

НОВЕЛЛИСТИКА ВИЛЬГЕЛЬМА ГАУФА В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ЖАНРА

© 2007 М.В. Чернышова

Воронежский государственный университет

Новеллистике В. Гауфа не пришлось завоевать должного признания читателя. Сюжеты его новелл далеко не всегда самостоятельны, а их стиль не до конца самобытен. Однако этой части творчества писателя, равно как и всем его произведениям, несомненно, присуще известное обаяние. Выбирая свою собственную манеру письма, молодой литератор нередко заимствует темы, а порой и сюжеты у других авторов. В числе них и великие мастера (В. Скотт, И. В. Гете, Ф. Шиллер), и беллетристы более скромного уровня (Г. Клаурен, Г. Цшокке).

Гауф написал всего шесть новелл: «Отелло» (1826), «Нищенка с моста Искусств» (1826), «Певица» (1827), «Еврей Зюсс» (1827), «Последние рыцари Мариенбурга» (1828) и «Портрет Императора» (1828). К этому можно присовокупить еще «Проклятье» – вставную новеллу в «Мемуарах Сатаны».

Новеллистика писателя редко становилась объектом литературоведческого изучения. Не все исследователи высказывались о ней положительно. С. Нейгауз в своей монографии «Вильгельм Гауф. Игра с читателем» (2002) утверждает, что едва ли не все литературоведы, изучавшие новеллы молодого немецкого автора, отзывались о них отрицательно, называя в числе защитников юного художника слова лишь одного Г. Козелека [12, 46]. Однако это не совсем так. Есть примеры, когда литературоведы выделяют новеллы писателя как лучшую или главную часть его творчества. К таким ученым можно отнести М. Мендгейма, по словам которого «настоящим апогеем музыки Гауфа стали его новеллы, где он достиг совершенства» [11, 22]. М. Дрешер подчеркивает, что, несмотря на явные недостатки, новеллы В. Гауфа, равно как и остальные его произведения, обладают чертами, способными сохранить свое значение и для будущих поколений: «свежестью, оживленностью, приятной манерой рассказывания, быстрым и решительным успехом» [5, 20]. Сам С. Нейгауз полагает, что даже сегодня эти

новеллы актуальны [12, 53]. Й. Клейн тоже отдает должное искусству Гауфа-повествователя, отмечая, что его новелла «пленяет даже сегодня» [8, 188], а Г. Копман восхищается не только манерой писателя-новеллиста, но и его искусным умением использовать темы, сюжеты и мотивы [9, 491].

Несмотря на неоднозначные и не всегда положительные оценки исследователей, новеллистическое творчество В. Гауфа являет собой интересный, хотя и забытый литературный феномен. По характеру изложения и остроте проблематики эта часть творчества писателя представляет несомненный интерес для исследователя как звено в художественном развитии немецкой новеллистики и немецкой литературы. Прежде всего потому, что она связывает две литературные эры, сочетая в себе и тенденции умирающей романтической эпохи, и зачатки новой, еще не родившейся эстетики реализма.

По сравнению с предшествующим этапом развития жанра, новелла В. Гауфа являет собой нечто принципиально новое. Немецкая романтическая новелла – особая страница в истории европейской новеллистики. Несмотря на то, что отправной точкой для немецких романтиков являлось знаменитое гетевское определение («неслыханное происшествие»), романтики сильно видоизменили этот жанр, в основном за счет того, что «неслыханное» в их новелле превращалось в фантастическое, а сама новелла часто тяготела к сказке, мифу, философской притче. При всем этом романтическая новеллистика была разнородна и разнообразна. Она в равной степени касалась и тайн бытия, и глубин человеческой психологии.

Е. М. Мелетинский «типическую форму романтической новеллы» видит в новелле Л. Тика. По его мнению, именно она «синкретически объединяет все главные свойства собственно романтической новеллы – фантастику и символику, «странные» состояния и характеры, лирические пейзажи с психологическим параллелизмом, не

говоря уже о той соотнесенности личностного микрокосма с окружающим его большим космосом...» [3, 171]. Не только Тик, но и другие романтики часто и охотно обращались к фантастике (А. Арним, К. Брентано, Й. Эйхендорф, Э. Т. А. Гофман, А. Шамиссо). Даже у наиболее приближенного к действительности Г. Клейста мы тоже часто сталкиваемся с необъяснимыми явлениями.

Принципиальное новаторство В. Гауфа заключается в том, что он возвращает новеллу к реальности обыденной жизни. В творчестве «классических» представителей романтизма границы между новеллой и сказкой часто бывают размыты. Не случайно многие исследователи, говоря о романтической новелле, часто смешивают ее со сказкой [1, 21-33; 3, 171]. У Гауфа — это разные жанры. Он не исключает присутствия «странных» явлений в сюжете новеллы, но стремится все-таки к ее обособлению от сказки. Уже давно стали хрестоматийным примером слова, вложенные писателем в уста дервиша Мустафы из второго альманаха сказок: «Очарование сказки и новеллы проистекает из одного основного источника: мы переживаем нечто своеобразное, необычное. В *сказках* это необычное заключается во *вмешательстве чудесного и волшебного в обыденную жизнь* человека; в *новеллах* же все случается, правда, *по естественным законам, но поразительно необычным образом*» [2, 112] (курсив наш. — М. Ч.).

Сам автор, правда, не всегда следовал собственной теории. Многие его сказки полностью лишены волшебного элемента («История об отрубленной руке», «История Альмансора», «Спасение Фатьмы» и др.), хотя условно-восточный колорит с лихвой замещает отсутствующее волшебство. Зато, создавая свои новеллы, художник четко придерживался заданного правила. Во всех его новеллах, так или иначе, речь идет о происшествии из обыденной жизни. Действие большинства из них разыгрывается в современную писателю эпоху. Можно с уверенностью сказать, что такое сильное притяжение к реальной современности впервые в Германии появляется именно у В. Гауфа.

Фантастический элемент если и встречается, то уходит на периферию новеллистического сюжета. В новелле «Отелло» чудо присутствует лишь во сне главной героини. Это не более чем дань

романтической традиции. В тринадцатую главу «Еврея Зюсса» вкрапляется целый ряд фантастических элементов, здесь есть и страшные предзнаменования, и иррациональное объяснение смерти герцога. Однако все эти мистические атрибуты собраны на нескольких страницах, в то время как основной текст новеллы лишен каких-либо чудес¹. Скорее всего, фантастический элемент используется В. Гауфом только для украшения и привлечения большего внимания со стороны читающей публики.

В некоторых других новеллах также имеет место ощущение тайны, загадки («Певница», «Нищенка...»), однако в этих произведениях оно переносится в сферу сознания героя. Таким образом, повествование приобретает две плоскости. В одной — мы переживаем нечто чудесное, необычное, но это лишь внутренний сюжетный план, живущий как бы в душе персонажа, в другой — все происходящие события подчиняются разумному объяснению.

Отказ от чудесного — не единственный шаг писателя на пути к реалистическому методу. Юный автор охотно изображает в новеллах современный быт. Вспомним реалистическую картину сбора винограда в «Портрете Императора». В «Нищенке с моста Искусств» подробно описана работа парового механизма, хотя во времена В. Гауфа различные технические изобретения и промышленное оборудование только начинали появляться в Германии. И. Отте подчеркивает любовь писателя к изображению повседневной жизни [13, 145].

В новеллистике В. Гауфа отразилась культурная жизнь и идеологический климат эпохи. Это заметно и в изображении литературных споров в «Последних рыцарях Мариенбурга», и в описании жизни высшего общества в карликовых княжеских резиденциях в «Отелло», и в сатирических нападках на филистеров, жителей провинциальных городов в «Певнице», и в сетованиях на немецкую юриспруденцию и полицию в этой же новелле. Можно упомянуть также о размышлениях над тяжелой жизнью крестьян в «Портрете императора».

В этом последнем произведении художника иронично, но все же весьма правдоподобно показан конфликт между представителями северных и южных германских земель. В. Гауф вообще часто касается актуальных вопросов современной

¹ В связи с этим нам представляется недостаточно обоснованным мнение А. П. Склизковой о том, что В. Гауф повсеместно признает в своих произведениях присутствие в действительной жизни параллельной потусторонней сверхреальности, по законам которой должны жить и действовать его персонажи (Склизкова А. П. Реальное и сверхъестественное в поэтике В. Гауфа (романы и новеллы): Автореф. дис. ... канд. филолог. наук / Склизкова Алла Персиевна. — СПб., 1994. — 14 с.

общественной жизни. Роль женщины в семье, обществе, искусстве («Певица», «Нищенка...»), проблема семьи и брака («Нищенка...»), положение современной литературы («Последние рыцари...»), разногласия между отдельными германскими землями, политическая роль Наполеона («Портрет императора»), ограниченность и провинциальность бюргеров («Отелло», «Певица») и т. д. Нельзя сказать, что эти проблемы получают в новеллистике писателя глубокое освещение. Однако уже сам факт того, что они приобрели право на существование в серьезной литературе, заслуживает всяческого внимания.

Все эти пока еще только намечающиеся стремления свидетельствуют и о новых тенденциях в литературном процессе, и о чуткости молодого автора к велениям времени. Можно отметить также хоть и робкие, но отчетливо различимые попытки реформировать речевой стиль произведения. В повествование вторгаются элементы живой разговорной речи эпохи, диалектизмы, модные французские словечки. Слово стремится быть изображенным.

То и дело в высказываниях проглядывают характеры, а временами даже социальная принадлежность действующих лиц. Так, в речи книготорговца Капера из «Последних рыцарей...» нередко встречаются профессиональные термины (октав — полиграфический формат в восьмую долю листа, издательство, печатный лист, литография) и жаргонизмы. В высказываниях финансового магната Зюсса из одноименной новеллы делаются акценты на разного рода названиях должностей, регалий и титулов («юрисконсул края», «господин регистратор», «советник экспедиции», «господин капитан» и др.). Этот «казенный» язык хотя бы отчасти проливает свет на характер героя. Образ одного из комических персонажей «Певицы» (как, впрочем, и многих других героев В. Гауфа), коммерческого советника Больнау, раскрывается только через его реплики. Вслушиваясь в слова этого действующего лица, нетрудно составить представление об этом поверхностном и эгоистичном, однако весьма сентиментальном обывателе, любящем свежие сплетни. Выслушав ужасающую историю о тяжелом и опасном ранении молодой девушки, Больнау восклицает: «О, Боже, как это меня трогает! <...> Точно так же лежала она восемь дней назад в опере «Отелло», когда играла Дездемону. Уже тогда эффект был настолько ужасно правдоподобным и вправду ужасным, что казалось, негр и в действительности ее убил; а теперь это зашло так далеко! Как это меня трогает!» [6, 13].

В некоторых случаях мы сталкиваемся у В. Гауфа с попытками разрушить одноголосое звучание рассказа. Автор временами пользуется

несобственно прямой речью, зачастую прибегает к стилизации и пародии. К примеру, такие персонажи, как младший Больнау («Певица»), режиссер («Отелло»), магистр Бункер («Последние рыцари...») являются носителями «чужого» слова, обретшего новое ироническое звучание. Следует, однако, заметить, что эти образы — гиперболизированные пародии на гофмановских чудачков и энтузиастов. Для В. Гауфа они, пожалуй, не типичны.

В большинстве своем герои гауфовских новелл — рядовые представители его круга: приятные, образованные, еще не искушенные молодые люди. Набор характеров в арсенале писателя не отличается разнообразием. Многие из них похожи друг на друга. Чаще всего в центре повествования стоит молодой человек, способный к тонкому чувству, которому предстоит столкнуться с жизненными коллизиями. Таковы Ремпен («Последние рыцари»), Фребен («Нищенка...»), Рантов («Портрет императора»). Но все-таки тенденция к индивидуализации намечается. Чувствительности Фребена противостоит молодая самоуверенность Рантова и т. д. Образы женщин — Жозефа, принцесса Софи, Элиза Вильков, Анна Тирберг — всегда и неизменно привлекательны, но тоже, пусть и не разительно, отличаются друг от друга. Если, например, героиня «Нищенки...» способна только гордо терпеть и страдать, то Анна из «Портрета» выступает как самостоятельная личность, способная отстаивать свои взгляды.

Порой писатель отступает от выбранной ограниченной траектории, и в поле его зрения попадают люди из других сфер: представители княжеского рода в «Отелло», деклассированные элементы (Пальви, Бункер в «Последних рыцарях Мариенбурга», Жозефа в первой части «Нищенки с моста Искусств»).

Уже отмечалось, что Гауф черпает характеры из реальной жизни. М. Дрешер, например, замечает, что люди, похожие на магистра Бункера, книготорговца Капера, коммерческого советника Больнау, могли жить в Штутгарте [5, 9-10]. Ни для кого не секрет, что дедушка писателя явился прототипом старого Ланбека [11, 31-32], а барон фон Хюгель стал прообразом для портрета генерала Вилли [11, 31-32]. Известно также, что «многие новеллы, например «Отелло», «Нищенка с моста Искусств», «Певица», «Еврей Зюсс» полны намеков, а отчасти даже прямых указаний на уголки Штутгарта того времени» [7, 57]. Узнаваемость места действия не могла не привлекать читателя.

Несмотря на довольно поверхностные характеристики действующих лиц, автор старается оценить человека в контексте его социального положения, что представляет интерес не только

для читателя предыдущих столетий, но и для современной публики. Применительно к персонажам В. Гауфа, И. Отте говорит о так называемой «концепции сословной психологии» [13, 155]. Герои его новелл всегда имеют точную профессию, должность. При этом социальный статус каждого героя влияет на его личность, характер, образ жизни.

К этому следует добавить, что во всех новеллах достаточно отчетливо просматривается исторический фон происходящего, т. е. читатель осведомлен о том, где и когда происходит действие. Хронотоп всех новелл совершенно четок. Действие большинства из них разворачивается в современной В. Гауфу Германии. По словам И. Отте, «временные обстоятельства» «становятся для них (действующих лиц. — М. Ч.) судьбой. Они влияют на характеры, поступки и жизнь персонажей, но рассматриваются не в развитии, а как нечто статичное, свершившееся» [13, 154]. Не будучи зрелым реалистом, В. Гауф еще не смог в полной мере отразить изменения личности в процессе ее становления. Однако он попытался выхватить из окружающей его действительности ключевые моменты и переложить их на бумагу.

В жанровом отношении новеллы В. Гауфа обнаруживают связь с предшествующим развитием жанра. Их повествование часто начинается «со средней временной точки», как у Л. Тика [3, 171]. Им присущи такие признаки, как сюжетное «зияние», наличие «загадки», «тайны», композиционная «инверсия», т. е. все те признаки, которые, по мнению М. И. Бента, отличают новеллу эпохи романтизма [1, 113].

Связь В. Гауфа с романтизмом прослеживается также в выборе тем. Писатель использует романтические темы, но переосмысляет их по-иному, слегка приземляет, приспособливает к требованиям своего времени. Так, характерная для романтиков тема искусства лишается высокого сакрального смысла и рассматривается лишь как одно из проявлений современной жизни («Певница», «Последние рыцари Мариенбурга», отчасти «Отелло»).

Поэтому вполне закономерно мнение некоторых исследователей о том, что многое в новеллистике Гауфа роднит его с литературой бидермайера. Действующие лица зачастую ставят на первый план покой, довольство, добпорядочность, благопристойность. («Певница», «Нищенка...», «Последние рыцари Мариенбурга»). Четыре из шести новелл заканчиваются свадьбой или приготовлениями к свадьбе. Во многих произведениях В. Гауфа присутствует «пафос компромисса», отражающий, по словам М. Бента, дух бидермайера. Можно согласиться с его мнением, что объектом гауфовской новеллы является «мир

прозы, несколько приукрашенной, идеализированной, но, тем не менее, прозы» [1, 169].

А. Мангеймер отмечает влияние на творчество В. Гауфа не только повествовательных, но и драматических жанров [10, 5-6]. Новелла В. Гауфа вообще близка к драме, очень большое значение в ней имеют диалоги, реплики персонажей и, кроме того, многие приемы в этих произведениях похожи на драматические (построение действия на контрастах, сложность фабулы, отсутствие упора на описания и авторские рассуждения, переодевания героев, странные происшествия во время маскарада и т.д.). Я. Арнаудоф указывает на «театральный эффект», традиционный для комедии, общий для В. Гауфа (в «Портрете Императора» и «Певнице») и Л. Тика («Таинственный», «Путешественники», «Музыкальные страдания и радости», «Счастье дает понимание»), который заключается в воссоединении и примирении всех действующих лиц [4, 78].

Несомненно, первостепенной задачей для В. Гауфа была занимательность. Действие новелл отличается напряженностью, суть происходящего раскрывается постепенно. Я. Арнаудоф отмечает, что такого эффекта В. Гауфу помогает добиться так называемая техника *Nachholung*. Она заключается в том, что писатель зачастую начинает свои произведения *in medias res* (с самой сути дела), а затем лишь постепенно раскрывает перед читателем *Vorgeschichte*. Особенно искусно, по словам исследователя, этот прием используется в «Нищенке...» и «Певнице» [4, 54-55].

Природный дар блестящего рассказчика делает произведения В. Гауфа по-своему неповторимыми и интересными. Писатель часто обрывает ход событий, чтобы дать какую-нибудь отвлеченную картину: описание быта, эстетический или политический диалог и т. п. За несколько десятилетий до появления жанра детектива молодой художник слова успешно применяет приемы детективного сюжета («Певница», «Еврей Зюсс», «Портрет Императора»

и др.). Вначале, концентрируя внимание читателя на каком-то событии, автор пускает его по ложному следу («Певница»), перегружает повествовательный узор побочными сюжетными нитями («Еврей Зюсс»), последовательно вспоминает предшествующие основному происшествию события («Нищенка с моста Искусств»).

Если прибавить к этому легкий юмор, доверительную позицию повествователя, часто выдающего себя за свидетеля рассказываемых событий (Я. Арнаудоф говорит об этом как о специальном «техническом средстве» [4, 54-55]), то станет понятен успех у читателя этих незамысловатых, но по-своему новаторских историй. Сам В. Гауф

говорил: «...я не чувствую над собой никакого наставника... кроме вечных законов Добра и Красоты, которым я пытаюсь следовать, может быть, несовершенным образом» [13, 177].

Учитывая некоторые неловкие погрешности и даже явные недостатки новелл молодого писателя, не забывая, однако, и о бесспорных и многочисленных их достоинствах, прежде всего хочется подчеркнуть, что новеллы В. Гауфа знаменовали собой появление нового этапа в эстетическом освоении действительности и поэтому заслуживают большего внимания со стороны исследователей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла / М. И. Бент. – Иркутск: Изд-во Иркутского ун-та, 1987. – 120 с.
2. Гауф В. Сказки / В. Гауф. – М.: Художественная литература, 1988. – 286 с.
3. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский. – М.: Наука, 1990. – 279 с.
4. Arnaudoff J. Wilhelm Hauffs Märchen und Novellen. Quellenforschungen und stilistische Untersuchungen: Diss. / J. Arnaudoff. – München, 1915. – 96 s.
5. Drescher M. / M. Drescher // Hauffs Werke. – Berlin-Leipzig-Wien-Stuttgart. – T.1. (Märchenalmanache). – S. 45-57
6. Hauff W. Die Sängerin / W. Hauff // Prosaische und poetische Werke von W. Hauff in 12 T. – Berlin: Gustav Hempel, 1879. – Bd. 11, Novellen T. 2. – S. 7-50.
7. Hofman H. Wilhelm Hauff. Eine nach neuen Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges / H. Hofman. – F. a M.: Moritz Diesterweg, 1902. – 116 s.
8. Klein J. Geschichte der deutschen Novelle von Goethe bis zur Gegenwart / J. Klein. – Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1960. – 614 s.
9. Koopmann H. Nachwort / H. Koopmann // Wilhelm Hauff. Sämtliche Werke. München, 1970. – Bd. III. – S. 489-513.
10. Mannheimer A. Die Quellen zu Hauff's «Jud Süss»: Diss. / A. Mannheimer. – Giessen: Der Grossherzoglich Hessischen Ludwigsuniversität, 1909. – 83 s.
11. Mendheim M. / M. Mendheim // Wilhelm Hauffs Werke. – Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, 1891. – Bd 1. – S. 1-32
12. Neuhaus S. Das Spiel mit dem Leser. Wilhelm Hauff: Werk und Wirkung / S. Neuhaus. – Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2002. – 240 s.
13. Otte I. Das Bild der Dichterpersönlichkeit Wilhelm Hauff und das Bild des Menschen in seinen Werken: Diss. / I. Otte. – München, 1967. – 195 s.

Рецензент – Л.А. Тукузина.

Статья принята к печати 17.11.2006.