” он поясняет: “Мы ведем свой род от прусского выходца Радши или Рача (мужа честна, говорит летописец, т. е. знатного, благородного), выехавшего в Россию во время

княжества св. Александра Ярославича Невского...” /IX, 57/. Отсюда видно, что Пушкин считал себя прямым потомком прусса. Исследования В. К. Лукомского показали, что “Бархатная книга”, откуда поэт черпал сведения о своей родословной, грешила неточностями. Исследователю удалось доказать, что имя Радша (Рача) вышло из Славонии, т. е. славянского происхождения². Однако Пушкин не был знаком с этими исследованиями и, искренне веруя в свое прусское происхождение, подчеркивал бескорыщность своего уважения “к мертвым прадедам, коих минувшая знаменитость не может доставить нам ни чинов, ни покровительства...”

В стихотворениях “Сто лет минуло, как тевтон...” и “Будрыс и его сыновья” поэт затрагивает историю завоевания тевтонами прусских земель, рассказывает о богатстве этого края. В то же время, давая героям стихотворения “Будрыс и его сыновья” имена исторических лиц — Ольгерд и Кестут, — Пушкин “посылает” Ольгерда в поход на Пруссию, а Кестута — на Русь, что в какой-то мере могло соответствовать реальным историческим событиям. Известен, например, такой исторический факт, что Кестут в союзе с Любартом в 1370 г. отнял у Александра Кориатовича город Владимир и присоединил его к своим владениям. Однако военные дарования Кестута проявились более всего в борьбе с крестоносцами, занимавшими в то время все прусские земли³. Ольгерд же прославился походами на Русь: в 1362 г. он овладел Киевом, подчинил себе волынские земли и Витебское княжество, женившись на витебской княжне Ульяне⁴. С чем связана эта историческая неточность? Вероятно, Пушкин догадывался о своей родственной связи с гедиминовичами, в частности, с Ольгердом Гедиминовичем, достоверность которой доказана пушкинистом А. А. Черкашиным. Это могло и заставить поэта “направить” Ольгерда в поход против поработителей пруссов.

Имя великого кенигсбержца Иммануила Канта мы находим в одном из ранних стихотворений Пушкина “Пирующие студенты” (1814), а затем — во второй главе “Евгения Онегина”. В “Медном всаднике” есть такие строки:

В их стройно зыблемом строю
Лоскутья сих знамен победных,
Сиянье шапок этих медных,
Насквозь простреленных в бою... /III, 262/

Эти строки, посвященные гренадерам Павловского полка, насмерть стоявшего под Фридландом в 1807 г. и получившего право выступать на парадах в гренадерских шапках "... в том виде, в каком сошел он с места сражения, хотя бы некоторые из них были повреждены"⁵.

Свое отношение к позорному для России Тильзитскому миру поэт выражает в стихотворениях "Наполеон" (1821) и "Таков он был, когда в равнинах Австерлицу..." (1824).

К сожалению, в произведениях Пушкина мы не находим имени Эрнста Теодора Амадея Гофмана, хотя в ряде особенно прозаических его творений мы замечаем и гофмановские сюжеты, и гофмановскую символику, и элементы гофмановской фантастики: "Гробовщик", "Пиковая дама". Пушкин не мог остаться в стороне от всепроникающего влияния в России гофмановского романтизма, и как первый в стране поэт впитал в себя все лучшее из творчества Гофмана. Здесь уместно вспомнить слова В. Ф. Одоевского: "... еще не было на свете сочинителя от мала до велика, в котором бы волею или неволею не отозвались чужая мысль, чужое слово, чужой прием и проч. т. п., ... никакая мысль не родится без участия в этом зарождении другой, предшествующей мысли, своей или чужой; иначе сочинитель должен бы отказаться от способности принимать впечатление прочитанного или виденного, т. е. отказать от права чувствовать и, следовательно, жить"⁶.

Об интересе Пушкина к Гофману, его творчеству красноречиво говорит его личная гофманиана, включающая 22 тома. Здесь мы находим и подробнейшие биографические сведения о Гофмане, и полное 19-ти томное собрание его сочинений: /996/ Сказки и фантазии Е. Т. А. Гофмана в переводе с немецкого, а также его биография, написанная М. Леви-Веймаром. Брюссель, 1834. В двух томах; /997/ Гофман, Эрнест-Теодор-Вильгельм. Полное собрание сочинений, Париж, 1830—1833. 19 томов. Перевод на французский Леви-Веймара; /998/ Леви Веймар, Адольф, барон. Жизнь Э. Т. А. Гофмана по оригинальным документам, написанная переводчиком его произведений. Париж, 1838 (нумерация составителя).

Интересно, что все тома полного собрания сочинений Гофмана разрезаны и на каждом из них рукою Н. Н. Пушкиной написано: A. Pouchkine. Полностью разрезан также первый том сочинения под номером 996, а второй только с 1-й

страницы по 237-ю. В книге под номером 998 разрезано 212 страниц. На ней также оставлена пометка Н. Н. Пушкиной. Заметок Пушкина ни на одном из томов не обнаружено. И все-таки нет сомнения в том, что Пушкин не только читал, но и глубоко знал как биографию, так и творчество Гофмана, книги которого, судя по времени их издания, он приобрел не ранее 1830 года.

Интересно, что с автором и переводчиком названных выше книг, Франсуа-Адольфом Леве-Веймаром, Пушкин был знаком лично. Знакомство состоялось 16 июня 1836 года на вечере у Вяземских благодаря С. А. Соболевскому, к которому Леве-Веймар приехал в гости. 17 июня состоялась вторая встреча Пушкина с Леве-Веймаром уже на квартире поэта, на каменноостровской даче. Затем последовало еще несколько встреч. Французский писатель подарил Пушкину автограф знаменитого тогда Жюль Жанена. В свою очередь поэт подарил Леве-Веймару одиннадцать русских народных песен, блестяще переведенных на французский язык. Учитывая, что Леве-Веймар всего два года назад работал над переводом сказок и фантазий Гофмана, а в 1836 г., вероятнее всего, работал над книгой “Жизнь Э. Т. А. Гофмана по оригинальным документам..”, трудно предположить, что между ними не велось разговоров о Гофмане. Можно предположить, что Пушкин приобрел свою гофманиану уже после встреч с Леве-Веймаром, достаточно наслышавшись о Гофмане и его произведениях. Иначе, чем же объяснить тот факт, что ни на одном из томов пушкинской гофманианы не осталось автографа Леве-Веймара?

Когда же Пушкин впервые познакомился с произведениями Гофмана? В 20-30-е прошлого столетия творчество Гофмана стало довольно популярным в России, более того, оно стало модным среди светской молодежи. Известный гофмановед, профессор А. Б. Ботникова пишет по этому поводу: “Фантастический характер гофмановского творчества привлек внимание русских авторов, ибо в нем виделось более глубокое постижение жизни, чем то, какое мог дать жизнеподобный бытовизм”⁸. Не было более-менее известного писателя в России, который бы не читал произведений Гофмана. Многие писатели использовали в своем творчестве гофмановские сюжеты и мотивы, другие — просто подражали ему.

Первый перевод Гофмана “Девуца Скудери” появился в

“Библиотеке для чтения” в 1823 г. Несколько позже, в 1827 г., в “Московском вестнике” появился русский перевод гофмановской повести “Магнетизер”. Вероятнее всего, знакомство Пушкина с творчеством Гофмана относится именно к этому времени. Это подтверждают воспоминания А. И. Дельвига об истории написания В. П. Титовым рассказа “Уединенный домик на Васильевском острове”, который был опубликован в “Северных цветах” в 1828 г. за подписью Тита Космократова⁹. В письме из Рязани 29 августа 1879 г. к А. В. Головину Владимир Павлович Титов рассказывает следующую историю появления на свет “Уединенного домика на Васильевском острове”: “В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космократова, а А. С. Пушкина, мастерски рассказавшего всю эту чертовщину уединенного домика на Васильевском острове, поздно вечером, у Карамзиных, к тайному трепету всех дам...

Апокалипсическое число 666, игроки, черти, метавшие на карту сотнями душ, с рогами, зачесанными под высокие парики, — часть всех этих вымыслов и главной нити принадлежит Пушкину. Сидевший в той же комнате Космократов подслушал, воротясь домой, не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая однако быть ослушником ветхозаветной заповеди “не укради”, пошел с тетрадью к Пушкину в гостиницу “Демут”, убедил его послушать от начала до конца, воспользовался многими, ныне очень памятными его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в “Северные цветы”¹⁰. Правдоподобность этого случая несомненна. По воспоминаниям того же А. И. Дельвига, он часто встречал в 1828 г. в салоне Карамзиных А. Мицкевича, который “... раза по три в неделю ... целые вечера импровизировал разные большею частью фантастические повести в роде немецкого писателя Гофмана”¹¹.

Рассказ “Уединенный домик на Васильевском острове” удивительно напоминает гофмановского “Магнетизера”: общая сюжетная схема, сходство образов Альбана и Варфоломея, черная змея, отравляющая своим ядом цветы, приснившаяся Павлу, очень напоминающая “гладкие, блестящие, извивающиеся василиски”, выскакивающие из цветущих лилий навстречу гофмановской Марии. Надо полагать, что Пушкин рассказал эту фантастическую историю у Карамзиных под влиянием еще

свежих впечатлений от прочитанного “Магнетизера”.

В 1830 г. Пушкин вновь возвращается к этой теме в “Домике в Коломне”, где мы находим сюжет, наделенный бытовой реалистической трактовкой.

Об интересе поэта к творчеству и личности Гофмана в этот период свидетельствует эпизод, рассказанный В. Ленцем в “Приключениях лифляндца в Петербурге” и опубликованный в журнале “Русский архив” в 1878 г.: “Гофмана фантастические сказки в это самое время были переведены в Париже на французский язык и, благодаря этому обстоятельству, сделались известными в Петербурге. <...> Пушкин только и говорил что про Гофмана; не даром же он и написал Пиковую Даму в подражание Гофмана, но в более изящном вкусе. Гофмана я знал наизусть; ведь мы в Риге, в счастливые юношеские годы, почти молились на него. Наш разговор был оживлен и продолжался долго; я был в ударе и чувствовал, что говорил как книга. “Одоевский пишет тоже фантастические пьесы”, сказал Пушкин с неподражаемым сарказмом в тоне. Я возразил совершенно невинно: “К несчастью, мысль его не имела пола...”¹²

Этот интерес к Гофману не мог для Пушкина остаться бесплодным. Поэт делает попытку перевода на русский язык “Серапионовых братьев”¹³, из-под его пера выходят “Гробовщик”, “Пиковая дама”, так напоминающие нам гофмановские новеллы.

В “Гробовщике” мы не видим прямых сюжетных заимствований у Гофмана, хотя отдельные элементы напоминают нам о его произведениях: колония московских немцев-ремесленников, соседство будничной жизни гробовых дел мастера с потусторонним миром, незаметно превращающимся в фантастическую картину оживания мертвецов, оказавшуюся в конце концов сновидением гробовщика. Об этом сходстве упоминал В. М. Жирмунский: “Гофмана в “Гробовщике” напоминает необычная для Пушкина тематика — изображение филистерского мирка московских немцев-ремесленников, самодовольного, ограниченного и будничного, на который бросает фантастический отблеск профессия русского гробовщика, расположенная в таком же будничном соседстве со смертью”¹⁴.

Сходство “Пиковой дамы” с гофмановскими фантастическими новеллами было замечено еще современниками поэта

и нашло отражение в более поздних исследованиях как зарубежных, так и советских гофмановедов. Все в “Пиковой даме” напоминает Гофмана: и выбор загадочного героя, и тема карточной игры, и кабалистические числа, и необузданная фантастика, органично вплетающаяся в судьбу героя. Даже само имя Германн созвучно родине Гофмана. Да и сам Германн по Пушкину — немецкого происхождения. Систематическое акцентирование внимания читателей на схожести Германна по внешнему облику с Наполеоном как бы заставляет воспринимать его в некоем таинственном ореоле, настраивая на ожидание необычных поступков, оценивать его через призму отрицательных черт, присущих самому Наполеону. Германн, подобно гофмановским Натанаэлю (“Песочный человек”), Ансельму (“Золотой горшок”) и шевалье Менару (“Счастье игрока”), обладает сильными страстями и огненным воображением. Для достижения своей цели он, подобно магнетизеру Альбану (“Магнетизер”), способен взять на душу страшный грех. Подобно Натанаэлю суеверен, обладает демоническим хладнокровием, а в финале теряет рассудок. Подобно Зигфриду (“Счастье игрока”) Германн упорно не желает вначале прикасаться к картам. Если Зигфрид, по общему мнению, “при всех своих отменных качествах <...> просто напросто скряга, он трясется над каждым грошом и боится рискнуть даже безделицей”¹⁵, то и Германн “не позволял себе малейшей прихоти и, будучи в душе игрок, никогда не брал он карты в руки, ибо рассчитал, что его состояние не позволяло ему (как сказывал он) жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее” /V, 215/.

Подобно Анжеле (“Счастье игрока”) героиня “Пиковой дамы”, Лизавета Ивановна, замечает предмет своей любви, глядя из окна своего дома. Роковой картой для героев обоих произведений в финале становится “дама”.

Именно “Пиковая дама”, по убеждению пушкинистов, “подверглась изучению едва ли не более всех прозаических произведений Пушкина”. Подводя итоги многолетнего и пристального внимания пушкинистов к этой повести, Н. В. Измайлов писал: “Работы А. Л. Слонимского, В. В. Виноградова, Н. О. Лернера, Д. П. Якубовича, Г. А. Гуковского и других все-стороне осветили ее проблематику и стилистическую систему, ее литературный “фон” и бытовые связи. Тем не менее в анализе повести есть нерешенные вопросы и важнейшие из

них — вопрос о наличии и значении в ней фантастического элемента”¹⁶. Объявление именно фантастики “Пиковой дамы” первоочередным объектом будущего изучения, как подчеркивает Г. П. Макогоненко, мотивируется тем, что “слишком прямолинейное понимание реализма (или, вернее, реалистичности) пушкинской повести может привести к неверным заключениям о ее общем характере и направлении”¹⁷.

Эту задачу еще предстоит разрешить пушкинистам. Однако несомненно одно: если Пушкин был вынужден использовать элементы фантастики, гофмановский язык символов для “кодирования” своего замысла, значит, замысел представлял собой нечто такое, что не могло рассчитывать на беспрепятственное прохождение сквозь плотный строй цензуры, на снисхождение Николая I. Особенно трудно было решиться на “открытый текст” в 30-е годы. В 1831 г. Пушкин ожидал повторения 1812 года. Опасение нашествия на Россию стало темой его писем, разговоров, стихов. Восстание в Польше, нарастание антирусских настроений за границей, восстание новгородских и старорусских военных поселян — все это способствовало усилению реакции в стране. “Полный запрет, введенный Николаем I на простое упоминание тех людей, которых он язвительно называл своими “друзьями четырнадцатого декабря”, запрет, который сохранял силу в течении его 30-летнего правления” — так характеризовал обстановку в николаевской России ирландский историк Патрик О’Мара¹⁸. Вполне естественно, что в таких условиях Пушкин был вынужден прибегать к иносказательным формам, богатую палитру которых представляло творчество Гофмана. Характеризуя именно эту сторону деятельности Пушкина, Р. В. Иезуитова констатирует: “... открытая программность, подчеркнута гражданский пафос сменяются более сложными и завуалированными формами выражения политических и общественных эмоций. Возрастает роль лирического подтекста, особые намеки и слова-сигналы становятся своеобразными по своей эстетической функции шифрами...”¹⁹. И в том, что Пушкин пришел к таким формам, что стал использовать их как в своих прозаических произведениях, так и в стихах, мы видим несомненное влияние классика немецкого романтизма Эрнста Теодора Амадея Гофмана.

- ¹ Пушкин А. С. Собр. соч.: В 10 т. М.: Правда, 1981. Т. 2 С. 197.
Далее ссылки на это издание с указанием тома и страницы в тексте.
- ² Русские дневники. А. Пушкин. Дневники. Автобиографическая проза. М.: Советская Россия, 1989. С. 308.
- ³ Любавский М. К. Очерк истории литовско-русского государства до Люблинской унии включительно. М., 1910. С. 28.
- ⁴ Там же. С. 23—25, 35, 40.
- ⁵ Дуров В. Русские боевые награды эпохи Отечественной войны 1812 г. С. 557—606.
- ⁶ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189.
- ⁷ Модзалевский Б. Л. Библиотека А. С. Пушкина. Спб, 1910. С. 261, 262.
- ⁸ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж: Изд-во ВГУ, 1977. С. 36.
- ⁹ Дельвиг А. И. Полвека русской жизни. М.; Л., 1930. Т.1. С. 85, 86.
- ¹⁰ Там же. С. 85.
- ¹¹ Там же. С. 106.
- ¹² Ленц В. Приключения лифляндца в Петербурге// Русский архив. 1878. N 4. С. 442.
- ¹³ Ботникова А. Б. Э. Указ. соч. С. 89.
- ¹⁴ Жирмунский В. М. Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур. Взаимосвязи и взаимодействия национальных литератур. М., 1961. С. 97.
- ¹⁵ Гофман Э. Т. А. Избранные произведения: В 3 т. М., 1962. Т. 2. С. 79.
- ¹⁶ Измайлов Н. В. Пушкин. Итоги и проблемы изучения. М.; Л., 1966. С. 484.
- ¹⁷ Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы (1833—1836). Л.: Худ. лит., 1982. С. 197.
- ¹⁸ О'Мара Патрик. К. Ф. Рылеев. Политическая биография поэта декабриста. М.: Прогресс, 1989. С. 46.
- ¹⁹ Иезуитова Р. В. К истории декабристских замыслов Пушкина. 1826—1827 гг.// Пушкин. Исследования и материалы. Л.: Наука, 1983. Т. 11. С. 92.

Л. ИССОВА

Э. Т. А. Гофман и И. С. Тургенев

Традиции Гофмана в русской литературе XIX века не раз были предметом исследования. Но, как отмечает А. Б. Ботникова, “литературная связь между русскими писателями и Гофманом рассматривалась, в сущности, узко и односторонне”¹. Если же иметь в виду вопрос Гофман и Тургенев, то он, по существу, не привлекал внимания ученых. А между тем основания для постановки такой проблемы, несомненно, есть.

Во-первых, говоря об этих двух писателях, следует отметить общность их эстетических пристрастий: они по-особенному относились к музыке, отдавая при этом явное предпочтение Моцарту. Так, например, Гофман в письме к другу Теодору Готлибу фон Гиппелю признается в страстной привязанности к музыке, которую он величает своей “возлюбленной”². Моцарт — его кумир. Тому же Гиппелю в марте 1795 года он пишет: “У меня есть теперь собственная партитура “Дон Жуана”, она доставляет мне немало блаженства. Только сейчас я начинаю понимать моцартовский великий дух в композиции”³. Подобные признания находим и в эпистолярной И. С. Тургенева. В письме к С. А. Миллер он признается: “... для меня — музыкальные наслаждения выше всех других”⁴. В другом письме этой же поры писатель сообщает Полине Виардо: “Сейчас мы по горло ушли в Моцарта” /П., II, 403/, а обращаясь к Боткину, с которым вместе слушал “Волшебную флейту”, Тургенев в письме к нему восклицает: “Да здравствует Моцарт!” / П., V, 267/.

Столь же восторженное отношение обоих писателей обнаруживается и к Шекспиру. Великий английский драматург особенно ценим Гофманом. В рецензии “Симфония №5 в С-moll Людвиг ван Бетховена” немецкий романтик пишет: “Подобно тому как геометры от эстетики нередко жаловались на полное отсутствие истинного единства и внутренней взаимосвязанности у Шекспира, где лишь углубленному взору открывается прекрасное древо, почки, листья, соцветия и плоды которого произошли от единого ростка, точно так же лишь вдумчивое проникновение во внутреннюю структуру бетховенской музыки открывает нам всю глубину мысли мастера, присутствующую подлинному гению и питающуюся изучением своего предмета”⁵. В другом произведении “Из “Необыкновенных страданий одного директора театра” Гофман словами своего героя “Посетителя в коричневом” дает чрезвычайно высокую оценку драматургии Шекспира.

Тургеневская же приверженность Шекспиру — хрестоматийная истина. Достаточно сказать, что образы, созданные английским драматургом, волнуют русского писателя постоянно, и потому он создает “Гамлета Щигровского уезда”, “Степного короля Лира”, потому он в статье “Гамлет и Дон Кихот” размышляет о всечеловеческой и философской сущности шекспировского героя.

Уже эти факты дают основание говорить об определенных точках пересечения мировосприятия немецкого романтика и русского реалиста. Несомненно, это лучше всего проследить, аналитически сопоставляя их творчество.

В эпистолярном наследии Тургенева нет каких-либо суждений или оценок немецкого писателя-романтика, но в ряде своих значительных произведений разных лет (“Где тонко, там и рвется”, “Рудин”, “Довольно”, “Вешние воды”) великий русский писатель с определенной художественной целью обращается к имени Гофмана, которое звучит или в речи героев, или произносится самим автором.

Как отмечает А. Б. Ботникова, “начиная со второй половины 20-х годов прошлого столетия в России не было, пожалуй, ни одного писателя, который бы не читал Гофмана”⁶. Творчество Тургенева тому свидетельство.

Впервые с именем Гофмана в произведениях русского писателя мы встречаемся в пьесе “Где тонко, там и рвется”,

написанной им в 1848 году. Главный герой этого произведения Горский говорит Вере о том, что “какой-нибудь морской рак во сто тысяч раз фантастичнее всех рассказов Гофмана” /С., II, 98/, т. е. имя Гофмана здесь становится символом фантастического. При этом “лишний человек”, скептик Горский не принимает Гофмана и его романтических страстей. Черновые варианты пьесы свидетельствуют о том, что имя Гофмана было уже в первоначальном тексте.

Не менее значительным оказывается обращение Тургенева к имени Гофмана и в романе “Рудин”, написанном семь лет спустя. Здесь уже имя немецкого романтика звучит в ином контексте. Тургенев повествует о том, что составляло предмет разговоров Натальи и Рудина: “Какие сладкие мгновения переживала Наталья, когда, бывало, в саду, на скамейке, в легкой, сквозной тени ясеня, Рудин начнет читать ей гетевского “Фауста”, Гофмана, или “Письма” Беттины, или Новалиса, беспрестанно останавливаясь и толкуя то, что ей казалось темным!” /С. VI, 29/. И далее характеризует выбор Рудина следующим образом: “... Рудин был весь погружен в германскую поэзию, в германский романтический и философский мир и увлекал ее за собой в те заповедные страны. Неведомые, прекрасные, раскрывались они перед ее внимательным взором...” /С., VI, 290/. Как видим, названные здесь имена не случайны: это все те писатели, которые составляли круг чтения передового русского интеллигента. 1830—1840-х годов. Примечательно, что среди вариантов текста был такой, в котором имя Гофмана отсутствовало, но в окончательном оно оказалось, и это было закономерным.

Как известно, Тургенев по-особенному относился к Н. В. Станкевичу, который 8 ноября 1835 года писал М. А. Бакунину: “Я думаю, ты поймешь хорошо фантастическое Гофмана — это не какая-нибудь уродливость, не фарсы, не странности <...>. Его фантастическое естественно — оно кажется каким-то давнишним сном, а там, где он говорит о музыке, об искусстве вообще — не оторвешься от него!”⁷. Столь восторженное отношение к Гофману, очевидно, не могло быть неизвестным Тургеневу, близко знавшему и Станкевича и Бакунина, больше того, Тургенев в определенной степени мог разделять его.

Несмотря на различие оценок Гофмана в пьесе “Где тонко, там и рвется” и в романе “Рудин”, здесь есть и нечто

общее, а именно: с Гофманом соотносятся те тургеневские герои, которых принято называть “лишними людьми”.

Близок “лишним людям” и герой другого произведения Тургенева “Довольно”, в котором мы опять встречаемся с именем Гофмана, вернее, с определением литературного явления, представленного писателями-эпигонами Э. Т. А. Гофмана. Это произведение имеет некоторый налет мистицизма, обнаруживающийся прежде всего в соотнесенности подзаголовка произведения (Отрывок из записок умершего художника), с фразой из V главы: “В последний раз приподнимаясь из немои могилы, в которой я теперь лежу, я пробегаю кротким и умиленным взором все мое прошедшее, все наше прошедшее...” /С., IX, 111–112/. И вместе с тем Тургенев здесь употребляет слово “гофманщина” как синоним фантастического, мистического: “Увы! не привидения, не фантастические, подземные силы страшны; не страшна гофманщина, под каким бы видом она не являлась...” И продолжает: “Страшно то, что нет ничего страшного, что самая суть жизни мелко-неинтересна и ничтоженски плоска” /С., IX, 118/.

И тем не менее в этой повести важно другое: “тоска по преходящей красоте искусства, по погибшим ценностям античного мира” /С., IX, 490/, глубокий пессимизм. Знаменательно, что В. Ф. Одоевский в своей статье “Недовольно” (“Беседы в обществе любителей российской словесности”, 1867, №1), высказываясь против “внезапной усталости художника”, спорит с пессимистическими мыслями каждой главки тургеневского “Довольно”.

И наконец, “Вешние воды”. В этой повести И. С. Тургенева имя Гофмана не просто называется, но здесь идет разговор о нем и его произведении. Санин и Джемма, главные герои повести, беседуют о музыке, а потом “с Вебера разговор соскользнул на поэзию и романтизм, на Гофмана, которого *тогда еще* (курсив наш — Л. И.) все читали” /С., XI, 34/. И хотя здесь есть скептическое авторское замечание “еще все читали”, Тургенев не случайно ставит в один ряд понятия: музыка, поэзия, романтизм, Гофман. И далее Джемма высказывает свое отношение к немецкому романтику: “Оказалось, что Джемма не слишком жаловала Гофмана и даже находила его... скучным!” /С., IX, 34/. Но при этом героиня говорит об одной повести Гофмана (речь идет об эпизоде из повести

“Заблуждение”), которая ей очень нравилась. Сразу же отметим, что в конце XI и начале XII глав повести, т.е. то место, где речь идет о Гофмане, ни одна строка не правилась автором. Дело в том, что сюжет “Вешних вод” в целом в известной степени как бы задан этим разговором Санина и Джеммы о Гофмане и его произведениях. Ведь “Вешние воды” — это повесть о “тайнах любви”, и ее сюжет может быть соотнесен не только с повестью “Заблуждение”, но и “Песочный человек”, основная мысль которой звучит в размышлениях Натанэля: “Он представил себя соединенным с Кларою вечной любовью, но время от времени словно черная рука вторгается в их жизнь и похищает одну за другой ниспосланные им радости”⁸. В общих чертах и сюжет “Вешних вод” выглядит подобным же образом. Полозова и ее муж вторгаются в отношения Джеммы и Санина, как злой рок, как некая “черная рука”. Не случайно Анненков писал о “Вешних водах: “ “Вышла вещь блестящая по колориту, по энергии власти, по завлекательной пригонке всех подробностей к сюжету...”⁹. Именно такой подробностью к сюжету в повести является разговор Джеммы и Санина о Гофмане.

Итак, мы видим, что Тургенев на протяжении многих лет обращается к имени Гофмана в ряде своих произведений. Это, несомненно, было связано с особенностями дарования писателя. Тургенев всегда стремился в своем творчестве как можно точно и детально представить культурологический фон времени, о котором идет речь. А Гофман был, несомненно, очень ярким явлением культуры и в России. Его имя в произведениях И. С. Тургенева в одних случаях синоним фантастического или даже мистического, в других — становится символом трагического одиночества гения, в третьих, — как например, в повести “Вешние воды”, традиционно гофмановский сюжет разворачивается в историю любви “лишнего человека”.

Во всех названных произведениях главным персонажем является именно “лишний человек”, которому свойственна соотносимая с гофмановскими героями двойственность натуры и противоречивость в восприятии человеческого бытия. Иными словами, родословная русского “лишнего человека” в известной степени и в определенных чертах идет от сложности, духовной замкнутости и раздвоенности романтического героя Гофмана.

Как известно, Э. Т. А. Гофман вошел в историю мировой

культуры как художник, который проявлял особый интерес к сфере “таинственного”. Если же говорить о русском писателе, то, как отмечает Г. Б. Курляндская, “... внимание Тургенева к “таинственному” было постоянным почти на всем протяжении творческих сознательных лет”¹⁰. С особой силой стихии иррационального обнаруживаются в повестях И. С. Тургенева, которые критика давно определила как “таинственные”, и в первую очередь — в “Сне”, “Песне торжествующей любви”, “Кларе Милич”. Это дает основание рассматривать эти произведения в сопряженности с творчеством немецкого романтика, имя которого всегда ассоциировалось с понятиями мистического и таинственного. Исходя из того, что сопоставление природы “таинственных” повестей И. С. Тургенева с таинственным у Гофмана — проблема глубокая и достаточно объемная, остановимся только на одном ее аспекте.

По мысли А. Б. Ботниковой, интерес Гофмана к непознанным явлениям природы и человеческой психологии во многом объясняет тот элемент фантастики, который есть в его произведениях и который является своеобразной формой явления этого непознанного. В. Ф. Одоевский, испытавший на себе влияние Гофмана, писал о характере его фантастики следующее: “... его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так что гордый читатель XIX в. нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происхождение, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто, -- таким образом, и волки сыты и овцы целы: естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливым духом анализа; помирить эти два противоположные элементы было делом истинного таланта”¹¹. Можно согласиться с суждением исследователя А. Б. Ботниковой о том, что “здесь получает определение не вообще “чудесное” у Гофмана, а та форма фантастического, которая отразилась в первом его рассказе”¹² (речь идет о рассказе “Кавалер Глюк” — Л. И.). Но вместе с тем и в ряде других произведений немецкого писателя мы находим то самое “двоемирие”, о котором говорит В. Ф. Одоевский. Кроме того, соглашаясь с автором книги “Э. Т. А. Гофман и русская литература” в том, что гофмановское “двоемирие” воплощает в себе противостояние мечты и

действительности, истинной красоты и пошлости жизни”¹³, попытаемся несколько расширить его. Двоемирие для Гофмана — это мир объективный, окружающий человека, и мир, заключенный в самом человеке, когда он, по словам Ф. И. Тютчева, живет “на пороге как бы двойного бытия”. Такое понимание “двоемирия” наиболее полно выразилось, на наш взгляд, в рассказе “Песочный человек”. Герой этого произведения, студент Натанаэль, обладает чрезвычайно впечатлительной натурой. Кроме того, в детстве он был напуган “песочным человеком”. Отец Натанаэля тайно занимается алхимией, и это тоже определяет характер молодого человека. А все вместе взятое приводит к тому, что Натанаэль населяет мир ужасами: “Мне чудилось, что везде вокруг мелькает множество человеческих лиц, только без глаз, — вместо них ужасные, глубокие черные впадины. “Глаза сюда! Глаза!” — воскликнул Коппелиус глухим и грозным голосом ...” /527/. Героиня же этого рассказа, Клара, анализируя состояние Натанаэля, в письме к нему пишет: “Скажу чистосердечно, мне думается, что все то страшное и ужасное, о чем ты говоришь, произошло только в твоей душе, а действительный внешний мир весьма мало к тому причастен” /530/.

Такого рода “двоемирие” мы встречаем и у Тургенева. Его “таинственные” повести тоже на первый взгляд полны необычного, таинственного. Да и сам писатель о “Сне” говорил, что это “полуфантастический”, “полуфизиологический” рассказ /П, XIII, 433/, вместе с тем отвергая мысль о том, что он “ударяется в мистицизм”.

Советские исследователи творчества И. С. Тургенева давно отметили, что писатель, обращаясь к таинственным явлениям, в своих объяснениях и мотивировках во многом исходит из реальных причин, т. е. “таинственное” тесно переплетается с реальным, объяснимым. Так, в рассказе “Сон” автор не раз подчеркивает болезненно-нервное состояние героя, которое во многом и определяет трактовку того “таинственного”, что происходит в повести. Единственный ребенок женщины, жизнь и характер которой определились зловещей встречей с человеком, подчинившим ее своей воле, юноша говорит о себе: “... мне, право, иногда чудилось, будто я стою перед полузакрытой дверью, за которой скрываются неведомые тайны, стою и жду, и млею, и не переступаю порога — и все раз-

мышляю о том, что там такое находится впереди, — и все жду и замираю... или засыпаю” /С., XI, 270/.

И в “Сне”, и в “Песне торжествующей любви” Тургенева мотив чужой воли, подчиняющей себе человека, достаточно силен. При этом, как правило, изображение человека, носителя злой силы, имеет свои закономерности. В “Сне” барон смугл, “высок ростом, черноволос, нос у него крючком, глаза угрюмые и пронзительные” /С., XI, 271/, выражение этих глаз “хищное и покровительственное” /С., XI, 275/. Подобен ему и Муций из “Песни торжествующей любви”: у него “лицо смуглое, волосы черные, и в темно-карих глазах не было... веселого блеска..., приветливой улыбки” /С., XIII, 53—54/, глаза “проницательные” /С., XIII, 86/.

Можно говорить о том, что изображение таких персонажей, как отец из “Сна” и Муций из “Песни торжествующей любви”, выдержано в традиционно-романтических тонах. Не случайно этот портрет оказывается идентичным и описанию Коппелиуса в “Песочном человеке” Гофмана: “высокий, плечистый человек”, с “злобно сверкающими кошачьими глазками”, “огромный, здоровенный нос навис над верхней губой” /525/. Таким образом, есть немало сходного в изображении таинственного у Тургенева и Гофмана, но вместе с тем сама природа “таинственного” у них все-таки различна. А. Б. Ботникова справедливо отмечает, что у Гофмана фантастическое “призвано закрепить мысль о принципиальной непознаваемости жизни во всей ее полноте. Отсюда вытекает один из художественных принципов повествовательной манеры Гофмана: установка на загадочность, подчеркнутую необъяснимость и фрагментарность сюжетных построений”¹⁴.

У Тургенева же, напротив, сюжет всегда строен и имеет определенную законченность. Так, например, в рассказе “Сон”, хотя и остается неясным, умер отец героя или остался жив, тем не менее события имеют завершение. “Так и простыл след моего... моего отца”, — замечает герой, затем сообщает о своих отношениях с матерью вплоть до самой ее смерти, и о том, какой отпечаток на его жизнь наложили все эти события.

В “Песне торжествующей любви”, несмотря на то, что повесть заканчивается словами “Что это значило? Неужели же...” /С., XIII, 75/, завершенность событий вполне опреде-

ленная: Мужий исчез из жизни супругов, а Валерия “почувствовала внутри себя трепет новой, зарождающейся жизни”/С., XIII, 75/.

Кроме того, важно отметить, что у Тургенева “таинственное” тесно переплетается с объяснимым, да и акцентировка событий у него иная, чем у Гофмана. Как справедливо отмечает А. Б. Муратов¹⁵, поздним “таинственным” произведениям Тургенева свойственна романтическая ирония.

Рассматривая “таинственные” повести русского писателя в целом, можно сказать, что они соотносятся с широким кругом мировой романтической литературы. Это связано с общими идеями романтизма, ориентирующегося на соотношение законов человеческого бытия с непонятными и “таинственными” явлениями жизни. По отношению к Тургеневу, когда речь идет о его поздних произведениях, в литературоведении обычно употребляется термин “романтический реализм”¹⁶. Если же говорить в этом плане о Гофмане, то его художественный метод можно было бы по аналогии определить как “реалистический романтизм”, потому что в его творчестве очень сильны многие социальные, психологические темы. И, как нам представляется, на оси этих двух понятий: “романтический реализм” и “реалистический романтизм” и следует искать точки притяжения и отталкивания двух великих художников.

¹ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж: Изд-во ВГУ, 1977. С. 6.

² Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987. С. 44.

³ Там же. С. 43.

⁴ Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 28 т. Пис.: М.; Л., 1961. Т. 2. С. 188. (Далее все ссылки на это издание даны в тексте с указанием серии/П. или С./, римской цифрой тома и арабской страницы).

⁵ Гофман Э. Т. А. Жизнь и творчество. Указ. соч. С. 140.

⁶ Ботникова А. Б. Указ. соч. С. 12–13.

⁷ Переписка Николая Владимировича Станкевича. 1830–1840/ Ред. и изд. Алексея Станкевича. М., 1914. С. 583.

⁸ Гофман Э. Т. А. Житейские воззрения Кота Мурра. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1967. С. 538. Далее текст цитируется по этому изданию с указанием страницы.

⁹ Русское обозрение. 1889. №3. С. 18–19.

¹⁰ Курляндская Г. Б. “Таинственные повести” И. С. Тургенева (Про-

блема метода и мировоззрения): Третий межвуз. тургеневский сб. // Учен. зап. Курск. пед. ин-та. Т. 74. Орел, 1971. С. 7.

¹¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 189.

¹² Богникова А. Б. Указ. соч. С. 87.

¹³ Там же. С. 83.

¹⁴ Богникова А. Б. Указ. соч. С. 97.

¹⁵ Муратов А. Б. Тургенев — новеллист. Л.: Из-во ЛГУ, 1985. С. 101.

¹⁶ Там же. С. 81.

П. ФОКИН

Один сюжет из истории формирования личности русского романиста (Гофман и Достоевский)

“Ну ты хвалишься, что перечитал много, — пишет в 1838 году юноша Достоевский своему брату, — но прошу не воображать, что я тебе завидую. Я сам читал в Петергофе по крайней мере не меньше твоего. Весь Гофман русский и немецкий (то есть непереведенный “Кот Мурр”), — перечисляет он, — почти весь Бальзак <...>, Фауст Гете и его мелкие стихотворения, “История” Полевого, “Уголино”, “Ундина” <...> Также Виктор Гюго, кроме “Кромвеля” и “Гернани”¹.

“Первые литературные сочинения, читанные мной на русском языке, были мне сообщены Достоевским, — вспоминал в начале 1890-х годов товарищу писателя по Инженерному училищу Д. В. Григорович, — это были: перевод “Кот Мурр” Гофмана и “Исповедь англичанина, принимавшего опиум” Матюрена — книга мрачного содержания и весьма ценимая тогда Достоевским”².

Два независимых, отделенных почти полувеком источника о круге чтения молодого Достоевского с примечательной настойчивостью называют первым номером творчество Э. Т. А. Гофмана и, в частности, его роман “Житейские воззрения Кота Мурра”. Похоже, что идеи и образы Гофмана занимали в этот период жизни писателя немаловажное место в размышлениях о человеке и мире.

На связь раннего творчества Достоевского с эстетически-

ми и философскими традициями Гофмана указывают практически все исследователи первых литературных опытов русского романиста. Проблема сопоставительного анализа была поставлена еще в 1919 году Л. П. Гроссманом³, однако о психологической основе глубокого увлечения Достоевского творчеством Гофмана практически никто не занимался. Эта любопытная страница в истории формирования личности Достоевского оказалась в стороне от влюбленного и пронизательного взора его добросовестных биографов.

Чтобы верно оценить степень влияния Гофмана на молодого Достоевского, важно выяснить, что именно привлекало юношу в произведениях немецкого романтика. А для этого необходимо проникнуть в тайну читательского мира Достоевского, нужно понять, как читает он книги, что ценит в них, на что обращает особое внимание. И здесь неоценимую помощь исследователю оказывают очень искренние и вдохновенные письма самого Федора Михайловича к брату Михаилу.

Много любопытнейших деталей и нюансов в этом смысле представляет пространное послание от 1 января 1840 года. Похоже, уже закончив его, Достоевский вновь перечитывает письмо брата и замечает, что никак не отреагировал на некоторые спорные, с его точки зрения, замечания Михаила о поэзии Расина и Корнеля. Он вновь берется за перо и постскриптом добавляет еще почти целый лист страстного, восторженного монолога: “Вот тебе распекалции: говоря о форме, ты почти с ума сошел; я давно уже подозревал это маленькое беспокойство ума твоего, и не шутя. Недавно ты что-то такое говорил о Пушкине! Я пропустил это и не без причины. О форме твоей потолкую в следующем письме. Теперь нет ни места, ни времени. Но скажи, пожалуйста: говоря о форме, с чего ты взял сказать: нам не могут нравиться ни Расин, ни Корнель (?!?!), оттого что у них форма дурна. Жалкий ты человек! Да еще так умно говоришь мне. Неужели ты думаешь, что у них нет поэзии? У Расина нет поэзии? У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии? И это можно спрашивать. Да читал ли ты “Andromaque”, а? брат! Читал ли ты “Iphigenie”? <...> А “Phedre”? Брат! Ты бог знает, что будешь, если не скажешь, что это не высшая, чистая природа и поэзия. Ведь это шекспировский очерк, хотя статуя из гипса, а не из мрамора.

Теперь о Корнеле <...> Ты не читал его и оттого так промахнулся. Да знаешь ли, что он по гигантским характерам, по духу романтизма — почти Шекспир. Бедный! У тебя на все один отпор: “классическая форма”. Бедняк, да знаешь ли ты, что Корнель появился только 50 лет после жалкого, бесталанного Jodel'я с его пасквильною “Клеопатрою”, после Тредьяковского Ronsard'a, и после холодного рифмача Malherb'a, почти его современника”. И дальше еще полстраницы восклицаний, завершающихся призывом: “Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах перед Корнелем!” /28, кн. 1, 70—71/. Из этого отрывка видно, что чтение для Достоевского было в первую очередь общением с поэтом, и образ автора занимает его внимание не меньше, чем само произведение этого автора. А в произведении его волнует не “форма плафа”, не сюжет, а характеры героев. Иными словами, человек, жизнь его души — вот главное для Достоевского в книге.

Судя по тому, что в ранних произведениях Достоевского, там, где исследователи отмечают влияние Гофмана, абсолютно не просматривается какое-либо подражание или вариативное развитие тех, поистине авангардных форм повествования, которые предложил немецкий романтик в так поразившем читательское воображение молодого человека романе “Житейские воззрения Кота Мурра”, можно предположить, что и здесь внимание Достоевского-читателя было приковано именно к характерам гофмановских героев и их автора.

Музыкант и художник, писатель и режиссер — Гофман в своих произведениях, как известно, с особым пристрастием исследовал душевный мир личности, одержимой творчеством. Из произведения в произведение переходит тип героя, который самое свое совершенное разрешение нашел в образе капельмейстера Иоганесса Крейсlera. Как писал в 1834 году в журнале “Телескоп” А. И. Герцен, “Крейслер — пламенный художник, с детских лет мучимый внутренним огнем творчества, живущий в звуках, дышащий ими и между тем неугомный, гордый, бросающий направо и налево презрительные взгляды”⁴. Тип героя, воплощенный в образе Крейсlera, как мы увидим дальше, мог прозвучать в унисон сразу с несколькими струнами души молодого Достоевского.

Именно в этот период он переживает сближение с человеком, который станет для него первым настоящим другом.

Речь идет об Иване Николаевиче Шидловском. Образ этого человека идеально соотносится с типом гофмановских героев-романтиков. Вот каким предстает он в воспоминаниях современника: “Личность Ивана Николаевича во многих отношениях весьма примечательна и выдавалась из ряда обыкновенных, начиная с наружности: это был очень высокий, красивый мужчина, с прекрасным выражением в глазах, внушавший к себе, при его светлом уме и хорошем образовании, общее расположение. Главное, что привлекало к нему всех, было его замечательное красноречие. Он был идеалист, и любимой темой для разговоров служили большею частью предметы отвлеченные, к тому же он был поэт, писал стихи так же легко и свободно, как говорил”⁵.

Возможно, именно Шидловский открыл Достоевскому Гофмана. В одном из писем к брату Федор Михайлович рассказывает: “О как провели мы этот вечер! Вспоминали нашу зимнюю жизнь, когда мы разговаривали о Гомере, Шекспире, Шиллере, Гофмане, о котором столько мы говорили, столько читали его” /28, кн. 1, 68–69/. Несомненная тень Крейсlera и его судьбы лежит и на портрете Шидловского, нарисованном Достоевским в том же письме к брату: “Он жил целый год в Петербурге без дела и без службы. Бог знает, для чего он жил здесь; он совсем не был так богат, чтобы жить в Петербурге для удовольствий. Но это видно, что именно для того он и приезжал в Петербург, чтобы убежать куда-нибудь. — Объяснение цели пребывания Шидловского в Петербурге весьма примечательное. — Взглянуть на него: это мученик! Он иссох; щеки впали; влажные глаза его были сухи и пламенны; духовная красота его лица возвысилась с упадком физическим. Он страдал! тяжко страдал! Боже мой, как любит он какую-то девушку <...> Она же вышла замуж за кого-то. Без этой любви он не был бы чистым, возвышенным, бескорыстным жрецом поэзии” /28, кн. 1, 68/.

Особая любовь к Гофману в эти годы, безусловная симпатия к героям типа Крейсlera связаны, несомненно, и еще с одной, скрытой, но все время подразумеваемой надеждой — с надеждой самому примерить сюртук безумного капельмейстера. “У меня есть прожект, — делится он с братом в письме от 9 августа 1838 года, — сделаться сумасшедшим. Пусть люди бесятся, путь лечат, пусть делают умным” /28, кн. 1, 51/. И

причины видеть в Крейсере прообраз своей судьбы не так уж бесосновательны.

Вспомним, как описывает Достоевский свою поездку в Петербург для поступления в инженерное училище в “Дневнике писателя”: “Мы с братом тогда стремились в новую жизнь, мечтали о чем-то ужасно, обо всем прекрасном и высокому <...> Мы верили чему-то страстно, и хотя мы оба отлично знали все, что требовалось к экзамену из математики, но мечтали мы только о поэзии и о поэтах. Брат писал стихи, каждый день стихотворения по три и даже дорогой, а я непрерывно в уме сочинял роман из венецианской жизни” /22, 27/. Как видим, начало жизни, а в описываемый период Достоевскому только 16 лет, вполне отвечает требованиям биографии романтического героя. Здесь и творчество, и дружба, и первое реальное ощущение раздвоенности бытия, ведь именно после этого пассажа в “Дневнике писателя” следует знаменитый рассказ о фельдъегере, зверски избивающем своего возницу.

Жизнь в Петербурге, для москвича Достоевского городе немецком, в стенах Инженерного замка давала богатую психологическую почву для романтических переживаний юноши. Не только бытие, но и быт несли в себе совершенно очевидные для интересующегося взгляда предметы раздвоения и фантастики.

С одной стороны, очаровывал наполненный мифами город, среди которых первый для Достоевского — миф Пушкина, чья жизнь и гибель воспринимается в этот период исключительно в рамках романтической традиции: “Тогда, — описывает свои юношеские переживания Достоевский в 1876 году, — всего два месяца перед тем, скончался Пушкин, и мы, дорогой, сговариваемся с братом, приехав в Петербург, тотчас же сходить на место поединка и пробраться в бывшую квартиру Пушкина, чтобы увидеть ту комнату, в которой он испустил дух” /22, 27—28/. С другой стороны, пугали уродливыми гримасами ложь, взяточничество, грязь чиновничьего, бюрократического Петербурга: “Недавно я узнал, — возмущенно рассказывает он отцу в письме от 4 февраля 1938 года, — что уже после экзамена генерал постарался о принятии четырех новопоступающих на казенный счет, кроме того кандидата, который был у Костомарова и перебил мою вакансию. Какая подлость! Это меня совершенно поразило. Мы, которые бьемся из последнего рубля, должны платить, когда другие — дети

богатых отцов — приняты безденежно” /28, кн. 1, 47/.

С одной стороны, романтическая дружба с Шицловским, с братом, полная патетики и восторженных восклицаний. С другой стороны — жизнь в казарме: “Вообразите, — пишет он домой, — что с раннего утра до вечера мы в классах едва успеваем следить за лекциями. Вечером же мы не только не имеем свободного времени, но даже ни минутки, чтобы сделать хорошенько на досуге днем слышанное в классах. Нас посылают на фрунтовое учение, нам дают уроки фехтования, танцев, пенья, в которых никто не смеет не участвовать. Наконец, ставят в караул, и в этом проходит все время <...> Слава богу, я привыкаю понемногу к здешнему житью; о товарищах ничего не могу сказать хорошего” /28, кн. 1, 46/.

Ясно, что у идеи двойника, двойничества как метода писательского исследования жизни имеются не только литературные истоки, но и изведенные на собственном опыте психологические переживания. Не случайно, в одном из более поздних писем к брату, в сентябре 1845 года, описывая свое состояние духа, Достоевский заметит: “Я теперь настоящий Голядкин” /28, кн. 1, 112/.

Психологические параллели, ощущаемые Достоевским-читателем Гофмана, порой вызывали к жизни желание корректировать в соответствии с известными примерами и свой быт. Выше уже упоминался “прожект” сделаться сумасшедшим. Любопытную в этом смысле деталь обнаруживаем мы в письме Достоевского к брату от 1 января 1840 года.

“Ты не поверишь, — читаем в самом начале, — как сладостный трепет ощущаю я, когда приносят мне письмо от тебя; и я изобрел для себя нового рода наслаждение — странное томить себя.

Возьму твое письмо, перевертываю несколько минут в руках, щупаю его, полновесно ли оно, и, насмотревшись, налюбовавшись на запечатанный конверт, кладу в карман... Ты не поверишь, что за сладострастное состояние души, чувств и сердца! И таким образом жду с $1/4$ часа; наконец с жадностью нападаю на пакет, рву печать и пожираю твои строки, твои милые строки. О чего не перечувствует сердце, читая их! Сколько ощущений толпятся в душе, и милых и неприятных и сладких и горьких; да!” /28, кн. 1, 66/. Несмотря на то, что Федор Михайлович утверждает, что он сам изобрел подобный

способ “престранного” наслаждения, аналогичный жест мы можем встретить у Гофмана в “Житейских воззрениях Кота Мурра”. После того, как Крейслер при таинственных обстоятельствах исчезает из владений князя Иринейя, его друг маэстро Абрагам получает от него письмо. “Он запер это письмо в ящик своего письменного стола и вышел в парк. Маэстро Абрагам с незапамятных времен имел обыкновение — письма, которые он получал, оставлять нескрытыми целые часы, и — более того, нередко даже целые дни. “Если содержание безразличное, — говорил он, — то в промежутки нет особой беды, если же письмо содержит недобрую весть, то я выигрываю еще несколько веселых или, по крайней мере, неомраченных часов; если же в письме радостное послание, то человеку степенному не грех и подождать, пока радость не свалится ему, как снег на голову⁶. Вслед за этим философским размышлением маэстро Абрагама следует еще на целый лист развернутый лирический комментарий его поступка от автора, начинающийся со слов: “Это ведь совершенно особенное, ни с чем не сравнимое наслаждение — получать письма”.

Гофман не был единственным кумиром молодого Достоевского. Вернее даже, он совсем не был его кумиром, хотя, безусловно, вызывал неподдельный интерес и симпатию. Но жизнь русского писателя такой, какой она была в начале 1840-х годов, во многом определялась теми нравственными ориентирами, которые складывались, в частности, и под воздействием книг великого немецкого романтика. Разные причины побуждали Достоевского быстро уйти со службы и стать писателем, но какие бы доводы его к тому не побуждали, это неизбежно должно было случиться, потому что это — единственно возможная для романтика судьба художника. Таким был путь Иоганесса Крейслера. Таким был путь Гофмана.

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1985. Т. 28. Кн. 1. С. 51. Далее ссылки на это издание с указанием тома и страниц в тексте.

² Григорович Д. В. Литературные воспоминания. М.: Худож. лит., 1987. С. 47.

³ Гроссман Л. П. Библиотека Достоевского. Одесса, 1919.

⁴ Герцен А. И. Письма издадека. М.: Современник, 1981. С. 41.

⁵ Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821—1849. М.: Наука, 1979. С. 73.

⁶ Гофман Э. Т. А. Крейслериана. Житейские воззрения Кота Мурра. Дневники. М.: Наука, 1971. С. 291.

А. БОТНИКОВА

Э. Т. А. Гофман и русская литература XX века

Русская судьба Гофмана необычна, даже феноменальна. Она интересна сама по себе, но, помимо этого, наводит и на размышления общего порядка. Перед нами художник, который обрел духовное бытие в литературе другого народа и прочно закрепился в ней. Конечно, культура любой эпохи непредставима без обмена культурными ценностями, в том числе и ценностями национальных литератур. Процесс всемирного литературного развития — не сумма, а движущееся единство со сложными взаимодействиями. И все же популярность Гофмана в России уникальна, поскольку не ограничивается лишь одним периодом, а существует более полутора веков. Эта популярность может свидетельствовать как о широте дарования писателя, так и о его особой близости именно русскому культурному сознанию.

Начиная с 20-х годов прошлого столетия и кончая нашими днями, Гофман — не только широко читаемый автор, но и соучастник русской литературной жизни. О хорошем знакомстве с его творчеством свидетельствуют многочисленные воспоминания, заметки, письма разных деятелей русской культуры. От ранних опытов А. Погорельского, Н. Полевого, через В. Одоевского, Гоголя и Достоевского нить гофмановской традиции протянулась и в литературу XX века. В творчестве немецкого писателя русская литература всегда видела универсальность постижения жизни в ее скрытых от глаз проявлениях, проник-

новение во внутренний мир личности и отрицательное отношение к убогой мелочности окружающего бытия. Белинский называл Гофмана “живописцем невидимого внутреннего мира, ясновидящим таинственных сил природы и духа”¹.

В XX веке в особом отношении к Гофману признавались многие выдающиеся люди России — А. Ремизов и М. Кузмин, В. Мейерхольд и А. Бенуа, Б. Пастернак и В. Каверин, Б. Окуджава и А. Тарковский². Созданные Гофманом образы живут в читательском сознании и, что называется, “приходят на ум” по разным поводам. Совсем недавно один из наших публицистов упомянул Цахеса в связи с... Горбачевым³. Этот же персонаж, по воспоминаниям Михаила Ардова, восхищал Ахматову “воистину поразительным сходством со Сталиным”⁴. “Похожим на героев Гофмана” представляется Б. Пильняку один из героев “Повести непогашенной луны”⁵. Примеры подобного рода можно умножать. Когда в 1946 году Жданов — вдохновитель, а может быть, и автор печально знаменитого постановления ЦК ВКП(б) о журналах “Звезда” и “Ленинград”, разделялся с неудобными ему писателями Зощенко и Ахматовой, он заодно обругал и Гофмана и высказался о нем с такой злобой, которую редко испытывают по отношению к давно умершим людям. Пожалуй, это тоже свидетельство живучести Гофмана в российском читательском сознании.

Объяснить этот феномен только тем, что Достоевский когда-то назвал “всемирной отзывчивостью” русской литературы, едва ли достаточно. Художественное сознание Гофмана оказалось удивительно созвучным русской литературе на разных этапах ее развития. В культурную традицию России он входил разными сторонами своего художественного мира. Более всего привлекало свойственное ему чувство фантастичности, заложенной как в основе бытия, так и в проявлениях обыкновенной банальной жизни. Эта фантастичность находила себе выражение в передаче запутанности и непостижимости мира, бунта вещей (Л. Лунц, “Бунт машин”), автоматизма реакций (Л. Леонов, “Деревянная королева”). Она давала о себе знать в теме двойничества (в поэзии от Блока до Мандельштама, в прозе у В. Набокова), в изображении пограничного положения личности между бытом и бытием (А. Белый, “Петербург”). Она могла выражать себя и в эстетической игре (А. Чаянов, Д. Хармс, обэриуты) могла, как и у Гофмана,

иметь комический и сатирический характер (Булгаков).

В XX столетии можно выделить отдельные этапы русско-го прочтения и истолкования Гофмана. В начале века его как бы заново открыли символисты. В их восприятии Гофман — художник, проникший в глубокие тайны мира. Для Блока он — ипостась самого романтизма, в нем воплотилась “мечта о запредельном, искание невозможного”⁶. В 10-х годах гофмановские отголоски можно встретить в сочинениях Ф. Сологуба, Л. Андреева, Н. Вагнера. В канун первой мировой войны его влияние было связано с ощущением надвигающейся катастрофы. Впоследствии Анна Ахматова назовет его “полношной гофманианой”⁷. Гофман воспринимается в ту пору как творец кошмаров. В 1919 году в поэме “Флейта-позвоночник” Маяковский писал:

Какому небесному Гофману
Выдумалась ты, проклятая?⁸

Революция в России не только не погасила интереса к Гофману, но, усилив его, придала ему несколько иной характер. В. Катаев писал о “повальном увлечении Гофманом” в 20-е годы⁹. В эту пору, однако, главным в наследии Гофмана для русских деятелей искусства является не господство страшного и непознаваемого, а стихия юмора, игры, художественной вседозволенности. Гофман мыслится теперь как предшественник и пророк новых художественных форм. Особенно в театре. Он оказал большое влияние на Мейерхольда, который, как известно, выступал под псевдонимом доктора Дапертутто. А. Я. Таиров тоже поддался всеобщему увлечению. В 1920 году он создал на сцене московского Камерного театра знаменитый спектакль — “Принцессу Брамбиллу” — “капрично во славу Гофмана и искусства театра”, как писал один из критиков того времени¹⁰.

Приблизительно в те же годы молодые петроградские литераторы объединились в творческое содружество “серапионовых братьев”. Порядок их заседаний с непременно чтением и обсуждением собственных произведений был подсказан им создателем легенды об отшельнике Серапионе. Русские “серапионы” были озабочены “спасением” литературы через возвращение ее от идеологических споров к остросужетному повествованию. В этом смысле Гофман воспринимался ими как предтеча и союзник. Помимо этого, они, по словам В. Ка-

верина, ценили “ту удивительную способность Гофмана к “смещению”, ту способность, которая мгновенно превращает реальность в поэтический сон, а сон — в прозаически скучную жизнь”¹¹. Особенно ощутимо влияние Гофмана в ранних рассказах Каверина (“Хроника города Лейпцига за 18.. год”, “Пятый странник”, “Пурпурный палимпсест”). Другие “серапионы” лишь в общем ориентировались на принципы эстетики немецкого романтика. К их числу принадлежал такой крупный писатель, как Михаил Зощенко. Прямых отзвуков гофмановского творчества в его произведениях нет. Однако очень может статься, что зощенковские обыватели представляют собой дальнейшее развитие гофмановских филистеров. Правитель канцелярии Тусман из “Выбора невесты” без труда мог бы ощутить свое родство с героями многих рассказов Зощенко.

Непосредственная связь с Гофманом обнаруживается и у группы ленинградских поэтов, называвших себя сначала “чинарями”, а затем “обэриутами”. Им была свойственна прямая установка на условность, острое чувство театральности, игровая стихия, ненависть к обывательскому здравомыслию и стремление выразить жизнь в гротескно-фантазмагорических формах. Типологическая близость с Гофманом налицо. Особенно явно прямой контакт с ним виден у Даниила Хармса. Прекрасно зная немецкий язык, Хармс мог читать Гофмана в оригинале. В его сочинениях можно неоднократно встретить скрытые “цитаты” из Гофмана, чаще всего — ироническое переосмысление отдельных взятых у Гофмана сюжетных ситуаций. Строки из поэмы “Радость”:

Но царица для потехи
в руки скипетр брала
и колола им орехи
при помощи двухголового орла¹²,

заставляют вспомнить королеву из “Щелкунчика”, которая тоже размешивала скипетром фарш для королевской колбасы.

Русскую гофманиану 20-х годов также хорошо представляет творчество московского “гофманиста” агронома и экономиста А. В. Чайнова. В повестях “История парикмахерской куклы” (1918), “Венедиктов, или Достопамятные события моей жизни” (1921), “Венецианское зеркало, или Диковинные похождения стеклянного человека” (1926) автор, стилизуя

свое повествование под стиль и манеру Гофмана, дает полную волю своей фантазии. Он высказывает убеждение, что "... всякий уважающий себя город должен иметь некоторую украшающую его гофманиану..."¹³. Изящные, остроумные, фантастичные, намеренно "старомодные", повести Чаянова — конечно же, своеобразная литературная игра. Однако в этой прихотливой авторской игре угадывается стремление пробиться за пределы видимой реальности, утвердить существование иных миров и иных измерений.

В 30-е годы, годы официально насаждаемого оптимизма и соцреализма, когда страна покрылась сетью концлагерей, русским писателям снова стал близок "страшный" Гофман. Типично гофмановские мотивы: безумие, насильственная смерть, двойничество — звучат в поэзии Ахматовой этих лет:

Вечерней порою
Сгущается мгла,
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.
Он знает, как гулок
Задушенный крик
И чей в переулок
Забрался двойник.. ("Путем вся земли")

В пору, когда так называемое "жизненно-правдивое" изображение действительности было возведено в ранг официальной идеологии, обращение к Гофману и тем более опора на него означали скрытую оппозицию. В творчестве Евгения Шварца эта оппозиция выразилась в использовании пронизанной иронией сказки, где уживались друг с другом живая современность и сказочная фантастика; в творчестве Булгакова — в создании романа двухпланового, фантастического, остро гротескного и очень далекого от официально рекомендуемой "жизненной правдивости".

Тема "Гофман — Булгаков" — особая страница русской гофманианы. Типологическая близость между обоими художниками настолько очевидна, что не нуждается в подробных доказательствах. Оба — певцы города. Обоиm свойственно чувство изначальной двойственности мира, вкус к предметной вещественности, сочетаемой с интересом к универсальным — бытийным — проблемам. Оба чутко реагировали на пестроту жизни, оборачивающейся к наблюдателю то трагедийной, то

комической или даже фарсовой стороной. Сатирический гротеск и фантастика — художественные принципы Гофмана — были и излюбленными средствами булгаковской прозы, начиная от “Дьяволиады” и “Роковых яиц” и кончая “Мастером и Маргаритой”.

Широко известен эпизод, когда Булгаков “узнал” описание собственной творческой манеры в статье, посвященной Э. Т. А. Гофману¹⁴. Более того: эта статья утвердила Булгакова в правоте его собственной эстетики. В письме к жене от 6—7 августа 1938 года он писал: “Я случайно попал на статью о фантастике Гофмана. Я берегу ее для тебя, зная, что она паразит тебя так же, как и меня. Я прав в “Мастере и Маргарите”! Ты понимаешь, чего стоит это сознание — я прав!”¹⁴

Хотя прямых реминисценций из Гофмана в “Мастере и Маргарите” нет, гофмановская традиция образует саму методологию эстетического освоения действительности в этом романе. Двухплановость композиции, отражая многоликость мира, напоминает построение “Житейских воззрений кота Мурра”. Да и булгаковский кот Бегемот, бесспорно, сродни знаменитому гофмановскому герою. В обоих романах историческая реальность предстает в резко сатирическом освещении. События и персонажи ироникомического московского эпоса (то, что сам автор называл “гофманиадой”): директор “Варьете” Степа Лиходеев, председатель жилищного товарищества Никанор Иванович Босой, администратор Варенуха и др. образуют жизненный фон, родственный тому, что открывается читателю при знакомстве с обитателями двора князя Иринья. И еще одно: глубина сатирического обличения у Булгакова, как и у Гофмана, сочетается с точной постановкой положительного идеала как программы жизни творческой личности.

Булгаковский Мастер, как и Крейслер, знает муки творчества, страдания любви и ужасающую мизерность окружающего. Как и он, приходя в отчаяние от пошлости и злобы, боится безумия, этой “высокой болезни” творчески одаренной личности. Да и награда, которой Булгаков в финале одарил своего героя, пожалуй, сродни тому “особому благодетельному покою”¹⁶, что снизошел на Крейслера в Кацгеймском аббатстве после удаления от реальности княжеского двора.

В пору господства соцреализма Гофман был союзником тех писателей, которые стремились к свободе художественного

самовыражения. В этом смысле можно признать, что у сталинского аппарата были веские основания для расправы с ним. После печально известного постановления о журналах “Звезда” и “Ленинград” имя Гофмана старательно предается забвению. Не выходят его сочинения, не публикуются работы о нем, не защищаются диссертации о его творчестве... И все-таки полностью преуспеть гонителям создателя бессмертного кота Мурра не удалось. Вековая традиция внимательного отношения к Гофману оказалась сильнее. Его продолжали помнить, а значит, и читать. Когда в 1976 году газета “Комсомольская правда” задала вопрос, какие главные книги должен прочесть человек за всю свою жизнь, Булат Окуджава ответил: “Если говорить о художественной литературе, то это Пушкин, Гофман, Сетон-Томпсон, “Петербургские повести” Гоголя, Киплинг, Лев Толстой¹⁷. В те же годы Александр Кушнер задавался вопросом:

“... легко ли Гофману три имени носить?”

И горевать, и уставать за трех людей
Тому, кто Эрнст, и Теодор, и Амадей¹⁸.

Середина XX века вновь поставила русскую литературу перед проблемой художника, его сущности, назначения и отношения с миром. Творческая личность снова стала восприниматься как опережающая свое время и обреченная на непонимание трагическая фигура. Эта мысль содержится у Булгакова, звучит в “Докторе Живаго” Пастернака. “Избороздивший гофмановы сны” (А. Ахматова) художник вновь воскресает в сценарии Андрея Тарковского “Гофманиана”.

Предложение написать сценарий о Гофмане Тарковский получил от таллинской киностудии. Он приготовил его, был заключен даже договор, но Госкино отвергло сценарий. Фильм так и не был снят, равно как не было дано свершиться другому замыслу гениального режиссера — создать фильм по “Доктору Фаустусу” Томаса Манна.

Тарковскому были созвучны эстетические принципы Гофмана, которого он, по его собственному признанию, “просто обожал”¹⁹. С Гофманом Тарковского объединяет вера в духовную культуру, в особую миссию художника и сознание того, что видимость отнюдь не исчерпывает содержания явлений. “Гофманиана” состоит из ряда сцен, в которых воспроизведены отдельные моменты из жизни немецкого писателя: любовь к Юлии, переживание битвы под Дрезденом, пожар

берлинской оперы. Реальные люди — Юлия Марк, Теодор Гиппель, издатель Кунц, Михаэлина Гофман, доктор Шпейер и др., — выступают в одном ряду с персонажами гофмановских произведений. Здесь и старый барон Родерих со своим слугой Даниэлем, Эразм Спикер, кавалер Глюк, донна Анна. Жизнь столь же прозрачна, как фантазия, а фантазия реальна, как жизнь. Смертельно больной художник окружен людьми, хотя и добрыми, но далекими от его забот. Он настойчиво бьется над познанием неуловимой сущности мира. В сценах болезни и приближающейся смерти особенно ошутим личный подтекст. Смерть выступает как часть бытия, а искусство видится как обретение истины. Эта истина не отражается в зеркалах (мотив зеркала для Тарковского столь же важен, как и для Гофмана), она доступна только взгляду художника. В сценарии сплетаются отрывки из произведений и писем Гофмана с собственными размышлениями автора. В уста своего героя Тарковский владывает слова: “Мы ничтожные из ничтожных, вообразившие себе, что мир таков, каким мы его видим!”

А если он обладает миллиардами иных свойств, о существовании которых мы даже не догадываемся?

Что в таком случае делать несчастному человеку! Кто узрит тот божественный идеал, который сделает человечество счастливым?

Гармоническое целое! Полнозвучный и всеобъемлющий аккорд *tutti* всех возможных инструментов — божественная иллюзия абсолютной целостности и полноты — искусство!”²⁰. Под этими словами он мог бы подписаться сам.

Осип Манделштам имел все основания причислять знакомство с Гофманом к “минутам гениального чтения” русской публики в сердце западной литературы²¹. Русская судьба Гофмана действительно уникальна. Она свидетельствует об удивительной прозорливости творческих открытий этого романтического художника — и в более широком смысле — о важности и продуктивности общечеловеческого интеллектуального и художественного обмена.

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М.; Л., 1953. Т. 4. С. 981.

² См.: Ремизов А. Три волхва// Лит. газета. 1989. 11 окт.; Кузьмин М. Письмо к В. В. Руслову от 28/15 ноября 1907 г.// Наше наследие. 1988. IV. С. 72; Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. 7. С. 187;

Бенуа А. Возникновение “мира искусства”. Л., 1928. С. 11; письмо Б. А. Пастернака к К. Г. Локсу от 12 янв. 1917 г. (архив семьи Пастернак); Каверин В. Собр. соч.: В 8 т. М.: Худож. лит., 1980 Т. 1. С. 101; Комсомольская правда. 1976. 22 мая; Искусство кино. 1989. №2. С. 116.

³ Независимая газета. 1991. 17 янв.

⁴ Лит. газета. 1989. 4 янв.

⁵ Пильняк Б. Повесть непогашенной луны// Знамя. 1987. №12. С. 127.

⁶ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. С. 90; см. также: Блок А. Записные книжки (1901—1920). М., 1965. С. 49—50.

⁷ Ахматова А. Соч.: В 2 т. М.: Худож. лит., 1986. Т. 1. С. 280.

⁸ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Худож. лит., 1955. Т. 1. С. 200.

⁹ Катаев В. Собр. соч.: В 10 т. М.: Худож. лит., 1984. Т. 7 С. 68.

¹⁰ Марков П. А. О театре. В 4 т. М.: Искусство, 1976. Т. 3. С. 63.

¹¹ Каверин В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 1. С. 10.

¹² Хармс Д. Полет в небеса. Л.: Сов. писатель, 1988. С. 111.

¹³ Чапнов А. В. Венецианское зеркало. М.: Современник, 1989. С. 18.

¹⁴ Воспоминания о Михаиле Булгакове. М.: Сов. писатель, 1988. С. 467.

¹⁵ Булгаков М. Письма. М.: Современник, 1989. С. 456.

¹⁶ Гофман Эрнст Теодор Амадей. Избр. произв.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 3. С.341.

¹⁷ Комсомольская правда. 1976. 27 мая.

¹⁸ Кушнер А. Город в подарок. Л.: Детская лит., 1976. С. 56.

¹⁹ Искусство кино. 1989. №2. С. 116.

²⁰ Тарковский А. Гофманиана// Искусство кино. 1989. N 2. С. 16.

²¹ Манделъштам О. Слово и культура. М.: Сов. писатель, 1987. С. 67.

Л. ДАРЬЯЛОВА

Э. Т. А. Гофман и М. Булгаков: некоторые аспекты художественного мышления

Творчество выдающегося немецкого художника Эрнста Теодора Амадея Гофмана оказало огромное влияние на развитие национальных литератур XIX и XX столетия, в том числе на русскую литературу.

В сфере мощного притяжения таланта Гофмана оказались и русские писатели после Октября. Одно из важных литературных объединений 20-х годов носило название “Серапионовы братья”, и в это же десятилетие возникло яркое художественное течение, которое критика оценила как “русское гофманианство”, указывая на близость к эстетическому сознанию немецкого романтика таких писателей, как И. Эренбург, В. Каверин, Ю. Олеша, К. Вагинов, Михаил Булгаков и другие.

В обширной научной литературе о Булгакове большое, если не сказать основное внимание уделяется исследованию художественных, эстетических связей русского писателя с мировой культурой прошлого и настоящего. Ученые находят точки соприкосновения М. А. Булгакова с самыми разными литературными именами прошлого и настоящего России и Европы, Америки: творчеством Данте, Мильтона, Гете, Гофмана, Дюма, Марка Твена, Гоголя, Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Достоевского, современных ему советских прозаиков и поэтов. Появляются исследования музыкальных, живописных, религи-

озных, этических и эстетических истоков образного мира великого русского писателя, попытки проследить прототипы, прообразы тех или иных сцен, картин, положений, характеров в его произведениях, особенно в романе “Мастер и Маргарита”¹. Прозвучал в применении к автору романа термин Клода Леви-Стросса “бриколаж”, термин, обозначающий установку художника на аккумуляцию разнообразных культурных элементов с тем, чтобы из культурных осколков создать образ абсурдного бытия, все перемешавшего и все обесмыслившего в русской истории².

Проблема “Булгаков и Гофман” возникла одной из первых в русском булгаковедении³, что объясняется и прямым интересом автора романа “Мастер и Маргарита” к художественным открытиям немецкого романтика, и опосредованными контактами, связями через русскую литературу, прежде всего, через творчество Гоголя.

Обращает на себя внимание тот факт, что Гофман и Булгаков жили и работали в сходных исторических условиях, когда динамика истории, ее вариативность, свобода развития должны были уступить место консервативной стабильности и социальному диктату. Поэтому художники по природе своего творчества должны были войти в конфликт со своим временем и его господствующими идеологическими и эстетическими структурами.

Для Гофмана — это была эпоха наполеоновских войн и последующей реакции, время разочарования в революционных идеалах и критики установившихся социальных институтов. Гофман, будучи романтиком, ощущал ограниченность традиционных романтических взглядов и находил новые возможности художественного исследования действительности. Для Булгакова — революционные катаклизмы, обусловившие переход к тоталитарному режиму, к сталинской диктатуре, заставляли писателя вступить в полемику не только с идеями “государственного социализма”, но и литературной практикой ложноклассического жизнеподобия советской литературы 30-х годов.

Перед обоими художниками вставала необходимость осмыслить общезначимые законы человеческой истории, в частности, законы свободы и творчества, в условиях кризисных, угрожавших распадом человечности.

На уровне творческих контактов с Гофманом Булгаков

освоил все формы традиционных связей, начиная от аллюзий, реминисценций, сходных ситуаций и кончая самым характером художественного видения жизни.

К аллюзивным отношениям и прямым влияниям можно отнести образ Кота Бегемота (“Мастер и Маргарита”), в родословной которого не только маска кота из комедии дель арт, но и “Житейские воззрения кота Мурра”.

В истории художника Крейсера, его муках творчества и любви, уже прочерчен абрис будущей судьбы мастера из романа Булгакова. Вслед за Гофманом Булгаков подчеркнул главное в творческой личности: ее конфликт с деспотической властью и стремление к свободе. Иоганн Крейслер объясняет свое бегство от двора герцога невозможностью терпеть насилие над искусством: “Избавьте меня от описания того, как пошлое заигрывание со святым искусством, — к чему и я волею судеб был причастен, как глупость бездушных шарлатанов, скудоумных дилетантов, вся нелепая суэта этого мира, населенного картонными марионетками, все более и более открывали мне глаза на презренную никчемность моего существования”⁴.

Мастер у Булгакова тоже рассказывает историю своего столкновения с авторитарным режимом и его идеологией: бесплодные хождения по редакциям, унижительная ложь секретарей, нападки критики, ругань, донос, наконец, арест. И мастер тоже спасается бегством от действительности в обители скорбных разумом⁵.

Сходные мотивы можно увидеть и в том, что название романа Булгакова и проблема художественного освоения мира по законам красоты восходят к повестям Гофмана “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья” и “Выбор невесты”, в которых герои, каждый в своем деле, обнаруживают подлинную природу таланта и верность созидательной работе.

Можно привести и другие сходения, переключки через столетие, но такой путь исследования, на наш взгляд, мало продуктивен, ибо носит констатирующий характер на уровне мотивного анализа.

Главный смысл творческих контактов с предшествующей литературой заключается в системе художественного мышления, определении его культурной типологии и перспектив.

Художественное мышление является понятием, отображающим как специфику образного познания, так и характер

творческого обобщения, включающего в себя диалектику отображения, преобразования действительности и творческой игры с нею. Художественное мышление относится к постоянным величинам, константам поэтического мира писателя, хотя и претерпевает определенные изменения в процессе творческой деятельности.

Если сравнить характер образного обобщения, манеру повествования, концепцию мира и человека, то следует сразу же выделить общность диалогической художественной структуры у Гофмана и Булгакова.

“... Я, как высший судия, — говорит Крейслер у Гофмана, — я поделил весь род человеческий на две неравные части: одна состоит только из хороших людей, но плохих или вовсе не музыкантов, другая же истинных музыкантов... Но никто из них не будет осужден, наоборот, всех ожидает блаженство, только на различный лад” /III, 248/.

Представления Гофмана, примеривающего на себя образ творца, о двойственности человечества, о трагической, а порой и трагикомической судьбе художника — пророка и провидца, заставляют нас увидеть в немецком романтике не только писателя своей эпохи, но и художника-философа, озабоченного общечеловеческими законами исторического развития. В этом аспекте творчество Гофмана уже нельзя оценить только методом социологического прочтения.

Двойственность, диаструктурность мышления Гофмана осуществляется через его главный художественный принцип — столкновение и переход реальности в фантастику и наоборот. Показывая превращение заурядной рыночной торговли яблоками в зловещую ведьму-свекловицу, переосмысляя мифологический мотив борьбы духа огня, юноши Фосфора, с черным драконом, отразившийся в судьбах архивариуса Линдгорста и студента Ансельма, Гофман подчеркивал потаенную борьбу противоположных социально-нравственных начал в истории и наличие непознанных ее тайных сил, которые могут как возвысить человеческую личность, так и подавить ее. Это может быть и массовое самоослепление, ложное видение жизни, как в “Крошке Цахес” или разлад художника с миром и самим собой (“Житейские воззрения кота Мурра”), сила страсти и мечты (“Золотой горшок”) и т. д. Писатель как бы испытывает основные человеческие чувства и свойства, видит их переход

в свою противоположность, раскрывает духовный мир личности, используя романтические формы обобщения.

Особенно интересны его наблюдения над типом художественной личности, героем, живущим напряженной творческой жизнью, разным в ночные и дневные часы, в муках и радости творчества. Здесь Гофман не знает себе равных. Можно сказать, что Гофман-романтик вступал в диалог со своим временем, открывая его парадоксальность и трагизм.

Диалогическая природа образного мира Гофмана, сопоставляя важнейшую часть его наследия, утверждается и развивается в творчестве писателей XIX и XX века, в том числе и в произведениях Гоголя и Булгакова.

В отличие от монологизма авторитарной литературы 20-30-х гг. проза Булгакова характеризуется именно диалогической структурой, которая обнаруживается на всех уровнях его философского романа "Мастер и Маргарита". На уровне идейно-образном, концептуальном, писатель повествует о столкновении ценностей и антиценностей как движущей силы человеческой истории. Не классовая борьба, а социально-нравственные и социально-философские свойства и начала привлекают Булгакова. И он показывает мужество Иешуа и трусость Пилата, доброту одного, готовность обнять и полюбить весь мир и подозрительность, тяжелое равнодушие или даже вражду другого.

Творческая высота души Мастера наталкивается на зависть и недоброжелательность бездарности. В романе противопоставлены любовь и ненависть, благородство и низость, жизнь и смерть, вера и безверие, полет души и тяжелые вериги ее низких качеств. Но самой главной антитезой для Булгакова является свобода, стремление к ней, и насилие, неволя, необходимость. Роман начинается с обсуждения этой проблемы в разговоре Воланда, Берлиоза и Бездомного, с точки зрения категории свободы оцениваются действия Пилата и Иешуа. Пилат ощущает свою зависимость не только от власти кесаря, но и стереотипов мышления. Иешуа же, подобно творцу, художнику, свободен в своих убеждениях и нравственном выборе.

Тема свободы и несвободы проходит через изображение Москвы 30-х годов, охваченной страхом перед силой государственного надзора. Трагическая судьба Мастера персонифицирует историческую тяжесть насилия тоталитарного режима над личностью.

В романе Булгакова две эпохи, два пространственно-временных консоциума сближаются и отталкиваются одновременно. Формализованный порядок ершалаимского мира, обозначенный властью кесаря, римлян и властью религиозных догматов первосвященников, воспроизводится на новом витке истории в системе московского общества, организованного по законам классовой борьбы, сталинской диктатуры. Там и здесь хаос, клубление жизненных сил, высоких страстей, низких желаний, праздников и зрелищ. Но если в романе Мастера проявляется личность, Иешуа, открывающий перспективу дальнейшего развития истории с ее верой в человека, в Добро, Справедливость, то в повествовании автора возникает образ Воланда с его скепсисом и неверием в прогресс.

Через диалог ершалаимских и московских глав в историческом аспекте, через диалог фантастики и реальности в бытийном значении Булгаков обнажает тот кризис гуманистического мышления, который предчувствовал уже Гофман, используя оружие романтической иронии. Автор философского романа “Мастер и Маргарита” подводит итог той идеальной вере в способность человека стать Богом и по своему разумению устроить земной рай, что именовалась европейским гуманизмом и развивалась с времен Возрождения и Просвещения, а в XX веке воплотилась в крайне радикальном течении русского марксизма и его детище Октябрьскую революцию. О крушении гуманизма писал Александр Блок, утрату былых идеалов пережили поэты и прозаики серебряного века, Мандельштам, Ахматова, Пастернак, русские философы XX века и даже горячий сторонник новой социальной религии — богочеловечества Горький, и тот был подавлен тем реальным обликом разбушевавшейся народной стихии, в которой исчезал “гордый человек”. Платонов, подвергший глубокому переосмыслению народно-утопические представления о социальном рае на земле, и русские гофманианцы-авангардисты, пытавшиеся исследовать столкновение героя с хаосом истории, абсурдностью бытия, — все они, все деятели русской культуры должны были осознать кризис, крушение многовековой гуманистической концепции, ощутить наступление культурных сумерек, трагических для народа и человека, после испытаний которыми только и возможно культурное возрождение и наступление нового этапа гуманизма.

Характерна позиция художников XX столетия. Само время позволило им занять высокую идейно-пространственную точку обзора. С вершины почти двух тысячелетий оценивает Булгаков путь человечества, приходя к неутешительному выводу о возможности личности, провозгласившей себя создателем своей истории, управлять ее законами и самой жизнью. Сатирический гротесковый мир Москвы 30-х годов имеет своей примечательной стороной распад целостности и раздробленность бытия и человека, снижение всех нравственно-интеллектуальных параметров личности в качестве социально-культурного феномена. Наступила эпоха масскультуры, кружков пения, общественных собраний, проработок, эстрадных представлений и зрелищ, подобных спектаклям театра “Варьете”. Грозные признаки нецелостности, разделения, распада в европейской цивилизации XIX и XX веков отмечал уже Александр Блок, говоря о крушении гуманизма: “Все множественно, все неспаянно; не стало цемента, потребного для спайки; дух музыки отлетел... Мы имеем право сказать о себе словами Паскаля, что человек бежит от самого себя”⁶.

Но если мыслитель подчеркивает, верный логике мышления, ведущую закономерность эпохи, то художник осваивает противоречия времени, создавая целостную картину действительности, в которой факт разбежки, раздробленности может обернуться и своей позитивной стороной — торжеством жизненного многообразия, той силой потока жизни, которая является основой человеческой истории и основой веры художника. Еще раньше XX века великий Гофман и затем Гоголь показывали привлекательность жизненного многоцветья, форм и типов человеческого разнообразия, и опасность того, что жизнь разбежалась в ширину и глубину, утрачивая универсальность. “Угловое окно” — так называется философская новелла Гофмана, в которой с вышины пространственной и идейной оценивается ярмарочная толпа, карнавальность бытия, где на поверхности проявляются одни, главным образом, социально-исторические, социально-психологические законы, а внутри “работают” иные силы, не столько божественные, сколько дьявольские, цель которых противоречит замыслам и желаниям человека: “Как раз в эту минуту я представил себе совсем маленького злого чертенка, который... заполз под стул нашей торговки и, позавидовав ее счастьем, коварно подпили-

вает ножки...” Персонифицируя зло, художники эпохи гуманизма Гофман, Гоголь и Булгаков в то же время видят эти негативные тенденции истории и вне человека, и в нем самом, его природе.

“Вид из окна” — так назвал свою статью литературный критик Александр Генис, подводя итоги гуманистическим и художественным исканиям XX века: “Умирая, XX век наконец усвоил урок: любая попытка упростить мир внесением в него схемы натывается на хаотическую игру неформальной дикой жизни”, и что современный мир “усвоил и освоил трагические уроки абсурда, приспособив себя к жизни, лишенной смысла”⁷.

Но, повторяем, в отличие от критической мысли художники на стороне тех, кто видит не только абсурд, отсутствие смысла, сколько сложный диалог между смыслом и бессмыслицей мира, между стремлением к познанию вечных, абсолютных истин и конкретностью их существования: “Что такое истина? <...>

— Истина прежде всего в том, что у тебя болит голова”⁸, — так отвечивал Иешуа на вопрос Пилата. Поэтому и Гофман, и Гоголь, и Булгаков, оценивая неутешительные результаты разрушения мировой культуры, в то же время остаются гуманистами, верящими в то, что человеческие идеалы, ценности, такие, как Разум, Любовь, Вера, Воля и другие, имеют не только социально-конкретную природу, но и божественное, т.е. вечное измерение. Вот почему гофмановская идея творческой сути человека-художника, человека-артиста, претворяясь в различных художественных системах европейских и русских писателей, находит свое развитие и в мире Булгакова. Булгаковский “взгляд из окна” тоже приветствует торжество, игру ее сил, ее театральность и карнавальность, как в ершалаимских главах, так и московских, как в реалистическом, так и фантастическом описаниях всех этих зрелищ, праздников, чревоугодий и духовных контактов, восторгов от встречи влюбленных и близких душ.

Диалог “древних” и “московских” глав в “Мастере и Маргарите” имеет глубокую концептуальную нагрузку. Писатель не только подчеркивает общность исторических закономерностей, сближающих прошлое и настоящее, его как художника-философа привлекает тот иррациональный смысл исторического процесса, та тайна, которая недоступна плоско-

му рационалистическому взгляду⁹, в том числе и просветительской вере в возможности человеческого разума: “человек сам и управляет” /5, 14/ распорядком на земле и жизнью человеческой. Этой горделивой и ясной формуле, от Декарта до Маркса противопоставляет художественную реальность, которая никак не может подтвердить позиции убежденных сторонников “разумного” преобразования общества и природы. Фактор случайности, стихия фантастического рассматривается Михаилом Булгаковым вслед за Кантом и Гофманом как та непознанная субстанция, мир ноуменов, который можно лишь угадать и сотворить художнику, чтобы тем самым возвысить читателя духовно и нравственно. “О, как я угадал! О, как я все угадал!” — восклицает Мастер в ответ на рассказ Ивана Бездомного /5, 132/. Поэтому у Гофмана и Булгакова творческая личность не только не выключена из исторического процесса, хотя, казалось бы, не было более социально отчужденных героев, чем Иоганн Крейслер, Иешуа, Мастер, но и прямо участвует в исторических событиях, соединяя прошлое и настоящее, прозревая будущее. Художник у Гофмана преодолевает осколочность, фрагментарность бытия своим служением идеалу прекрасного, и невестой героя в повести “Мастер-бочар” является не только прекрасная девушка, но прежде всего само искусство. То же и у Мастера Булгакова. Воссоздавая прошлое, древний Ершалаим, он приближается к красоте и трагедии мира, в котором личность имеет лишь одну абсолютную свободу, свободу нравственного выбора, свободу своей ответственности перед Богом и людьми.

Диалог конкретно-исторических и общечеловеческих свойств, закономерностей, ценностей, антиценностей, их взаимозависимость и переход, а также постоянное мерцание, наложение феноменального и ноуменального миров имеют и свою художественную структуру, и основные элементы которой совпадают у таких разных писателей, как Гофман и Гоголь, Булгаков.

Все три прозаика отличаются прежде всего даром описания явления, типа, картины, которые метко схвачены, обобщены и сопровождаются авторской оценкой, чаще всего иронической или лирической. Так в “Угловом окне” Гофмана изображается общая панорама ярмарки, дробящаяся на отдельные жанровые сценки, по мере того, как взгляд рассказчика скользит от одной точки пространства к другой: яркость кра-

сок, типажей, кипение страстей, но вся эта пестрота бытовой повседневности переводится, интегрируется в общезначимый, философский план бытия: “Этот рынок, — молвил кузен, — и теперь являет правдивую картину вечно изменчивой жизни, ...и каждое покинутое место бесконечно красноречиво вещает нам страшные слова: Так было!” /II, 512/.

Гофман, а вслед за ним Гоголь в “Сорочинской ярмарке”, в “Мертвых душах” выявляют экзистенциально-трагический смысл жизни, такой мимолетной перед лицом вечности и такой постоянной в своей временности. Не иссякнет поток жизни, представляющий из себя игровую арену, где у каждого своя роль.

Описательный элемент составляет основную силу гоголевской художественной манеры, которую унаследовал в своем творческом развитии и Булгаков. В сюжетно-композиционной структуре “Мастера и Маргариты” много родственного “Мертвым душам”. И здесь, и там появляется неизвестный герой (Чичиков у Гоголя, Воланд у Булгакова), который возмутил спокойное течение дней, произвел переполох, вызвал самые неожиданные последствия вплоть до гибели отдельных лиц, своего рода охранителей порядка (прокурор у Гоголя, Берлиоз у Булгакова).

Невозможно не заметить и прямые совпадения в сказово-ироническом стиле произведений. Если у Гоголя в картине губернского бала от одной дамы “несло резедой”, а другая “вся насквозь была продушена фиалками”, то и у Булгакова замечаем тот же стилистический прием снижающей лексики при описании вечера в ресторане “Грибоедов”.

И все же главное, что сближает всех трех писателей, не только манера повествования, а тот художественный угол зрения, который предполагает столкновение, диалог описания и обобщения, анализа синтеза, повседневности и бытийности жизни. Другими словами, писатели воссоздают “низкие ряды жизни” (Гоголь) во всей их фрагментарности и раздробленности и одновременно обнажается сокровенный смысл явлений, их причастность к высшему порядку истории, что может угадать только художник. Так, в описании въезда Чичикова в город взгляд повествователя дробится, переходит от одной ситуации к другой, деталь увеличивается в своих размерах, и какая-нибудь тульская булавка в галстук местного франта на

секунду вырастает до чудовишных размеров, затмевая весь мир. Но за всеми подробностями, в том числе беседой двух мужиков, описанием полового, комнаты для проезжающих и так далее, писатель не только живописует вечную пестроту человеческого светного быта, но и с ужасом обнаруживает трагедию омертвления, когда вещный, предметный мир наступает на личность, фикция, пустяк заменяет человека, и, казалось, на грани исчезновения та духовность, о которой мечтает художник Гофмана, а порой и проникает в эту высшую реальность.

Не случайно у Булгакова начало романа имеет своеобразную переключку с первой главой “Мертвых душ”. Да, та же самая подробность в описании одежды, та же деталь, обладающая не только конкретно-исторической выразительностью (“жеванные, белые брюки” и тапочки Ивана Бездомного), но и обобщающим идейно-эстетическим смыслом: деталь “сигналит” о призрачности, пустяковости бытия. Гоголевский мотив омертвления приобретает в описании Москвы 30-х годов угрожающие размеры нравственного распада и одичания общества. Однако романтический пафос Гофмана и Гоголя, их прорывы в высшие духовные пласты жизни являются одним из источников, питающих надежды и лирическую воодушевленность Булгакова. Автор “Мастера и Маргариты” подчиняет описательный элемент философско-художественной эпической манере изображения, цель которой показать за фрагментарностью — целостность существования человечества и высокое назначение его истории. Поэтому роман насыщен не только лирическими настроениями, музыкой души, не только мотивы любви и милосердия становятся своеобразными узлами повествования, его высшими точками, эстетически уничтожая негативную ауру ненависти. Произведение Булгакова свидетельствует нам о той тайне бытия, которая открывается не каждому, но подлинному художнику она видна, становится видимым постепенный переход от ложных претензий человеческого разума — оборотной стороны эпохи гуманизма, от распада личности до состояния сотворчества по законам нравственных абсолютов, поэтому космологическое состояние романного мира Булгакова является одним из первых признаков обнаружения этого высшего смысла истории, сопряжения человеческого и Божественного. Наступление нового этапа культуры выражено поэтому

спиралевидным развитием художественного мышления, которое как бы возвращается на новом уровне к прежним открытиям. Так автор романа “Мастер и Маргарита” развивает гофмановскую диаструктурность, гофмановское пересечение фантастики с реальностью, гофмановскую иронию и одновременно веру в созидательные возможности человека-художника, человека-творца.

Если Гофман и Гоголь стоят у истоков кризиса гуманистической мысли, то Булгаков находится в конце этого процесса, но все три художника обнаруживают, как раздробленность, фрагментарность “перетекают” в целостный образ человеческой истории, комический и трагический одновременно, а за этим обобщенным представлением открываются, угадываются и новые перспективы культуры. Какие? На этот вопрос ответит история, художник и будущее.

¹ См. работы: Чудакова М. О. Архив М. А. Булгакова // Записки отдела рукописей ГБ им. В. И. Ленина. М., 1976. Вып. 37; Чудакова М. О. Булгаков и Гоголь // Русская речь. 1979. №2; Чеботарева В. О. О гоголевских традициях в прозе М. Булгакова // Русская литература. 1984. №1; Йованович М. Об источниках “Мастера и Маргариты” // Изв. АН России. Сер. лит. и языка. 1992. Т. 51. № 1; Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986; Гаспаров Б. М. Из наблюдений над мотививной структурой романа М. А. Булгакова “Мастер и Маргарита” // Даутава. 1988. № 10—12. 1989. №1.; Безродный М. Об одном источнике романа “Мастер и Маргарита” // Русская литература. 1988. № 4; Вулис А. З. Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита”. М.: Худож. лит., 1991; Приходько И. С. Традиции западноевропейской мениппеи в романе М. Булгакова “Мастер и Маргарита” // Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир: Изд-во ВГПИ, 1979.; Бэлза И. Ф. Генеалогия “Мастера и Маргариты” // Контекст — 1978. М., 1978.

² Золотоносов М. “Сатана в нестерпимом блеске...”: о некоторых новых контекстах изучения “Мастера и Маргариты” // Лит. обозрение. 1991. №5. С. 100.

³ См.: Галинская И. Л. Загадки известных книг. М.: Наука, 1986; Соколов Б. В. Роман М. Булгакова “Мастер и Маргарита: очерки творческой истории. М.: Наука, 1991.

⁴ Гофман Эрнст Теодор Амадей. Избр. произв.: В 3 т. М.: Худож. лит., 1962. Т. 3: С. 172. Далее ссылки на это издание с указанием страницы в тексте.

⁵ О сходстве романтической трактовки героев у Гофмана и Булгакова одной из первых вслед за И. Бэлзой заметила И. Приходько в статье “Традиции западноевропейской мениппеи в романе Михаила Булгакова “Мастер

и Маргарита”// Замысел и его художественное воплощение в произведениях советских писателей. Владимир, 1979.

⁶ Блок А. Соч.: В 2 т. М., 1955. Т. 2. С. 319.

⁷ Генис А. Вид из окна// Новый мир. 1992. №8. С. 223 и 224.

⁸ Булгаков М. Собр. соч.: В 5 т. М.: Худож. лит., 1990. Т. 5. С. 26.

Далее том и стр. по этому изданию даны в тексте.

⁹ О гностической традиции в романе см.: Бэлза И. Партитуры Михаила Булгакова// Вопросы лит. 1991. №5.

III. МАТЕРИАЛЫ ДОКЛАДОВ

Г. СТАДНИКОВ

Портрет Гофмана в критических отзывах Генриха Гейне (“Письма из Берлина” — “Романтическая школа”)

Природу творческих связей Генриха Гейне с Эрнстом Теодором Гофманом можно определить как диалектическое единство глубокого притяжения и столь же решительного отталкивания. Художественный мир Гофмана для Гейне и важнейшая школа писательского мастерства, и сильнейший раздражитель, предмет страстной полемики.

Суждения Гейне о Гофмане сосредоточены в основном в двух работах: ранних публицистических статьях “Письма из Берлина” и программной книге переломного этапа “Романтической школе”. Причем уже первые критические отзывы Гейне свидетельствуют о том, что он в значительной, если не в исчерпывающей полноте знал творчество Гофмана, был неплохо посвящен в обстоятельства личной жизни автора “Кота Мурра”. В эти годы Гейне воспринимает Гофмана в основном в свете готики, ночной поэтики, под знаком которых проходило творчество создателя “Эликсиров сатаны” в 1815—1817 годах.

Настроением гофмановских “Ночных рассказов” овеян юношеский лирический цикл “Сновидения” (1821), в котором романтика ночных кладбищенских мотивов отражает кричащую дисгармонию реального мира. Правда, в анонимной авторецензии на свою поэтическую книгу, опосредованно намекнув на свою связь с Гофманом, Гейне тут же обратил внимание и на различие: “Сновидения” — это цикл ночных

рассказов, по своеобразию своему не сравнимых ни с одним из существующих родов поэзии”¹.

В 1822 году Гейне публикует “Письма из Берлина”, в которых Гофман предстает одной из самых примечательных фигур в культурной жизни прусской столицы. Причем литературный портрет Гофмана дан в своеобразной динамике: от краткой, но очень точной зарисовки внешности писателя (“маленький подвижный человечек, с вечно дергающимся лицом, с забавными и, однако, жуткими движениями” (Письмо 1), к описанию политического скандала, вызванного сказкой “Повелитель блох” (письмо 2), — и наконец, к общей характеристике творчества писателя.

Гофман скончался 25 июня 1822 года. Последние выпуски “Писем из Берлина” публиковались позднее — 5, 12, 19 июля, но были написаны еще при жизни Гофмана и содержат решительную защиту опального писателя.

В обстоятельства дела, связанного со сказкой “Повелитель блох”, в персонажах которой узнали себя высокие чины прусской юстиции, был посвящен сам король, назвавший Гофмана “адвокатом демагогов”². Именно с опровержения этого мнения начинается разговор о Гофмане Гейне: “Я, наконец, прочел этот на шумевший роман. Ни строчки не нашел я в нем, указывающей на демагогические интриги” /V, 86—87/. Шутливо излагая содержание книги, Гейне в конечном итоге доказывал то же, о чем писал Гофман в своей оправдательной речи. Замечая, что писал свою сказку, не преследуя цели обличить конкретных лиц, Гофман утверждал: “Я вольно следовал полету моей фантазии, развивавшейся в соответствии с законами сказки, с ситуациями и характерами, что в ней встречаются, не думая о прочих вещах, находящихся за пределами фантастического мира”³.

Да, Гейне-публицист готов решительно защитить крамольную сказку, что не мешает ему вместе с тем безоговорочно отдать пальму первенства произведениям Гофмана 1815—1817 годов. По мнению Гейне, в “Повелителе блох” приглушаются и отчасти гаснут многие характернейшие черты поэтики Гофмана. Контрасты между необычным и повседневностью здесь не “так пикантны”, “Мир задушевности, изображать который Гофман умеет так чудесно”, представлен “чрезвычайно трезво”, принцип фрагмента, лежащий в основе ком-

позиционной структуры сказки, лишает ее “устойчивости”, “большого средоточия”, “внутреннего цемента” /V, 87/. “Повелитель блох” представляется Гейне “великой аллегорией”, что вызывает у критика решительное возражение: “по моему убеждению, роман не должен быть аллегорией. Вот в том-то и источник суровости и горечи, с которыми я говорю об этом романе, что я так ценю и люблю предыдущие произведения Гофмана. Они принадлежат к замечательным созданиям нашего времени” /V, 89/. К творениям Гофмана, в которых все “несет печать необычности”, Гейне относит “Эликсиры сатаны”, “Ночные рассказы”, “Серапионовы братья”. И именно эти произведения становятся основой для построения двух сравнительных характеристик: Гофман и английский готический роман, Гофман и художественная традиция Жан-Поля.

В первом случае суждение Гейне лаконично и определено: сила творческого воображения Гофмана несопоставима с фантастикой английского готического романа. В “Эликсирах сатаны” заключено самое страшное и самое ужасное, что только способен придумать ум, как слаб в сравнении с этим “Монах” Льюиса, написанный на ту же тему” /V, 88/. Более подробно аргументировано изложим различие между Гофманом и Жан-Полем. Так, в отличие от Жан-Поля, с его филантропическим крутом идей, сентиментальным, граничащим с умилением, юмором, непоколебимой верой в победу положительного идеала, Гофман неизмеримо трагичнее. Романы Жан-Поля обычно начинаются “в высшей степени гротескно и шутовски”, но “скрежущие волны эксцентрического юмора” отменяют и гармонизируют всплывающий “из глубин прекрасный и чистый мир задумчивости” /V, 88/. Передний фон творений обыкновенно весел, цветущ, часто мягко трогателен... и неожиданно из всей этой увлекательной сумятицы скалит зубы отвратительная уродливая старушечья харя, с жуткой быстротой старуха корчит свои страшнейшие рожи и исчезает опять, уступив место вольной игре спугнутых резвых фигурок...” /V, 88—89/. Искусство Жан-Поля — умиротворяет, искусство Гофмана оставляет на душе “печать мрачного раздражения” /V, 89/.

Критические суждения Гейне 30-х годов, представленные на страницах “Романтической школы”, — новый этап постижения Гофмана. Но своеобразным промежуточным звеном

между “Письмами из Берлина” и “Романтической школой” является письмо Гейне к И.-Г. Детмольду (июль 1827 г.). Находясь на переломе своего творческого развития, в ситуации поиска форм реалистической художественной условности, Гейне считает нужным предостеречь своего адресата от близкого следования Гофману: “Мне жаль, что ваш талант обращен к той ночной стороне поэзии, которую с таким блеском уже изобразил Гофман. <...> Оставьте Гофмана с его привидениями, которые тем ужаснее, что они разгуливают по рыночной площади среди бела дня и ведут себя как наш брат. И это я, это Гейне дает вам такой совет. И в то же время я показываю пример, как можно самому вытащить себя за волосы из этой бездны” /IX, 447/. В духе собственной художественной программы Гейне советовал Детмольду: “наберитесь побольше конкретных знаний” /IX, 447/. В “Романтической школе” все эти положения нашли свое развитие.

Заметим, что “Романтическую школу” Гейне создавал с осознанием того, что дальнейшее движение в искусстве невозможно без глубокого теоретического осмысления художественного богатства романтической эпохи. Но критически анализируя опыт романтиков, Гейне оценивал и собственное творчество в контексте достигнутого немецкой литературой. Анализ итогов тут же побуждал к уяснению новых проблем, выдвинутых жизнью, и уже ставших предметом изображения. Не случайно, что и на Гофмана Гейне теперь стремится взглянуть по-новому. Если раньше для Гейне самым замечательным и приметным в творчестве Гофмана была “необычность”, ночная готика, то теперь — фантастика реальности, фантастика как художественная метафоризация самой действительности. Главной становится не эстетика “Ночных рассказов”, а эстетика “Углового окна”. Отграничивая Гофмана от романтиков (“Гофман не принадлежит к романтической школе” /VI, 219/, Гейне противопоставляет ему Арнима и Новалиса.

Арним, как замечает Гейне, “крупнейший поэт, один из самых своеобразных умов романтической школы” /V, 634/. Силой своей поэтической фантазии Арним умел вызывать не менее жуткие привидения, чем Гофман. Но фантастика Гофмана была средством раскрытия жизненных проблем. При этом Гофман прошел эволюцию, в основе которой все большее усиление конкретно-жизнеподобного плана, все большая под-

чиненность духа материальным обстоятельствам. Гофман глубоко причастен к судьбам своих героев, он сопереживал вместе с ними, Арним же отчужден от своих персонажей, которые смотрят на своего создателя “снизу вверх и как будто боятся его” /VI, 235/.

Нельзя не заметить, что Гейне-критик во имя близкой ему идеи в определенной степени жертвовал Арнимом. Первейшая цель сравнительной характеристики: доказать, что велик тот художник, в созданиях которого в полноте и истинности явлена самая жизнь. И в этом отношении Арним для Гейне пример обратного плана. Арним был “поэтом смерти” /VI, 239/, поэтом жизни был Гофман.

Философия природы разделяет, по мнению Гейне, Новалиса и Гофмана. У Новалиса личность, отождествляя себя с природой, одухотворяет и оживляет ее. Но вместе с тем, сливаясь с природой, человек отчуждается от самого себя, теряет свое “я” и как бы возрождается в иной ипостаси. Гофман, похожий на “заклинателя”, оживляет мир вещей, мир природы, не растворяясь в этом мире. Он лишь обостренное ощущает свою личность и поэтому его сочинения “представляют собой не что иное, как потрясающий крик ужаса в двадцати томах” /VI, 219/.

Особенно подробно говорит Гейне о фантастике Гофмана. Именно фантастика становится у Гофмана сильнейшим средством постижения кричащей алогичности реальных коллизий жизни; фантастика же помогает глубоко проникнуть в неизведанные лабиринты человеческой психики. Фантастика Гофмана — метафоризация действительности. Живя в мире фантастики, герои Гофмана неотрывны от сферы быта. Гофман со своими причудливыми карикатурами неизменно держался “земной реальности” /VI, 29/. Мир фантастики Гофмана динамичен, подвижен, в нем ярко выражено игровое начало. В отличие от литературного портрета Гофмана, портрет Новалиса раскрыт не столько средствами прямой характеристики, сколько опосредованно, в образе мадемуазель Софии, обобщенном типе любимого героя автора “Гимнов ночи”. Всеплощающая устремленность к миру духа, холодное равнодушие и болезненное отстранение от земного приводят Софию к смерти. Печальная и быстротечная история “бледной девушки с серьезными голубыми глазами” не только образная характе-

ристика искусства Новалиса, но и поэтическая метафора путей и судеб романтической школы, наконец, красочная иллюстрация тезиса Гейне о том, что “поэт бывает силен и могуч лишь до тех пор, пока не покидает почвы действительности” /IX, 219/.

Новый характер отношений Гейне к Гофману должен был бы наступить после 1848 года. Духовный переворот и возросшие в связи с этим романтические тенденции в творчестве Гейне объективно снимали вопрос о художественной ориентации на Гофмана, истолкованного в прежнем духе. Принять Гофмана в свой обновленный духовный мир — означало и вновь по-новому его истолковать. Время такой возможности Гейне не отпустило.

¹ Гейне Г. Соб. соч.: В 10 т. М., 1956. Т. 1. С. 338. Далее при ссылке на это издание том и страница указываются в тексте.

² Э. Т. А. Гофман. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы. Перевод с нем. М., 1987. С. 343.

³ Там же. С. 374.

В. ПЕСТЕРЕВ

“Эликсиры сатаны” Э. Т. А. Гофмана и роман-метафора XX века

Этапный в творческом развитии Э. Т. А. Гофмана роман “Эликсиры сатаны” (1815—1816) предвосхищает многие свойства романной прозы XX века, но главное — его автор близок современным писателям в освоении условной формы, роль которой возрастает в искусстве нашего времени. Особый интерес (из-за неразработанности этой проблемы) вызывает одна из ее разновидностей — метафоризация романа, когда метафора, как пишет В. Д. Днепров, “применена... ко всему целому (произведению — В. П.), слита со всем его емким и богатым содержанием”¹.

В романах Ф. Кафки “Процесс” (1925) и К. Абэ “Женщина в песках” (1963) “ядро” метафоры — “судебный процесс”, воплощающий “целесообразную неразумность мира”² у Кафки, и “песок”, заместивший реальность у Абэ, — включает новые смысловые мотивы и постепенно разворачивается в картину. А обратившись к роману Г. Гарсиа Маркеса “Сто лет одиночества” (1967), открываем новый вид этой формы, которая возникает как “сплетение разнородных метафор”³.

Подчиняясь художественной логике, в метафоре “Сто лет одиночества” взаимопроникают время легендарное и историческое, элементы смеховой культуры, реально достоверное соединяется с гротескно-фантастическим и мифологическим. А “одиночество” — метафорическое “ядро” — у Гарсиа Маркеса абсолютизируется. Так достигается сдвиг в чувстве реальности,

позволяющий раскрыть писателю одну из трагедий нашего столетия. Теми же свойствами — создавать новую художественную реальность и обнажать типичные закономерности действительности — обладают и романы-метафоры Кафки и Абэ. И можно сказать, не претендуя на категоричность утверждения, что в своих истоках эта форма связана с “Эликсирами сатаны” Гофмана.

Укладываясь в сюжетную схему готического романа, это произведение Гофмана поражает сложным сплетением и тяготением к единому началу кажущихся разнородными событийных мотивов. А сюжетно закрепленные образы подчинены у Гофмана метафорическому правилу переносности, когда “два предмета, переносимый и воспринимающий новое значение, понимаются как единое целое”⁴. Переживания и поступки Медарда и Аврелии, перипетии их судеб, стечение обстоятельств и самые немислимые случайности, реально-достоверное и фантастическое — все отмечено знаком “рока”, все возникает и существует как его конкретно-художественное отражение. Отчетливо проступающее в “Эликсирах сатаны” влияние Ф. Шеллинга вне сомнения. В свете его мифологической “философии искусств” роман Гофмана воспринимается как создание из открывающейся писателю части мира “собственной мифологии”⁵. А определение Шеллингом “абсолютной формы” искусства, его понимание символа, по сути, выявляет особенности метафоры — “синтез” соединяемых в образе явлений, благодаря чему и возникает метафорическая переносность: “синтез..., где ни общее не обозначает особенно, ни особенное не обозначает общего, но где и то и другое абсолютно едины, есть символ”⁶.

Это суждение вызывает прямую аналогию с “Эликсирами сатаны”: особенное — человеческая судьба Медарда, как и Аврелии, и престарелого Художника, и Викторина, — не обозначает, а есть общее — “рок”. Но, выявленный только в своей конечной цели, он вместе с тем остается непостижимым. Связуя все происходящее в жизни и душе героев, “рок” воплощается суггестивно, через конкретные образы и фабульные мотивы, но устанавливает между ними свои причинно-следственные связи. И одним из этих образов, возникающий в легенде о святом Антонии — “Эликсиры сатаны”, — будто является молекулярной оболочкой метафоры рока, обрамляет

ее, замыкает в целое, знаменуя начало (в судьбе старого Художника) и конец (в жизни Медарда) преступного рода.

Сравнение развернутой метафоры Гофмана с романом-метафорой XX века обнажает общность путей создания художественной реальности и единые свойства романа-метафоры. Метафора — “средство выразить невыразимое”⁷, она моделирует то, “что сложно (или) недоступно прямому наблюдению”⁸. Она тяготеет к всеобщему, как рок у Гофмана, песокареальность у Абэ. В романе-метафоре происходит перенесение акцента с событий и образов-характеров на “ядро” метафоры, оно — ведущее, доминирующее начало в произведении. И потому сюжет, герои, образы одновременно выступают в двух значениях: прямо и переносном. Человеческая судьба Медарда одновременно и “воля рока”, а история семьи Буэндиа — “одиночество”. В этом романе утверждается примат художественной логики, которая определяет собой мир произведения. Сюжет складывается и развивается, подчиняясь прежде всего воображению автора, который устанавливает свои, часто расходящиеся с объективными, причинно-следственные связи явлений. При обязательном внешнем и внутреннем сплетении образов последнее является главным и воплощает позицию автора.

Проявившись в “Эликсирах сатаны”, эти свойства романа-метафоры выявляют связь одного из значительных произведений Гофмана с романом XX века и предвосхищают искусство прозы нашего столетия.

¹ Днепров В. Д. Идеи времени и формы времени. Л., 1980. С. 433.

² Там же. С. 479.

³ Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 216.

⁴ Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976. С. 308.

⁵ Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С. 147.

⁶ Там же. С. 106.

⁷ Долинин К. А. Стилистика французского языка. Л., 1978. С. 135.

⁸ Там же. С. 148.

Н. МИСЮРОВ

Характер реминисценций и авторских суждений о литературе в “Серрапионовых братьях” Гофмана

Современник ярчайших представителей европейского романтического движения, Э. Т. А. Гофман вступил на литературное поприще тогда, когда романтическая школа в Германии сделала уже предметом ностальгических воспоминаний ее участников и полузабытой страницей в истории немецкой словесности. “Олимпиец” Гете в разговорах с Эккерманом провозглашал, что время примирило раздор между классическим и романтическим идеалами¹.

Самобытность гофмановского дарования, многогранного и удивительно универсального, была очевидна как для поклонников его таланта, так и несправедливых хулителей: при жизни мало кто из знатоков готов был рассматривать его в одном ряду с типологически близкими фигурами², устойчивые негативные посмертные суждения превращали его в некоего одинокого распространителя “болезненного” влияния на умы соотечественников³.

Между тем Гофман своим творчеством как бы подводил итог обширной эпохе в немецком искусстве: критическое переосмысление романтической традиции соединялось с симпатиями к определенной части наследия национального Просвещения; интерес к мистической мысли поздней Реформации и XVII столетия переплетался с последовательным шеллингианством и сочувственным любопытством к философии английских

метафизиков. Поздняя новеллистика писателя-романтика парадоксально продемонстрировала торжество реалистической манеры письма⁴.

По всем биографическим сведениям и поверхностным суждениям мемуаристов, Гофман стоял особняком в тогдашней культурной жизни прусской столицы и тем более всей Германии, в стороне от магистральных течений европейской литературной жизни. Однако самое беглое знакомство с его дневниками, сохранившейся перепиской и упоминания о других адресатах убеждают в обратном: Гофман стремился быть в курсе всех принципиальных событий в искусстве, следил за новинками ведущих издательств Европы, старался держать в собственных руках незримые нити властвования над читательскими вкусами.

Новеллистический цикл “Серапионовы братья” появился в 1819—1821 г. Гофмановское противостояние прусской бюрократической системе государственного тоталитаризма достигло трагического предела. Создававшийся параллельно роман “Житейские воззрения кота Мурра” с “макулатурными листами” истории о страданиях капельмейстера Крейсlera обнажил кризисность настроений повествователя⁵. Серапионовское братство оказалось последней попыткой Гофмана утопическим путем решить проблему национального бытия и личной жизни.

Обрамляющие новеллы диалоги героев и прямые авторские рассуждения воссоздают своеобразную “гофмановскую” мозаичную картину литературного процесса тех лет. Суждения повествователя сознательно заострены, парадоксальны, иногда ироничны и весьма критического свойства, порой чрезвычайно серьезны и панегиричны — к примеру, личные симпатии к Захарии Вернеру перевешивают желание разобраться в заметных недостатках его творчества. Людвиг Тик оказывается едва ли не единственным авторитетом раннего романтизма, способности Вальтера Скотта “изображать высокое и прекрасное”⁶ отдается решительное предпочтение перед подобным же талантом лорда Байрона. Творцы и их творения, авторы и их герои, целые сюжеты и отдельные мотивы — все это превращается под пером Гофмана в законченный самостоятельный образ, органично вставленный в подходящую “ювелирную оправу” и довершающий собой изощренное романтическое ожерелье фантазмагорических историй.

Гофмановская мозаика суждений и литературных цитат хаотична только на первый взгляд. Излюбленный гофмановский принцип “магического кристалла” заостряет и фиксирует неуловимое, увеличивает прежде незаметное, расставляет явления и характерные черты отдельного явления странным, но поразительно точным образом. Объединяющий тезис сформулирован самим автором: “Желание бороться против современного застоя в искусстве... проникнуться духом чужих произведений... зажечь в себе самом самостоятельную искру вдохновения, способного создать новую эпоху в искусстве”⁷. Гофман продолжил начатую когда-то ваккенродовским “Отшельником, любящим искусства” борьбу за национальное своеобразие немецкого искусства новых времен с опорой на авторитет distinguished предков дюреровской эпохи. Диапазон гофмановских симпатий неимоверно широк — от Данте до Гете с Шиллером. Национальные кумиры соединены им в своеобразное романтическое братство схожих талантов: театральные сказки Карло Гоцци равноценны лирической поэзии Томаса Мура, гетевские героини-штурмеры уподоблены байроновским гордецам. Внешние приметы столь различающихся стилей эпох и несхожих индивидуальностей для Гофмана не имеют значения — важны глубинные подходы художников к литературному материалу. “Основание всех подмостков, на которые фантазия хочет взобраться, должно быть непременно укреплено на реальной почве жизни, чтобы на них легко мог взойти, вслед за автором, всякий читатель...”⁸

Эпоха романтизма основательным образом переменяла традиционные представления об иерархии эстетических и художественных ценностей. Завоеванием романтической мысли стал “открытый” теоретиками нового направления в искусстве принцип историзма. Классические авторитеты заняли подобающее им место в гигантской хронике человеческой культуры, романтики не всегда стремились их поколебать или же свергнуть с привычных пьедесталов. Эстетическая терпимость и убежденность в относительности потребительских вкусов в искусстве определили справедливость романтических оценок и прозорливых предсказаний возможных изменений в культуре.

Гофман не был и не мог стать по своим художественным убеждениям строгим и последовательным хронистом современной ему литературной жизни. Его представления о евро-

пейском литературном процессе, его субъективный взгляд на компендиум исторических литературных авторитетов — гениальный призрачный абрис, беглый и точный, интуицией схваченный в своей сути набросок. 1810-е годы — переходное время: наполеоновские войны перекроили карту Европы, байронизм и байронические страсти в обществе изменили облик реального героя эпохи, идеалистические достижения немецкого романтизма и опыт английского сентиментализма установили предел господству классицистических канонов и правил. Гофман как поздний художник немецкого романтизма должен был подвести итог этому переходному периоду. Без его “гофманического” мозаичного полотна наши собственные, нынешние — исследовательские и читательские диетантские — представления о литературной истории Европы будут неполными и скучными.

¹ Parallelen u. Kontraste: St. zur Literat. Wechselbeziehungen in Europa zwischen 1750 u. 1850. В.; W., 1983. S. 295.

² E. T. A. Hoffmann: Leben u. Werk in Briefen, Selbstzeugnissen u. Zeitdokumenten/Hrsg. von K. Günzel. 3. Aufl. В.; W., 1983. S. 512; Heine H. Die romantische Schule. Lpz., 1985. S. 103–105.

³ Goethes sämtd. Werke: Brl. Ausg. В.; W., 1960–1985. Bd. 39. S. 415.

⁴ Художественный мир Э. Т. А. Гофмана: Сб. ст./ Ред. колл.: И. Ф. Бэлза и др. М., 1982. С. 37, 43.

⁵ Там же. С. 61.

⁶ Hoffmann E. T. A. Gesamm. Werke in Einzelausgaben. В.; W., 1978. Bd. 5. S. 511–513.

⁷ Ebenda. S. 45.

⁸ Ebenda. S. 111.

Т. КОНДОЛЬСКАЯ

Эволюция героя в немецком романтическом романе (Новалис — Арним — Гофман)

В романтическом “универсальном” романе иенской поры главной фигурой был художник, поэт (Франц Штернбальд у Л. Тика, Генрих фон Офтердинген у Новалиса, Юлий у Ф. Шлегеля). Герой воплощал собой излюбленную идею ранних романтиков о всепобеждающей силе искусства, призванного преобразовать жизнь в поэзию.

Теоретическое осмысление жанра романа и особенностей его героя дано Ф. Шлегелем, опиравшимся первоначально на “Вильгельма Майстера” Гете. Не замечая движения гетевского героя к миру действительному, реальному, романтический критик утверждал, что содержание романа заключается в непрерывном разворачивании духовных потенций личности, сущность которой состоит исключительно “в стремлении, желании и чувстве”¹. Здесь кроется ключ к романтическому характеру и к романтическому роману в целом, противостоящему просветительскому “роману воспитания”. Декларируя необходимость его к отображению внутреннего мира индивидуума. В этом преломилась романтическая тоска по идеальному, гармоничному человеку, которая становилась тем острее, чем яростнее раскрывалось обезличивание человека в результате буржуазного разделения труда.

Индивидуум образует для иенских романтиков центр мироздания, поэтому герой в их художественных произведениях

ях “из объекта становится субъектом... Природа, любовь, фантазия, знаменитая романтическая ирония — разработка всех этих проблем была для романтиков путем познания и раскрытия сущности феномена человеческой личности. Тому же служат и категории общественного плана — искусство, национальная история, фольклор, религия”².

Вершиной достижений иенцев в жанре романа является “Генрих фон Офтердинген” (1801). Мир романа сдвинут в сторону фантастического, идеального (еще более чем у Л. Тика). Генрих странствует по средневековой Германии, реальные контуры которой не угадываются за романтической мечтой о синтезе поэзии и жизни. Мысль о всеисилии поэзии пронизывает художественную ткань романа. Голубой цветок — символ поэзии и любви — влечет будущего поэта к раскрытию все новых тайн. И сам образ главного героя приобретает символическое значение: в нем воплощается дух Поэзии, проходящий через все века и охватывающий все мироздание. В романе явственно ощущается скрытая полемика с Гете.

“Генрих фон Офтердинген”, так же как “Странствования Франца Штернбальда”, остался незаконченным, в нем косвенно нашла выражение идея бесконечности развития духовных потенций личности. Раннеромантический герой в своем движении к идеалу не может остановиться, потому что идеального в реальном не может быть. Не достижение идеала, а вечное стремление к нему — в этом суть раннеромантического характера. Поэтому фрагмент составляет основу поэтики романа у иенцев.

На втором этапе немецкого романтизма происходит сознательный отказ от субъективизма и индивидуализма иенской поры. Роман “Графиня Долорес” (1810) Арнима отмечен социальной и бытовой конкретностью. Это роман о современности, постигаемой сквозь призму мифологического и философского сознания.

Главные герои романа — графиня Долорес и граф Карл — почти полностью чужды художественной окрыленности, это вполне заурядные люди. В первой главе Карл еще предстает как романтический странник. Но этим и ограничивается его родство с традиционным раннеромантическим героем, для которого странствие — это форма жизни и способ отчуждения от действительности. Для Карла встреча с Долорес знаменует

конец его романтических исканий и странствий. С этого момента начинается становление его как гражданина, идеального, по мнению автора, представителя дворянского сословия.

Поиски совершенства героем романа происходят не на уровне “личность и универсум”, “человек и природа”, а в рамках проблемы “личность и общество, нация, народ”. Можно сказать, что герой позднеромантического романа осознает свой отрыв от народа и стремится восстановить потерянное единство с ним, тогда как герой романа иенской поры устремляется к единству со всем универсумом.

Именно проблема утраты единения людей друг с другом выходит в романе Арнима на первый план. Основное зло современного мира писатель видит в разобщенности, разорванности человеческих отношений, в отходе от старых традиций, являющихся основой общности всего народа. Главным компонентом программы по достижению гармонии в обществе является, по мнению Арнима, практическая деятельность на благо других людей, поэтому Карл после окончания университета считает своим долгом уехать в деревню и взять в свои руки управление помещьем, чтобы его подданные могли найти в нем отеческую поддержку.

Таким образом, мечта о поэтизации жизни силой искусства покидает романтический роман. У Арнима она находит пристанище в сказке, изначально подразумевающей иллюзорность этой мечты. Так, в фантастической новелле Арнима “Князь Ганцгогт и певец Хальбгогт” (1818) мысль о возможности всевластия человека искусства подается в заостренно иронической оболочке.

В творчестве Гофмана, синтезирующем философские и эстетические искания немецкого романтизма, образ художника вновь становится сквозным, в нем концентрируются представления писателя об идеале человеческой личности. Но это происходит как бы на новом витке спирали.

Гофмановский “энтузиаст” и музыкант изначально трагическая фигура. Глубокая пропасть отделяет его от мира сытых, самодовольных филистеров, пусть порой и не лишённого уютного очарования. Сквозь покров этого очарования проступает у Гофмана мертвящая власть быта, вещей, всей механической цивилизации над душой человека.

И если Арним стремится “укоренить” своего героя в

современности, создать ему какое-то пространство для реализации своего призвания (гораздо более скромного, чем призвание Генриха фон Офтердингена), то Гофман не делает даже таких попыток. Его Крейслер — бесприютный странник по жизни, освещенный резким и беспощадным светом гофмановской сатиры. Мотив странствий в поисках “голубого цветка” поэзии и любви сменяется мотивом скитаний в поисках хлеба насущного. Герой Гофмана не только не посягает на преобразование действительности силой искусства, но сама возможность жизни в музыке ставится под сомнение.

¹ Шлегель Ф. О. О “Мейстере” Гете // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. М., 1980. С. 59.

² Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975. С. 70—71.

Т. АНИЩУК

В. Гауф и Э. Т. А. Гофман

Проба пера Гауфа состоялась, когда началось активное осмысление достижений романтизма, осмысление самих себя, когда сами романтики пересматривали свои ранние позиции. Отстаивая свободу творчества от каких бы то ни было влияний, независимость от литературных споров, Гауф писал в 1827 г.: "... Я принадлежу всем, я принадлежу самому себе, я не отношусь ни к какой школе, мастер может называть себя, как ему угодно. Я не чувствую никакого господина или мастера над собой, которому бы я был послушно обязан, кроме вечных законов добра и красоты, к которым я, возможно и несовершенно образом, пытаюсь стремиться. Весьма вероятно, что я не могу уберечь форму от влияния времени, но дух мой остается свободным от геттанства, тиканства, шлегельянства и мейстерианства"¹. Под последним Гауф вероятнее всего имел в виду Гофмана, если принять во внимание лексико-грамматическое оформление его высказывания.

Новеллу Гауфа "Фантасмагории в бременском винном погребке" (1827) принято считать "типичными романтическими видениями в манере Гофмана, в которых реалистические наблюдения сменяются фантастикой и гротеском"². Современная Гауфу критика обратила внимание на внешнее сходство ("таинственные сцены в духе Гофмана"), отметив однако "слишком большую дистанцию между ними и несовместимость позиций"³. Чем достигается это "внешнее сходство на первый взгляд"? В целом можно утверждать, что новелла Гау-

фа — результат осмысления художественных достижений современников, это своеобразная попытка усвоения и романтической формы, и литературной техники, переосмысленных Гауфом на уровне явного пародирования многих приемов разных авторов. Опора на Гофмана, своеобразное партнерство с ним, отталкивание от него подчеркнуты в названии новеллы. Более того, ситуация “Фантасмагорий” ассоциируется в первую очередь с конкретной новеллой Гофмана (“Выбор невесты”), хотя Гауф использует многие мотивы и ситуации из других его произведений. Он умело имитирует стилистические особенности текста Гофмана. Текстуальное сравнение обеих новелл позволило выявить целый ряд совпадений на языковом уровне: использование цитат, девизов, имен собственных, комедийных мотивов из драм и комедий Шекспира (у Гофмана — “Гамлет”, “Троил и Крессида”, “Венецианский купец”; у Гауфа — “Король Генрих IV”, “Отелло”); в отборе слов, в первую очередь употребление галлицизмов — глаголов на — ieren и причастий от них, вплоть до совпадений (у Гофмана — alteriert, deprezieren, regardieren, plaziert, avertieren, isultieren; у Гауфа karessieren, portieren, vazierend, deprezieren); латинских выражений, итальянских слов, канцеляризм, диалектизм; намеки на невзыскательные вкусы читающей публики упоминанием названий бестселлеров; полемическое упоминание имен литературных противников (прямое или завуалированное); цитирование немецких классиков, современных политических деятелей; эксплуатация распространенных в литературе и ставших модными мотивов и сюжетов (кочующими стали сюжеты о вечном Жиде, мотив продажи души черту в различных модификациях); имитация старины через использование исторических дат в псевдоисторическом значении. Эти стилистические приемы выполняют у обоих авторов комическую, сатирическую функцию. Предмет сатирических эпизодов — филистеры разных оттенков: в науке, в искусстве, в быту, подтрунивание над ходячими знаниями современников, над неосведомленностью в области национальной истории, над суевериями и сомнамбулистическими увлечениями, над слащавой чувственностью. Комический эффект достигается и тем, что в фантастическом действии новелл принимают участие представители разных эпох: вымышленные и исторически-конкретные: каменный Роланд (вариант неистового) из средневековья, вос-

кресший из мертвых конюх Вальтасар из времен 30-летней войны у Гауфа; чернокнижник XVI в. и канцелярист Тусман у Гофмана. Как и у Гофмана, критика современности вложена в уста персонажа из прошлых времен (ср.: ювелир Леонхард — чернокнижник и каменный Роланд). Типология романтического повествования выражена и в оформлении. Сказочные новеллы Гофмана, как правило, имеют подзаголовок: “Золотой горшок. Сказки из новых времен” (1814), “Выбор невесты. История, в которой происходят совершенно невероятные приключения” (1819). “Фантасмагории” Гауфа также имеют второе название: “Осенний подарок любителям вина”. Однако название и подзаголовок у Гауфа соотносятся иначе, чем у Гофмана: у Гофмана в данном случае противопоставление мира фантазии и мира действительности. У Гауфа оба компонента спроецированы на реальный мир. Слово “фантазия” в названии Гауфа выполняет аллюзивную функцию и не исключает расчета соблазнить публику уже знакомым названием. Как и автор “Фантазий в манере Калло”, Гауф публикует свою новеллу анонимно. Маска анонимности, как известно, преследовала разные цели и ко времени Гауфа стала также модной литературной традицией. Их сближает юмористическое использование местного анекдота, шутки. Необычное приключение сочетается с данными исторических хроник и современными событиями, придание видимости очевидного путем переплетения автобиографического, действительного и вымышленного: факт посещения погребка Гауфом имел место, но не ночная пирушка. Не исключено, что в любовной истории новеллы Гофмана отразился эпизод из личной жизни Гофмана (его увлечение юной ученицей). И Гауф отразил в повествовательной рамке эпизод с И. Штольберг. И в том и в другом случае эпизод имеет характер сатирического заострения. Кроме того, черты главного героя новеллы Гофмана (Тусмана) в иронической форме отражают “дневную жизнь” канцеляриста Гофмана. Эта самоирония имеет социальный выход. У Гауфа эпизод прочитывается на назидательном уровне. Видимость достоверности в обеих новеллах выразилась и в портретности персонажей, точной фиксации некоторых топографических конкретностей города Берлина и Бремена. Целый ряд других параллелей обнаруживается при сравнении этих новелл. Но эти элементы чисто внешнего сходства.

Восприятие Гауфом личности и манеры Гофмана имеет характер ассоциативного переосмысления в ироническом духе как средство сатиры. Вплетая в повествование приемы, ставшие шаблонными, Гауф придает им характер многозвенной ассоциативности. Это умение сочетать разнородные элементы отразилось в образной системе, имеющей точки соприкосновения и с Гете, и с Шамиссо, и с Гофманом, и носит характер литературной оппозиции. Таинственный ювелир Гофмана помогает героям новеллы стать самими собой, ничего не требуя взамен. У Гауфа известный мотив приобретает приземленную трактовку: продажа души черту состоится не из-за высоких побуждений, как у Фауста, не из-за денег, как у Шлемиля, а из-за стакана вина, за жизнь в “спиртном царстве”. Невозвышенный характер сделки усиливает пародийность новеллы. А келлермейстер Вальтасар (ср.: Бальтазар) отдельными деталями своей судьбы как в кривом зеркале отражает образ капельмейстера Гофмана.

¹ Hauffs Werke in zwei Bänden. Berlin u. Weimar, 1975. Einleitung, S. XXII.

² Das Wunderbare. Novellen der deutschen Romantik. Berlin, 1976. S. 566.

³ Hauffs Werke in zwei Bänden. Bd. I. S. XV.

Г. ЛОШАКОВА

Романтические мотивы в литературе поэтического реализма (Э. Т. А. Гофман и П. Гейзе)

“Поэтический реализм” — так обозначают иногда творчество ряда немецких писателей 40-70 годов XIX века, называя, как правило, А. Дросте-Гюльсгоф, О. Людвига, П. Гейзе, нередко Т. Шторма¹. Круг их тем был связан с изображением быта, природы, стремящейся к самовоспитанию личности, компромисса в разрешении общественных противоречий. Поэтизация действительности роднила это течение с романтизмом, так как она основывалась на утверждении преобразующей роли воображения и творческого духа; в то же время представители поэтического реализма отвергали такие категории романтической эстетики, как всеразрушающий гротеск, резкую, разоблачительную иронию. Для них было важно найти свой собственный, примиряющий путь к истине.

Определенный интерес среди названных литераторов представляет Пауль Гейзе (1830—1914), награжденный в свое время одним из первых Нобелевской премией. Участник Мюнхенского кружка “искусства для искусства”, новеллист, автор девяти романов, 50 драматических произведений, нескольких сборников стихов, он незаслуженно забыт в XX веке. Однако такие его новеллы, как “Строптивая”, “Последний кентавр”, “Проданная песнь”, “Андреа Дельфин” могут и в настоящее время считаться образцами немецкой малой прозы.

Выражая основное настроение поэтического реализма —

стремление к гармонии, Гейзе нередко опирался на темы и мотивы романтизма. На данную линию его творчества указывает ряд исследователей. Так, Г. Брандес отмечает, что новеллы Гейзе “походят несколько на некоторые повести А. де Мюссе, Мериме, Гофмана и Тика². Как новеллист он наделен, по мнению критика, способностью “сочинять “приключения”, то есть события странного причудливого рода”, которые, как подчеркивает Брандес, могли возникнуть и из сновидения, и из созерцания средневековых башен старинного города, и из случайной встречи³. Таким образом, в этой характеристике даны уже некоторые типичные черты новеллистики П. Гейзе.

Обратившись непосредственно к малой прозе этого автора, необходимо отметить, прежде всего, романтическую атмосферу многих его произведений. Так, в “Путешествии за счастьем” (1866) подробно описаны старый замок, таинственное явление призрака давно умершего отца героини, неожиданная и также загадочная смерть молодого аристократа, домогавшегося Лены, гордой и бедной служанки⁴. Далее томительное ожидание мертвого жениха, звук копыт и ржание его коня, стук в дверь напоминают не столько известную балладу Г. Бюргера, сколько “Двоемирие” Э. Т. А. Гофмана, так как все эти мотивы вполне объяснимы, как оказывается, событиями реальной действительности, вернее, они вписываются в нее. Речь идет здесь о больной душе девушки, обвиняющей себя в холодности и непреклонности, приведшей к гибели ее легкомысленного поклонника. В новелле противостоят друг другу две сферы бытия: первая символизирует собой надежду, новую любовь и связана с появлением в жизни Лены молодого человека, пытающегося пробудить ее для тихого счастья обывденности; вторая еще влечет героиню в мир мертвых фантазий и зловещих снов. “Двоемирие” как литературный прием, идущий от Э. Т. А. Гофмана, приводит в произведениях П. Гейзе, как правило, к утверждению значимости действительно реального бытия, в котором не смещены точки зрения и пропорции. В конце концов героиня выздоравливает душевно, освобождаясь от гнетущего страха неминуемой расплаты.

От романтизма унаследована П. Гейзе и тема искусства, творческой личности. Подобно Новалису он обращается, например, к средневековью, намеренно идеализируя его, точнее, делая из него символ вечной красоты и недостижимой мечты (“Проданная песнь”, 1881 г.). Однако гофмановское начало

прослеживается уже в разворачивании конфликта, когда братья Пьер и Асторк хладнокровно делят между собой право владения замком в Провансе и участь трубадура. Пьеру достается дом, но в ходе этой сделки он приобретает раздвоенность души, когда проза жизни на какое-то время берет верх над стремлением к слову, песне, музыке⁵. Однако в дальнейшем художник побеждает в нем, и он снова вступает на путь свободы и творчества. Традиционно романтическая коллизия решается здесь все же в духе поэтического реализма: герою П. Гейзе не присуще ни гениальное безумие, ни демоническое начало, что было свойственно гофмановским персонажам, Крейслеру или Медарду, например. Талант Пьера — это ровное и светлое самовыражение на радость людям.

Интересно, что даже “Итальянские новеллы” Гейзе, самые экзотические и, на первый взгляд, удаленные от реалий Германии, несут печать немецкого романтизма. Так, в произведении “Одинокие” (1857) молодой художник, остановившийся на прекрасном Морренто, рисуя портрет юной Терезы, неожиданно узнает страшную тайну. Рок присутствует в жизни девушки: когда-то ее брат Томмазо способствовал гибели ее жениха, и теперь своего рода проклятие мешает счастью Терезы. Она не может забыть юношу, а брат испытывает терзания души. С одной стороны, Гейзе объясняет все вполне естественными причинами, а с другой — нечто метафизическое, не подвластное реальности, присутствует во всей истории. В портрете девушки, написанном художником, сплетаются воедино красота, тайна, смерть. Сам он приходит к выводу, что за радостью бытия, за блистанием природы могут скрываться великие мучения и роковые страсти. Ассоциации, возникающие при чтении новеллы, приводят читателя, несомненно, и к “Жизни одного бездельника” И. Эйхендорфа, и к “Эликсирам сатаны” Э. Т. А. Гофмана. Таким образом, и в данном случае ясно просматривается романтическая основа произведения П. Гейзе.

¹ Самарин Р. М. Литература 50—60 годов // История немецкой литературы: 1848—1918 гг. М., 1968. Т. 4. С. 22.

² Брандес Г. Поль Гейзе // Брандес Г. Собр. соч.: В 12 т. Киев, 1903. Т. 12. С. 189.

³ Там же. С. 187.

⁴ Heyse P. Werke. Moralische Novellen. Frankfurt a. M., 1980. S. 224—278.

⁵ Heyse P. Werke. Troubadur-Novellen. Frankfurt a. M., 1980. S. 560—591.

О. ЛЕБЕДЕВА, А. ЯНУШКЕВИЧ

Э. Т. А. Гофман и В. А. Жуковский

В истории русско-европейских литературных связей имя “первого русского романтика” В. А. Жуковского неразрывно связано с немецкой культурой. Творчество поэта, его мировоззренческие поиски органично вписаны исследователями в контекст немецкого просветительства¹, штюрмерства и его виднейших представителей: Гете и Шиллера², раннего романтизма в лице Л. Тика, Новалиса и др.³. Тем более странным кажется отсутствие в этом ряду имени Э. Т. А. Гофмана, фантастический мир которого не мог быть чужд поэзии русского балладника, “поэтического дядьки чертей и ведьм немецких и английских”.

Восприятие Жуковским личности и творчества Гофмана может быть прослежено на трех уровнях: через берлинские дневниковые записи 1820—1821 гг., свидетельствующие о знакомстве с немецким романтиком и его окружением; через круг чтения как источник осмысления произведений Гофмана и, наконец, путем соотношения творческих манер художников, прежде всего, природы фантастического.

Во время своего первого заграничного путешествия (1820—1822) Жуковский приобщается к миру немецкого романтизма. Его встречи с Л. Тиком, К. Д. Фридрихом, Ф. Ламонт-Фуке, их словесные портреты в письмах, статьи о Саксонской Швейцарии и Дрезденской галерее формировали образ “Германии туманной”. Симптоматичны в этом ряду записи о встречах с Гофманом в Берлине 7—13 ноября 1820 г. и 16 марта 1821 г.: “Вечер у графа Гребена. Гофман”; “Обед в ресторации. У

Гофмана”; “Ужин у Гребена. Hoffmann. Triumph der Ironie”⁴. Все эти записи, к сожалению, настолько лаконичны, что позволяют лишь констатировать сам факт знакомства двух писателей. Вероятно, дополнением к ним могут служить воспоминания А. Л. Смирновой-Россет о том, что Жуковский рассказывал в ее салоне о Гофмане, который был “всегда навеселе” и “писал прекрасную оперу “Ундину”⁵. Но подробная оценка игры друга Гофмана, первого романтического актера Германии Людвиг Девриена⁶, встречи с другими лицами его окружения свидетельствуют об интересе Жуковского к миру Гофмана, хотя и без того энтузиазма, которым окрашивалось его общение с Гете, Тиком, К. Д. Фридрихом.

Обращает на себя особое внимание дневниковая запись от 15 декабря 1821 г.: “Вечер у Ме-е Kleist <...> Тик. Чтение Гофмана”⁷. Здесь содержится указание на знакомство Жуковского с произведениями Гофмана в исполнении Л. Тика, который имел репутацию прекрасного чтеца. Сам круг посетителей салона Марии Клейст, сестры немецкого романтика Генриха Клейста, постоянное чтение вслух произведений немецкой литературы, беседы о писателях, безусловно, были важны для Жуковского в понимании места и значения творчества Гофмана. Если о чтении Тиком произведений Гофмана нет конкретных сведений, то материалы библиотеки Жуковского позволяют говорить о наличии у него берлинского издания 1819 г. “Серапионовых братьев” Гофмана⁸. По всей вероятности, Жуковский читает это произведение еще в Берлине. Все пометы содержатся в начале первого тома и связаны с проблемами поэта и поэзии, поэзии и жизни, преобразования мира с помощью искусства⁹. История пустынного Серапиона и рассуждения героев цикла о поэте-пророке, о соотношении мира внутреннего и внешнего получают читательский резонанс Жуковского. Целый ряд его произведений этого времени, так называемых “поэтических манифестов” (“Невыразимое”, “Отчет о луне”, “Таинственный посетитель”, “Я музу юную, бывало...”) созвучны размышлениям автора “Серапионовых братьев”.

Проблема “Гофман и Жуковский” обретает особый содержательный и историко-литературный смысл в аспекте соотношения русской фантастической повести а la Hoffmann и “страшных” баллад Жуковского¹⁰ и типологии фантастического начала у обоих писателей.

Фантастический колорит баллад и шуточных стихотворений Жуковского 1808—1814 гг. вырастает, как и у Гофмана, из обнаружения самостоятельного существования вещи и бытовой реалии. Фантастический мир у Гофмана творится на земле, из предметов повседневного человеческого обихода, таких как дамское рукоделие в “Принцессе Брамбилле” или посуда в “Золотом горшке”, причем вещь, перестав быть атрибутом и субстанцией человеческого быта, обретает признаки экзистенции. Гофман — поздний романтик, и его второй мир не унесен с земли в заоблачные высоты и не отодвинут от современности в далекое прошлое. Нужен лишь незначительный сдвиг в пропорциях и масштабах бытовой жизни, чтобы она приобрела фантастический и субстанциональный колорит. Этот сдвиг может быть ситуативным: нарушение повседневного ритма жизни карнавалом в “Принцессе Брамбилле”; он может быть обусловлен применением волшебного средства (зрительное стекло в “Повелителе блох”), наконец, он создается иной точкой зрения, излюбленным “странным человеком” Гофмана, рассеянным чудаком и поэтом (Крейслер, Ансельм), где видение преобразует обыденность в фантастику и выявляет ее субстанциальные основы.

Все эти приемы типологически, вне зависимости от контакта с творчеством Гофмана, не чужды романтику. Ситуативный сдвиг реальности отчетливо виден в святочных гаданиях баллады “Светлана”; его же реализует мотив сновидения в “Людмиле” и “Ивановом вечере”. Волшебный зрительный прибор, преобразующий действительность в фантастические формы, выступает у Жуковского в единении со сдвинутой точкой зрения: субъект его баллад и домашней шуточной поэзии — поэт, видящий мир принципиально иначе, чем любой другой человек. Субъект его причудливых долбинских шуток и приключений с вещами и рассказчик “страшных” баллад функционально равен “странному человеку” Гофмана, и “иной мир” лиро-эпоса Жуковского тоже сотворен из обыденной реальности с чуть-чуть нарушенными пропорциями. Показателем типологического сближения двух романтических систем становится ирония, острающая повествование у Гофмана и создающая эмоциональный эффект ужаса и “иронический катарсис” у Жуковского.

Типологическое сближение романтических систем Гофмана и раннего Жуковского — почва для непосредственных их

контактов в более позднее время. Отзвуки чтения “Серапионовых братьев” обнаруживаются в произведениях Жуковского 1830-х гг. Так, переложение немецкого сатирического эпоса “Froschmüseler” — “Война мышей и лягушек” обнаруживает те же приемы травестики эпических, гомеровских штампов батальной живописи, что и сказка “Щелкунчик и мышиный король”. Повесть “Неожиданное свидание”, переведенная Жуковским из Гебеля, очевидно, соотносится с повестью Гофмана “Фалунские рудники”. Стихотворная повесть “Ундина”, вольное переложение прозаической повести Ламмот-Фуке, вызывает ассоциации с оперой Гофмана, о которой русский поэт был достаточно слышан.

Одним словом, три уровня восприятия Жуковским личности и творчества немецкого романтика — реальная основа для постановки проблемы “Э. Т. А. Гофман и В. А. Жуковский”.

¹ Реморова Н. Б. Жуковский и немецкие просветители. Томск, 1989.

² См.: Янушкевич А. С. В. А. Жуковский. Семинарий. М., 1988. С. 150—152.

³ Гжицкий А. В. А. Жуковский и ранние немецкие романтики. // Русская литература. 1979. №1. С. 120—128.

⁴ Дневники В. А. Жуковского / С прим. И. А. Бычкова. Пб., 1903. С. 91—92.

⁵ Записки А. О. Смирновой. Спб., 1895. Ч. 1. С. 155.

⁶ Дневники В. А. Жуковского. С. 89.

⁷ Там же. С. 171.

⁸ См.: Библиотека В. А. Жуковского (Описание). Томск, 1981. С. 186.

⁹ Янушкевич А. С. Немецкая эстетика в библиотеке В. А. Жуковского // Библиотека В. А. Жуковского в Томске. Ч. 2. Томск, 1984. С. 188—190.

¹⁰ Об этом см.: Маркович В. М. Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 144—151.

Н. СЕМЕЙКИНА

Э. Т. А. Гофман и А. Погорельский

*(Из истории сравнительного изучения
русского и немецкого романтизма)*

Влияние Гофмана на русский романтизм достаточно изучено в советском литературоведении. Однако очень мало известно о первых попытках сравнительно-исторического изучения немецкого и русского романтизма, которые восходят к концу XIX века и связаны с именами непростительно забытых в наше время русских ученых-филологов, стоявших у порога отечественного литературоведения. Имеется в виду профессор Харьковского, Новороссийского и Московского университетов, а к концу жизни член-кор. Академии наук Александр Иванович Кирпичников (1845—1903), который вместе с А. Н. Веселовским считался в России первым специалистом по всеобщей литературе. Ученик Ф. И. Буслаева, Кирпичников был представителем сравнительно-исторического и биографического методов в литературе, в оценке значения русских и зарубежных писателей он исходил из общечеловеческой ценности их творчества, гуманистической направленности их мировоззрения.

В "Очерках по истории новой русской литературы"¹ Кирпичников анализирует ранний русский романтизм на примере творчества Антония Погорельского (Алексея Перовского), чье имя в XIX столетии приобрело популярность благодаря повести "Лафертовская маковница" и роману "Монастырка", а в наши дни ассоциируется лишь с нравоучительной сказкой для детей

“Черная курица или подземные жители”. Кирпичников несколько не переоценивает значения Погорельского для русской литературы, не изображает его фигурой первой величины, но справедливо замечает, что “в истории русской литературы и мысли вообще он один из влиятельных и даровитых представителей той школы, которая, начавшись с подражания немцам, потом стала базисом славы Пушкина и подготовила великий момент нашего национального самосознания”².

Алексей Перовский до того, как превратился в писателя А. Погорельского, изучал ботанику, стал доктором философии, был чиновником на государственной службе, а во время Отечественной войны 1812 года — казачьим офицером. Именно в 1813 году, находясь на военной службе в Германии (Дрездене), он мог, по предположению Кирпичникова, знать Гофмана лично, поскольку тот в это же время курсировал из Дрездена в Лейпциг, работая в артистическом товариществе капельмейстером, и подчиниться его влиянию. Хотя документально этот факт знакомства Кирпичников не подтверждает.

Первая повесть Погорельского “Лафертовская маковница” (1825) отмечена заметным влиянием Гофмана. Сюжет повести навеян новеллой Гофмана “Королевская невеста” из сборника “Серрапионовы братья”. У немецкого романтика за простую девушку сватается очеловеченная морковь и сватается неудачно. У Погорельского за Машу, дочь почтальона, сватается чиновник по фамилии Мурлыкин с ярко выраженным обликом кота. Но девушка отказывается от выгодного брака и отдает предпочтение своему бедному возлюбленному. Погорельский заимствует гофмановские приемы фантастики. Он наделяет людей чертами животных, растений, изображает ведьм и колдунов, вводит сказочные элементы. Фантастика как одна из черт романтического метода Гофмана навеяна, по мнению Кирпичникова, традицией народной сказки, фольклором немецкого и других народов: “Создания Гофмана потому и вечно юны, что он, как и народ в своих сказках, оживляет и очеловечивает всю природу: звери, насекомые, растения, куклы по мановению его волшебной палочки превращаются в совершенных людей, но удерживают при этом специфические черты и свойства своей прежней формы”³. Кот в повести Погорельского очень напоминает гофмановского кота Мурра, превращаясь в титулярного советника, он сохраняет все повадки

животного мягкого и коварного, является в то же время воплощением мещанского благополучия, сытости, ограниченности. Когда эту повесть прочитал Пушкин, он написал брату: “Что за прелесть бабушкин кот! Я перечел два раза и одним духом всю повесть, теперь только и брежу Аркадием Фалалеевичем Мурлыкиным. Выступаю плавно, зажмурия глаза, повертывая голову и выгибая спину. Погорельский ведь Перовский, не правда ли?”⁴ Вместе с тем Кирпичников не считал повесть “Лафертовская маковница” простым заимствованием или подражанием немецкому романтику. Он отмечает связь фантастики Погорельского не только с Гофманом, но и с русской сказочной традицией, подчеркивает умение писателя изображать чисто русские черты характера и вообще называет это произведение “русским по обстановке и тону”.

И следующий сборник повестей и рассказов Погорельского “Двойник, или Мои вечера в Малороссии” (1828) отмечен гофмановским влиянием. По композиции этот сборник близок гофмановским “Серапионовым братьям”, которые советский литературовед Н. Я. Берковский назвал “подлинным романтическим “Декамероном”⁵. У Погорельского повести и рассказы, очень разные по содержанию и настроению, объединяет беседа их автора со своим двойником. В ряде рассказов русского писателя появляется характерный для Гофмана образ автомата (один из рассказов сборника так и назван “Автомат”), который олицетворяет стандартность мышления, запрограммированность действий и поступков. Появление автоматов означало покушение на живую природу, на естественные чувства людей, попавших под власть этой механизированной силы. Несмотря на прямое заимствование из Гофмана, связь с украинским фольклором в сборнике очень заметна: истории о привидениях, воскрешении после смерти, о сбывшихся и не сбывшихся предсказаниях напоминают “правдоподобные небылицы”. Язык рассказов и повестей живой и народный, манера изложения легкая и остроумная. Именно это, по-видимому, и позволило Кирпичникову назвать “Двойника...” “полным манифестом русской романтической школы, которая от своей немецкой матери отличается большим реализмом и сдержанностью”⁶.

В романе “Монастырка”, одном из лучших в художественном отношении произведений Погорельского, Кирпични-

ков отмечает отход русского писателя от гофмановской традиции. Столкновение Анюты Орлеко, выпускницы Смольного монастыря, с действительностью носит романтический характер, но подается “на русский, а не на немецкий лад”. Анюта показана не как манекен, служащий для развенчания монастырской системы воспитания, а как живой характер неглупой девушки, постепенно сбрасывающей с себя “шелуху неведенья”.

В работе А. И. Кирпичникова, стоявшего у истоков отечественного литературоведения, нет тщательного текстологического анализа произведений Гофмана и А. Погорельского, но ценность ее тем не менее велика. Руководствуясь сравнительно-историческим методом, Кирпичников показал процесс развития русского романтизма, который, оттолкнувшись от традиции немецкого романтизма, в частности гофмановского, постепенно обретал свое национальное своеобразие.

¹ Кирпичников А. И. Очерки по истории новой русской литературы. Спб., 1886.

² Кирпичников А. И. Указ. соч. С. 120.

³ Там же. С. 101.

⁴ Там же. С. 102.

⁵ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л.: Худ. лит., 1973. С. 468.

⁶ Кирпичников А. И. Указ. соч. С. 108.

А. МЕДВЕДЕВА

Э. Т. А. Гофман и А. П. Чехов

Правомерность темы “Гофман и Чехов” определяется спецификой развития литературного процесса, не исключающей существование в нем в разные эпохи типологически близких художественных систем. С другой стороны, она связана с характером дарования Чехова, сущность которого формировалась на путях освоения достижений предшествующей литературы, хотя одновременно — и своеобразной полемики с ними. Нет никаких свидетельств об интересе Чехова к творчеству знаменитого немецкого романтика. Более того, в условиях русской действительности конца XIX века, отмеченной большими противоречиями в духовной жизни общества, симпатии читающей публики также не всегда склонялись в пользу Гофмана.

Однако в целом эстетика романтизма была для русского писателя предметом постоянного внимания, включающим в себя как пародийное осмысление начинающим писателем традиционных романтических мотивов (“Тысяча одна страсть, или Страшная ночь”, “Летающие острова” и другие), так и следование в зрелом творчестве некоторым его основополагающим принципам, вследствие чего романтико-иронический пафос стал отличительной особенностью чеховского стиля в 1890—1900 гг.

Тем больший интерес представляет конкретное исследование поставленной проблемы, имеющее своей целью установить сходство и различия в мировосприятии и художественных принципах писателей двух стран.

На наш взгляд, определенная общность свойственна воплощенной в произведениях Гофмана и Чехова модели жизнеустройства, характерным аспектом которой является восприятие действительности как уклонения от нормы миропорядка. Конечно, эта модель — одно из слагаемых разных мировоззренческих систем. И там, где Гофман отводит решающую роль действиям таинственных и страшных сил, реализм Чехова, вобравший в себя достижения философской и естественнонаучной мысли конца XIX века, говорит не только о том, что “вся громада жизни катится не по пути”, но и о неумении самих людей строить жизнь на разумных началах.

Сказанное обусловило обращение обоих писателей к юмору, выступающему в их творчестве в тесной взаимообусловленности с трагическим как две дополняющие друг друга стороны жизненных явлений.

Своеобразие гофмановского юмора исследователи видят в создаваемой атмосфере буффонады, гротеска, карнавального театрального действия¹. При всей утонченности юмора русского писателя черты поэтики названного типа свойственны его водевилям, пародиям и рассказам, еще некоторыми дореволюционными критиками оцениваемым как “скоморошеские потехи”, “побрякушки шута” и т. п. Интересно обращение обоих писателей к эстетике театра марионеток, использованию приемов кукольности, проявляющихся в установке на упрощение изображаемого, автоматизме действий персонажей, элементарности проявлений их внутренней жизни. Но если в мире Гофмана алогизм действительности выражается в необычном характере сюжетных ситуаций, то в центре внимания Чехова оказывается невероятность психологических превращений.

В творчестве 1890—1900 гг., совпавшем с активизацией в литературе романтических тенденций, близость гофмановской традиции приобретает у русского художника еще более опосредованный характер.

Мы разделяем мнение литературоведов, считающих, что Чехову были свойственны представления о таинственной силе, определяющей ход жизни². При “полном реализме” чеховского творчества в рассказах и повестях этого периода (“Счастье”, “Степь”, “Огни”) присутствует мотив жизни-тайны, а в их проникновенном лиризме есть отмечаемое исследователя-

ми у Гофмана настроение романтической тоски как “вечного неосуществимого желания сбросить земную оболочку, слиться с бесконечным”, и как “стремления вернуться в лоно матери-природы, приобщиться к ее таинствам, найти в них разрешенные внутренние противоречия”³.

С другой стороны, важнейшая для Чехова тема пошлости в контексте мировой литературы восходит к Гофману, давшему изображение картин обывательского быта и задолго до Чехова показавшему его уродующее влияние на человека. Показательна близость в трактовке некоторых аспектов этой темы в немецкой и русской литературе: человек, подчинившийся власти обстоятельств, теряет доминанту своей личности, а образ счастливого мира, к которому он стремился, в действительности оказывается воплощением пустоты и скуки. Таков, в частности, смысл “таинственного, чудесного царства Атлантиды”, в котором блаженствует студент Ансельм с Серпентиной (“Золотой горшок”), а также жизненный финал Бальтазара (“Крошка Цахес”). Еще более бесспорной представляется эта закономерность Чехову, в произведениях которого не только автор, но и его герои на собственном опыте убеждаются в зловещем смысле этой метаморфозы.

В литературоведении сложилась традиция рассмотрения персонажей, созданных русским писателем, в системе образов мировой литературы. Показано, что “задумавшиеся” герои Чехова отмечены чертами гамлетовской рефлексии, неспособности к действию. Мы считаем, что в творчестве Чехова получил не менее широкое распространение и образ иронического чудака, родовые черты которого восходят к персонажам Гофмана — мастеру Абрагаму, студенту Ансельму и др.

Известно, что их отличает напряженная внутренняя жизнь, плохое знание реальной действительности, чудаковатость, странность. В процессе литературного развития от Гофмана к Чехову произошел переход от романтической идеи такого характера к полнокровной реалистической образности. Однако осталась неизменной его вневременная типологическая сущность. В художественном мире Чехова носителями этой сущности являются студент Саша, Петя Трофимов, Михаил Полознев и др. К ним в полной мере относится наблюдение Н. М. Берновской над “чудаками” Гофмана, которые “всегда знают то, чего другие не знают. В этом их мудрость, пред-

чувствие, прозрение”⁴. Сказанным объясняется понимание персонажами русского писателя неблагополучия современной им действительности, ожидание скорых перемен.

В лице Гофмана мировая литература выдвинула писателя, угадавшего и в значительной степени реализовавшего большие идейно-эстетические возможности малых жанров. При всем отличии свойственных ему конкретных форм повествования решению аналогичных задач посвятил свою деятельность и Чехов, видевший свою заслугу в том, что он прокладывал этим жанрам путь в большую литературу.

Таким образом, общность творчества Гофмана и Чехова имеет типологический характер. Писатели, близкие друг другу по роду творческой индивидуальности, они решали во многом сходные задачи, которые ставила перед ними эпоха, прокладывали новые пути художественного развития человечества.

¹ Берновская Н. М. Об иронии Гофмана // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. М.: Наука, 1982.

² Берковский Н. Я. Статьи о литературе. М.; Л.: Гослитиздат, 1962. С. 426.

³ Славгородская Л. В. Гофман и романтическая концепция природы // Художественный мир Э. Т. А. Гофмана. С. 196.

⁴ Берновская Н. М. Указ. соч. С. 229.

А. МИРОНЕНКО

Э. Т. А. Гофман и французский романтизм

Открытием гения Гофмана Германия во многом обязана Франции. Уже одно это делает правомочным вопрос о культурном взаимодействии двух стран, о самоценности контакта культур, сколь различны ни были бы его результаты и использование их французами и немцами. Помимо гуманитарного аспекта есть историко- и теоретико-литературный: анализ восприятия французами Гофмана и воздействия Великого Берлинца, как окрестили его романтики Франции, на другую, непохожую на немецкую, литературу позволяет увидеть и уникальность, относительную “переводимость” национальных эстетических феноменов, и общность европейского историко-литературного процесса.

Открытость романтизма к “влияниям” сама по себе примечательна и значима, но из всех иноязычных воздействий на французский романтизм (Байрон, Вальтер Скотт, Эдгар По, Фенимор Купер и др.) Гофман занимает особое место. По утверждению блестящего знатока литературы XIX в. Марселя Шнейдера, Гофман с 1830 по 1900 год самый читаемый немецкий писатель во Франции¹. Его воздействие на Нодье, Нерваля, Готье, Бальзака, Жорж Санд, ряд других художников осознано многими из них, воспринято сознательно. В XX веке гофмановское влияние утратило непосредственный характер и, возможно, широту, но память о Гофмане не изгладилась. Не только глубокие историко-литературные исследования А. Беге-

на, германские тяготения — вопреки историческим катаклизмам, разводящим народы по разные стороны окопов, — Жана Жироу, но и возникновение в послевоенном Париже 1920 г. литературного объединения с экстравагантным названием Брамбилла-Клуб свидетельствуют о стойком и длительном интересе к Э. Т. А. Гофману, о сопротивлении культуры бесчеловечной политике.

Счастливая французская судьба Гофмана началась в 1829 г., когда появились первые переводы его сказок, и почти моментально он стал для романтиков Арсенала, Сенакля, Молодой Франции, Бузенго, т. е. всех романтических центров 1830-х гг., духовным феноменом сродни Байрону. В одном аспекте Гофман особенно сопоставим с английским поэтом: как и Байрон, он воздействовал на воображение французов своеобразием личности, а не только художественными открытиями. Однако здесь начинается и принципиальное различие. Облик Гофмана был увиден сквозь причудливую фантастику его сказок и воссоздан по законам этой художественности (Жанен, Дюма, Мюссе, Петрюс Борель). Реальная биография Гофмана, подлинная трагедия гения, убиваемого жестоким деспотизмом и подлостью прусской государственности, оставались неразгаданными.

Проблема Гофмана во французском романтизме отчетливо раскладывается на две. Во-первых, Гофман стал литературным персонажем, одним из героев литературы “кризиса 1830-х”, воссоздавшей “болезнь века”. В этом отношении Гофман-персонаж отражает французские проблемы, включаясь в историю молодого человека классической литературы.

Гофман Ж. Жанена (“Фантазии”), Гофман А. Дюма (“Женщина с бархаткой на шее”), Петрюса Бореля (“Готфрид Вольфганг”) далек от биографического. Легкомысленный и артистичный герой Жанена, опьяняющийся алкоголем и юными прелестницами, завсегдатай кафе, импровизатор под хмельком, напоминает героев Бузенго и Молодой Франции, но начисто лишает их драматизма, преобразующего значительную для французского романтизма тему “гений и беспутство”. Дюма делает Гофмана свидетелем и участником событий грозного 93-го, драматизируя контраст “доброй Германии” и Великого Террора, идиллии любви и дружбы и расплаты за забвение обетов. При всей приблизительности, неточности облика Гоф-

мана существенным было тяготение к пониманию, угадывание родственной сложности душевной жизни художника, присутствие создателя Крейсера в культурном сознании французов.

Вторая часть проблемы — воздействие Гофмана на литературный процесс, его роль в возникновении и развитии во Франции жанра близкого *romantische Märchen* — жанра *conte fantastique*. Французскому воображению, традиционно корректируемому рационализмом, Гофман оказал неоценимую услугу. Он обогатил французскую фантастику сказочностью, что содействовало возникновению жанра французской романтической сказки, имеющей длительную и плодотворную историю в литературе XIX в.

¹ M. Schneider. Ernst Theodore Amadeus Hoffmann. P., 1979. P. 14.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	6
Ю. Иванов. “Этот странный, странный мир...”	10
I. ХУДОЖЕСТВЕННОЕ МЫШЛЕНИЕ Э. Т. А. ГОФМАНА	
В. Грешных. Структура мышления Э. Т. А. Гофмана в новелле “Кавалер Глюк”	17
В. Гильманов. Мифологическое мышление в сказке Э. Т. А. Гофмана “Золотой горшок”	27
К. Ханмурзаев. “Эликсиры сатаны” Гофмана в свете эволюции немецкого романтического романа	41
Д. Чавчанидзе. Комментарий к новелле Э. Т. А. Гофмана “Мастер Мартин-бочар и его подмастерья”	54
Е. Карабегова. Роль автора-повествователя в сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана	63
М. Бенг. Поэтика сказочной новеллы Гофмана как реализация общеромантической эволюции	75
Ф. Федоров. Система точек зрения в художественном мире позднего Гофмана	88
Н. Корзина. Некоторые принципы воплощения романтической идеи универсализма в прозе Э. Т. А. Гофмана	110
Л. Машкова. Аллюзия в романе Гофмана “Эликсиры сатаны”	120
II. Э. Т. А. ГОФМАН И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА	
Ф. Кичатов. Э. Т. А. Гофман и А. С. Пушкин	132
Л. Иссова. Э. Т. А. Гофман и И. С. Тургенев	141

П. Фокин. Один сюжет из истории формирования личности русского романиста (Гофман и Достоевский)	151
А. Ботникова. Э. Т. А. Гофман и русская литература XIX века	158
Л. Дарьялова. Э. Т. А. Гофман и М. Булгаков: некоторые аспекты художественного мышления	167

III. МАТЕРИАЛЫ ДОКЛАДОВ

Г. Стадников. Портрет Гофмана в критических отзывах Генриха Гейне (“Письма из Берлина” — “Романтическая школа”)	180
В. Пестерев. “Эликсиры сатаны” Э. Т. А. Гофмана и роман-метафора XIX века	186
Н. Мисюров. Характер реминисценций и авторских суждений о литературе в “Серапионовых братьях” Гофмана	189
Т. Кондольская. Эволюция героя в немецком романтическом романе (Новалис — Арним — Гофман)	193
Т. Анищук. В. Гауф и Э. Т. А. Гофман	197
Г. Лошакова. Романтические мотивы в литературе поэтического реализма (Э. Т. А. Гофман и П. Гейзе)	201
О. Лебедева, Ф. Янушкевич. Э. Т. А. Гофман и В. А. Жуковский ..	204
Н. Семейкина. Э. Т. А. Гофман и А. Погорельский (Из истории сравнительного изучения русского и немецкого романтизма)	208
А. Медведева. Э. Т. А. Гофман и А. П. Чехов	212
Л. Мироненко. Э. Т. А. Гофман и французский романтизм	216

INHALT

Vorwort	6
J. Iwanow. "Die wunderliche, wunderliche Welt ..."	10
I. DAS KÜNSTLERISCHE DENKEN VON E. T. A. HOFFMANN	
W. Greschnych. Die Struktur des Denkens von E. T. A. Hoffmann in der Novelle "Ritter Gluck"	17
W. Gilmanow. Das mythologische Denken in Hoffmanns Märchen "Der goldne Topf"	27
K. Hanmursajew. "Die Elixiere des Teufels" von Hoffmann im Lichte der Evolution des deutschen romantischen Romans	41
D. Tschawtschanidse. Erläuterungen zu Hoffmanns Novelle "Meister Martin der Kufner und seine Gesellen"	54
E. Karabegowa. Die Rolle des Autor-Erzählers in den Märchen- schöpfungen von E. T. A. Hoffmann	63
M. Bent. Die Poetik der Märchennovelle von Hoffmann als Realisation der gemeinromantischen Evolution	75
F. Fjodorow. Das System von Standpunkten in der künstlerischen Welt des späteren Hoffmann	88
N. Korsina. Einige Prinzipien der Verkörperung der romantischen Idee des Universalismus in Hoffmanns Prosa	110
L. Maschkowa. Allusionen in Hoffmanns Roman "Elixiere des Teufels"	120
II. E. T. A. HOFFMANN UND RUSSISCHE LITERATUR	
F. Kitschatow. E. T. A. Hoffmann und A. S. Puschkin	132
L. Issowa. E. T. A. Hoffmann und I. S. Turgeneu	141

P. Fokin. Ein Sujet aus der Herausbildungsgeschichte der Persönlichkeit eines russischen Romanschöpfers (Hoffmann und Dostojewskij)	151
A. Botnikowa. E. T. A. Hoffmann und russische Literatur des XX. Jahrhunderts	158
L. Darjalowa. E. T. A. Hoffmann und M. Bulgakow: einige Aspekte des künstlerischen Denkens	167

III. THEMEN DER VORTRÄGE

G. Stadnikow. Hoffmanns Porträt in kritischen Gutachten von Heinrich Heine ("Briefe aus Berlin" – "Die romantische Schule")	180
W. Pesterew. "Die Elixiere des Teufels" von Hoffmann und Roman- Metapher des XX. Jahrhunderts	186
N. Misjurow. Charakter der Reminiszenzen und Autorenmeinungen über Literatur in Hoffmanns "Serapionsbrüder"	189
T. Kondolskaja. Evolution der Gestalt im deutschen romantischen Roman (Novalis – Arnim – Hoffmann)	193
T. Anischuk. W. Hauff und E. T. A. Hoffmann	197
G. Loschakowa. Romantische Motive in der Literatur des poetischen Realismus (E. T. A. Hoffmann und P. Heyse)	201
O. Lebedewa, A. Januschkewitsch. E. T. A. Hoffmann und W. A. Shukowski	204
N. Semeikina. E. T. A. Hoffmann und A. Pogorelski (aus der Geschichte der vergleichenden Erforschung der russischen und deutschen Romantik)	208
A. Medwedewa. E. T. A. Hoffmann und A. P. Tschechow	212
L. Mironenko. E. T. A. Hoffmann und französische Romantik	216

В мире Э. Т. А. Гофмана
Сборник статей

Редактор Н. Н. Мартынюк.
Художественный редактор Д. Ю. Журавлев.
Технический редактор Т. Д. Костина.
Корректор Н. Г. Кутепова.
Оригинал-макет подготовлен агентством КИА.

Подписано в печать 15.09.94. Формат 60x84¹/₁₆.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 16,0.
Тираж 1000 экз. Заказ 1388 .

ИПП «Янтарный сказ», 236000 Калининград, ул. Карла Маркса, 18.

