

А. Б. БОТНИКОВА

Э.Ш.А. Зофман
И
РУССКАЯ
ЛИТЕРАТУРА

(ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XIX ВЕКА)

**К проблеме русско-немецких
литературных связей**

ИЗДАТЕЛЬСТВО
ВОРОНЕЖСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ВОРОНЕЖ 1977

Глава пятая

ГОФМАН И ПУШКИН

(Полемическая форма творческих связей)

В какой мере коснулось Пушкина общее увлечение Гофманом? Этот вопрос выступает на передний план, поскольку речь идет об очень крупной и самобытной творческой индивидуальности, к тому же не родственной немецкому романтику. Существуют ли доказательства творческого соприкосновения обоих художников? В каком качестве оно могло себя проявить?

Упоминаний о Гофмане у Пушкина нет, и факт его знакомства с произведениями немецкого романтика может быть установлен только косвенным путем. Об этом знакомстве свидетельствуют лишь французское собрание сочинений Гофмана и его биография в пушкинской библиотеке¹, воспоминания современников² и попытка стихотворного переложения одной новеллы из «Серрапионовых братьев»³.

Тем не менее о творческих связях между Пушкиным и Гофманом говорилось неоднократно. Отмечались отдельные сюжетные заимствования или совпадения, сходство в использовании фантастики и реалистического гротеска⁴. Правда, чаще всего эти сопоставления оставались беглыми, вскользь брошенными замечаниями, не претендовавшими на глубокое и всестороннее раскрытие вопроса. Специальная работа С. Штейна «Пушкин и Гофман», объявлявшая творческое воздействие Гофмана на Пушкина «...новым фактом в истории русской литературы, с которым, по-видимому, придется считаться будущим исследователям пушкинского творчест-

ва»⁵, — по существу, не поднимается над уровнем самого наивного компаративизма.

Постановка вопроса о связях между обоими художниками правомерна не только потому, что Пушкин, по всей вероятности, знал произведения Гофмана, но и потому, что гофмановское творчество составляло один из элементов культурной жизни России 20—30-х гг. прошлого века. Следовательно, при решении вопроса о связях между этими двумя писателями важно не установление совпадений в отдельных сюжетных ситуациях, а постижение механизма взаимодействия различных поэтических миров и творческих принципов.

Пушкин и Гофман — художники принципиально разного мироощущения, мировоззрения и метода. Гармонической музе Пушкина едва ли могли быть близкими разорванность и дисгармония гофмановского сознания. Но какие-то точки соприкосновения между художниками все же имели место — если не в форме непосредственного воздействия одного на другого, то как результат творческого освоения эпохи и ее мироощущения.

К числу пушкинских произведений, в которых обычно усматривают ту или иную связь с Гофманом, относятся «Каменный гость», «Пиковая дама», «Гробовщик» и «Уединенный домик на Васильевском острове» (разумеется, в той мере, в какой последнюю повесть можно считать принадлежащей Пушкину).

О связи пушкинского «Каменного гостя» с новеллой Гофмана «Дон-Жуан» писали часто⁶. Однако представляется в высшей степени сомнительным факт знакомства Пушкина с новеллой немецкого романтика. Русского перевода ее ко времени написания «Каменного гостя» (1830) не было; французское собрание сочинений Гофмана, известное Пушкину, относится к 1830—1833 гг.⁷ Принципиально различны трактовка центральных образов, их идейное наполнение и сюжетная организация обоих произведений: в одном случае драматическая форма, в другом — романтическая новелла-эссе.

Для немецкого писателя в образах Дон-Жуана и Донны Анны воплощена чисто романтическая контрастность противоборствующих сил, демонического и светлого начал, как проявление дуализма самой действительности. Утверждение титанизма избранной личности

сочетается у Гофмана с осуждением ее в духе романтической иронии, поскольку судьба ее наглядно демонстрирует невозможность свободы и счастья в ограниченных земных пределах. Как пишет современный немецкий исследователь творчества Гофмана Х. Г. Вернер, «гофмановское толкование сюжета «Дон-Жуана» в краткой форме содержит его философию жизни, его художнические воззрения. По мысли Гофмана, человек, предавшийся земному, погиб. Он вынужден или прозябать как филистер, или, как демоническая натура, вроде Дон-Жуана, попадает во власть злого начала»⁸.

Подобное понимание образа и проблемы было совершенно чуждо Пушкину. Образ Дон-Жуана, художника любви и виртуоза любви, поднимается «...до высоты философского отрицания, до уровня борьбы, объявленной всему чудесному, всему загробному, во имя свободы личности, во имя плотской жизни...»⁹. Демонизму гофмановского героя противостоит психологически мотивированное объяснение характера, лишенного каких бы то ни было демонических черт и глубоко реалистического по своей природе. Интерпретация образов и сюжета у Пушкина совершенно оригинальна.

Несколько по-иному обстоит дело в повести «Уединенный домик на Васильевском острове». Она была опубликована в 1828 г. в альманахе Дельвига «Северные цветы» за подписью Тита Космокротова. Автор ее Владимир Павлович Титов, один из «архивных юношей» и любомудров, друг Веневитинова, Кошелева и братьев Киреевских, через пятьдесят лет после напечатания повести рассказал в письме к А. И. Дельвигу (двоюродному брату поэта) историю ее возникновения: «В строгом историческом смысле это вовсе не продукт Космокротова, а Александра 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, — честь всех этих вымыслов и главной нити принадлежит Пушкину. Сидевший в той же комнате Космокротов подслушал, воротясь домой не мог заснуть почти всю ночь и несколько времени спустя положил с памяти на бумагу. Не желая однако быть ослушником ветхозавет-

ной заповеди «не укради», пошел с тетрадью к Пушкину в гостиницу «Демут», убедил его прослушать от начала до конца, воспользовался многими, ныне очень памятными его поправками и потом, по настоятельному желанию Дельвига, отдал в «Северные цветы»¹⁰.

Трудно сказать, насколько это повествование может считаться принадлежащим Пушкину. Из письма В. П. Титова с несомненностью ясно лишь одно, что Пушкин — автор «вымыслов и главной нити»¹¹.

Главная нить повествования сосредоточена вокруг фантазмагорической и трагической истории, разыгравшейся в маленьком домике на окраине Васильевского острова. Таинственный Варфоломей, вторгшись в жизнь его обитателей, разрушает ее.

Сейчас не представляется возможным установить, какие изменения внес Титов в пушкинский рассказ, но его фабула, по признанию самого Титова, восходящая к Пушкину, в какой-то мере напоминает общее сюжетное развитие и повести Гофмана «Магнетизер». Там надделенный дьявольской властью над людьми магнетизер Альбан втирается в дом барона фон Ф. в качестве друга его сына, своими чарами воздействует на молоденькую дочь барона Марию и обретает над ней полную власть. Девушка умирает во время венчания со своим нареченным женихом, ее брат гибнет на поле боя, умирает и старый барон, не будучи в силах вынести гибель своих детей. Опустевает старый дворянский замок.

Обстоятельства, рассказанные в «Уединенном домике», полностью прикреплены к русской жизни конкретным описанием места действия, деталями русского быта и природы, но общая сюжетная схема в какой-то мере совпадает с сюжетом гофмановского рассказа. Встречаются и отдельные частные совпадения. Образ Варфоломея наделен теми же свойствами inferнальной натуры, что и образ Альбана у Гофмана. Варфоломей смеется «адским смехом»; глаза его светятся, «как уголья»; он «имел искусство убеждать и силу нравиться»¹². Он способен разгадать прошлое человека. Искусством воздействия на людей обладает и Альбан. У него тоже горящие, «черные, как смола, глаза» (I, 257). Появление Варфоломея, который «...вошел с таким же мраморным спокойствием, с каким статуя Командора приходит на ужин к Дон-Жуану»¹³, напоминает внезапное появле-

ние Альбана перед упавшей в обморок Марией: «...в это мгновение растворилась дверь и вошел Альбан. Со свойственным ему внушительным видом, он молча подошел к бездыханной» (I, 253). Подобно тому, как Вера испытывает поначалу непонятный страх перед Варфоломеем, так и Мария, очнувшись от обморока, кричит Альбану: «Оставь меня, ужасный человек, я хочу умереть без мучений!» (I, 254).

Павел в ожидании свидания с графиней видит страшный сон: «То прогуливался он по зеленой траве; перед ним возвышались два цветка, дивные красками; но лишь только касался он стебля, желая сорвать их, вдруг взвивалась черная-черная змея и обливала цветки ядом...»¹⁴. Мария в «Магнетизере» испытывает страх от цветущих лилий, потому что видит, как из глубины цветочных лепестков выскакивают ей навстречу «гладкие, блестящие, извивающиеся василиски» (I, 259).

Пушкин, несомненно, знал эту гофмановскую новеллу. В пятой книжке «Московского вестника» за 1827 г. был напечатан ее перевод, сделанный Д. Веневитиновым. Не хуже, а может быть, и лучше, она была знакома и В. Титову. Легко может статься, что именно Титов внес в повесть «гофмановский орнамент», сохранив лишь общий ход рассказанного Пушкиным сюжета.

Всего вероятнее, что Пушкин, рассказав у Карамзинных фантастическую историю, просто примкнул к модной и распространенной в ту пору салонной традиции, вступив в соревнование, наполовину шутовское, наполовину серьезное, с широко известным немецким романтиком. Однако даже в том виде, в каком до нас дошла пушкинская стилизация «под Гофмана», она обнаруживает принципиальное несходство творческой манеры и самого подхода к материалу у обоих писателей.

Гофман писал, что в «Магнетизере» он попытался создать новеллу, «...которая глубоко вторгается в многообсуждаемое учение о магнетизме и... должна раскрыть одну еще поэтически не затронутую его сторону (ночную сторону)»¹⁵. Магнетические свойства природы Альбана используются им для подчинения воли других людей. Он рассматривает свое владение чудесным «волшебным талисманом» гипнотической силы как способ опрокинуть «обветшалую бабушкину мораль», как средство собственного возвышения, достижения «абсолютно-

го владычества над духовным принципом жизни» (I, 266).

Пушкину глубоко чужд сам принцип такого рода «умствований»; общеизвестна его ненависть к «немецкой метафизике». Поэтому и дьявольская фигура Варфоломея выглядит более простой, более житейской, более близкой к простонародным верованиям. Образ Варфоломея не отягчен сложным философским оснащением. Даже здесь, осваивая чуждую ему почву, художник остался верен собственным эстетическим принципам, которые неудержимо влекли его в глубь конкретной жизни.

В «Уединенном домике» связь между обоими художниками выступает в особой форме. Писатель пытается создать некую адекватную оригиналу форму, но не может остаться в пределах своего творческого задания. Собственная поэтическая индивидуальность толкает его к полемике, хотя еще и не очень явственной, но все же угадываемой.

«Подарив» Титову сюжет «Уединенного домика», Пушкин, тем не менее вернулся к нему в 1830 г. в «Домике в Коломне», но на этот раз дав ему подчеркнуто бытовую, «антигофмановскую», реалистическую трактовку. Своеобразное истолкование сюжета «Уединенного домика» в «Домике в Коломне» увидел еще В. Ходасевич. Однако для него сходство между обоими произведениями заключается в показе «...вмешательства темных, но близко окружающих нас сил»¹⁶. На самом деле идея «Домика в Коломне» направлена как раз на обратное. Пушкин сознательно отталкивается от романтического мышления и пародийно переосмысляет романтический сюжет.

Сюжетная схема и основные типажи «Домика в Коломне» и «Уединенного домика» почти полностью идентичны. Только на месте сатанинского пришельца в повести, написанной октавами, появляется весьма прозаическим образом разоблачившая себя «кухарка Мавруша», которая стремительно исчезает, «не успев наделать важных бед».

Вместо «вмешательства темных, но близко окружающих нас сил» в стихотворной повести Пушкина выступает подчеркнуто фарсовая ситуация, перелицовывающая наизнанку романтический сюжет и придающая ему

комическое, заземленное и подчеркнуто бытовое звучание.

Сравнение этих двух произведений с большой наглядностью демонстрирует отталкивание Пушкина от романтической традиции, его стремление к реалистическому переосмыслению романтических тем и сюжетов

Творческий спор с Гофманом и романтизмом продолжается и в «Гробовщике», но здесь он проявляется в принципиально иной, более углубленной форме.

Непосредственных сюжетных параллелей к пушкинскому «Гробовщику» в обширном гофмановском творчестве нет. Тем не менее общий колорит рассказа, близкое соседство тайны смерти с заурядной обыденностью, освещенной вдобавок ко всему откровенной иронией писателя, использование мотива сна с восставшими из гроба мертвецами, — все это в какой-то мере может напомнить создания Гофмана с их фантастикой, «двоемирием» и остро сатирическим изображением прозаичной заурядности филистерского бытия. На это сходство указывал 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»¹⁷.

Однако, если отвлечься от самого общего и, так сказать, поверхностного впечатления, то сразу станет ясным принципиальное новаторство пушкинской повести. Оно проявляется и в выборе жизненного материала (к изображению мещанского мирка ремесленников еще только подбирались русские прозаики; у Гофмана же и других немецких романтиков он подавался только в идеализированном средневековом варианте. Ср. новеллы «Мастер Мартин-бочар», «Мастер Иоганн Вахт»), и в его осмыслении.

Включение в повествование мотива адского новоселья сообщает рассказу фантастический колорит и дает некоторые основания для сближения его с фантастическими мотивами у того же Гофмана или у современных Пушкину французских романистов. Тем более что сам автор как бы стирает границу перехода из повседневной реальности в фантазмагорическую плоскость сна.

Этот принцип нераздельного сосуществования и взаимопроникновения действительного и чудесного был центральным началом в мирозерцании Гофмана, определившим эстетическое своеобразие его творчества.

Но Пушкин только на время вводит читателя в заблуждение, с тем, чтобы в финале переключить всю фантазмагорию в подчеркнуто прозаический реальный план. Сцена с явившимися на зов мертвецами оказывается лишь кошмарным сновидением Адриана Прохорова, накануне хватившего лишку. Возможность такого сновидения в повести тщательно мотивирована: пригрезившиеся похороны купчихи Трюхиной объясняются надеждами гробовщика «выместить убыток», понесенный во время похорон отставного бригадира, а появление мертвецов на новоселье — предшествующим сну приглашением Адриана. Да и само сновидение подчеркнуто прозаично: мертвецы ведут себя в соответствии с логикой своего социального положения при жизни, а весь эпизод венчается безобразным профессиональным скандалом.

«Повесть Пушкина, — пишет В. В. Виноградов, — пародийно низводит мертвецов с высот романтической фантастики в реальный мир профессионально-бытовых оценок, интересов гробовщика и взаимоотношений между ним и заказчиками. Этим достигается острый комический эффект реалистической материализации романтических «теней»¹⁸.

Аналогичных или сколько-нибудь похожих ситуаций у Гофмана нет. Пришелец с того света у него всегда «дух», который по тем или иным причинам не находит себе покоя за гробом. Таков, например, призрак старого Даниеля в «Майорате». Он появляется на фоне мрачного лунного пейзажа, с завывающим ночным ветром, кипением бурных волн.

Пушкин снимает романтический колорит со сцены ночного появления мертвецов. «Не ходят ли любовники к моим дурам? Чего доброго!» — размышляет Адриан, завидев гостей из потустороннего мира. Прозаичность подобного умозаключения в соседстве со страшной фантастикой загробного видения низводит эту фантастику до бытового уровня. Из всех обычных романтических аксессуаров, сопровождающих появление мертвецов, Пушкин оставил только луну и почти натуралистически

точное описание разложившихся трупов («...желтые и синие лица, ввалившиеся рты, мутные полузакрытые глаза и высунувшиеся носы...», VI, 126). Это подчеркнуто материальное описание обнаруживает профессиональную осведомленность гробовщика, которая сама по себе снимает романтическую одухотворенность с выходящих из потустороннего мира.

Мрачная гофмановская фантастика органически связана с его миропониманием, характеризующимся дуалистическим восприятием человеческого бытия. Явления потустороннего мира для него означают наличие некоего «чуждого духовного начала», которое можно лишь угадать, но нельзя объяснить. Фантастическое здесь призвано закрепить мысль о принципиальной непознаваемости жизни во всей ее полноте. Отсюда вытекает один из художественных принципов повествовательной манеры Гофмана: установка на загадочность, подчеркнутую необъясненность и фрагментарность сюжетных построений. Один из «серапионовых братьев», Теодор, заканчивая рассказ «Автомат», говорит: «Для меня нет ничего более отвратительного, чем когда сцена, на которой разыгрывалось фантастическое действие в рассказе или романе, под конец так чисто выметается историческим веником, что не остается ни зернышка, ни пылинки, когда идешь к себе настолько удовлетворенный, что не возникает ни малейшего желания снова заглянуть за занавес» (III, 445).

У Пушкина, напротив, фантастическое получает объяснение. Акцентируется не непознаваемость жизни, а ее сложность. Признание извращенности окружающего бытия у Гофмана реализуется в фантазмагории, у Пушкина же страшен не сон пьяного гробовщика, а явь его жизни: его профессиональная заинтересованность в смерти людей.

Вместе с тем «Гробовщик» полемически заострен против кошмарной романтики гофмановского типа не только ироническим переосмыслением романтических ситуаций и сюжетных приемов, но и прямым отталкиванием от романтического способа видения мира.

У Гофмана реальность и фантастика хотя и проникают друг в друга, тем не менее существуют как две совершенно самостоятельные сферы; их наличие подчеркивает дисгармоничность жизни. Художественным вы-

ражением этой дисгармоничности и является знаменитое гофмановское «двоемирие», воплощающее несовместимость идеала с действительностью. Фантастика часто выступала у Гофмана как реализация мечты, как осуществление поисков поэтического начала, отсутствующего в реальности. Так возникает образ сказочно-волшебной страны Атлантиды в «Золотом горшке» или Джиннистана в «Крошке Цахесе».

Для Пушкина существует только один мир — реальный. И фантастика лишь его порождение. Но поэтическое начало угадывается Пушкиным внутри самой реальности.

Как ни заурядно бытие Адриана Прохорова, как ни античеловечен его меркантильный профессионализм, показ его внутреннего мира лишен однозначности. Этому недалекому человеку свойственна какая-то тоска, какой-то слабый намек на неудовлетворенность жизнью: «Приближаясь к желтому домику, так давно соблазнявшему его воображение и наконец купленному им за порядочную сумму, старый гробовщик чувствовал с удивлением, что сердце его не радовалось» (VI, 119). Этот подмеченный автором слабый проблеск человечности в уродливом сознании содержит в себе намек на поэтические возможности, заложенные в будничной жизни. Так в скрытой полемике с романтическим двоемирием рождается новая художественность, которая в полный голос заявит о себе в гоголевской «Шинели».

Трудно сказать, лежал ли в основе «Гробовщика» спор именно с Гофманом, но не вызывает сомнения, что пушкинская повесть отталкивается от традиции романтического миропонимания и романтической эстетики, которые в той или иной мере могли восходить к Гофману. Если в «Уединенном домике» Пушкин, может быть, отчасти пытался соперничать с Гофманом, то в «Гробовщике» он спорит с ним, пародирует его поэтическую систему. Связь между художниками выступает здесь в форме отталкивания.

Однако пример «Пиковой дамы» показывает, что Пушкин не полностью отвергал художественные открытия Гофмана. Сходство этой повести с гофмановскими произведениями бросалось в глаза еще современникам; подчеркивалось оно и в позднейших исследованиях¹⁹. Родственными Гофману здесь выглядят и выбор зага-

дочного героя, и тема карточной игры, и наличие фантастического элемента.

Образу Германна свойственны страстная одержимость и внутренняя сила личности, присущие романтическому герою. «Он имел сильные страсти и огненное воображение» (VI, 331), — сказано о нем в повести. Сильными страстями и огненным воображением наделяны все гофмановские энтузиасты (Натанаэль в «Песочном человеке», Ансельм в «Золотом горшке», шевалье Менар в «Счастье игрока» и др.). Его немецкое происхождение тоже может указывать на литературный источник, возможно, в полной мере и не осознанный автором.

Подобно магнетизеру Альбану или герою рассказа «Страшный гость», Германн для достижения своей цели готов приложить «демонские усилия» и даже, если потребуется, взять на душу страшный грех. В его психологическом облике и в его реакциях на события много от романтических героев: суеверие, обморок от потрясения, демоническое хладнокровие после выигрыша, сумасшествие в финале (ср. образ Натанаэля в «Песочном человеке»).

Романтическая необычность фигуры Германна постоянно ощущается всеми персонажами повести. «Этот Германн, — говорит о нем Томский, — лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния». Лизавете Ивановне кажется, что «...черные глаза его сверкали из-под шляпы», «...быстрый румянец покрывал его бледные щеки всякий раз, когда взоры их встречались» (VI, 343, 330. Разрядка наша. — А. Б.). Она подчеркивается и формами авторского повествования типа: «Германн трепетал как тигр», или: «Неведомая сила, казалось, привлекала его к нему [к окну графини]» и т. д. (VI, 336, 332).

Однако это только одна сторона созданного Пушкиным образа. В. В. Виноградов писал: «Композиция пушкинского произведения слагается из событий, развивающихся не в одной причинно-временной плоскости, но рассеянных по разным сферам субъектного понимания и лишь в пересечении этих сфер, в их взаимодействии образующих единство повествовательной ткани. Этот параллелизм повествовательных рядов, между собою

сюжетно связанных, но соответствующих разным отрезкам повествовательного времени и разным сферам сознания то героев, то повествователя, создает семантическую многослойность произведения, вызывает иллюзию загадочности всевозможных сюжетных разрешений, заставляет читателя с напряженным интересом следить за тонкими нитями смысловых соотношений между отдельными звеньями сюжета». Он же отмечает «взаимоосвещение и взаимопроникновение разных субъектно-стилистических планов»²⁰ в «Пиковой даме».

Подчеркнуто романтическое, «гофмановское» освещение фигуры главного героя у Пушкина выступает в большей мере как форма его восприятия другими персонажами повести, т. е. как воспроизведение некоего эталона мышления эпохи. В глазах окружающих Германн — демоническая натура, определение которой во многом восходит к книжным источникам. Отнюдь не случайно сравнение его с Мефистофелем у Томского. И «молодая мечтательница» Лизавета Ивановна воспринимает данную Томским характеристику как вполне соответствующую ее представлениям о долгожданном «избавителе», вычитанным из книг: «Портрет, набросанный Томским, сходствовал с изображением, составленным ею самою, и, благодаря новейшим романам, это, уже пошрое лицо пугало и пленяло ее воображение» (VI, 344).

Авторская оценка образа не совпадает с точкой зрения героев. Она глубже и многозначнее. Образ сразу предстает как бы увиденным с двух сторон. Германн — «колоссальное лицо» (Достоевский). Страстная сила его одержимости сродни мании какого-нибудь гофмановского Кардильяка, в нем действительно заключена некая демоническая мощь. Но в освещение этой фигуры Пушкин вносит новые оттенки, несвойственные Гофману и другим романтикам.

Эстетизируя личность, многие романтики, в том числе и Гофман, в известной мере недооценивали ее этические свойства, что приводило к расхождению между этическим и эстетическим. Пушкин ставит вопрос о направленности сильной страсти, о ее глубоко эгоистическом характере. Двойственность природы Германна — не романтическая двойственность внутренне разорванной личности, а ее диалектическая целостность.

Замечание о сильных страстях Германна у Пушкина («Он имел сильные страсти и огненное воображение...») дополняется выделенными курсивом словами о его нежелании *«жертвовать необходимым в надежде приобрести излишнее»* (VI, 331). Авторские реплики снимают романтический ореол и с любовной интриги: первое письмо Германна к воспитаннице «...было нежно, почтительно, и слово в слово взято из немецкого романа» (VI, 334). На место «любви художника» встает голый расчет.

Под пушкинским углом зрения ставший «уже пошлым», литературно заношенным образ демонической личности обретает новые краски, становится подлинным художественным открытием. Излюбленная романтиками фигура предстает как воплощение душевной черствости и безнравственности. Гофмановские герои сходили с ума и погибали от любви (Натанаэль), употребляли свою власть на приобретение господства над чужими душами, на утверждение божественного величия собственной личности (Альбан, Медард). Германн стремится только к богатству. На это направлена вся его неистовая страсть. Ради этой цели он готов рискнуть на сомнительное ночное приключение, поставить на карту счастье бедной воспитанницы и даже продать душу.

Включая в повествование тему карточной игры, Пушкин примыкает к распространенной в первой трети XIX в. литературной традиции. Этой темы, кроме Гофмана, касались Бальзак, Жюль Жанен, Лермонтов и др. В игре современникам чудилось своеобразное воплощение законов окружающей жизни. «Фантастика и азарт, неестественные события и дикая игра случая, возносящая во мгновение ока одного и низвергающая другого, бред и истерическое безумие игры становятся как бы образами ультрасовременности 1830-х годов, этого времени бездушной и бессмысленной власти денег. Это была попытка найти художественное воплощение тех законов нового общества, которые воспринимались как высшее беззаконие, как непонятный (фантастический) произвол случая, торжествующего на карточном столе»²¹.

Тема карточной игры трактуется у Пушкина и Гофмана по-разному. Интерес к карточной игре у героя Пушкина мотивирован жадной обогаченности. Гофман ка-

сается этой теме в новелле «Счастье игрока». Страсть к игре здесь — не только стихийная сила, но и дьявольское искушение, «...коварная ловушка, прельстительный обман враждебных сил» (IV, 262). В этой пагубной страсти для писателя-романтика есть нечто непостижимое, принципиально необъяснимое и страшное: «колдовской соблазн» (IV, 255); «неведомая сила, что дружна со своенравным случаем» (IV, 265). Это проявление таинственного и фантастического по своей природе начала, которое находится вне человека и не поддается никаким разумным объяснениям: «Диковинное сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе, выступает здесь с особенной ясностью, указывая на вмешательство некоей высшей силы, и это побуждает наш дух неудержимо стремиться в то темное царство, в ту кузницу Рока, где вершатся человеческие судьбы...» (IV, 266).

Жажда обогащения не является для героев Гофмана побудительным стимулом игры. В рассказе «Счастье игрока» Зигфрида «...прельщал не выигрыш, а самая игра» (IV, 258). Такая трактовка темы полностью вписывается в особенности романтического типа творчества, склонного признавать запутанность, абсурдность и фантастичность открывающейся взору писателя действительности.

Иное у Пушкина. «Заземляя» романтического героя, Пушкин вскрывает глубоко прозаические источники его неистовой страсти. Приобретенное богатство Германн отнюдь не стремится использовать в каких-либо грандиозных целях: «Он стал думать об отставке и о путешествии. Он хотел в открытых игрецких домах Парижа вынудить клад у очарованной фортуны» (VI, 351). «Очарованная фортуна» соседствует с игрецкими домами и представлением об отставке. Образ свержается с романтического пьедестала. Но при этом Пушкин сохраняет его трагический колорит. Однако трагизм возникает не из исключительности героя, противопоставленного среде, как у романтиков, а заложен в самой прозаичности его устремлений. Перед нами реалистическая трактовка образа, открытого и зафиксированного романтиками.

Если в «Гробовщике» Пушкин давал как бы прозаический эквивалент фантастического мира, то в «Пи-

ковой даме» он предлагает реалистический эквивалент романтического героя. Полемическая позиция по отношению к романтизму сохраняется и здесь, но за объектом полемики признается глубокое эстетическое значение, в то время как в «Гробовщике» гофмановский мир почти полностью отвергался.

Фантастические мотивы в «Пиковой даме» тоже, возможно, восходят к Гофману. Тем более что традиция того времени прочно связывала фантастику с его именем. Но, используя фантастические мотивы, Пушкин оставляет для читателя постоянную возможность их реалистического и даже бытового истолкования. Тем самым «Пиковая дама», с одной стороны, как бы оказывается в ряду других произведений фантастического жанра, а с другой — открывает дорогу реалистически точному и психологически углубленному повествованию.

В литературе неоднократно отмечалась реалистическая мотивировка фантастических моментов в «Пиковой даме»²². Прищуренный взгляд лежащей в гробу графини (равно как и явление ее призрака Германну) может толковаться и толкуется как галлюцинация разгоряченного воображения, психологически объяснимая, если учесть напряженное состояние героя и выпитое им накануне вино. Даже обозначение верных карт — тройки и семерки — подготавливается напряженной работой мысли Германна, воспроизведенной в повести: «Нет! расчет, умеренность и трудолюбие: вот мои три верные карты, вот что утроит, усмерит мой капитал...» (VI, 331).

А. Л. Слонимский усматривает у Пушкина «...реалистические приемы в описании привидения, нарушающие традиции романтически ужасного стиля: «Кто-то ходил, тихо шаркая туфлями». «Герман принял ее за свою старую кормилицу и удивился, что могло привести ее в такую пору...»²³.

Такого рода «реалистические приемы в описании привидения» можно встретить и у Гофмана. В рассказе «Фрагмент из жизни трех друзей»²⁴ одному из героев тоже является призрак его умершей тетушки, расхаживающий по комнате, шаркающий туфлями, глухо покашливающий и даже принимающий желудочные капли.

Важнее другое. Гофман не оставляет у читателя сомнения в достоверности привидения как выходца с того

света. Детали, которыми обставляется потустороннее видение, получают в повести своеобразное философское истолкование. «Надо заметить, что наш дух в грезах часто наделяет банальностями обыкновенной жизни высшее бытие, слагающееся лишь в предчувствиях, и в силу этого оно способно проявлять самую горькую иронию», — говорит один из героев рассказа (III, 144). Таким образом, для Гофмана реальная деталь, сопутствующая потустороннему видению, заключает в себе ироническую усмешку «чуждого духовного начала» над убожеством и ограниченностью человеческого существования. Она покоится на дуализме романтического мироощущения.

В едином мире Пушкина появление шаркающего туфлями призрака старой графини — скорее всего форма воспроизведения галлюцинации в ее наиболее вероятном, «реалистическом» варианте. Да и сам выигрыш — реализованная тайна трех карт — может указывать лишь на возможность странных совпадений, игру случая, совсем не противопоставленную реальному течению жизни.

Однако такое рациональное толкование отнюдь не исчерпывает содержания повести. В отличие от «Гробовщика», где чудесное полностью снимается, оборачиваясь трезвой и пошлой реальностью, в «Пиковой даме» все-таки остается впечатление некоей таинственности, странности и даже фантастичности рассказанного. «И, — как писал Достоевский, — Вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззрением, а между тем в конце повести, т. е., прочтя ее, Вы не знаете, как решить: вышло ли это видение из природы Германна, или действительно он один из тех, которые соприкоснулись с другим миром...»²⁵.

Двойственность пушкинского произведения не раз останавливала на себе внимание исследователей. В. В. Виноградов отмечал «двусмысленность, а отчасти и загадочность»²⁶ отдельных его сюжетных положений.

Ощущение этой «двусмысленности» возникает от несовпадения точек зрения автора и героя, от скрещения разных субъектных планов. Здесь мы имеем дело с двойным освещением фантастических моментов фабулы. Допуская возможность их реалистической мотивировки, автор в то же время, устранившись от уточнения, смещает

фокус повествования так, что читатель неприметным образом оказывается втянутым в орбиту зрения героя. Переходы между обеими точками зрения размыты, даже стерты. Видение Германна идет вслед за упоминанием о выпитом за обедом вине, но от дальнейших комментариев автор отказывается, и сцена с появлением призрака старой графини на равных правах может восприниматься и как бред больного воображения, и как фантастическая явь.

Если творческое сознание Гофмана исходит из признания дуализма действительности, то для Пушкина, как уже говорилось, мир един и неделим, но его восприятие предполагает возможность различных и порой взаимоисключающих точек зрения. Так возникают разные субъектные планы повествования. Творчество Гофмана же по своей романтической природе односубъектно, т. е. предполагает лишь один, а именно авторский, взгляд на вещи.

Субъективно-романтическое восприятие мира у Пушкина является уделом только героя. У Германна все случившееся с ним не вызывает сомнений: и подмигивание мертвой графини, и ее появление после смерти, и открытая тайна трех карт. «Он верил, что мертвая графиня могла иметь вредное влияние на его жизнь» (VI, 347), как верил в возможность договора с дьяволом. Вера в существование чудесного, непостижимого разумом начала входит в психологию Германна. И эта психология героя его времени воспроизведена Пушкиным во всей ее сложности и противоречивости.

Мироощущение современников Пушкина тоже включало в себя веру в чудесное и сверхъестественное. В какой-то мере не чужд этому был и сам поэт с его суевериями, интересом к магнетизму и загадочным явлениям жизни²⁷. Фантастика воспринималась людьми той эпохи как объективное свойство действительности. Это давало им почву для восприятия творчества Гофмана и в известной степени поддерживалось им. Индивидуальное мироощущение опиралось на литературную традицию и по-своему продолжало и развивало ее.

Фантастические мотивы «Пиковой дамы» отнюдь не обязательно восходят к непосредственному воздействию на Пушкина произведений Гофмана, а выступают как своеобразное выражение и отражение современной пи-

сателю психологии. Но сама эта психология вбирала в себя гофмановский взгляд на мир и требовала художественного воспроизведения.

Открытие фантастического элемента в жизни для литературы нового времени было сделано романтиками. В «Пиковой даме» Пушкин осваивает этот элемент, трактует его серьезно и трагически, но включает в реалистическую систему мира. Полемизируя с романтизмом, Пушкин не отказывается от его открытий, но переосмысляет и углубляет их. Вступив в соревнование с Гофманом и другими романтиками, Пушкин в «Пиковой даме» на почве их художественных открытий нащупывает новую форму освоения действительности, гораздо более емкую и глубокую. Сила связи с традицией равна здесь силе отталкивания от нее.

В творчестве Пушкина открывается принципиально новый для русской литературы тип связи с Гофманом. Эта связь предполагает активную полемику с художественным миром немецкого романтизма, но не сводится к полному снятию и отрицанию его. Напротив, она включает в себя объяснение и истолкование объекта полемики, собственные творческие «поправки» к эстетическим принципам предшественника.

