

Художественный мир Д.М.А. Тодмана

Художественный
мир



Д.М.А.
Тодмана

Издательство «Наука»

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
НАУЧНЫЙ СОВЕТ ПО ИСТОРИИ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

*Художественный
мир*

*И.Т.А.
Тодмана*



МОСКВА
ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»

1982

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

И. Ф. БЭЛЗА,
О. К. ЛОГИНОВА,
С. В. ТУРАЕВ,
Д. Л. ЧАВЧАНИДЗЕ

X $\frac{4603020000-179}{042(02)-82}$ 561-82

© Издательство «Наука», 1982 г.



ГОФМАН
Автопортрет.
Гравюра с рисунки Гофмана

ОТ РЕДАКЦИИ

Имя Э. Т. А. Гофмана, «великое имя», по выражению В. Г. Белинского, многократно возникает в общей панораме советской культуры. За последние десятилетия оно становится все более привычным и для советского читателя, и для исследователя-литературоведа.

В отличие от Шекспира и Гете, с которыми Белинский объединил Гофмана, считая всех троих писателями «одинаковой силы и одного разряда», немецкий романтик не получил признания как классический образец, на который должно равняться искусство всех времен и народов. На протяжении более чем полутора столетий Гофман является предметом спора. Если можно так сказать, спор о нем ведется не на словах, а на деле: оценку его выносят разные «участки» мировой литературы, разные творческие индивидуальности, когда вдруг усваивают, заостряют и таким образом выдвигают на первый план — или, наоборот, опровергают — какую-то одну из граней его мироощущения или изобразительного таланта. Он предстает то символом воспарения к бесконечной свободе и почти детской радости, то средоточием самой глубокой боли, причиняемой жесткой жизненной правдой. И уже в соответствии с тем, как отзовутся в человеческих умах и сердцах новые художественные создания, в чем-то устремившиеся за Гофманом, его собственное творчество окрашивается светом оптимизма или отчаяния, выглядит то непреходящей игрой поэтической фантазии, то пристальным и трезвым исследованием реальности. А это, в свою очередь, ведет к разноречивым мнениям о его близости тому или иному явлению в искусстве, о его роли в подготовке того или иного историко-литературного этапа.

Пожалуй, никто из великих художников прошлого не обладает таким даром вызывать к себе чувство особого, сокровенного общения у мастеров новых поколений. Герой молодого Достоевского мечтает «о дружбе с Гофманом» («Белые ночи»). И почти через сто лет ему вторит лирический герой стихотворения зрелой Ахматовой:

Вечерней порою
Сгущается мгла.
Пусть Гофман со мною
Дойдет до угла.

Именно поэтому Гофмана легко воспринимать сквозь призму миропонимания и мировидения другого большого художника, а часто и считать его ответственным за чужие поиски и блуждания. Последнее обстоятельство, как это ни парадоксально, имеет свои основания, при этом основания, уходящие корнями в историю художественной мысли. Гофман был ярким выразителем романтизма — искусства, по выражению Гете, «больного», то есть способного скорее замечать надломы и трещины в судьбах человечества, чем четкую перспективу его непрерывающегося поступательного движения. Неудивительно поэтому, что в многоголосье отражаемой искусством «мировой скорби» доньше слышится романтическая партия Гофмана. У многих из тех, кто имел способность сказать миру свое слово, он обострил иронию и отрицание, сострадание и смятение — чувства, которые настоящий талант превращает в силу, созидающую духовные основы человеческого мира.

Но гофмановское дарование сегодня причастно и другому необходимому началу искусства — умению видеть жизнь в ее реальной, а не болезненно преувеличенной сложности, великому умению рассмотреть за частным общее, не выпрямлять зигзаги действительности и именно тем самым воссоздавать ее во всей правдивости, во всей цельности жизненных закономерностей. За это были неизменно благодарны ему самые строгие и объективные из реалистов-бытописателей. Бальзак написал Стендалю по поводу романа «Пармский монастырь»: «Вы совершили ошибку, написав: «Парма»; не нужно было называть ни государство, ни город, предоставив воображению отыскать князя Моденского и его министра или любого другого. Никогда Гофман не изменял этому закону... он, самый фантастический писатель. Оставьте

все нерешенным, как в действительности, все станет реально...» Мопассан восхищался в Гофмане «особым умением соприкоснуться с фантастикой и пугать читателя естественными фактами, в которых, однако, есть доля необъяснимого и даже невозможного».

Именно в силу этого тяготения к Гофману, в силу сознания своей близости к нему писатели-реалисты открывали для себя и разделявшую их границу — и здесь Гофман уже не мог восприниматься ими как образец. Тот же Бальзак сказал, подразумевая свое понимание вещей, в корне отличное от романтического: «Я француз и слишком мало музыкант, я могу дать ключ от дворца, в котором он опьянялся». Переоценка романтического мировоззрения в новой исторической действительности косвенно вела к спору вокруг Гофмана.

Наконец, в его творчестве с наибольшей полнотой выявилось многообразие художественной формы, призванной передать все богатство и внешнего, и внутреннего мира, максимальная свобода творческой фантазии. В лучших произведениях Гофмана не только писателя, но музыканта и рисовальщика, отчетливо выступает и новаторство формы Жака Калло, и глубина интерпретации Моцарта — высшие достижения тех, кого он считал своими учителями. Гофман в полной мере воплотил тот синтез искусств, о котором мечтали романтики, и тем самым снял ограничения того или другого вида искусства. Для тех, кто пришел после Гофмана, стали возможны самые неожиданные сочетания поэтических и сценических, живописных и музыкальных эффектов. Неудивительно, что именно он увлек многих мастеров литературы, театра, музыки на путь смелых поисков и открытий в области художественного изображения. И когда спорят уже об этих открытиях, снова прямо или косвенно спорят о Гофмане.

В разных странах мира к Гофману обращается широкий круг литературоведов и исследователей искусства. Им занимаются в связи с Э. По и Гоголем, Р. Вагнером и Г. Малером. На разных языках среди работ о нем немалое место занимают сопоставления с русскими писателями. И это не случайно.

В России Гофман всегда вызывал острую заинтересованность, хотя и разного рода: среди известных деятелей русской литературы были и последователи его, и антагонисты. Много занималась им русская критика. Достаточно вспомнить, как часто появлялось его имя под

пером Белинского и Герцена. Отпечаток увлечения Гофманом лежит на всей русской философской мысли 30-х годов XIX в. Глубинные связи с ним легко усмотреть в эстетике русского символизма.

После 1917 г. литературная критика революционной России мало обращалась к Гофману. Отдельные аспекты гофмановского творчества освещались в 20—30-е годы в предисловиях к его произведениям, издававшимся довольно часто. Авторы их главным образом интересовала связь русской литературы с немецким писателем. Той же теме были посвящены и специальные работы С. Штейна («Пушкин и Гофман. Сравнительное историко-литературное исследование», 1927), Д. Якубовича («О «Пиковой даме», 1933), В. Жирмунского («Пушкин и западные литераторы», 1937), Э. Серапионовой («Гофманские мотивы в «Петербургских повестях» Гоголя», 1939) и Л. Израилевича («К вопросу о влиянии Гофмана на Гоголя», 1939). В широком контексте истории немецкой литературы творчество Гофмана было рассмотрено только в статьях Н. Берковского, позднее откорректировавшего свои оценки с объективно-исторических позиций.

Вопрос об образной системе Гофмана был поставлен в работе В. Адмони «Традиции Жан Поля в творчестве Гофмана и Гейне» (1940) и в интересном исследовании Г. Гурко «Гофман и итальянский театр» (1945).

С середины 50-х годов Гофман все более становится предметом изучения в советской литературной науке. Большой вклад в советскую гофманиану внесли А. Шамрай и И. Миримский. Перу Шамрая принадлежит первая советская монография о немецком романтике, вышедшая на украинском языке (именно поэтому Редколлегия сборника сочла нужным дать представление о ней читателям, несмотря на то, что в ее главных положениях сказывается характерная для 40-х годов недооценка романтического метода и художественной сути романтизма). Статья Миримского появилась в качестве предисловия к трехтомнику сочинений Гофмана (1962), а затем в III томе «Истории немецкой литературы».

В 60—70-е годы гофмановедение заметно пополнилось новыми исследованиями. Было подготовлено несколько диссертаций. Авторы ряда статей касаются самых разнообразных вопросов: особенностей художественного образа и сюжета Гофмана, соотношения романтизма

и реализма в его творчестве, концепции искусства, стиля, типологических связей между Гофманом и другими писателями — западными и русскими. В посвященном Гофману томе серии «Литературные памятники» были представлены две статьи. Первая — И. Бэлзы, освещающая идею синтеза искусств, характерную для романтизма в целом и получившую блестящее выражение у Гофмана. Вторая — статья О. Логиновой, содержащая обстоятельный анализ гофмановских дневников 1803—1804, 1809, 1811—1815 гг., впервые опубликованных на русском языке в том же издании.

Появились две новые книги, посвященные Гофману, — Ф. Федорова («Эстетические взгляды Гофмана», 1972) и А. Ботниковой («Э. Т. А. Гофман и русская литература», 1977), значительное место отведено Гофману и в историко-литературных трудах обобщающего характера — «Проблемы реализма» В. Днепров (1960), «Эстетика романтизма» В. Ванслова (1966), в статьях Ю. Манна «Эволюция гоголевской фантастики» и Н. Степанова «Романтический мир Гоголя» (сборник «К истории русского романтизма», 1973), а также в книге В. Кулешова «Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке» (1965). Особое значение для осмысления таланта романтического художника имеет очерк о Гофмане в книге Н. Я. Берковско-го «Романтизм в Германии» (1973).

В марте 1976 г. в Институте мировой литературы им. М. Горького в связи с 200-летием со дня рождения Гофмана состоялась организованная Научным советом по истории мировой культуры АН СССР научная сессия, на которой были подведены итоги исследований творчества писателя в Советском Союзе в течение последних лет. Доклады, сделанные на сессии, прошедшей под председательством доктора филологических наук проф. И. Г. Неупокоевой, составили основу данного сборника.

Проблемы, которые встают сегодня в связи с литературным наследием Гофмана, настолько сложны и разнообразны, что не могут получить освещения в одной книге. По названным выше работам и тем более по всем другим, посвященным этому писателю (перечень их дается в прилагаемой библиографии) можно судить о широте проблематики советской гофманианы в настоящее время. Эта проблематика связана прежде всего с общей постановкой вопроса о романтизме в

нашей науке, который привлекает исследователей с разных сторон. Надо заметить, что немецкий романтизм, более чем какой-либо другой, получает разработку у наших ученых как сложное, но цельное историко-литературное явление. Книга Н. Я. Берковского «Романтизм в Германии», статьи А. Карельского (в кн.: *Deutsche romantische Novellen*, 1977) и А. Ботниковой (в кн.: *Deutsche romantische Märchen*, 1980) касаются важных закономерностей романтического искусства, его места в общем историко-литературном процессе, его роли в становлении литературных жанров. Нельзя утверждать, что все исследователи стоят на одинаковых позициях. Но предпринимаемый ими анализ разных сторон обширного наследия немецкого романтизма способствует решению серьезных задач. Среди романтических индивидуальностей, к которым они обращаются, Гофман по праву занимает весьма большое место — как писатель, оставшийся живым не только для создателей новой литературы, но и для широкого круга читателей.

Цель представляемого сборника — отразить основные аспекты изучения Гофмана на общем фоне нынешнего понимания романтизма, а также показать многогранность гофмановского таланта, проявившегося в разных видах искусства.

Материал сборника призван привлечь внимание не только к конкретным вопросам истории и теории литературы, но прежде всего показать наследие Гофмана как значительное явление истории культуры, явственно сказавшееся на судьбе мирового искусства.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- Г* — Гофман Э. Т. А. Избранные произведения в трех томах. М., 1962.
- Hff* — Hoffmann E. T. A. Poetische Werke in sechs Bänden. Berlin, 1958.
- Hff Aufs* — Hoffmann E. T. A. Musikalische Novellen und Aufsätze / Hrsg. u. erläutert von Dr. Edgar Istel. Bd. 1—2. Regensburg, [s. a.].
- Br* — E. T. A. Hoffmanns Briefwechsel/Gesammelt u. erläutert von Hans von Müller u. Friedrich Schnapp. Bd. 1—2. München. 1967—1969.
- Б* — Белинский В. Г. Полное собрание сочинений. М.: Изд. АН СССР, 1953—1959.
- Берк* — Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
- Герц* — Герцен А. И. Собрание сочинений: в 30-ти томах. М.: Изд. АН СССР, 1954—1966.
- Д* — Достоевский об искусстве. М., 1973.
- ЛТ* — Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934.

ИГОРЬ БЭЛЗА
Э. Т. А. ГОФМАН
И РОМАНТИЧЕСКИЙ СИНТЕЗ
ИСКУССТВ

Проблема синтеза искусств, как известно, приобрела особенное значение в процессе развития романтического направления, хотя привлекала к себе внимание еще в эпоху Высокого Ренессанса. Еще друг Рафаэля, автор «Книги придворного» Бальдессар Кастильоне считал непременным условием гармонического развития человека не только познания, но и практические навыки в области литературы и музыкального искусства¹. В воспоминаниях Теофиля Готье можно прочесть: «Художники читали поэтов, а поэты посещали художников. Шекспир, Данте, Гете, Байрон и Вальтер Скотт бывали как в мастерских художников, так и в кабинетах писателей»².

Нет, однако, надобности останавливаться ни на многочисленных упоминаниях о музыке в произведениях далекого прошлого, ни на еще более далекой эпохе возникновения пифагорейской «музыки сфер», упоминания о которой, впрочем, встречаются даже в литературе нашего столетия. Герой полузабытой юношеской новеллы Франца Верфеля «Тамплиер» (*Der Tempelherr*) Готфрид, погружаясь в мечты о своей возлюбленной Ренате, слышит

¹ Il libro del Cortegiano del Conte Baldessar Castiglione. In Vinegia, MDLIX, passim.

² Gautier T. Histoire du romantism. Paris, 1874, p. 204. Уже в начале книги Готье пишет о расширении сферы литературы и о том, что в настоящее время «литература охватывает сферу искусства во всей ее огромной орбите» (*Ibid*, p. 14).

«державную (souveraine) музыку сфер». Разумеется это — лишь одно из поэтических преобразений пифагорейского учения о звуках, соответствующих небесным сферам и числовым символам, положившим начало учению об «умном числе», передающем «все оттенки смысла» и прославленном Леонардо да Винчи в его «Книге о живописи».

Крупнейший историк культуры Юльиш Стажиньский (1906—1974) создал книгу «О романтическом синтезе искусств»³ (с названием которой перекликается название предлагаемой статьи). В подзаголовок он вынес имена Делакруа, Шопена и Бодлера, а в тексте назвал еще имена Эдгара По, Гофмана, Листа, Мицкевича, Словацкого, Вагнера и других мастеров, сыгравших, по его мнению, особенно значительную роль в развитии принципов романтического синтеза искусств. Анализируя творчество трех великих мастеров — живописца, композитора и поэта, ученый обобщает затем анализы, приходя к выводу о генезисе и развитии романтизма и показывая, что характернейшей чертой этого направления в целом является именно его синтетический характер.

Нет сомнения, что имя Эрнста Теодора Амадея Гофмана выделяется даже в перечне крупнейших фигур европейского романтизма. Такой авторитетный исследователь, как венгерский ученый И. Шетер, пишет: «Если влияние немецкого романтизма на романтизм французский было

³ *Starzyński Juliusz. O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix. Chopin. Vaudelaire. Warszawa, 1965.* О наиболее значительных трудах ученого, изданных в последующие годы, см.: *Бэлза Иг.* Последние работы Юльиша Стажиньского.— В кн.: Вопросы литературы, 1975, № 12. В прочитанном в ноябре 1974 г. на конференции ЮНЕСКО в Москве докладе «Искусство и развитие национального сознания в славянских странах в 1850—1900 гг.», которому суждено было стать последним публичным выступлением Юльиша Стажиньского, он наметил тематику исследований постромантического периода развития культуры славянских народов.

ничтожно, то в еще меньшей степени оно может быть найдено в романтизме литератур Центральной и Восточной Европы. Более того, в 20—30-е годы XIX в. большинство романтиков этой зоны открыто отрицало эстетические и философские принципы, метафизику и «туманные рассуждения» братьев Шлегелей, а также их общественные и политические взгляды. Единственным представителем немецкого романтизма, ставшим довольно рано вдохновляющим примером для романтиков этих литератур, был Э. Т. А. Гофман»⁴.

Говоря об этом особом положении великого немецкого романтика в европейской литературе, необходимо учитывать следующие обстоятельства. Прежде всего, в творчестве Гофмана отчетливо наметились мотивы социального протеста, все более и более отчетливо звучащие в его последних произведениях, в гротескных образах князя Иринейя и его приближенных и, особенно, в «Повелителе блох», из-за которого умиравший писатель очутился под следствием. Во-вторых, его жизненный и творческий путь уже закончился тогда, когда деятельность многих корифеев романтического направления еще не достигла зрелости. И, наконец, что самое главное, именно у Гофмана все они могли найти — хотя бы *in pice* — все то, что мы вправе определить как характерные черты романтизма, хотя нет никаких оснований преувеличивать значения импульсов, восходящих в процессе развития романтизма к Гофману.

Безусловно, одной из важнейших черт, развитию которых в романтическом направлении в значительной степени содействовал Гофман, был именно синтез искусств. Разносторонне одаренный писатель был одновременно выдающимся композитором (напомним, что первой

⁴ Штер И. Романтизм. Предыстория и периодизация. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 52—53 (курсив мой. — И. Б.).

романтической оперой была его «Ундина», возникшая до веберовского «Вольного стрелка» и поставленная в 1816 г.), оперным и симфоническим дирижером, певцом, художником, театральным декоратором. Многообразными профессиональными навыками он широко пользовался в своей литературной деятельности, ярким примером чему может служить хотя бы образ капельмейстера Крейсера.

Гофман не был первым писателем, сделавшим музыканта центральным героем своего произведения. Примерно за двадцать лет до появления «Житейских воззрений кота Мурра» была создана новелла Вильгельма Генриха Вакенродера «Достопримечательная музыкальная жизнь композитора Йозефа Берглингера», включенная автором в книгу «Сердечные излияния одного монаха, любителя искусств». И сопоставление образов композитора Берглингера и капельмейстера Крейсера позволяет судить о том, какие изменения произошли в этико-эстетических воззрениях немецких писателей и композиторов на протяжении этих двух десятилетий, отделяющих ранние опыты иенской школы от последних шедевров Гофмана, преемственно в той или иной мере связанного с этой школой, но уже наметившего новые пути развития романтизма.

Говоря об этих путях, никогда нельзя забывать ни о синтезе искусств, ни о сложном творческом (как, впрочем, и человеческом) облике великого романтика, ни о многоплановости образного строя его произведений, в котором трудно отделить элементы фантастики от сатиры и проникновенной эмоциональности, достигающей кульминаций с помощью введения средств музыкальной выразительности. Патетические кульминации вошедших в «Фантазии в манере Калло» новелл «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан» построены именно на образах музыки и музыкантов.

«Кавалер Глюк» был первым опубликованным (в феврале 1809 г.) литературным произведением Гофмана, и подзаголовок «Воспоминания 1809 года» сразу же по появлении новеллы во «Всеобщей музыкальной газете»

(Allgemeine Musikalische Zeitung) вызвал различные толки, связанные главным образом с тем, что Глюк, как известно, скончался в 1787 г. Великий композитор, скончавшийся почти за четверть века до встречи, описанной в новелле, предстает в виде живого человека, автора опер, партитуры которых в роскошных переплетах виднеются на полках шкафа, стоящего в комнате, где он играет свою «Армиду» автору новеллы, потрясенному тем, что он увидел в раскрытом фолианте «нотную бумагу, но на ней ни единой ноты». И тем не менее музыка «Армиды» звучит под пальцами композитора, начиная с первых тактов, когда он «великолепно, мастерски, полнозвучными аккордами» заиграл вступительный величавый марш, которым открывается увертюра. Композитор сыграл и спел всю оперу — вплоть до заключительной сцены гибели Армиды, причем «заметно отклонялся от существующего подлинника; но теми изменениями, которые он вносил в глюковскую музыку, он как бы возводил ее на высшую ступень. Властно заключал он в звуки все, в чем с предельной силой выражается ненависть, любовь, отчаяние, неистовство» (Г 1, 57).

Разумеется, ни мистицизма, ни визионерства в этой новелле нет. В основе замысла «Кавалера Глюка» лежит, как естественнее всего предположить, типично гофмановская идея бессмертия произведений подлинного искусства, не прекращающих своей жизни с течением времени, а лишь приобретающих новое значение для каждого нового поколения — отсюда и те изменения, которые позволяет себе кавалер Глюк, исполняя «Армиду» в 1809 г. (Гофман подчеркнул эту дату!) и наделяя ее уже чертами романтической оперы, — заметим попутно, что через каких-нибудь три-четыре года Гофман начал работу над «Ундиной» и что, видимо, он уже ощущал те романтические черты глюковской музыки, о которых в специальной музыковедческой литературе появились осторожные упоминания, включающие и весьма любопытную фразу Глю-

ка о том, что, работая над «Армидой», он был «скорее художником и поэтом, чем музыкантом»⁵.

Нельзя не поражаться тому, с какой краткостью — в четырех словах! — Гофман передал сложное эмоциональное развитие сюжета «Армиды», почерпнутого из «Освобожденного Иерусалима»: *ненависть* (царственная волшебница ненавидит рыцаря Ринальдо), переходящая в *любовь* (к прекрасному и доблестному герою), *отчаяние* (из-за того, что это чувство остается безответным) и, наконец, *неистовство* (Армида велит злым духам, которыми она повелевает, разрушить ее собственный дворец, под обломками которого царица находит смерть). Эмоциональный диапазон романтики обогащали новыми средствами, новым содержанием, которое читалось на незаполненных страницах партитуры, лежавшей перед кавалером Глюком и Гофманом в новелле. Восприятие Гофманом музыки Моцарта, которому он поклонялся всю жизнь, было особенно чутким и своеобразным. По существу Гофман был первым, кто постиг безграничное богатство идей и чувств величайшего композитора, предвосхитив дошедшие до нас высказывания Шопена и Делакруа о Моцарте⁶, не раз заставляющие вспомнить статьи Гофмана, начавшего регулярно публиковать их на страницах «Всеобщей музыкальной газеты» после того, как там был напечатан «Кавалер Глюк». В 1813 г. там же появился и «Дон Жуан» с подзаголовком «Небывалый случай, происшедший с неким путешествующим энтузиастом». То был первый шедевр мировой литературной моцартианы, — ее вершиной суждено было стать трагедии Пушкина, в которой с гениальной силой раскрылись об-

⁵ Gerbert Rudolf. Christoph Willibald Gluck. Potsdam, 1950, S. 186.

⁶ О беседах с Шопеном о Моцарте (а также о сопоставлении его с другими композиторами) Делакруа делал записи в своем дневнике. См.: Delacroix E. Journal, v. 1—3. Paris, 1960, passim. См. также: Delacroix E. Correspondence générale, v. 1—2. Paris, 1936 (характеристику Шопена см. т. 2, с. 112).

разы не только музыки Моцарта, но и трагической гибели композитора.

Если в «Кавалере Глюке» сам композитор, давно уже скончавшийся, играет «Армиду» (а в действительности Гофман показывает, какие возможности преобразования таит в себе эта музыка), то в «Дон Жуане» к «странствующему энтузиасту» — иными словами, вновь к самому Гофману — приходит в ложу, где он слушает свою любимую оперу, моцартовская донна Анна; и трудно понять, она ли это или актриса, исполняющая эту роль. «Я не ошибся — это была донна Анна. Мне не приходило в голову раздумывать над тем, как могла она в одно и то же время находиться на сцене и в моей ложе» (Г 1, 68). Анализ образного строя событий, развертывающихся в этой «опере опер», уступает место восторженному прославлению музыки. «Словно давно обещанное исполнение прекраснейших снов нездешнего мира сбывалось наяву; словно затаенные чаяния восхищенной души через волшебство звуков сулили чудесным образом превратиться в поразительное откровение» (Г 1, 69). В соответствии с лицемерными требованиями морали, заставившими Моцарта «осудить» Дон Жуана в финале, Гофман в своей новелле не пожалел слов по адресу «нечестивца», но на первый план выдвинул все же музыку. Когда он восторженно говорит о потрясающих аккордах первого речитатива и рассказа о ночном нападении, то становится ясным, что вовсе не «сладострастное безумие» бросило донну Анну в объятия Дон Жуана, а именно «волшебство звуков» музыки Моцарта, которая вызвала у дочери командора неведомые ей дотоле чувства всепоглощающей любви, принесшее ей смерть после гибели Дон Жуана. Краткой фразой об этой смерти заканчивается новелла, хотя в либретто оперы нет ничего ни о любви донны Анны к Дон Жуану, ни о том, что она вслед за ним ушла из жизни. В блестящем анализе этой «маленькой трагедии» Д. Д. Благой указывает, что «Гофман, отбрасывая

«повествовательную часть» оперы — либретто Да Понте, дает, исходя из музыки Моцарта — «чудесного создания божественного мастера», свою подчеркнута романтическую трактовку образа Дон Жуана»⁷.

Мы вправе предположить, что именно музыка Моцарта (напомним попутно, что эпитафия к трагедии взят из оперы) преобразила пушкинского героя, погибающего с именем донны Анны на устах. Д. Д. Благой категорически возражает против попыток считать либретто оперы основой трактовки Пушкиным⁸, «в творческом сознании которого, можно не сомневаться, громко звучали в пору создания его маленькой трагедии звуки гениальной музыки Моцарта»⁹. О глубочайшем постижении Пушкиным не только творчества, но и личности Моцарта неотразимо свидетельствует его трагедия «Моцарт и Сальери»¹⁰.

Особенностью новеллы Гофмана следует считать то важнейшее обстоятельство, что автор ее был не только своеобразнейшим писателем, но и вполне профессиональным композитором, введившим в свои литературные произведения упоминания и даже оценку собственных музыкальных сочинений. То было не столько проявлением самомнения, как иногда полагают, сколько выражением творческих стремлений автора. «Но ты — ты меня понял, ибо я знаю — тебе тоже открылась чудесная романтическая страна, где царят нежные чары звуков» (Г 1, 68), — говорит донна Анна «путешествующему энтузиасту», добавляя, что в его последней опере «вылилось прямо из души пленительное безумие вечно неутоленной любви». Это — достаточно отчетливое сопоставление музыкальных

⁷ Благой Д. Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 652 (выделено мною.— И. Б.).

⁸ Там же, с. 704.

⁹ Там же, с. 657.

¹⁰ См.: Бэлла И. О сюжетной основе пушкинской трагедии «Моцарт и Сальери». — Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1964, т. XXIII, вып. 6.

образов «Дон Жуана» и «Ундины», над которой Гофман работал в то время¹¹.

Итак, в обеих ранних новеллах Гофмана¹² эмоциональное содержание раскрывается путем того синтетического обобщения литературных и музыкальных образов, которое характеризует и более позднюю новеллу «Sanctus» и многие другие его произведения, в особенности недописанный роман «Житейские воззрения кота Мурра», отличающийся, вместе с тем, крайней сложностью образного строя и сюжетного развития.

Разумеется, уже в ранних произведениях немецких романтиков — Вакенродера, Тика, братьев Шлегелей и многих других в той или иной форме проявлялась неудовлетворенность окружающей их действительностью, размышления над «запросами и тайнами жизни» («Жизнь льется через край» Тика), однако мысли о преобразовании жизни сводились к романтическим мечтаниям о прекрасном, но неопределенном будущем, — к поискам «голубого цветка», генетически связанным с легендой о святом Граале.

Гофман был первым немецким романтиком, обрушившимся на уродство социального строя, — казалось бы, только крошечных немецких государственных образований («Ходят слухи, будто князь Ириней выронил свое игрушечное государство из кармана во время небольшого променада в соседнюю страну» (Г 3, 139), — сообщает он читателю). При этом Гофман достиг широкого диапазона

¹¹ См. комментарий к новелле Гофмана в кн.: Эрнст Теодор Амадей Гофман. Крейсериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники (серия «Литературные памятники»). М., 1972, с. 593.

¹² О том, как высоко ценил В. Ф. Одоевский новеллу «Дон Жуан», свидетельствует его рецензия на исполнение моцартовской оперы в бенефис немецкой певицы Генриетты Карль (1833), которая «своею игрою напомнила нам описание сей оперы неподражаемым Гофманом, которое советуем почаще перечитывать всем играющим в «Дон Жуане» (Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 111).

сатирических обобщений. Прототипами некоторых героев «Житейских воззрений» послужил, по всей вероятности, герцог Вильгельм Баварский и члены его семьи¹³.

Напыщенность князя Иринея, строжайший «этикет» его двора, формально уже потерявшего право именоваться княжеским, мастерски очерченные фигуры «придворных» и других персонажей,— Гофман выделил и сатирически осмеял в них те черты, которые приобретали характер убийственного сатирического обобщения. Этому карикатурному миру противостоит, так же, как у мастеров иенской школы, неотразимо прекрасный мир искусства, прежде всего — музыки, причем упоминаются произведения самого Гофмана, но, в отличие от новеллы «Дон Жуан», автор здесь приводит их названия и определяет драматургические функции музыки. Песня Крейслера, звучащая тогда, когда на грудь Юлии падают цветы, превращается в пламенное объяснение в любви девушке, прообразом которой послужила Юлия Марк (в романе — Бенцон), вызвавшая у писателя в бамбергский период его жизни такое чувство любви. И тогда, когда Юлия и ее верная подруга, загадочная принцесса Гедвига, идут в часовню, расположенную в глубине дворцового парка, они переживают там незабываемые мгновения, слушая гимн, сочиненный Крейслером, который и в романе, и в цикле статей о музыке — «Крейслериана» (напомним, что так назвал знаменитый цикл своих фортепианных пьес Шуман) выступает как alter ego писателя.

Трудно перечислить все произведения Гофмана, в которых появляются образы музыки и ее создателей, приобретающие важное значение, обусловленное сочетанием с образами литературными, а также, как будет показано дальше, с почерпнутыми из других областей художественной культуры. Развитие музыкальных образов у Гофмана, подчеркнем еще раз, отличается глубиной и убед-

¹³ См. цит. том «Литературных памятников», с. 602.

тельностью¹⁴, основанной не только на неисчерпаемой творческой фантазии, но и на высоком профессионализме. Гофман получил разностороннее музыкальное образование. Он хорошо играл на различных музыкальных инструментах, сочинял оперы (причем «Ундина» сохранила основополагающее значение в истории романтической оперы), мелодрамы, мессы, музыку к театральным постановкам, симфонические, камерно-инструментальные и вокальные произведения. Отметим попутно представляющееся нам чрезвычайно характерным и связанным со сложной сюжетикой романов Гофмана его рано проявившееся тяготение к сонатно-симфонической форме, достигшей уже в творчестве Гайдна, Моцарта и Бетховена (произведениями этих мастеров Гофман не раз дирижировал в Варшаве и Бамберге) высокого уровня развития.

Форма эта, конечно, привлекала Гофмана, прежде всего неисчерпаемыми возможностями создания, развития, контрастного противопоставления и обобщения образов. Нам известно свыше десяти обращений Гофмана к сонатно-симфонической форме, включая его единственную симфонию, исполнявшуюся в Варшаве, квинтет для струнных смычковых инструментов и арфы, «Большое трио» для фортепиано, скрипки и виолончели, фортепианный квинтет (не дошедший до нас) и несколько фортепианных сонат¹⁵. Мы не располагаем достаточно полными сведе-

¹⁴ См., напр.: E. T. A. Hoffmann. *Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten*/Herausgegeben von Klaus Günzel. Berlin, 1976, passim.

¹⁵ Список музыкальных произведений, включая не дошедшие до нас опусы, а также неосуществленные замыслы, см. в цит. томе «Литературных памятников». Репродукция варшавского издания сонаты ля-мажор, считавшейся утерянной (она была опубликована Юзефом Эльснером, учителем Шопена, в 1805 г. в сборнике произведений польских композиторов), приложена в книге: *Bełza Igor. Portretu romantyków*. Warszawa, 1974, где перепечатана также статья автора этих строк «Капельмейстер Иоганнес Крейслер», помещенная в том же томе «Литературных памятников».

ниями о формировании творческого облика Гофмана как музыканта, но можем с полной уверенностью считать, что особенно значительную роль в этом отношении сыграл кенигсбергский кантор и соборный органист Христиан Вильгельм Подбельский (один из представителей рода известных польских музыкантов); черты обаятельного облика своего учителя Гофман воплотил впоследствии в образе маэстро Абрагама Лискова, мудрого наставника и друга кота Мурра и самого Крейсlera, которому он передал ученого котика. Биографы Гофмана отмечают также благотворное воздействие на будущего писателя и отеческую заботу о нем ректора городской школы Кенигсберга (где Гофман родился и провел первые двадцать лет своей жизни), также поляка по происхождению, Стефана Вановского, поощрявшего разносторонность интересов юноши¹⁶. Заметим попутно, что среди предков Гофмана были поляки, а также венгры и что, живя в различных польских городах (Варшава, Познань, Плоцк, Глогув), он сблизился со многими деятелями польской культуры,— прежде всего с Эльснером и его друзьями, в особенности с «отцом польского театра» Войцехом Богуславским, которому, судя по дошедшим до нас его высказываниям, были не чужды романтические замыслы Гофмана¹⁷.

Много дает для понимания этих замыслов переписка Гофмана, дошедшая до нас, к сожалению, далеко не полностью: достоверно известно, что несколько сот его писем было утрачено. Публикация научно подготовленных собраний эпистолярного наследия Гофмана началась в 1912 году томом, выпущенным крупнейшим исследователем его жизни и творчества Гансом фон Мюллером¹⁸ и

¹⁶ См., цит. сб. «E. T. A. Hoffmann» herausg. v. Klaus Günzel, S. 40.

¹⁷ Там же, с. 25. В гитлеровской Германии ведомство Геббельса официально запретило упоминать «неарийских» предков немецкого писателя.

¹⁸ После смерти фон Мюллера работу над собранием и комментированием переписки Гофмана продолжил Фридрих Шнапп. См.: Hoff-

озаглавленным «Гофман и Гиппель. Памятник одной дружбы». Переписка Гофмана с другом его юности Теодором Готлибом Гиппелем младшим особенно интересна тем, что Гофман щедро делился с ним своими творческими планами, причем, например, 28 февраля 1804 года писал ему из Варшавы о новом замысле художественного произведения («ein Kunst-Produkt»), добавляя, однако, что пока замысел этот не определился окончательно, но уже увлек его — «будь то книга, опера или картина — quod diis placebit»¹⁹. Итак, задолго до того, как Гофман опубликовал свои первые небольшие новеллы, он уже думал о какой-то книге.

Интересы Гофмана в области изобразительного искусства были чрезвычайно разносторонними: он создавал прекрасные театральные декорации, иллюстрации (порою гротескные) к литературным произведениям, портреты, наброски пейзажей, но более всего, увы, — карикатуры, которыми не раз наживал себе врагов и даже неприятности по службе. Вплоть до последних лет жизни сохранил он умение добиваться большой выразительности скупым, мастерским штрихом, характеризующим, например, его автопортрет с трубкой и стаканом пунша в руке²⁰. Не раз предстает перед нами Гофман в клубах табачного дыма, запомнившегося, видимо, чуткому русскому поэту, ибо в одном из стихотворений Пастернак пишет о своих мечтаниях, возникавших

Пока я с Гофманом курил,
Пока я пил с Эдгаром По.

manns Briefwechsel/Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp Herausgegeben von Friedrich Schnapp. Band 1—3. München, 1967—1969.

¹⁹ «Что богам будет угодно» — одна из любимейших латинских фраз Гофмана. Цит. по: Е. Т. А. Hoffmanns Briefwechsel. Указ. изд., т. 1, с. 183.

²⁰ См. цит. сб., составленный Гюнцелем, с. 420.

Заметим попутно, что, благодаря усилиям «друзей», «сальерианские» эпитеты, клеймящие «безумца, гуляку праздного», не раз возникали в биографиях обоих великих романтиков, хотя, насколько мы можем судить, именно клубы табачного дыма окутывали Гофмана²¹, когда он развивал фантастические, но всегда безупречно стройные сюжетные линии даже наиболее многоплановых своих произведений.

До нас дошли далеко не все рисунки Гофмана. Собственно говоря, изучение его наследия в этой области (так же, впрочем, как и в области музыкального творчества) началось очень поздно²². Кроме того, безвозвратно погибли многие его фрески²³ и театральные декорации²⁴. Наследие это позволяет говорить не только о незаурядном даровании, но и о профессиональных навыках Гоф-

²¹ В этом отношении интересен его автопортрет с трубкой, заменяющей подпись в письме, которое содержит приглашение актеру Августу Келлеру «на трубку табаку и стакан очень хорошего пунша». Каллиграфически написанный текст приглашения окутан клубами от длинной трубки Гофмана. См. сборник Гюнцеля, с. 279.

²² Первые публикации собраний рисунков Гофмана: *Die Zeichnungen Ernst Theodor Amadeus Hoffmanns / Zum ersten Mal gesammelt und mit Erläuterungen versehen von Leopold Hirschberg*. Potsdam, 1921; *Handzeichnungen E. T. A. Hoffmanns*. In Faksimilelichtdruck nach den Originalen. Herausgegeben von Walter Steffen und Hans von Müller. Berlin, 1925. Значительная часть уцелевших рисунков Гофмана хранится в Обществе его имени в Бамберге, где он вместе с женой жил в 1808—1813 гг., работая в качестве капельмейстера местного оперного театра.

²³ Во время пребывания в Варшаве Гофман создал много фресок в Мальтийском дворце, где происходили концерты Музыкального общества, одним из основателей которого он был. Дворец этот, принадлежавший некогда Мнишкам, не раз перестраивался, а в 1944 г. был разрушен бомбами фашистской авиации в связи с тем, что там помещался госпиталь рыцарей Мальтийского ордена, дававших приют раненым участникам Варшавского восстания.

²⁴ Среди них обращают на себя внимание монументальные архитектурные формы — ворота для «Водоноса» Керубини (воспроизв. в цит. томе «Литературных памятников», с. 85) и замок для «Кетхен из Хейльбронна» Клейста (сб. Гюнцеля, вклейка после с. 128).

мана, приобретению которых в значительной степени содействовали его занятия под руководством кенигсбергского художника Иоганна Готлиба Земана. Только на редкость разносторонней одаренностью и не менее разносторонним образованием объясняется то, что некоторые оперные спектакли, которыми Гофман дирижировал, шли в его постановке и с его декорациями, а некоторые его книги печатались в художественном оформлении и с иллюстрациями автора.

Ни в одной из областей искусства, к которым обращался Гофман, он не был дилетантом. Из цитированной уже его фразы о том, во что выльется его новый замысел — в книгу, оперу или картину, явствует, что в основе его замыслов лежали идейно-эстетические концепции, для воплощения которых он располагал огромным диапазоном средств выразительности, позволившим ему впервые в истории достигнуть таких поразительных результатов в области *correspondance des arts*. К числу таких результатов мы вправе отнести величайшую фигуру Леонардо да Винчи и прямо восходящую к Иерониму Босху сцену искушения брата Медарда в «Эликсирах дьявола».

Ощущая творческую близость к таким мастерам, как Хогарт и Калло, Гофман решил подчеркнуть это в заглавии своей первой книги («Фантазии в манере Калло») ²⁵, в которую он включил «Кавалера Глюка», «Дон Жуана», сатирическую новеллу «Новейшие приключения собаки Берганца» и шесть музыкально-критических статей (в частности «Инструментальная музыка Бетховена») и эссе, составивших первую часть цикла «Крейслериана». Остальные семь частей этого цикла вошли во второй том «Фантазий в манере Калло». Образ капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, постепенно ставший *porte-parole* писа-

²⁵ Титульный лист этой книги работы самого Гофмана воспроизведен в указ. томе «Литературных памятников», с. 29.

теля, впервые появился на страницах «Всеобщей музыкальной газеты» в 1810 г. (то есть вскоре после «Кавалера Глюка»), когда там были напечатаны «Музыкальные страдания капельмейстера Йоганнеса Крейсlera». Затем этот образ получал развитие вплоть до последних дней жизни писателя, не успевшего завершить свой последний роман, в котором центральным персонажем оказался именно Крейслер.

Можно считать, что роман «Житейские воззрения кота Мурра» стал одним из высших достижений западноевропейского романтизма не только благодаря своим художественным достоинствам. Во введении к «Крейслериане» Гофман написал о фантазии своего героя, «вспыхивающей разрушительным пламенем». Жан Поль, с предисловием которого вышел в свет первый том «Фантазий в манере Калло», сказал другу Гофмана Карлу Фридриху Кунцу, издавшему эту книгу, что появление ее возвестит о приходе в немецкую литературу нового большого писателя. Гофман первоначально предполагал назвать своего первенца «Картинами по Хогарту» (*Bilder nach Hogarth*), но переменял это название на другое (*Fantasiestücke in Callots Manier*), так как в творчестве английского мастера все же преобладает сатирическое начало (вспомним хотя бы его «Гудибраса» или «Модный брак») ²⁶, а у автора «*Capricci di varie figure*» — трагическое.

Думается, что эта замена имени Хогарта именем Калло заслуживает пристального внимания, тем более что первому выпуску «Фантазий в манере Калло» Гофман предпослал краткий этюд, где писал в частности: «...гротески Калло, созданные из людей и животных, раскрывают серьезному и проникновенному взору все таинственные намеки под покровом шутовства (...) Как прекрасно, что

²⁶ См. обширное исследование М. П. Алексеева: Вильям Хогарт и его «Анализ красоты». — В кн.: *Хогарт В. Анализ красоты*. Л., 1958.

Калло и в жизни был так же смел и дерзок, как и в своих рисунках, созданных уверенной и сильной рукой»²⁷. Вероятно, этих двух фраз достаточно, чтобы понять хотя бы некоторые точки соприкосновения гофмановского творчества с фантастическим, гротескным и страшным миром образов прославленного французского графика, имя которого появлялось на титульных листах многих книг Гофмана — вплоть до «Принцессы Брамбиллы»²⁸.

Итак, характерные черты облика Калло как мастера и человека были указаны самим Гофманом, почерпнувшем какую-то часть своего опыта создания литературных образов из несравненного графического мастерства Калло. Следовательно, говоря о романтическом синтезе искусств, мы вправе подчеркнуть сознательное обращение Гофмана-писателя к изобразительному искусству. В произведениях его часто встречаются описания архитектурных ансамблей и парков (вспомним страницы, посвященные резиденции князя Иринейя, а также главу «Жизнь при герцогском дворе» в «Эликсирах дьявола»), но, пожалуй, еще чаще — упоминания о картинах, играющие к тому же роль в развитии сложных сюжетных переплетений. В особенности это относится, конечно, к той миниатюре, которой маэстро Абрагам вооружает своего любимца Крейсера, настолько ошеломившей принца Гектора, что при взгляде на нее «он казался живым воплощением Макбета, внезапно узревшего жуткий окровавленный дух Банко, занимающий место за столом», а «святой» брат Киприан (в действительности Антонин, старший брат принца и убийца Анджели), покаявшись в своем преступлении, «пал наземь, лицом вниз, и захрипел, как будто в агонии».

²⁷ Цит. по кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 176.

²⁸ Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Jakob Callot, 1821 (к этому первому изданию было приложено 8 репродукций офортов Калло).

О том, что произведения искусства могут оказывать сильное эмоциональное воздействие на человека, писал еще Вергилий. Ему принадлежит знаменитый стих:

Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.

(*Аен. I, 462*)

Прибывший в город Дидоны, Эней рыдает, увидев там обширную панораму битвы, завершившейся гибелью многих его близких и пожаром Трои²⁹.

Известны письма Шопена и Скрябина о Дрезденской галерее, которую они мечтали посещать как можно чаще. У Гофмана, бывавшего в Дрезденской галерее в самые тяжелые военные дни, картины (в основном портреты) включаются в драматургию произведения так же, как музыка, образуя некое художественное единство, типичное для романтического направления. Но герои его произведений, в отличие от персонажей, созданных мастерами иенской школы, наделены активностью. На смену мечтательному рыцарю Генриху фон Офтердингену пришел мятежный капельмейстер Йоганнес Крейслер, который ответил на выстрел ранившего его в голову адъютанта сиятельного принца смертельным ударом стилета, спрятанного в трости, и вышел победителем в столкновении с другим принцем, облачившимся в монашескую сутану и явившимся в Канцгеймское аббатство в ореоле святости. Вплоть до последних месяцев жизни писателя он, подобно своему alter ego, продолжал бороться, также рискуя очень многим (тем более, что занимал высокий пост в ведомстве юстиции), ибо мишенью его сатирического обличения стал сам директор прусского министерства полиции, высмеянный в «Повелителе блох», где он выведен в образе тайного советника Кнаррпанти, который «полагал, что думание уже само по себе, как таковое, есть опера-

²⁹ В переводе Брюсова: «Слезы есть о делах, и земное трогает души!» Это не совсем точно, ибо слово «mortalia» в данном случае относится именно к картинам, на которые смотрит Эней.

ция опасная, а думание опасных людей тем более опасно...»

Социальному гнету действительности, окружавшей Гофмана, он противопоставлял прекрасный мир высоких человеческих чувств и образов искусства, властной рукой мастера сочетая их с литературными образами, насыщавшимися звуками музыки, красками картин, линиями зданий и рисунков, блеском драгоценных ювелирных изделий, так виртуозно описанных в «Мадемуазель де Скюдери».

В различных направлениях развивались утверждавшиеся Гофманом принципы романтического синтеза искусств. Образы освободительных порывов поэзии Мицкевича запечатлелись в балладах Шопена, а в рисунке «Третья баллада Шопена» Обри Бердсли, уже независимо от связей с Мицкевичем, стремился запечатлеть ритм этого произведения, породивший графический образ скачки. В своих симфонических и камерных произведениях Лист создавал музыкальные образы, ассоциативно сочетая их с произведениями литературы (симфония «Данте», соната-фантазия «После чтения Данте», «Фаустовская симфония»), живописи («Обручение» Рафаэля, «Битва с гуннами» Каульбаха), скульптуры («Мыслитель» Микеланджело), с образами природы и архитектурно-парковых ансамблей («Фонтаны виллы д'Эсте»). Ни одно из этих произведений не является музыкальной иллюстрацией. Великие композиторы, подобно Гофману, развивали принципы романтического синтеза искусств для раскрытия глубоких идей, воплощенных, в частности, в обеих листовских симфониях: так, «Фаустовская» тема третьей части («Мефистофель») построена на саркастически измененной теме Фауста из первой части. Таким образом злое начало трактуется в симфонии как изнанка человека, а не сила, врывающаяся в его судьбу.

Введенное Гофманом обозначение «в манере Калло», примененное для того, чтобы подчеркнуть связь своей

прозы с идейно-образным строем офортов прославленного мастера, применил в своей единственной, да и то посмертной книге безвременно скончавшийся французский поэт-романтик Луи (Алоизиус) Бертран (1807—1841), озаглавивший книгу своих стихов «Gaspard de la Nuit». Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot» («Гаспар из тьмы». Фантазии в манере Рембрандта и Калло). Имя Рембрандта взято Бертраном, видимо, чтобы подчеркнуть смелые контрасты света и тени, характеризующие как картины Рембрандта, так и его офорты и рисунки. Впрочем, во втором предисловии к книге, под которым Бертран поставил подпись самого Гаспара (то есть, как явствует из первого предисловия,— нечистой силы), упоминаются имена и многих других мастеров кисти и резца, а в первом разделе — имена фламандских живописцев, произведения которых так или иначе отразились в стихотворениях в прозе Бертрана, опубликованных вскоре после того, как Эдгар По создал свою поэму в прозе «Молчание» (Silence)³⁰, где также появляется персонаж, носящий одно из наиболее распространенных в мире имен «Ночного Гаспара» — Демон³¹.

К числу лучших произведений Мориса Равеля принадлежат созданные им в период увлечения творчеством де Вилье де Лиль-Адана, Бодлера и Гюисманса, три фортепианные поэмы, объединенные общим названием

³⁰ Не лишено интереса замечание Т. Вызевского о «версификации прозы Эдгара По, чутко уловленной Бодлером». *Wyżewa Th. de* (под этим псевдонимом печатался Вызевский во Франции). *Miscellanea*. Paris, [s. a.], p. 67. См. там же «версификационный» анализ оригинала и перевода «Молчания» и «Лигейи». Справедливость требует напомнить, что как Мицкевич, так и Словацкий широко пользовались приемами поэзии в прозе (например, «Ангелы» Словацкого относятся к 1832 г.).

³¹ Так как заглавие цикла требует для русского читателя пояснений, в собрание фортепианных сочинений Равеля он вошел под названием «Ночные призраки» (М., 1962, т. 1, с. 95—133; см. также вступ. статью автора этих строк, с. 4).

«Gaspard de la nuit» (Trois Poëms pour piano d'après Aloysius Bertrand): «Ундина», «Виселица» и «Домовой» (Scarbo), а «Молчание» Эдгара По легло в основу симфонической поэмы Н. Я. Мясковского. Так образы поэзии раскрывались в инструментальной музыке, колористические средства которой обогащались восприятием литературных произведений и картин великих мастеров.

Нет сомнения, что Гофман сыграл огромную роль в развитии романтического синтеза искусств, средствами которого он виртуозно пользовался для противопоставления красоты и благородства чувств всему низменному и злему, которое существует в мире как нечто изначальное (das böse Prinzip). Постижению мировоззрения Гофмана во многом способствуют его дневники³².

О восприятии и развитии его творческого опыта в мировой литературе существует множество книг и статей, в которых зачастую процесс этого восприятия характеризуется словом «влияние», применяемым далеко не всегда закономерно. В нашей стране Гофман давно завоевал признание, популярность и любовь³³, о чем пишет, в частности, в своей недавно вышедшей интересной и содержательной работе А. Б. Ботникова³⁴. Воздействию Гофмана чуть ли не на всех русских писателей посвятил свою книгу «Русские гофманианцы» американский литературовед Чарлз Пэсседж³⁵, который, однако, озаглавил пятую главу книги так: «Пушкин. независимый гений» и, поле-

³² См. цит. том «Литературных памятников».

³³ Фактические данные о распространении произведений Гофмана в России см.: Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964.

³⁴ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977.

³⁵ *Passage Ch. E. The Russian Hoffmannists. The Hague, 1963.* Оценку этой книги дает в цит. работе А. Б. Ботникова. См.: также: Бэлза Иг. Дорога Пушкина на Запад.— В сб.: Русская литература и ее зарубежные критики. М., 1974.

мизируя с авторами, усматривавшими влияние Гофмана в «Пиковой даме», назвал пушкинскую повесть «самостоятельным и блистательным произведением»³⁶.

На независимость и *уникальность* Пушкина указывали Гоголь и Мицкевич. И, говоря о синтезе искусств в русской литературе, заслуживающем, разумеется, подробного изучения, следует назвать прежде всего пушкинскую трагедию «Моцарт и Сальери» и «Портрет» Гоголя. В первом из этих произведений музыкальные образы являются такими же действенными, как литературные, во втором — живопись и уход от высокого искусства решают судьбу Чарткова, образ которого представляет собою гениальное обобщение трагедийных черт образа каждого мастера, поддавшегося меркантильным соблазнам.

Но Пушкин не только положил начало тому синтезу искусств, который стремительно развивался в русской художественной культуре, но и создал новаторские принципы поэтики исторической достоверности, о которых не раз писали крупнейшие исследователи и знатоки его творчества. Детально анализируя «Полтаву», Н. В. Измайлов пришел к выводу: «Каждый стих, каждый образ, каждое выражение в исторической части поэмы Пушкина опираются на тот или иной документальный или исследовательский источник»³⁷. Д. Д. Благой указывает, что, создавая трагедию «Моцарт и Сальери» лишь через пять лет после зарождения ее замысла, Пушкин на протяжении всего этого времени «тщательно собирал необходимый материал, пользуясь всеми доступными ему печатными источниками, по тому времени не очень многочисленными, и, надо думать, устными рассказами лично ему знакомых сведущих и компетентных русских музыкантов и музы-

³⁶ *Passage Ch. E. Op. cit.*, p. 137.

³⁷ *Измайлов Н. В. К вопросу об исторических источниках «Полтавы».* В сб.: «Пушкин. Временник Пушкинской комиссии», кн. 4—5. М.—Л., 1939, с. 439.

коведов...»³⁸. О доверии к исторической достоверности произведений Пушкина красноречиво свидетельствует тот факт, что три западноевропейских историка медицины, собравшие в своем двухтомнике огромный материал о виновности Сальери, включили туда и перевод пушкинской трагедии³⁹.

Изучение творчества и деятельности Гете и Шиллера позволяет считать, что уже у них в той или иной мере проявилось стремление к введению в художественные произведения исторических персонажей, фактов и отдельных черт. В переработанном в 1800 г. для веймарского театра «Макбете» Шиллер отклонился от немецкого перевода Эшенбурга, убрав мистически звучащие пророчества, восходящие к жанру «трагедии рока» (*неизбежность* достижения Макбетом королевской власти — «that shalt be king hereafter»), и приблизив трагедию к *хронике* (пусть даже искажающей исторические события) Холиншеда.

Первый монолог Фауста Теодор де Визева метко назвал «конспектом трактата Агриппы Неттесгеймского»⁴⁰, подчеркнув также, что Гете дал своему герою имя не полулегендарного доктора *Иоганна* Фауста, а именно

³⁸ *Благой Д. Д.* Творческий путь Пушкина (1826—1830). М., 1967, с. 610. Первое сообщение о том предположении, что Моцарт был отравлен, появилось в берлинской прессе через неделю после смерти Моцарта.

³⁹ *Dalchow Johannes, Duda Günter, Kerner Dieter. W. A. Mozart. Die Dokumentation seines Todes.* Pähl, 1966; *они же.* Mozarts Tod. Pähl, 1971. На русском языке, кроме работ автора статьи, см.: *Кернер Дитер.* Прага в жизни Моцарта.— В кн.: «Славяне и Запад». М., 1975.

⁴⁰ *Wyżewa Th. de.* Miscellanea. Paris, s. a., p. 26. Имеется в виду знаменитый трактат Генриха Корнелия Агриппы Неттесгеймского «О недостоверности и тщете всех искусств и наук», выдержавший 11 изданий в XVI в. и изучавшийся Гете в период работы над «Фаустом». «Не пришел ли туда от Агриппы и его пудель Монсиенг?», — добавляет Вызевский.

вполне исторического персонажа Агриппы — *Генрих*. Гофман, описывая князя Иринея и его окружение, также наделил их чертами исторических лиц. Да и не только Гофман брал из жизни нужные для концепции факты, постоянно обогащавшие процесс литературного творчества. Вершиной этого процесса по справедливости следует считать пушкинскую поэтику исторической достоверности. Именно Пушкин — поистине «независимый гений» — создал непревзойденные примеры претворения исторической правды в художественно обобщенные образы, пользуясь при этом громадным диапазоном средств выразительности и неизменно выдвигая на первый план этическое начало. Произведения Пушкина стали тем путеводным маяком, свет которого озарил пути развития русской художественной культуры, восприятие и развитие традиций которой так благотворно воздействовало на социалистическую культуру, способствующую созданию нового общества, нового человека. Ее идеалы делают близкими и дорогими для нас гуманистические стремления и богатство палитры величайшего немецкого романтика — Э. Т. А. Гофмана.

С. В. ТУРАЕВ
ГОФМАН
И РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ
ЛИЧНОСТИ

Концепция личности — одна из наиболее сложных в литературе романтизма. С одной стороны творчество писателей-романтиков поражает богатством, подчас причудливым многообразием личностного начала, поразительной непохожестью программных героев, выражающих романтическое представление о личности и за этой пестротой трудно выявить главное: какова же, собственно, сама концепция личности и существует ли таковая как нечто целостное и завершенное, и если да, то можно ли выразить эту концепцию в философских категориях?

С другой стороны не менее очевидно, что эпоха романтизма в целом отмечена таким представлением о личности, ее возможностях, ее роли и месте в жизни, которое безусловно отличает эту эпоху от предшествующей и последующих.

Исторические корни романтической оценки личности очевидны — это эпоха французской революции, взятая при этом во всей совокупности связанных с нею противоречивых общественных и идеологических явлений. Речь идет не только о принципах свободы и равенства, выдвинутых в ходе революции, не только о том, как эти принципы осуществлялись в ходе самой революции, но и как они искажались, особенно после 9 термидора, в годы возвышения Наполеона, его первых, еще связанных с революцией побед и позднейших завоеваний.

Романтическая концепция личности несет на себе отпечаток разных, нередко самых крайних позиций в восприятии этих событий эпохи. Поэтому, говоря о единстве этой концепции, надо сразу же оговорить относительность этого единства. Часто говорят об энтузиазме по поводу революции и последующем разочаровании — для таких суждений есть много оснований и нетрудно перечислить имена писателей, которые проделали этот путь от восхищения до отрицания. Но не менее существенно отметить и такую важную особенность романтизма, когда энтузиазм по поводу раскованной личности и разочарование по поводу побеждающего эгоизма сливаются в единый эмоциональный порыв.

Одна из особенностей романтического художественного метода — создание образа по контрасту.

По контрасту с лондонским светом выступают герои восточных поэм Байрона, высокий накал страстей в драмах Гюго противостоит будничной прозе буржуазного образа жизни. Казалось бы, у немецких романтиков эта контрастность несколько приглушена. И все же она остается в основе самой концепции личности, в том числе и у Гофмана.

Романтический идеал личности в немецкой литературе строится также на отрицании эгоизма и корыстных интересов, характерных для буржуазной эпохи в целом; вместе с тем перед глазами немецкого писателя постоянно маячит специфическая фигура, порожденная особенностями национального развития. Как известно, Ф. Энгельс указывал на особую роль немецкого мещанства, отмечал его «резко выраженные характерные черты: трусость, ограниченность, беспомощность и неспособность к какой бы то ни было инициативе»¹. Энгельс подчеркивал, что эти черты «оказались достаточно устойчивыми, чтобы в той или иной степени наложить отпечаток и на все дру-

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 37, с. 351—352.

гие общественные классы Германии, породив своеобразный общенемецкий тип...»².

Одна из заслуг просветителей XVIII в. состояла в том, что они открыли и с уважением показали рядового человека, представителя демократических низов, будь это торговец уксусом у Л. С. Мерсье, Луиза Миллер у Шиллера или Доротея у Гете. «Третье сословие» воспринималось тогда недифференцированно. И в таком характерном «третьесословном» жанре, как мещанская драма, героем мог быть и купец, и мелкий чиновник, и простой слуга. В мелком собственнике еще трудно было угадать будущего торжествующего, самодовольного мещанина.

Европейские романтики уловили связь между формированием нового буржуазного общества и утверждением мещанства. Но именно немецкие романтики оказались истине неистощимыми в обличении мещанства. И в художественных поисках Гофмана, в его размышлениях о человеке его времени антифилистерский, антимещанский аспект приобретал немаловажный смысл. Немецкий обыватель во всех своих разновидностях представлен в новеллах и романах Гофмана. Он присутствует и в сказках, даже при самых фантастических ситуациях, более того, филистер занимает при этом весьма земные позиции; он — наивный реалист и свысока смотрит на каждого, с кем происходит что-то из ряда вон выходящее.

Гофман был выдающимся мастером сатиры и как художник-график и как писатель. Он умел, по словам Белинского, казнить ядовитым сарказмом филистерство и гофратство своих соотечественников (БХ, 107).

Нередко в нашем литературоведении именно это мастерство обличения конкретного социального зла вызывало соблазн представить Гофмана реалистом. Такая тенденция, как правило, была связана с недооценкой возможностей самого романтического метода, в частности возмож-

² Там же, с. 352.

ностей романтической сатиры. Но, главное, при этом игнорировалась концепция личности, утверждаемая писателем, суть которой не может быть понята вне рамок романтического мировоззрения.

Через сатирические образы Гофман обнажает разные формы искажения самого понятия о ценности личности. Раскрывается, если воспользоваться терминами современной философии, «неценностная сущность» множества характерных для современной Гофману Германии персонажей — от какого-нибудь довольно безвредного конфектора Паульмана из «Золотого горшка» до весьма опасного советника Кнаррпанти, выискивающего признаки крамолы в бумагах честнейшего Перегринуса Тиса («Повелитель блох»).

Уже поздние просветители (например, Руссо и Шиллер) обратили внимание на трагические последствия разделения труда, уродующего человеческую личность, превращающего ее в отдельное колесико мертвого механизма. Но именно романтики подняли тревогу, уловив опасную тенденцию отчуждения человека в современном им буржуазном обществе. Само собой разумеется, что это отчуждение воспринималось и понималось романтиками в категориях домарксовской философии и лишь в немногих произведениях можно обнаружить отдельные прозрения в духе понимания отчуждения как отчуждения в процессе труда.

О необыкновенной трансформации личности повествует сказка Гофмана «Маленький Цахес». Как известно, вся трагикомическая история главного сказочного персонажа построена на том, что три золотых волоска, вплетенных в прическу маленького уродца феей Розабельверде, дают ему фантастическую власть над людьми.

В сказке разворачивается дерзкая игра вокруг образа Цахеса. Все окружающие ослеплены видимостью: для них Цахес—Циннобер красив, умен, наделен многими талантами, ибо все присвоенное им приписывается ему самому. И только студент Бальтазар, наделенный душой художни-

ка (в гофмановском понимании этого слова), способный видеть и чувствовать то, что недоступно обыкновенным людям, только он видит настоящего Цахеса — жалкого уродца, решительно ни к чему не способного. Так сталкиваются незавидная сущность и ложная видимость. По сюжету сказки все кончается благополучно: раскрыта тайна Цахеса, золотые волоски, которые создавали эту видимость, вырваны, восставший народ врывается во дворец. Цахес прячется в страхе и гибнет самым жалким образом.

История величия и падения Цахеса глубоко иронична по своей сути. Парадоксально соотнесены в одном персонаже не только два казалось бы несоизмеримых образа — ничтожного карлика и всемогущего (и мудрого!) министра — предметом иронии становится само понятие о ценности человеческой личности. Критерии ценности фантастически смещаются даже в такой буднично-тривиальной ситуации, когда очаровательная Кандида оказывается перед выбором между Бальтазаром и Цахесом. Как бы ни были сказочно-фантастичны мотивировки в движении сюжета, всем ходом его демонстрируется относительность критериев личности в обществе, в котором главенствуют корыстно-материальные интересы, где общественная репутация определяется табелем о рангах.

В этом смысле внутренне трагичной и одновременно иронической оказывается и счастливая развязка сказочной истории. Кандида выходит, наконец, замуж за Бальтазара, но отнюдь не потому, что она сумела распознать и оценить его высокие духовные качества — к ее радости, он оказался хорошей партией в обыденно-мещанском смысле, т. е. он оказался не хуже того Цахеса, которого она видела в ореоле славы.

Критикуя разные формы искажения самого понятия о ценности личности, романтики создают свою модель человека. Для немецких романтиков, начиная с Вакенродера и Новалиса, такая модель видится прежде всего в художественной натуре.

Первостепенную важность образа энтузиаста-музыканта для понимания всего творчества Гофмана отмечают все исследователи его творчества. Именно через этот образ ярче всего раскрывается романтическая концепция личности у Гофмана.

Неординарность, исключительность художественной природы проявляется в том, что художник не заражен теми пороками, которыми отмечено современное общество: корыстью, угодничеством, мелким тщеславием, трусостью, лицемерием. И гофмановский энтузиаст противопоставит не миру вообще, не просто толпе, а исторически-конкретным формам социального бытия, поведению и моральному облику немецкого мещанства.

Высокий душевный настрой, беззаветное и бескорыстное служение искусству, понимание самого искусства как высшей формы духовной деятельности человека, при этом осмысление роли и места художника в гуще людей, не *вне* их и не *над* ними — так трансформируется в сравнении с Новалисом и другими ранними романтиками концепция универсальной личности, характерная именно для немецкого романтизма.

Немецкие романтики в целом тяготели не к созданию типа гордого отщепенца, байронического героя, а к воплощению именно идеала универсальной личности так, как они его понимали. Критерии ценности этой личности, воплощенной Гофманом в образах художников, не оставались неизменными. Как точно подмечено одной из советских исследовательниц творчества Гофмана, «эта эволюция протекала от отрицающего созерцания к осознанной борьбе»³.

Так в трагическом разладе с окружающим миром показана героиня ранней новеллы Гофмана — актриса, ис-

³ Чавчанидзе Д. Л. Крейсериана. Житейские воззрения Кота Мурра. Дневник.— Известия АН СССР. Серия литературы и языка, т. 34, 1975, № 6, с. 567.

полняющая партию донны Анны в «Дон Жуане». Все заповедное, что замкнуто в тайниках души, она — по ее словам — постигает только тогда, когда поет. «Но вокруг меня все остается холодно и мертво, — признается она. — И когда мне рукоплещут за трудную руладу или искусный прием, мое пылающее сердце сжимают ледяные руки...» (Г 1, 68).

Но ни трагическое неприятие окружающего мира донной Анной, ни активное вторжение в дела этого мира Крейсера в «Коте Мурре» не исчерпывают размышлений писателя о месте человека в меняющемся мире.

Так, трагедийный аспект судьбы человека исследован в одном из самых сложных произведений Гофмана — романе «Эликсиры дьявола».

Не надо думать, что тень фатализма, падающая на этот роман, отбрасывает Гофмана куда-то назад. К стати у самого фатализма была своя судьба. Нет возможности подробно на этом вопросе останавливаться, но стоит отметить, что ни за 50 лет до Гофмана — у Дидро, ни 20 лет спустя у Бюхнера, ни еще пятилетием позднее — у Лермонтова, фатализм не был выражением консервативной приверженности силам, принижающим человека.

На определенном этапе общественного развития, во Франции второй половины XVIII в., фатализм, по словам французского исследователя Ж. Эрара, «служил основанием гуманизма», ибо идея необходимости являлась средством отрицания как божественного произвола, так и первородного греха⁴.

В готическом романе, сюжет которого развивался как бы в опровержение просветительского оптимизма, фатализм означал утрату веры в возможности человеческой личности.

⁴ Век Просвещения. Москва; Париж, 1970, с. 175. На русск. и франц. яз.

Но есть существенная грань, отделяющая романтическую концепцию личности от комплекса метафизических представлений авторов готических романов. Черты фатализма в миропонимании романтиков связаны с осмыслением нового исторического опыта — опыта революции, опыта возвышения и падения Наполеона, посленаполеоновской реакции. Феномен Наполеона и способствовал утверждению романтической концепции личности, но одновременно крушение Наполеона вносило коррективы в эту концепцию. Вспомним, что Пушкин в одном ряду называл «властителями душ» своего поколения и Байрона и Наполеона. А. Мицкевич считал, что некоторые черты байроновского Корсара списаны с Наполеона. Тем самым образ байронического героя прямо соотносится с исторической личностью, волновавшей современников.

Роман Гофмана «Эликсиры дьявола» создавался до Ватерлоо, но уже после Лейпцига. Судьба Наполеона не могла явиться непосредственной основой для романа, но исторические коллизии, живым свидетелем которых был Гофман, не могли не отразиться на концепции личности, представленной в книге. При этом в отличие от «готического романа» в таком романтическом романе, как «Эликсиры дьявола», в центре внимания не самые события, авантюры, а бури, которые разражаются в душе героя. Как точно подметила это различие польская исследовательница М. Пивиньская, это новый в сравнении с готическим тип романа: «сенсация, перенесенная вовнутрь, авантурный роман о похождениях души среди бытия»⁵. Техника романа ужасов начинает служить изображению внутренней жизни.

Разные жанры, в которых выступал Гофман, отражали разные аспекты романтической концепции личности, чаще всего раскрываемой через образ художника.

⁵ Пивиньская М. Проблемы романтического героя. — В кн.: Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: Наука, 1973, с. 142.

Гофман создавал романтические сатиры, написал роман-трагедию «Эликсиры дьявола», но у него есть и новелла-идиллия. В новелле «Мартин-бочар и его подмастерья» художник — это мастер, создающий полезные и красивые вещи. В нем сливаются человек труда и художник. Искусство для него не забава и тем более не средство ухода от жизни, искусство это форма его деятельности на радость и пользу людям. Было бы неверно искать здесь романтическую идеализацию средневекового цехового уклада. Средневековье здесь так же условно, как и в романе Новалиса. Эпизод из быта средневекового города служит своего рода романтической притчей о том, какой высокой и благородной могла бы быть миссия художника. В этом идеале снимается противоречие, которое мучает современного Гофману художника, трагически непонятого окружающими. Мартин-Бочар и его подмастерья не испытывают влияния отчуждения — в этом и состоит то, что можно назвать романтической идеализацией — над личностью художника не властвуют силы, его обезличивающие.

Гофман воплощает здесь один из вариантов универсальной личности, но на уровне полупатриархального состояния. Ценностный критерий здесь прежде всего нравственный, причем в него включается и влюбленность в свое ремесло, искреннее стремление делать свое дело хорошо и красиво.

В нашей науке о Гофмане нередко злоупотребляют словом «противоречие». Конечно, в сложном комплексе художественных идей немецкого писателя немало противоречивого. Но от противоречий следует отличать многозначность и многоаспектность творчества Гофмана. И это прежде всего относится к концепции личности. Образы энтузиастов Гофмана — это поиски человека, противостоящего ограниченности, испорченности, отчужденности. Эти поиски естественно ведут к созданию многих и разных образов. Это отнюдь не идеальные герои и нельзя ут-

верждать, что идеал человека воплощен Гофманом именно в том или ином герое. Проблема личности не просто проблема героя. Ведь и за сатирическими образами и образами злодеев (например, в «Майорате») также стоит определенное авторское понимание личностных ценностей. И здесь особенно настойчиво следует отвергнуть традиционную для науки XIX в. и очень распространенную в современной западной науке точку зрения на творчество Гофмана как искусство темное, мистическое и патологическое, прямехонько ведущее к декадансу. Между тем каждое произведение Гофмана это страстный романтический протест против обезличения человека.

А те «диссонансы» и порожденный им «юмор по поводу мерзости», которые еще Гегель неприязненно отмечал у Гофмана⁶, отнюдь не были «болезнью духа» их авторов, а стражали негодование, а подчас и ужас пронизательного художника перед вполне конкретными социальными силами, которые властвовали над умами и душами людей, подавляли и калечили их.

⁶ Гегель. Эстетика. В 4-х т. М., 1968, т. 1, с. 23.

Д. Л. ЧАВЧАНИДЗЕ
РОМАНТИЧЕСКИЙ РОМАН
ГОФМАНА

Среди известных имен мастеров романа нет имени Гофмана, что на первый взгляд вполне объяснимо. Он оставил два романа — «Эликсиры дьявола» и «Житейские воззрения Кота Мурра», заметно различающиеся по своей художественной завершенности и эстетической значимости. Последний получил широкое признание, в первом же чаще всего видят «незрелый плод», как бы недостойное создание кисти великого художника. Исследователи сравнивают их не более настойчиво, чем все другие произведения Гофмана, и почти не анализируют их в совокупности¹.

Между тем именно сопоставление позволяет поставить ряд вопросов. Как отражается в романе Гофмана проблематика позднего романтизма? Насколько соответствует он требованиям, предъявленным к жанру романа романтической эстетикой? Наконец, что представляет собой тип романа, созданный Гофманом?

Тенденции романтического искусства, существенно повлиявшие на судьбу литературных жанров, обусловили особое место романа в литературе XIX столетия.

¹ Среди работ последних лет, посвященных романам Гофмана, должны быть названы: *Славгородская Л. В.* Романы Э. Т. А. Гофмана. Дисс. на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Ленинград, 1972; *Girndt-Dannenbergh D.* Untersuchungen zu Darstellungsabsichten und Darstellungsverfahren in den Werken E. T. A. Hoffmanns. Köln, 1969.

Теоретики романтизма, иенские романтики придавали этому жанру исключительное значение. По определению Ф. Шлегеля, роман — это «романтическая книга» (ЛТ 207), наиболее полно представляющая синтез объективного знания и субъективного мироощущения.

Раннеромантический роман (классический пример — «Генрих фон Офтердинген» Новалиса) преследовал цель показать свободную деятельность человеческого духа, не знающую границ во времени и пространстве, — деятельность, посредством которой достигается единение индивидуальности и мироздания. Человек живет по законам своего внутреннего мира, и при этом не нарушает миропорядка. То, что предназначено ему скрытыми извечными силами, совпадает с его личным призванием. Новалис был убежден, что «в каждом человеке может явиться бог»². Именно поэтому личность в раннем романтизме составляла неповторимую ценность. По словам В. М. Жирмунского, «романтическое воззрение открывает возможность индивидуального пути... Каждый имеет свой особенный, для него одного обязательный путь»³. Критерий оценки личности для раннего романтика — субъективный идеал «квинтэссенция авторской индивидуальности»⁴.

Проявление «божественно-человеческого» Новалис предполагал вне действительности, которая его окружала, — в вымышленном обществе, где люди не знают конкуренции, где каждому от рождения определено свое место. В этом антибуржуазном представлении тем не менее явственно сказывалась глубинная тенденция послереволюционной духовной культуры. Самостоятельность, изолированность свободного духа была итогом буржуазной эмансипации личности, но в то же время означала «атомис-

² Новалис. Фрагменты. М., 1974, с. 24.

³ Жирмунский В. М. Гейне и романтизм. — Русская мысль, 1914, № 5, с. 91.

⁴ История немецкой литературы. М.: Изд. АН СССР, 1966, т. 3, с. 218.

тичность» последней, оторванность частицы от целого, индивидуального от общемирового. Такое противоречие, заложенное в цельном раннеромантическом воззрении, не могло не обнаружиться на новом этапе романтического искусства.

Начавшийся XIX век нес ощущение диалектики жизненного процесса, открывая несоответствие между общей направленностью этого процесса и отдельным его звеном — личностью. Во Франции, центре великих событий, литература раньше чем где-либо реагировала на неустойчивость мира, на трагическую алогичность человеческой судьбы (повести Шатобриана, романы де Сталь и Сенанкура). В преддверии Реставрации и в первые ее годы сложность эмоциональной жизни человека, в личных переживаниях которого преломилась реакция на общественные потрясения, стала главной темой всего западноевропейского романтизма. К ней обратился и Гофман в обоих своих романах, первый из которых был написан в 1813—1814 гг. (в период появления «восточных поэм» Байрона), второй в 1819—1821 (спустя несколько лет после появления «Адольфа» Констана).

Роман «Эликсиры дьявола», который легко принять за явление эпигонства по отношению к фантастике ужасов, на самом деле полностью вписывается в картину своей литературной эпохи. В его основе лежит конфликт, характерный для всех произведений, «в которых отразился век»: болезненный процесс самоопределения личности, крах субъективного мировосприятия перед лицом объективной реальности.

Молодой монах Медард, впечатлительный, одаренный остротой чувства и бурным воображением, вступает в жизнь с сознанием своего избранничества (ему предсказано искупить грех отца, ему кажется, что в раннем детстве он встречался с младенцем Иисусом). Тайно употребляя напиток, которым, как гласит монастырское предание, дьявол искушал святого Антония, он каждый раз испыты-

вает огромный душевный подъем и произносит проповеди, приводящие прихожан в священный восторг. Но ощущение «непосредственного общения с небесным» рождает в нем чисто земные страсти. Медард наслаждается своей властью над душами людей, высшим же духовным торжеством ему представляется обладание прекрасной девушкой, в которой, по его убеждению, воплотилась святая Розалия. Он уходит из монастыря искать ее, с твердой верой, что странствия приведут его к победе. Гофман как будто намерен повторить схему романа Новалиса: романтическое «томление» по идеалу, поиск его, и наконец, обретение.

Однако путь героя в «Эликсирах дьявола» складывается иначе. Медард втянут в загадочный ход событий, начавшихся задолго до его рождения. Он вынужден, сначала невольно, играть роль графа Викторина, своего двойника (как он узнает позднее, брата по отцу). Вскоре в нем просыпается и самая натура Викторина, жестокого, беспринципного разрушителя, и Медард совершает один за другим страшные, ему самому непонятные поступки. Неожиданно для юноши в жизни обнаруживаются какие-то незыблемые основы, против которых бессилен его романтический «энтузиазм». И его поведение в этой жизни определяется внешним моментом — существованием двойника. Роковая связь с Викториним искажает замыслы Медарда, ограничивает волю и становится в конце концов его реальной сущностью. Внутренняя свобода героя сменяется полной зависимостью — вначале от чужого восприятия (его принимают за Викторина), а затем от «второго Я», разрушающего его сознание: «Я — то, чем кажусь, но я не кажусь самим собой. Мое раздвоенное существование стало для меня самого мучительной загадкой» (*Hff*, 2, 74). Испытав тяжкую суетность борьбы в мирской жизни, Медард отказывается от неоправдавшегося самообольщения и возвращается в монастырь.

Таким образом, схема романа Новалиса наполнена у Гофмана противоположным содержанием: в отличие от

Генриха фон Офтердингена, герой не приходит к своей изначальной цели. И весь сюжет «Эликсиров дьявола» значительно шире этой схемы. Связано это с тем, что здесь пересматриваются те категории, которые составляют мировоззрение немецкого романтизма на раннем этапе.

Сам факт существования двойника опровергает индивидуальность, выявляет ее подчиненность силам, лежащим вне индивидуального «Я». Двойник — как бы реальное осуществление идеального представления Медарда о самом себе, показатель его возможностей в условиях действительности, иными словами, образный антитезис суждению: «В каждом человеке может явиться бог»⁵.

Утверждение ограниченности свободного духа рамками реального бытия — важнейший мотив романа. На нем построена в значительной степени и линия Эуфемии. Родство натур Эуфемии и Медарда очевидно (выясняется, что и они тоже были детьми одного отца). Эуфемия любит Викторина (роль которого затем играет Медард) за то, что он, как и она, человек особой душевной силы. Как и Медард, она тоже видит счастье в том, чтобы покорять

⁵ Исследователи Гофмана не раз обращались к вопросу о смысле образа двойника в его творчестве. «Раздвоенное» видение окружающего мира считали особенностью психического склада писателя (*Hitzig J. E. T. A. Hoffmanns Leben und Nachlass. Berlin, 1829, Bd. 2, S. 559*). Есть мнение, что тема двойничества интересовала Гофмана в «натурфилософском» аспекте (*Krauss A. Beiträge zum Doppelgängermotiv bei E. T. Hoffmann. Tratenau, 1914*) и потому представлена так или иначе во всех его произведениях (*Schenk E. von. E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin, 1939*). В зарубежной гофманистике последних лет высказывается мысль, что в «Эликсирах дьявола» двойник означает раздробленность человеческого сознания: Викторин в отношении к Медарду — это подсознательное в отношении к сознательному (*Kramer K. Bewusstseinspaltung in E. T. A. Hoffmanns Roman «Die Elixiere des Teufels».— Mitteilungen der E. T. A. Hoffmanns Gesellschaft e. V. Sitz in Bamberg, H. 16, 1970*). Нам представляется, что художественная функция образа двойника более широка и самостоятельна.

окружающих, «нелепый кукольный мир» (*Hff 2, 85*), причисляя себя к тем немногим, кто по своему «произволу» (*Hff 2, 81*) «извлекает из жизни ее лучшие наслаждения» (*Hff 2, 81*). Свой союз с Викторинном она считает «насмешкой высшего духа над бессилием общепринятой ограниченности» (*Hff 2, 82*).

Взгляд с точки зрения «высшего духа» (*Hff 2, 82*), беспредельный максимум свободы суждений обо всем, что существует и может существовать, был назван в немецком романтизме романтической иронией. Но Гофман не дает своим героям «иронического» торжества. Эуфемия погибает от руки более сильного — Медарда, а Медард, в свою очередь, попадает в тупик, предопределенный ему от рождения, и осознает свое поражение: «Считая себя свободным, я только метался по клетке, из которой не было спасения» (*Hff 2, 145*). Торжествуют обстоятельства объективные.

В ряде работ, касающихся «Эликсиров дьявола», утверждается «фаталистическая философия»⁶ этого романа. Действительно, двойничество «предопределено» Медарду всей запутанной историей рода, из которого он происходит. Однако в романтической литературе 10—20-х годов XIX в. предопределение, рок, имеет особый смысл — силы, противостоящей субъективному началу.

В этом плане самая безусловная параллель роману Гофмана — «Романсы розового венка» Брентано⁷. У Брентано люди также обречены жить и действовать по чужой непонятной воле; человеческая судьба словно запрограммирована каким-то недобрым механизмом. Но в этом отражается логика мироустройства, при котором всякое субъек-

⁶ Например: История немецкой литературы, т. 3, с. 219; *Werner H. G. E. T. A. Hoffmann. Berlin, Weimar, 1971, S. 81—83.*

⁷ Сравнительный анализ этих произведений дан в работе: *Reitz E. E. T. A. Hoffmanns «Die Elixire des Teufels» und Cl. Brentanos «Romanzen von Rosenkranz». Bonn, 1922.*

ективное проявление — само по себе ошибка, по выражению Н. Я. Берковского, «грех против самой природы» (Берк 367). У Байрона великий богоборец Каин тоже по сути дела не может выйти за рамки «предопределенного», когда сам осуществляет то, что возмущает его в проекте мироздания: впервые приносит в жизнь смерть. И здесь деятельность индивидуальности оборачивается тяжелым, надламывающим ее грехом.

В позднем романтизме, при этом у художников, стоящих на разных идейных позициях, роковые ошибки героя свидетельствуют о приоритете внеличностных законов. Фатум заменяет конкретно-историческое освещение связей между человеком и действительностью, в которой тот находится. Романтическое искусство на последнем своем этапе еще не дает анализа этой действительности, но человек уже представлен как часть реального мира, его сколок, несущий в себе все его признаки, столь же уязвимый «с высшей точки зрения», как и сам мир.

А. В. Чичерин заметил по поводу «Эликсиров дьявола»: «Психологические основы этого безудержно фантастического романа весьма реальны»⁸. Добавим: не менее прямо, чем в других произведениях, давно получивших признание, в нем отразилась психология «сыновей века», свидетелей преломления идеалов в буржуазной повседневности.

Личность, способная возвыситься над миром благодаря своей огромной внутренней силе, была романтикой эпохи и одновременно реальностью; ее олицетворял Наполеон, как бы нарушивший, раздвинувший границы человеческих возможностей. Мимо его образа не прошел ни один из мастеров романтизма⁹. Но его пример засвиде-

⁸ Чичерин А. В. Иден и стиль. М., 1968, с. 72.

⁹ О влиянии личности Наполеона на возникновение ряда образов Гофмана см.: Sackheim A. E. T. A. Hoffmann. Leipzig, 1908; Славгородская Л. В. Трактровка романтического индивидуализма в

тельствовавал и неизбежный крах индивидуальности, противопоставившей себя массе, и романтики же первые попытались найти объяснение этому. Гюго спустя много лет дал яркую, хотя слишком обобщенную формулировку: «Он мешал богу»¹⁰. Байрон осмыслил эту судьбу более конкретно — как «укор всем честолюбивым натурам, которые... преследовали лишь свои личные цели»¹¹.

Легендарная слава Наполеона, не исторического деятеля, а «сверхчеловека», способствовала тому, что романтическая идея духовного титанизма стала массовым достоянием. Она легко проникала в сознание, накладывала отпечаток на мировосприятие средней природы, развивала романтические настроения. Как справедливо пишет об этом периоде Р. А. Резник, «с усложнением жизни усложняется внутренний мир личности, и этот процесс захватывает более широкие слои, чем когда-либо»¹². Но вместе с тем эта идея становилась «общим местом» в массовом буржуазном мышлении. Культивирование романтического образа мыслей еще не означало подлинно романтического склада личности. Возвышенные цели в реальном проявлении принимали мелкий, бытовой характер. Обманутый ощущением своего особого назначения, человек стремился идти в жизни особым путем, но как раз в самом выборе пути часто обнаруживалась заурядная сущность.

Если строго присмотреться к романтическим героям современников Гофмана, нельзя не заметить, насколько сочетается в их изображении «идеальное» и жизненно-характерное. Стремление вырваться за пределы «положенного», обыденного, обнаруживает себя как правило в личной не-

ранных новеллах Гофмана («Дон Жуан», «Магнетизер»).— Филологические науки, 1970, № 3.

¹⁰ Гюго В. Собр. соч.: В 15 томах. М., 1954, т. 6, с. 380.

¹¹ Сидорченко Л. В. Байрон и национально-освободительное движение на Балканах. Л., 1977, с. 109.

¹² Резник Р. А. Достоевский и Бальзак.— Реализм в зарубежных литературах XIX—XX вв. Саратов, 1975, вып. 4, с. 166—167

удовлетворенности — от Адольфа Констана до байроновского Магфреда. И именно здесь, в сфере личных исканий, сколь ни были бы они яркими, герой терпит поражение. Романтический «энтузиазм» сменяет глубокий разлад со всем миром и самим собой, по блестящему определению Пушкина, «унылый романтизм и безнадежный эгоизм». Таков же итог бунта Медарда, в общем контексте романа совершенно не случайный.

Согласно воззрениям раннего романтизма, индивидуальность достигает конечной, высшей цели лишь благодаря своему идеальному (в немецком романтизме значит: творческому) началу. Этот постулат присутствует и у раннего Гофмана; достаточно заметить, что ни его Дон Жуан, ни кавалер Глюк, ни Ансельм не терпят поражения — независимо от жизненных перипетий. Но в Медарде, Викторине, Эуфемии — лишь отголосок романтического духа (это только потомки художника). Идеальное начало в них уже ослаблено, и поэтому им не осилить того особого пути, который они выбирают.

Романом «Эликсиры дьявола» в известном смысле обозначен рубеж в творчестве писателя. В нем впервые дается новая структура образа романтического героя, отражающая новое представление Гофмана о взаимоотношениях между человеком и реальным миром. Романтическому одушевлению не всегда соответствует та внутренняя, органическая близость идеалу, которая позволяет личности выдержать борьбу за него, не потеряв себя в этой борьбе. Вслед за первым романом, в 1815 г., появляется повесть «Приключения накануне Нового года», завершающая цикл «Фантазии в манере Калло». В одном из исследований последних лет отмечено, что это произведение особенно тесно примыкает к гофмановским романам по изображению несоответствия между однозначностью человеческих представлений и сложностью жизненных взаимосвязей¹³.

¹³ Girndt-Dannenberg D. Op. cit., S. 176.

Эразм Шпикер, в отличие от всех других героев «Фантазий», в отличие от «странствующего энтузиаста» (персонаж, проходящий через все творчество Гофмана и появляющийся, в частности, в этой повести) — добропорядочный бюргер. Он никогда не знал ни волнующей фантазии, ни напряженной эмоциональной жизни, и необыкновенная любовь к красавице, обладающей волшебными чарами,— для него случайность, словно извне налетевший вихрь. Сильное чувство чуждо бюргерской природе, потому оно и принесло Эразму одно несчастье: он оставил возлюбленной в залог верности свое отражение в зеркале и тем самым обрек себя на судьбу изгоя.

Товарищем Эразма по скитаниям автор делает Петера Шлемиля, который продал дьяволу свою тень,— героя повести Шамиссо, написанной в 1814 г. Шлемиль у Шамиссо смел, склонен к риску, к поискам необычного. Однако самый дерзкий шаг его — сделка с дьяволом — в духе его меркантильного времени; романтический порыв нашел выход в весьма житейском желании стать богатым. Обыгрывание этого персонажа в повести Гофмана многозначительно. Он ставит рядом двух неудачников, которых привели к одинаковому положению столь разные причины, как бы уравнивая «романтичность» того и другого. Оба — натуры «заземленные», не созданные для настоящего дерзания, потому выбор особой судьбы у каждого из них осложнен тяжелыми последствиями, как и у героя «Эликсиров дьявола».

Повесть «Приключения накануне Нового года» повторяет вопрос, намечившийся в первом романе: насколько обоснованно право личности на исключительный, индивидуальный путь, насколько внутренне присуще ей то стремление к незаурядному, которое «носится в воздухе». Вопрос этот даже заострен — гротескностью сюжета и образов. Герои повести еще менее, чем романа, напоминают «сыновей века», созданных современниками Гофмана, но несходство это только внешнее. Если в последних — одно-

значный глубокий драматизм, то в невероятно-фантастическом, «несерьезном» гофманском изображении — «спасительная ирония». В иронии — авторская оценка личности, для которой романтический идеал вторичен, заимствован. Более того, ирония скрывает сознание, что самый идеал подвержен трансформации в действительности.

Что же такое тот идеал, тот «дьявольский эликсир», под воздействием которого находится герой Гофмана?

Дальний предок Медарда художник Франческо, любимый ученик Леонардо да Винчи, был наследником престола в одном из итальянских княжеств. Но «дух искусства настолько завладел им, что ни о чем другом он не мог думать. Искусство он ставил выше славы и всех благ земли, а прочие человеческие дела и стремления казались ему жалкой суетой вокруг ничтожной мишуры» (*Hff 2, 288*). Добровольно отказавшись от престола, он целиком отдался живописи. Однажды, выполняя заказ монастыря капуцинов, он с дерзкой фантазией придал запрестольному образу святой Розалии черты языческой Венеры. Вскоре к нему явилась женщина, облик которой повторял созданную им Розалию — Венеру, она стала женой Франческо. Родив ему сына, она умерла, и синие пятна, покрывшие ее тело, дали повод толковать о ее связи с нечистой силой; веселая, разгульная жизнь молодой пары, презревшей к тому же христианский обряд бракосочетания, была в глазах людей еще одним свидетельством страшного обвинения.

Художник осмелился на великий грех — а по сути дела на великий бунт: он воплотил святость в земной красоте и обладал божественной красотой в лице земной женщины. Каждый из его потомков, в которых продолжало жить начало художника, убежденный в своем праве владеть прекрасным, совершал убийство вследствие влечения к красивой женщине. И в Медарде, природа которого, так сказать, от плоти искусства, живет, как наследственный грех, мечта о прекрасном, увлекающая его на особый путь.

Та же идея «первородного греха» художника лежит в основе «Романсов розового венка» Брентано. Тот, кто принадлежит искусству, постоянно испытывает побуждение обрести свой идеал в живом мире, зримый и осязаемый, а это значит — опротестовать и нарушить нормы, по которым устроен мир. Оставаясь высшим проявлением человеческой (творческой) индивидуальности, искусство у поздних романтиков не просто противостоит действительности: оно существует в неизбежном столкновении с ней, является источником смятения и обнаруживает «дьявольское», «демоническое» происхождение¹⁴.

Но в то же время это означает разлад личности со своей «божественной» природой — разлад со всеобщими мировыми основами. Потому и в «Романсах розового венка», и в первом романе Гофмана художник, по словам немецкой исследовательницы Э. Райтц, — фигура трагически поверженная¹⁵. И «возвращение» («Heimkehr») личности к внутреннему равновесию, к созидательному, а не разрушительному состоянию духа становится возможно лишь при условии отказа от своей «творческой» исключительности. Из этой несоотнесенности личностного с общечеловеческим, которая остро проявлялась в атмосфере буржуазного века, возникает проблема «отречения».

Впервые религиозное отречение романтического героя дано у Шатобриана. Его концепция, построенная на традиционных католических представлениях, представляет собой попытку найти средство преодолеть тревогу индивидуальной духовной жизни. Для Шатобриана смириться в

¹⁴ О «демоническом» начале искусства у Гофмана говорит Г. Малер в связи с рассказом «Советник Креспель» (Малер Г. Письма, воспоминания. М., 1964, с. 233). Ср. изображение творческого экстаза Крейслера в «Крейслериане»: «В диком, бешеном веселье пляшем мы над раскрытыми могилами! Так будем же ликовать! Те, что спят здесь, не услышат нас. Веселее, веселее! Танцы, клики — это шествует дьявол с трубами и литаврами» (Г 3, 70—71).

¹⁵ Reitz E. Op. cit., S. 20.

боге — значит осознать, что «нельзя довольствоваться самим собою», потому что «всякий, получивший силы, должен посвятить их на служение своим ближним; бросая их без пользы, он ... наказывается тайным страданием...»¹⁶. Отречение мыслится как альтернатива индивидуализма, который грозит личности внутренним распадом, и религиозное понятие здесь служит выражением определенной жизненной позиции: «Счастье заключается только в общих путях» (64).

В позднем романтизме собственно человеческое уже окончательно не равняется «божественному», и приближение к последнему неизбежно связано для человека с уходом от самого себя. Brentano, личность которого стала классическим примером религиозного отречения, лучше всего объяснил этот мучительный процесс в письме к Гофману по поводу «Фантазий в манере Калло»: «...мне хотелось тушить свет, чтобы не было видно моей тени, и занавешивать зеркала, чтобы не видеть своего отражения; эта тень, это отражение мое часто мучили меня в Вашей книге, потому-то я не мог не догадаться, что Вы хотели увидеть и показать в ней свои собственные. Уже с давних пор я испытываю какой-то страх перед всяким творчеством, если в нем выражают себя, а не бога...» (*Br 2*, 82).

Однако отказ от «себя» во имя «бога» не мог быть разрешением противоречия. Не случайно у того же Brentano такому отказу сопутствовал закат его поэтического дарования. Сама же идея религиозного отречения означала крах романтического оптимизма, «недоверие к особому, личному пути человека, к романтическому отождествлению нравственного долга с глубочайшим естественным стремлением человеческой личности, с ее правом на счастье»¹⁷.

¹⁶ Шатобриан Р. Рене. Констан Б. Адольф. М., 1932, с. 76. След. цитата — по тому же изданию.

¹⁷ Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919, с. 108.

Иное дело, что перед романтиками уже вставал вопрос о новом идеале, который не вмещался в рамки «личного». Столь любимый ими человек, «мечтательно преданный безмерно», обнаружил свою изломанность индивидуалистическими исканиями, и это должно было внушать тревогу каждому писателю-гуманисту. В 20-е годы XIX в. молодой Гюго, далекий от тенденций «отречения», выступает против проявления личной силы, личного бунтарства, считая это «началом эгоистическим и губительным»¹⁸. У Байрона в «восточных поэмах», как известно, «проблема индивидуализма... поставлена и решена в пользу героя-преступника»¹⁹. Но несколько лет спустя, в «Кайне» и особенно в «Манфреде» (притом, что в обеих драмах по-прежнему утверждается индивидуальный мятеж) герой оказывается перед лицом катастрофы, произведенной его возмущившимся духом, и в этой катастрофе погибают его собственные ценности.

Разрушительный импульс природы индивидуалиста отчетливо видит и Гофман. В «Эликсирах дьявола» целенаправленный поиск личного идеала («вдохновение») переходит у Медарда в самодовлеющую страсть к разрушению, которая окрашивает мрачным цветом даже его любовь к Аврелии. Он наслаждается возможностью погубить девушку — совершенное создание, полагая, что тем самым достигнет самого торжественного, высшего момента своей жизни.

Видение родоначальника Франческо всегда является его потомкам, когда они готовы совершить роковое деяние во славу своего «Я» — является как предупреждение остерегаться «сверхчеловеческих» побуждений. К отказу

¹⁸ См.: Мешкова И. В. Творчество Виктора Гюго. Саратов, 1971, с. 271.

¹⁹ Жирмунский В. М. Предисловие.— В кн.: Байрон Д. Г. Драммы. Пб.; М., 1922, с. 26.



*Встреча с двойником. «Эликсир дьявола».
Иллюстрация работы Теодора Хоземана*

от борьбы за первенство исподволь ведет героя и настоящий Леонгард. Он не препятствует, напротив, способствует уходу Медарда из монастыря, понимая, что только тяжелый опыт может опровергнуть гордые мечты юноши. И действительно, Медард возвращается в святую обитель, потому что не может нести бремя желанной исключительности. Религиозное отречение для него — признание своего реального удела, своего места равного среди равных. И эпитимия, наложенная на раскаявшегося грешника, имеет прямую цель предостеречь тех, кто осмелится, подобно ему, выделить себя среди прочих.

В 1813 г., в период работы над «Эликсирами дьявола», появилась новелла «Магнетизер» (из второй части «Фантазий в манере Калло»). В ней, по справедливому заключению Л. В. Славгородской, «Гофман объединяет тему романтического героя-индивидуалиста с темой «ночной стороны природы»²⁰. Образ Альбана, обладающего «магнетической» властью над чужой душой, безусловно говорит о категорически отрицательном отношении автора к сверхсильной натуре. «Изображая черты героя байронического типа, Гофман не приемлет его, видит в нем те черты, которые могут стать источником антигуманизма»²¹, — пишет Славгородская.

Однако прямая антитеза: Байрон — Гофман вряд ли будет до конца правомерной. Вряд ли исчерпывающим будет вывод, что в «Эликсирах дьявола» «глубоко враждебный автору индивидуализм подвергнут всесторонней критике и в этическом, и в чисто философском плане»²². Гофман понимает личность в традициях немецкого романтизма, — постоянно имея в виду ее творческую природу. Так же, как для Байрона бунт — это бунт индивидуальности, для Гофмана с индивидуальностью неразрывно

²⁰ Славгородская Л. В. Трактовка романтического индивидуализма в ранних новеллах Гофмана, с. 42.

²¹ Там же, с. 43.

²² Там же.

связано творчество, то, что у него не подлежит отрицанию. Поэтому проблема индивидуализма, воспринятая им от своего времени во всей ее значительности, перерастает в его романе в проблему судьбы художника.

С этих позиций писатель рассматривает и религиозное отречение. Вместе со смирением к Медарду приходит смерть, а смерть у Гофмана, в противоположность Новалису, не имеет смысла продолжения жизни. Душевную гармонию герой обретает ценой утраты свободы духа, романтического горения. Никак нельзя согласиться с И. В. Миримским, что в романе «религиозное отречение и романтическая жизнь в мечте — понятия родственные»²³. Романтик в жизни непременно активен, он рожден отрицать, потому-то, смирившись, должен умереть. Со смертью Медарда, искупающего родовой грех, род художника прекращается. Идея религиозного отречения, принятая как гипотеза, как одно из возможных решений проблемы, не получает у Гофмана подтверждения. Медард в своей «двойной» сущности несет и опасный культ собственного «Я», и непосредственное («наследственное») священное тяготение к прекрасному. Действуя под обаянием прекрасного, художник может дойти до преступления, но именно за ним (и только за ним!) признает писатель трагическое право бросить вызов мироустройству, идти своим особым путем. Человек искусства разделяет у Гофмана судьбу байроновского мятежника.

На фоне романтизма своего времени Гофман был единственным, кто «развел» возвышенно-личностное и индивидуально-эгоистическое, те два течения человеческой души, которые должны были поразительно смешаться в психологии последующих десятилетий, «обезбоженной» и одновременно «обесчеловеченной»; это смешение ярче всего проявится в героях позднего Достоевского, вынужденных выбирать «между идеалом Мадонны и идеалом Содомским».

²³ История немецкой литературы, т. 3, с. 220.



*Иоганнес Крейслер.
Иллюстрация работы Гофмана
к «Житейским воззрениям
Кота Мурра»*

Поистине романтическая приверженность идеалу позволила Гофману увидеть и его нисхождение в действительность, его «обытовление», переход в достояние природы средней, ощутившей очарование идеала, но не имеющей настоящей, глубинной связи с ним. И чем активнее действительность растворяет в себе идеал, тем труднее живет в ее условиях истинный его хранитель. Соизмерение законов красоты, по которым создана душа художника, с теми жизненными нормами, которые он должен принимать, будучи человеком реального мира, составляет главную проблему романтического романа Гофмана. Уже полностью намеченная в «Эликсирах дьявола», она окончательно оформляется в «Житейских воззрениях Кота Мурра». Ее постановкой был обозначен новый этап развития жанра.

Гофмановский «музыкант», капельмейстер Крейслер полностью лишен романтической «автономии» вне реальности, в мечте и

фантазии. С ранней молодости он познал столь чуждую ему борьбу за существование. Но наряду с отвращением к житейской суете, он проникся тем ощущением земной жизни, которое в «Эликсирах дьявола» представлено как неясный зов беспокойного духа (как дьявольский искуc). Под влиянием этого ощущения у Крейслера романтическое «томление» переходит в страстное, «испепеляющее» желание переделать вокруг себя мир. «Маленький человек» в глазах высоких особ, он исполнен решимости распутать клубок загадочных обстоятельств княжеского двора, которые угрожают Юлии, прелестной девушке, талантливой певице. В глазах Крейслера Юлия олицетворяет собой идеал, и музыкант видит свой высший долг в том, чтобы защитить этот идеал от злых сил, от насилия и расчета. Схватка, в которую он вступает, неравная и, как видно в конце романа, безуспешная (Крейслер узнает о близкой свадьбе Юлии со слабоумным принцем Игнатием, следовательно, ее мать, советница Бенцон, одержала верх)²⁴.

Но впервые в немецком романтизме в качестве высшей категории человеческого духа выступает не «томление», а действие ради сохранения идеала. Как и художник в «Эликсирах дьявола», капельмейстер может без колебаний пойти на убийство, но это уже не демонический порыв эстета, а акт гуманиста-«энтузиаста». Мужчины из рода Франческо убивали тех, кто мешал им обладать красивой женщиной; оружие в руках Крейслера (который любит Юлию совсем не плотской любовью) — это, как сказано о герое Достоевского, бунт, связанный с судьбой слых²⁵.

²⁴ Следует иметь в виду особую композицию романа. Конец повествования содержится в разделе первом: «Ощущение бытия. Месяцы юности»: Крейслер узнает о судьбе Юлии от Лискова, живущего уже в городе.

²⁵ Шкловский В. Повести о прозе. М., 1966, с. 247.

Романтическая личность поднимается на новую ступень нравственного развития, и этот новый духовный уровень в полной мере определен действительностью, противостоящей идеалу, который уже не имеет «иронического» превосходства над ней, а требует утверждения. Потому внутренний мир «музыканта» в романе уже не однозначно «идеален». Резкие диссонансы в нем рождает его земное начало, само по себе предполагающее тревогу и страдание. Диссонансы эти обнаруживаются в том чувстве любви, которое испытывает Крейслер.

Любовь — одна из основных категорий романтизма, «томление» всегда имеет смысл соединения с любимой. В «Генрихе фон Офтердингене» «голубой цветок», символизирующий идеал, — это Матильда, и каждый женский образ, который встречается Генриху, в конце концов оказывается лишь иным выражением ее образа; Матильда для него — единственная точка «свершения». Чувство Крейслера — Гофман называет его «любовью артиста» — значительно сложнее. Оно обращено к Юлии, чистота и цельность которой для капельмейстера — как спасительная пристань. Но Крейслеру бессознательно, необъяснимо близка и затаенная («как огонь Везувия») страстность принцессы Гедвиги. При этом его «земное» существо, проявляющееся в отношении к принцессе, тоже не равнозначно тому «вожделению», которое суждено потомкам художника в «Эликсирах дьявола». Гедвига волнует его как интуитивная догадка о том, что Юлия — гармония, живой образ искусства, — далеко не полное воплощение жизни. Гедвига с самого рождения окружена мрачной тайной (по намекам Бенцон можно догадаться, что принцесса — не родная дочь князя и княгини), подвержена странным припадкам нервной болезни. В тяжелые минуты ее посещает женщина, личность которой не раскрывается читателю (хотя она известна персонажам романа, знающим тайну рождения принцессы). Судя по всему, Гедвигу ожидает будущее, не менее трагическое, чем Юлию, и если Юлии грозит



*Титульный лист задуманной Гофманом книги «Часы просветления
некоего безумного музыканта» с автопортретом.
Рисунок Гофмана*

опасность со стороны, то для принцессы она таится в ее собственном душевном надломе, в изначальном глубоком потрясении, которое она до поры до времени преодолевает своим сильным «ироническим» духом.

Мир «музыканта» вмещает все многообразие мира «вне себя», заключенное в двух женщинах, и дисгармония жизни питает его в такой же мере, как и гармония искусства. Именно в этой раздвоенности «любовь артиста» адекватна постижению «универсума», тогда как у Новалиса масштабность переживания Генриха — переживания, объемлющего мироустройство, — создается монолитностью его чувства, однолинейностью постоянного поиска, цель которого — Матильда.

В «Эликсирах дьявола» попытка художника соединиться с любимой женщиной, обрести прекрасное как предмет реального мира приводит к нарушению естественного по-

ложения вещей (насильственные смерти, разрушение браков, несчастные судьбы детей). В «Житейских воззрениях Кота Мурра» такое обретение вовсе не предполагается: в рамках сюжета немислимо сближение Крейсера ни с Юлией, ни с Гедвигой. Обе женщины остаются «по ту сторону», во власти действительности, которой «любовь артиста» определяется, но в которой никогда не реализуется (следствием этой трагической несовместимости было помешательство придворного живописца Эттингера, охваченного страстью к княгине, в нем Крейсер со страхом предполагает свой «двойник», когда ощущает «электрический ток», излучаемый принцессой). «Свершение», важнейшее звено в миропонимании Новалиса, у Гофмана подвергнуто отрицанию. Понятию «свершения» он противопоставляет «круг», из которого Крейсер (от слова «Kreis») не может вырваться, бессильный перед очарованием жизни и непоколебимый в своей приверженности идеалу — тому, что для него не подлежит слиянию с реальностью.

Мысль о «невоспроизводимости» идеального в материальной субстанции, рожденная глубоким убеждением романтика, что всякая реализация идеального означала бы его профанацию, лежит в основе ряда произведений позднего Гофмана. Среди них наиболее известна повесть «Мадмуазель де Сюдери» (мастер-ювелир ценой злодеяния пытается удержать при себе то прекрасное, что он создал, не допустить его перехода в разряд «вещей»). Менее известен рассказ «Церковь иезуитов в Г.», где особенно выразительно показано неразрешимое противоречие между идеальным (искусством) и реально обретенным.

Художник Бертольд, женившись на красавице (которую он еще до встречи с ней, подобно Франческо в «Эликсирах дьявола», создал на полотне), утратил способность передавать красоту в своем творчестве. Тогда, одержимый «демоном искусства», он отказался от жены и ребенка (есть даже слух, что он умертвил их) и тем вернул

себе прежний дар. Лишь одно полотно, начатое в пору семейного счастья, он не мог завершить. Ему удалось сделать это только после того как он услышал историю своей жизни из уст «странствующего энтузиаста». Неожиданное напоминание о любимой женщине, о живой красоте дало заново ощутить ее прелесть и одухотворило произведение большого таланта. Но сразу же после этого Бертольд ушел из жизни. Смерть стала единственным исходом столкновения двух начал, одинаково владевших его душой.

На страницах своего второго романа писатель продолжает искать выход для романтической индивидуальности, углубляя постановку вопроса, поднятого в «Эликсирах дьявола»: как может человек, бросающий вызов враждебной действительности, сохранить свою изначальную «идеальную» сущность, удержаться на грани, за которой начинается демонизм, разрушающий в первую очередь его же личность?

Религиозное отречение в качестве такого выхода в «Житейских воззрениях Кота Мурра» уже категорически отвергается. «Музыканту» предназначена жизнь земная — высшая форма человеческой жизни («Вам еще улыбается жизнь совсем по-иному; вам еще светят огни, совсем другие, чем алтарные свечи!» — Г 3, 419). И в монастыре Крейслер не находит покойного убежища, как раз здесь он сталкивается со злодеем Киприаном, принявшим обличие монаха, здесь продолжается его борьба. Еще более, чем в первом романе, монастырь связан с «миром», духовные лица посвящены во все дела княжеского двора, притом они только сторонние свидетели этих дел, в отличие от настоятеля Леонгарда и аббатиссы, которые участвуют в жизни Медарда и Аврелии как мудрые наставники. Все эти детали сюжета уничтожают самую идею особой роли религии.

Решая проблему судьбы романтической природы, Гофман окончательно не приемлет тенденции общего пути, столь различно выраженной у Новалиса (индивидуаль-

ное — часть и одновременно средоточие всеобщего) и у Брентано (отказ от жизненно-индивидуального во имя божественно-всеобщего). Представление о сложных связях духовного мира (сложных тем более, чем богаче этот мир) с миром внешним заставляет его искать ответа на вопрос в сфере реальной действительности.

Образ человека искусства в «Житейских воззрениях Кота Мурра» дополняет фигура Абрагама Лискова. Учитель и друг Крейсера, обладающий огромной, почти волшебной силой артиста, он способен угадывать замыслы и душевные движения людей, а затем влиять на их настроение и планы. К маэстро Абрагаму стягивается вся интрига романа, в его руках нити таинственных происшествий, касающихся обитателей Зигхартсгофа. Когда-то он жил в Италии, где прославился как маг и фокусник, и у него была достойная помощница, любовь всей его жизни Кьяра. Она исчезла при загадочных обстоятельствах, и горе сделало его сердце еще более открытым чужому страданию, еще более непримиримым ко всякому злу.

Италия в творчестве Гофмана имеет особый смысл: это страна, где искусство особенно ярко проявляет свою земную природу, а тот, кто принадлежит ему, проникнут всеми радостями жизни, деятелен и в конце концов всегда удачлив и счастлив²⁶. В постоянном ожидании своего торжества над злыми силами живет и маэстро Абрагам (на последнем из «макулатурных листов» он зовет Крейсера вернуться в Зигхартсгоф, ожидая важных событий, уверенный, что для них «взошла звезда надежды»). Подобный образ есть и в «Эликсирах дьявола», это парикмахер Шенфельд, который сопровождает Медарда в Ита-

²⁶ Разбор «итальянской» темы у Гофмана см. в статьях: Чавча-нидзе Д. Л. «Итальянский сюжет» Э. Т. А. Гофмана.— В кн.: Вопросы литературы и методики ее преподавания. Рязань, 1970; Федоров Ф. П. О построении сюжета в «итальянских» новеллах Э. Т. А. Гофмана («Синьор Формика»). В кн.: Вопросы сюжетосложения. Рига, 1972, вып. 2.

лию, где превращается в артиста римского балагана под именем Белькампо. Своим искусством парикмахера и шута Белькампо не раз спасает Медарда от гибели. Он умеет разглядеть невидимое, сыграть то, что должно быть в действительности, а зримое, реальное представить в ироническом освещении и сделать несуществующим, уничтожить как нелепый клоч волос или бесформенную бороду. И у Белькампо, и у Абрагама Лискова особые отношения с реальной жизнью, которая словно отступает перед их искусством.

«Итальянский» персонаж обоих романов призван внести гармонию в сумбурный внутренний мир главного героя и, кажется, разорвать «круг», в который заключена романтическая личность. Трагедия, подстерегающая артиста, для него самого как будто ослаблена, в нем слишком сильно здоровое, «итальянское» начало. Медард в монастыре умирает, Белькампо остается жить, по-настоящему так и не приняв «отречения»,— он выделяется среди братии мудрой иронией, за которой скрывается его *артистическое знание бытия*²⁷. Звезда Лискова так и не взошла (его Кьяра, возвращение которой должно принести ему победу в борьбе с княжеским двором, так и не вернулась), но, поселившись в городе, он вынашивает новые планы и собирается в «многообещающее путешествие».

В «итальянском» образе Гофмана — глубокий гуманистический смысл. Это художник («...я никогда не был человеком земных побуждений, хотя многие считали меня таковым» (Г 3, 463),— говорит Лисков), но художник, который признал свой жизненный удел, чей романтический максимализм преломился сквозь призму реальных взаимоотношений с жизнью,— как бы «приземлившийся» Крейслер. Благодаря этому образу создается позитивная картина мира, в котором присутствует идеальное — но только

²⁷ Трактовку образа Белькампо см. в кн.: *Nipperdey O. Wahnsinnfiguren bei E. T. A. Hoffmann. Köln, 1957, S. 92—94.*

вынужденное принять видимость бытового (монашеская ряса Белькампо, бургерский дом Лискова) как защитную окраску. И Белькампо, и маэстро Абрагам подходят под то определение, которое дает в своей известной книге С. Игнатов архивариусу Линдхорсту и Перигринусу Тису: волшебник, «утерявший некогда талисман и осужденный скитаться и жить среди людей»²⁸.

Но, изображая героя в сменяемости его внешнего облика, внешнего положения, писатель тем самым предполагает его в разных (часто противоположных) жизненных позициях, просматривает возможные повороты в его психологии, в его мировоззрении и этике. Принятая романтической личностью бытовая роль неизбежно означает утрату «талисмана», иными словами, рождает новую сущность, которая уже не составляет противовеса обыденности. В хозяине Кота Мурра немного напоминает артиста-волшебника, это скорее умный бургер, благополучный и благодушный. Остается неясным, сумеет ли он выполнить свою миссию чудодея — помочь Юлии, открыть перспективу новой жизни Крейслеру, или его «многообещающее путешествие» останется безрезультатным, как и другие его затеи, которые только «наделали шуму». Немецкий исследователь 30-х годов Э. фон Шенк предлагает рассматривать Лискова-артиста и Лискова-филистера²⁹, так же двойственно можно говорить о Белькампо — артисте и монахе. «Приземлившегося» романтика подстерегает опасность (так сказать, контропасность относительно «демонизма») незаметно для себя перейти рубеж, за которым начинается общий путь — филистерская всеприемлемость или религиозное смирение. Так возникает у Гофмана еще одна проблема, намеченная в первом романе и заостренная, хотя и не получившая решения, во втором.

²⁸ Игнатов С. С. Э. Т. А. Гофман. Личность и творчество. М., 1914, с. 148.

²⁹ Schenk E. von. Op. cit., S. 175.

Высшая степень нисхождения романтического сознания — до нравственной деградации — представлена линией Кота Мурра. Как известно, Мурр — антипод Крейсlera, выражаясь современным языком, антигерой. Можно было бы согласиться видеть в нем «грандиозную пародию на само романтическое мироощущение»³⁰, если бы это же самое мироощущение не было столь «беспародийно», столь безоговорочно утвердительно декларировано в самом Крейсlere. Крах романтика в лице Мурра — следствие все той же заимствованности романтического идеала натурой, обреченной так или иначе отступить от него, как от бремени, непосильного для ее духа.

Применительно к Мурру утвердилось, в частности и в советском литературоведении, определение «просвещенный филистер». Высказана мысль, что его можно считать и «филистером от романтизма»³¹. Но понятие «филистер», неотъемлемое от творчества Гофмана, в данном случае не объясняет ни параллели Крейсler — Мурр, ни места образа последнего в системе художественного мышления писателя.

В западногерманской литературе последнего десятилетия традиционная трактовка Мурра уже подверглась пересмотру. Например, Д. Гирндт-Данненберг справедливо подчеркивает, что в романе, в отличие от других произведений его автора, человеку искусства противопоставляется не сухой филистер, а натура, в полной мере причастная и романтическому восприятию, и творчеству; если проследить внутренние тенденции сознания Мурра, то можно убедиться в его родственности сознанию Крейсlera³².

³⁰ Карельский А. В. Э. Т. А. Гофман. Краткие справки о писателях. В кн.: *Deutsche romantische Novellen*. М., 1977, с. 567.

³¹ См.: Кокорин О. О художественном мастерстве Э. Т. А. Гофмана (Роман «Записки Кота Мурра»). — В кн.: *Из истории западно-европейских литератур XVIII—XX вв.* М., 1957. Та же мысль высказывается Карельским в названной выше статье.

³² *Girndt-Dannenberg D.* Op. cit., S. 40—41.

Близка к такому суждению и Н. Эрне, которая утверждает, что высказывания самого автора заставляют видеть в Мурре «нечто большее, чем пошлого филистера»³³.

Обоснованность такой точки зрения нетрудно подтвердить. Отвлекаясь от внешней («кошачьей») оболочки крейслеровского антипода, нельзя не заметить, что в нем выведена натура незаурядная. Мурру свойственны интенсивные и противоречивые переживания: он остро реагирует на неудачную любовь, недостойных друзей, на неравноправие и несовершенство, собственное и чужое. Ничего подобного нет в изображении гофманского филистера — последнего отличает прежде всего убожество воображения и скудость чувств. Мурр в житейских ситуациях вначале наивен, даже беспомощен, как настоящий романтик — по контрасту с «реалистом» пуделем Понто (когда Мурр голоден, он пытается, согласно своей кошачьей природе, стащить пищу и получает побои, хитрый же Понто легко выпрашивает ее, танцуя на задних лапках). Своей необычностью кот и посрамляет, и пугает подлинных «просвещенных филистеров», окружающих его хозяина; не зря маэстро Абрагам любит его, гордится им и втайне поощряет все его «интеллектуальные» проказы.

Мурр хорошо понимает взаимное несоответствие действительности и личности, которая руководствуется высоким идеалом и тем самым «нарушает равновесие, а сохранение равновесия — главное стремление так называемого высшего общества» (Г 3, 466). Автор даже весело укоряет Мурра за то, что он словно повторяет мысли капельмейстера Крейсlera. Но тонкое чутье к жизни подсказывает Мурру, что поиски необыкновенного лишают множества маленьких радостей и причиняют множество тревог. И он делает выбор, в общем-то закономерный для живого существа, — в пользу покоя и прочного положения. Проис-

³³ *Erne N. Neues vom Kater Mur.* — *Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft*, H. 20, 1974, S. 79.

ходит своего рода обратное отречение — отречение от духовного ради бренного, что означает, как и религиозное отречение, гибель романтического начала. Нравственное формирование Мурра завершается тем, что он обретает в жизни конечную, достижимую цель, тогда как весь путь Крейсlera — бесконечный поиск, «в неустанной погоне за безмянным» (Г 3, 170).

Для правильного осмысления образа Мурра надо учитывать и то, что он подается не в сатирических тонах (достаточно вспомнить образцы гофманской сатиры в «Золотом горшке», в «Повелителе блох», наконец, в этом же романе — в обрисовке княжеского двора). Его окраска — «зрелый юмор», по точному выражению Достоевского (Д 116), не уничтожение смехом, а скорее объективный взгляд на жизненную норму с позиции романтического максимализма.

По мнению Гирндт-Данненберг, Крейслер воплощает собой «разлад между «подлинной сущностью» и «внешним существованием»³⁴, «стремление освободиться от рамок своего конкретного существования»³⁵, Мурр же в этом существовании нашел выход рефлексии, не миновавшей и его. Этот вывод, однако, следует расширить, так как



*Иоганнес Крейслер
в припадке безумия.
Рисунок Гофмана*

³⁴ Girndt-Dannenberg D. Op. cit., S. 29.

³⁵ Ibid., S. 57.

им не исчерпывается весь конфликт произведения. Романтического художника интересуют не абстрактные «границы человеческого удела на земле» (один из аспектов экзистенциализма, следы которого носит работа Гирндт-Данненберг), а судьба идеального в его соизмерении с действительностью и пространством, в котором происходит это соизмерение, является у него духовный мир человека. Кошачье-собачье общество с его интенсивной, а не филистерски застойной жизнью отражает действительность, с одной стороны, усвоившую идеал, с другой стороны, растворившую его в своих реальных ценностях, действительность, в которой средняя натура уже «романтизирована», высокоорганизована. Но именно «высокая организация» Мурра позволяет ему посмотреть на многое — в том числе и на идеал — с высоты собственного «Я» (жалкое вырождение романтического субъективизма). При этом «слаба кошачья плоть: самые благие, самые великолепные намерения разлетались в прах от сладкого запаха молочной каши...» (Г 3, 308). Потому, приносившись, Мурр легко перепрыгивает через тот «круг», в котором обречен метаться Крейслер.

Если своего рода дополнением к роману «Эликсиры дьявола» можно считать повесть «Приключения накануне Нового года», то «Житейские воззрения Кота Мурра» сопровождает в разработке темы отступления от идеала диалогия «Ошибки», «Тайны». Герой диалогии молодой барон Теодор, отвергая общую логику (подзаголовок «Ошибок»: «Отрывок из жизни фантазера»), верит в «чудесные, неподвластные рассудку тайны», когда «совершеннейшая мистика оказывается истиной» (Hff 6, 294). Загадочные события сулят ему необыкновенную судьбу: поездку в Грецию в качестве вождя повстанцев и женитьбу на греческой княжне. Но в своем желании романтического он легко подменяет сущность видимостью (заказывает греческие костюмы театральному портному и наряжается в них) — и это все, на что он способен в своем порыве.

Оказывается, что «фантастический фронт годится для возвышенных целей не более, чем пробка» (*Hff* 6, 385). Неудачливый романтик искренне переживает нелепый конец своих приключений и даже заболевает, оттого что понимает свою никчемность, но утешается, заменяя романтическую мечту реальными благами: «Постепенно покидают его мрачные мысли, и он все более радуется жизни. Например, он неожиданно обрадовался новомодной шляпе, которую носит граф фон К... Сидя в постели, барон примерил шляпу и приказал подать зеркало. Он уже ест бараньи котлеты и пишет стихи» (*Hff* 6, 386). Почти теми же словами описано и утверждение Мурра в новой философии, сменившей прежний идеал: «Взгляд, брошенный в зеркало, убедил меня, что уже одно серьезное намерение устремиться к высшей цивилизованности выгодно сказалось на моем внешнем виде. Я созерцал себя с глубочайшей благосклонностью. Есть ли более приятное состояние, чем довольство собой? Я замурлыкал» (*Г* 3, 468).

Смысл параллели: Мурр — Крейслер лучше всего сформулирован в известных словах Герцена: «Хотите ли вы знать, что такое душа художника, чем она отделена от души обыкновенного человека — души с запахом земли, души, в которой запачкано божественное начало? Читайте Гофмановы повести...» (*Герц* 1, 73).

Изображение несоответствия внутреннего склада личности идеалу, который она исповедует, впервые намеченное в «Эликсирах дьявола», расширяется в «Житейских воззрениях Кота Мурра» до характеристики нравственного облика эпохи. Эта характеристика предвосхищает картины, которые даст реалистический роман XIX в. Только у писателя-реалиста «отвлеченная мысль растет и развивается из гениальной способности художника к видению конкретной действительности»³⁶, у романтика же, наоборот, конкретное видение вырастает из четкого ощущения

³⁶ Резник Р. А. Цит. соч., с. 169.

несовместимости, непрременной разъединенности идеального и реально существующего.

Рассмотрев оба романа, принадлежащие перу Гофмана, как единое целое — в безусловной общности их этико-философской концепции, образов, сюжетных линий, можно сделать вывод: перед нами новый тип романа, заметно отличающийся от предшествующих образцов жанра и несущий в себе важные тенденции его дальнейшего развития.

Если роман Новалиса воспринимается как «анти-Мейстер» — произведение, опровергающее весь комплекс представлений Гете о жизненном становлении личности, то в свою очередь роман Гофмана (в типовом смысле слова) — это роман — «анти-Офтердинген». Картина мира, созданная ранним романтизмом, опрокидывала метафизическую точку зрения XVIII столетия, но в ней, в этой картине, была своя устойчивость, своя прочная система измерений, хотя суть романтического идеала — «бесконечно-недостижимого» — сама по себе должна была предполагать изменчивость, изломанность ведущей к нему линии. Эту «кривую» и воспроизвел в своем романе Гофман, представив все отклонения от «прямой», и тем самым дал объемное изображение сферы человеческого духа. Поэтому-то, полностью сохраняя характер романтического произведения, роман Гофмана впервые выполняет то назначение, какое предполагал для этого жанра Новалис: «говорит о жизни и представляет жизнь» (ЛТ 316).

Отсюда целый ряд черт, с одной стороны, отличающих этот тип романа от предромантического, «готического», с другой стороны, намечающих новую идейно-художественную структуру романа XIX в. Элементы «готической» литературы, столь заметные прежде всего в «Эликсирах дьявола»³⁷, не имеют здесь самостоятельного значения,

³⁷ А. Ф. Шамрай, например, усматривает в этом романе прямое влияние Казота. См.: Шамрай А. Ф. Ернст Теодор Амадей Гофман. Життя і творчість. Київ, 1969, с. 106.

а являются, как справедливо отмечает польская исследовательница М. Пивиньская³⁸, лишь вспомогательными художественными средствами. Появившийся примерно в одно время с «Житейскими воззрениями Кота Мурра» «Мельмот-скиталец» Ч. Мэтьюрина, при всей актуальности своего центрального образа («мельмотический» и «байронический» — синонимы в понимании современников³⁹), приобрел особую выразительность именно благодаря «ужасности» и этого образа, и всей тональности своих составных частей. Гофман уже в «Эликсирах дьявола» (при наличии прямых реминисценций из романа Льюиса «Монах») преодолел смысл «готической» формы: обнажил все пружины «таинственного», «ужасного», показав жизненную, диалектическую природу последнего, взаимобратимость добра и зла, взаимопроникновение идеального и действительного⁴⁰. Достаточно сказать, что у него нет прирожденных злодеев, как нет их у Достоевского. «Злодейство» в обоих его романах не имеет даже условно традиционного смысла служения «нечистой силе». Оно — следствие глубоких, сильных страстей, которые рождены чаще всего непростой судьбой (Эуфемия, советница Бенцон), а иногда — неясными, темными родниками души, освещаемыми в какие-то минуты для самого «злодея» вспышками его собственного сознания, опять же как у Достоевского (напрашивается вольное сравнение между принцем Гектором или Киприаном с их разрушительно-чувственной «южной» природой и «фантастической» страстностью Свидригайлова).

³⁸ Пивиньская М. Проблема романтического героя. — В кн.: Польский романтизм и восточнославянские литературы. М.: Наука, 1973, с. 142.

³⁹ См.: Алексеев М. П. Ч. Р. Мэтьюрин и его «Мельмот Скиталец». — В кн.: Мэтьюрин Ч. Р. Мельмот Скиталец. Л., 1976, с. 657.

⁴⁰ Г. Хартунг правильно отмечает ироническое отношение Гофмана к «удобной» позиции признания «роковой взаимосвязи вещей», выражение этого он видит и в «Эликсирах дьявола» (Hartung G. Anatomie des Sandmanns. — Weimarer Beiträge, 1977, N 9, S. 56).

Важнейшим идейно-смысловым компонентом романа является женский образ. У Гофмана он утрачивает тот смысл, который имеет у Новалиса («голубой цветок», средоточие идеального). Если женщина остается предметом «томления» романтического героя (Аврелия, Юлия), то при этом непременно становится и объектом разрушительной силы, но иногда эту силу несет она сама. Цельность чувства Крейсlera разрушена существованием Гедвиги, магическое («как жгучее зелье») обаяние Эуфемии враждебно всему гармоническому, покойному, «идеальному». В этих фигурах однако подчеркнут не «демонизм» женской природы (по контрасту, например, с «Влюбленным дьяволом» Казота), а иррациональность человеческого чувства, особенно остро сказывающаяся в натуре женщины. Благодаря двум вариантам женского образа создается новая коллизия романа: романтическая героиня как антипод «голубого цветка», соперница идеальной романтической возлюбленной; своим душевным смятением и одновременно — душевной самостоятельностью она напоминает Лореley у Брентано, у Эйхендорфа⁴¹. Эуфемия ненавидит Аврелию — «цветок, который так возносится великолепием своих свежих красок» (87), Гедвига, благородная и преданная Юлии, с болью стремится удостовериться, что та не знает настоящей любви, какую испытывает она сама. Наличием двух «контртипов» женщины обуславливается усложненная психология героя-мужчины и тем создается прообраз сложных психологических ситуаций Достоевского⁴². Гофман, писатель «фантастический», мало заботящийся о правдоподобию, обычно нарочито пренебрегаю-

⁴¹ О новом типе романтической женщины в балладе Брентано см.: Балашов Н. И. Структура стихотворения Брентано «Лорелея» и неформальный анализ.— Филологические науки, 1963, № 3, с. 102.

⁴² Аналогия ситуаций Гофмана и Достоевского указана в статье: Гроссман Л. Гофман, Бальзак и Достоевский.— София, 1914, № 5.

щий мотивировками поведения персонажей, может быть поразительно точным и тонким в его изображении (например, немногочисленные страницы, описывающие хитрую игру Эуфемии вокруг семейства барона, могут сделать честь любому мастеру психологического анализа⁴³).

Этот сгущенный внутренний драматизм — отличительная особенность романа уже XIX столетия, когда искусство устами романтиков, а потом реалистов во весь голос заговорило о «перевернутости» мира и важнейшей его части — человеческой души. В духовных поисках героев обоих романов Гофмана складывается та тенденция человеческого сознания, которая у Достоевского выражена в словах: «Дважды два четыре уже не есть жизнь... а начало смерти». Романтическое стремление увидеть за арифметической истиной иную, скрытую, подлинную будет воспринято романом следующих десятилетий как обобщенный признак человеческой природы.

Тип романа, созданного Гофманом, это роман-исследование, своего рода «опыт о личности», в котором намечены многие будущие аспекты ее художественной подачи. Здесь впервые поднят вопрос об изменяемости, диалектике личности, следствием чего оказывается и возможность выбора нравственно-мировоззренческого облика, той или иной разновидности своего «Я». И впервые личность в силу своей не однозначно земной и не однозначно возвышенной сущности показана перед лицом опасности «тупика»: не случайно не получает завершения линия Крейсера — последнего из созданных Гофманом «энтузиастов». И в «Эликсирах дьявола», и в «Житейских воззрениях Кота Мурра» центральная тема: романтическая натура в реальном мире — не предполагает развязки. Вся идейно-художественная структура обоих произведений как раз

⁴³ Глубину психологического анализа в «Эликсирах дьявола», при «запутанности» и «нагромождении ужасов», отмечает С. Штейн (Штейн С. Пушкин и Гофман. Дрепт, 1927, с. 80).

соответствует жанру романа, который «в определенном смысле всегда является незаконченным, разомкнутым, а не завершенным жанром»⁴⁴.

С другой стороны, именно роман мог полнее всего передать усложнившуюся в позднем романтизме проблему личности. Его новая, многоплановая форма позволяла воспроизвести проекцию общественно-исторических перемен в романтическом мышлении: представить человека как явление реальной действительности и одновременно — оценить действительность с позиций идеала.

⁴⁴ Кожин В. Происхождение романа. М., 1963, с. 335—336.

Ф. П. ФЕДОРОВ

ВРЕМЯ И ВЕЧНОСТЬ
В СКАЗКАХ И КАПРИЧЧИО
ГОФМАНА

Романтическая эпоха, одна из ярчайших эпох европейской культуры, осмысляла себя, осмысляла мир и историю сквозь призму всечеловеческого духовного опыта, сквозь призму разнородных и весьма отдаленных как по времени, так и по характеру философских, религиозных, эстетических доктрин (от Пифагора и Платона до Спинозы и Канта, от индийских Вед и национального фольклора до христианского богословия, от мистицизма Экхарта и Бёме до последовательного рационализма XVII—XVIII столетий, от античной драмы и ренессансной живописи до Стерна и Гете). Романтическое «поглощение» мировой культуры было следствием романтического универсализма, следствием неустанно прокламируемой идеи постижения мирового синтеза и построения этого синтеза в системе научных и художественных знаний. Романтическая концепция времени преломляет самую суть романтизма как культурной эпохи, самую суть тогдашней структуры мышления.

Раннеромантическая концепция мира совершенное воплощение получила в творчестве Новалиса. (Термины «ранний романтизм» и «поздний романтизм» имеют не столько хронологическое, сколько ценностное содержание.) Для Новалиса, как и для всего романтизма, как и для всей предшествующей культуры, принципиально значимы категории времени и вечности. В новалисовской картине мира вечность присутствует как высшая реальность;

неполноценность времени определена уже тем, что оно рождено вечностью, вечностью контролируется, к вечности устремлено (в этом смысле Новалис верен концепции, исповедуемой в Европе со времен поздней античности и средневековья, концепции, которая классическое обоснование получила в трудах Плотина и Августина Аврелия¹); вечность находится вне процесса, вне истории; «в вечном,— по словам Августина,— нет ни преходящего, ни будущего, ибо что проходит, то уже перестает существовать, а что будет, то еще не начало быть. Вечность же только есть, она ни была, как будто ее уже нет, ни будет, как будто доселе ее еще не существует»². История же человечества, по Новалису, может быть разделена на три периода: прошлое, настоящее и будущее; если настоящее является «вырождением», «одичанием», то прошлое и будущее представляет собой Золотой век; история от Золотого века через «одичание» движется к новому Золотому веку, который и является целью и пружиной исторического процесса³. Золотой век Новалиса — это единство

¹ См.: Лосев А. Ф. Античный космос и современная наука. М., 1927; Данилова И. От средних веков к Возрождению. Сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975, с. 63—80; Молчанов Ю. Б. Четыре концепции времени в философии и физике. М., 1977, с. 28—32; Майоров Г. Г. Формирование средневековой философии. Латинская патристика. М., 1979, с. 292—298.

Воздействие философии Плотина на немецкий романтизм и, в частности, на Новалиса рассмотрено в ряде исследований: Reiff P. F. Plotin und die deutsche Romantik.— Euphorion, 1912, Bd. 19; Wundt M. Plotin und die Romantik.— Neue Jahrbücher für das klassische Altertum, 1915, Jg. 18, Bd. 35; Haering T. Novalis als Philosoph. Stuttgart, 1954; Mähl H. Novalis und Plotin.— Jahrbuch des Freien deutschen Hochstifts. Tübingen, 1963. В отечественной литературе см.: Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма. М., 1978, с. 194—198.

² Антология мировой философии. М., 1969, т. I, ч. 2, с. 592.

³ См.: Mähl H. Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Heidelberg, 1965; Габитова Р. М. Философия немецкого романтизма, с. 224—256.

человека и природы, земли и неба, материи и духа, всемирный синтез, универсальная целокупность, осуществленная на некоей духовной, божественной основе; это идеальное, блаженное миросостояние, не свершающееся, а свершившееся, самим этим фактом преодолевшее движение, историю, время; Золотой век — не что иное, как вечность. Из вечности во время и из времени в вечность — такова новалисовская концепция истории — истории человека и человечества. В «Генрихе фон Офтердингене» герой видит во сне голубой цветок — символ мирового синтеза, единения конечного и бесконечного, грядущего Золотого века, «блаженной страны». Из мира разъединенности герой движется к Золотому веку, мифологической апологией которого и должен был завершиться роман. Но настоящее, находящееся во власти времени, истории, тем не менее тронута вечностью, будущим; настоящее преодолеваемо не только в процессе исторического развития, но едва ли не преодолено, оно едва ли не иллюзорно, оно колеблется на стыке времени и вечности. Суть в том, что «бесконечное», Золотой век, «блаженная страна», к которым устремлен Генрих, усвоены его сознанием, присутствуют в его сознании как голубой цветок; время и вечность существуют не как объективные данности, а как явления сознания, как явления духа; душа Генриха, которой открылся голубой цветок, которой открылась вечность, постепенно «расширяется» до вечности, вечностью заполняется; Генрих фон Офтердинген, подобно личности у Плотина и Августина, философия которых имела для Новалиса существенное значение, возвышается от времени к вечности. А как сказано Бэацем: «Вечность есть целокупное и совершенное обладание бесконечной жизнью»⁴. Художественный мир романа в этом смысле — это мир объективированного сознания, поэтому предметы, события, люди, в общем пред-

⁴ Цит. по кн.: Андреев М. Л. Время и вечность у Данте. — В кн.: Дантовские чтения. М., 1979, с. 188.

метно-чувственные конкретности пронизаны неким лирическим, музыкальным напором; лирика, музыка, философия разрушают материальную рельефность, точнее сказать, растворяют ее в потоке движущегося сознания, в «синем» потоке; как прекрасно сказано Н. Я. Берковским, «воистину есть только единый поток творимой жизни» (Берк 176). «Синий» поток, несущийся сквозь роман, эта «творящаяся» жизнь, жизнь, наполняющаяся вечностью, в сущности, упраздняет настоящее, преодолевает время и конструирует вечное как единственную реальность. В структуре «Генриха фон Офтердингена» существенно взаимодействие двух сфер: конкретно-исторической, образуемой странствием героя по Германии (конкретно-исторической не в плане научно-достоверного изображения эпохи, хотя новалисовская история тронута некоторыми приметам германского средневековья, а в плане принадлежности к истории, к времени), и сказочно-мифологической (миф Клингзора о стране Джиннистан); историческое время постоянно контролируется вечностью, в вечность глядится, пока, наконец, вечностью не поглотится. Время у Новалиса имеет конкретную цель — Золотой век, это определяет его линейность, одновекторность, необратимость; и в этом отношении новалисовская концепция времени опирается на концепцию, выработанную в эпоху средневековья⁵. Время у Новалиса прогрессивно: из «одичания» провидится «блаженная страна». Новалис подобно многим сподвижникам по романтизму упоен атмосферой свободы, раскованности, установившейся после Французской революции; ранний романтизм смотрит в будущее с

⁵ О христианской, средневековой концепции времени А. Я. Гуревич пишет: «новое осознание времени опирается на три определяющих момента: начало, кульминацию и завершение жизни рода человеческого. Время становится векторным, линейным и необратимым» (Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 100). Об этом же: Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 247—270.

надеждой, с оптимизмом; в нем бродит энтузиазм; он верит в миротворческие возможности личности. Упоение прогрессом, свойственное Новалису, во многих отношениях восходит к просветительству, в течение века исповедовавшему возможное достижение гармонического общества (Эльдорадо); точнее говоря, раннеромантический оптимизм имел в оптимизме предшествующей эпохи своего рода союзника; эпохи при всей их конфликтности дружески обнимались в оптимизме. Но существеннее другое: новалисовская концепция истории, строящейся на триаде (Золотой век — «одичание» — Золотой век), преемственно связана с несравненно более мощной традицией, с традицией христианского, средневекового мироощущения, согласно которому история движется от вечного Эдема через временное земное существование к вечному блаженству — второму пришествию и царству небесному на земле. Раннеромантическое время — это время прорыва в вечность, как таковое оно имеет конец, предел, как предел имеет и христианское время (смерть, Страшный суд). Но здесь необходимо отметить следующее: средневековое время, как известно, время эсхатологическое, финитное, оно устремлено к Страшному суду⁶. Божественная вечность устанавливается благодаря Страшному суду. В «Откровении Иоанна» (10, 6—7) сказано: «И Ангел, которого я видел стоящим на море и на земле, поднял руку свою к небу и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море, и все, что в нем, что времени уже не будет... И седьмой Ангел вострубил, и раздались на небе громкие голоса, говорящие: царство мира соделалось царством Господа нашего и Христа Его, и будет царствовать во веки веков» (11, 15). У Новалиса, как и у всех ранних романтиков, апокалиптическое начало снято; новалисовская эсхатоло-

⁶ Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, с. 99; Кузнецов Б. Г. Идеи и образы Возрождения. М., 1979, с. 83—93.

гия светла и лучезарна; лучезарно обретение Генрихом вечной «блаженной страны»; в «Гимнах ночи» лучезарна смерть, растворяющая человека в вечном и бесконечном космосе. Новалис утверждает своего рода безболезненное вращение времени, истории, земного мира в вечность, в Золотой век, растворение времени в вечности.

Эпоха раннеромантического оптимизма была непродолжительна. Генрих фон Клейст, яростно полемизирующий с предшественниками, современниками и самим собой, в ряде произведений опровергает новалисовскую апологию Золотого века. Новалису впереди сиял Эдем, Золотой век. Клейсту, как и многим его современникам (1800-е годы), оправившимся от энтузиазма, видится «век железный», торжество хаоса, насилия, антигуманизма (тема «железного века» становится одной из важнейших тем в позднеромантической культуре). На смену идее прогрессивного развития истории, разделяемой всеми ранними романтиками, идее, восходящей к христианству (к Августину, в частности), идее, господствовавшей в эпоху Просвещения (бесспорно, что как содержание истории, так и смысл ее целей каждый раз понимался по-своему, но здесь важно подчеркнуть общее, что связывало разные типы мирозерцания,— веру в прогресс), явлена идея регресса. В этом отношении особенный интерес представляет новелла Клейста «Землетрясение в Чили». Как и Руссо, мыслитель для Клейста чрезвычайно важный, Клейст разграничивает естественную историю и историю социальную, порывая тем самым с очень мощной в Германии традицией Гердера, то и другое объединяющей, а не противопоставляющей⁷ (обоснованная в «Идеях к философии истории человечества», в ряде других сочинений концепция Гердера оказала влияние на Гете, и, что особенно сейчас важно, на ранних романтиков). Природа у Клейста, как и у Руссо, руководствуется разумом, гуманизмом; приро-

⁷ См.: Гультга А. В. Гердер. М., 1975, с. 53, 61.

да и целью своей имеет разумное и гуманное, Эдем; природа у Клейста, как и у Руссо, сфера внесоциальная, внеисторическая, существующая вне времени, вне разрушительного его потока,—сфера вечности. Цивилизация же, по мнению Клейста, руководствуется неразумием и антигуманизмом, цель цивилизации — Содом и Гоморра. Немыслимая вне человеческого общества, вне его истории, цивилизация тем не менее от истории отделена, в себе самой замкнута, имеет определенную самостоятельность, вневременность, что косвенно выражено в наименовании — Содом и Гоморра. История же, как индивидуальная, так и всеобщая, всечеловеческая, представляет собой конфликт природного и социального, идеологического: природа вводит в мир Эдем, общество Эдем разрушает, восстанавливает Содом и Гоморру. И в этом смысле как индивидуальная, так и всеобщая история состоит из двух периодов: Эдема и Содома; история движется от Эдема к Содому. Природа, вторгаясь в человеческую историю, способна приобщить эту историю к вечному, гуманному, но природа бессильна перед властью человеческих законов, перед властью господствующей идеологии, перед властью цивилизации. Идеология неизбежно возвращает историю в лоно антигуманизма. (Выученик Руссо, Клейст поставил под сомнение всеислие природы.) Эдем и сменяющий его Содом неразделимы. Эдем и Содом образуют единый цикл. История, утверждается в «Землетрясении в Чили», откровенно циклична; история — это непрерывное нанизывание друг на друга друг другу равных по своему антигуманистическому исходу циклов. История движется по замкнутому кругу. Структура и содержание клейстовского цикла, как это нетрудно увидеть, иные, чем структура и содержание новалисовского цикла. У Новалиса, как и у Августина, цикл образует вся человеческая история: от Золотого века до Золотого века. У Клейста же человеческая история распадается на бесконечную серию равных друг другу кругов циклов. Клейст становится родоначаль-

ником позднеромантического понимания истории. В «Землетрясении в Чили» сопоставлены два цикла истории; они равны по антигуманной сущности, хотя и отличны по внешним одеяниям: антигуманизм закона и антигуманизм толпы. Человечество ходит по кругу, и это хождение человечества по кругу делает человеческую историю бессмысленной, грешной, трагической. Еще раз сошлемся на Августина; в трактате о «Граде Божиим» он писал: «По кругу блуждают нечестивцы; не потому, что по кругу, как полагают они, будет возвращаться их жизнь, но потому, что таков путь заблуждения их, сиречь ложное учение»⁸. Человеческая история циклична, утверждает Клейст, и это делает ее дьяволиадой, определяет ее inferнальный характер. В мировосприятии Клейста сталкивается вечное, явленное природой, и историческое, временное, явленное человеческим обществом. Историю Клейст изображает с позиции вечности, с позиции Эдема, добра, гуманизма. И суть новеллы — страстный бунт против истории, против времени, во имя вечности. Но одновременно Клейстом осознана катастрофа вечного в его конфликте с движущимся, объатым катастрофами, нечестивым временем. Природа перестала быть всемогущей, человек перестал быть всеильным, он не способен, подобно Генриху фон Офтердингену у Новалиса, преобразовать мир в соответствии с идеалом. Сфера цивилизации — это сфера времени, но непреодолимость, неистребимость ее, ее постоянное торжество над природой возводят ее в вечное, внеисторичное. У Клейста намечено причудливое смещение критериев: Клейст демонстрирует грозную мощь природы, землетрясение, подобно Страшному суду, разрушает нечестивую цивилизацию, вершит правый суд; но нечестивая цивилизация воскресает, как птица Феникс; сотворенное природой вышло из-под власти природы. Ес-

⁸ Цит. по кн.: *Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы*. М., 1977, с. 93.

ли у ранних романтиков настоящее было устремлено в будущее, равное Золотому веку, «блаженной стране», вечному, то Клейст полнотой власти наделяет временное, настоящее, греховное, что и рождает трагедию. Надо сказать о том, что трагическая история человечества проецируется Клейстом в вечность, на вечность; человеческая история становится отражением конфликтов, разыгрывающихся в вечности, вечность перестает быть воплощением блаженного существования.

В творчестве Э. Т. А. Гофмана, творившего в следующее после Клейста десятилетие (1810-е годы), совершается непрерывная борьба между надеждой и страхом. В романах и новеллах (начиная с «Кавалера Глюка») с необычайной последовательностью демонстрируется позднеромантическая концепция времени, более того, она получает в творчестве Гофмана совершенное воплощение. В «Эликсирах дьявола» — одном из самых значительных романов позднего романтизма — действие, происходящее в XVIII столетии, сопряжено с XV и последующими столетиями; суть главного героя монаха Медарда — борьба духа и эроса, небесного и дьявольского — это и суть его рода; по образу жизни, по сущности характера и мировоззрения Медард равен каждому из его предков; каждый из его предков есть Медард, одетый в немедардовы, в собственные одежды. Как и у Клейста, история делится едва ли не на равные отрезки — циклы; в каждом из циклов действуют разные люди, выполняющие одну и ту же функцию; в каждом из циклов разыгрываются одни и те же конфликты. Настоящее (Медард) постоянно глядится в прошлое (его род), прошлое неизменно в настоящем, прошлое равно настоящему. История, по Гофману, есть история одной, постоянно разыгрывающейся драмы, в которой с методической последовательностью сменяются статисты; движение сводится только к смене статистов, этих ставленников судьбы. В «Житейских воззрениях Кота Мурра» капельмейстер Крейслер проходит сквозь

серию жизненных кругов: дипломатическая служба, пребывание в великом герцогстве, Зигхартсвейлер, Канцгейм; как и у Клейста, каждый из этих циклов начинается надеждой, а завершается катастрофой. По кругу ходит человек, по кругу ходит человечество. Концепция мира, созданная Гофманом, продиктована европейской действительностью 1810-х годов. Поздний романтизм, как известно, продукт не только революции, но и послереволюционного опыта; послереволюционный опыт не располагал к энтузиазму: французская республика в течение десятилетия трансформировалась в воинственную диктатуру Наполеона; падение Наполеона результатом своим имело реставрацию Бурбонов и создание Священного союза, в Европе начинается вакханалия реакции, удушение свободы во всех ее формах и проявлениях. История не только реставрирует дореволюционное, но и выводит на авансцену буржуа, обывателя, филистера, всецело погруженного в материальную практику; реакция вскармливает бездуховность. Энтузиазм, рожденный революцией, соединяется с разочарованием и страхом. Исследуя отношения мира и личности, поздние романтики осознают несостоятельность миротворческих возможностей личности, осознают власть мира над личностью; персональная история не только вплетается в реальность, но и реальностью определяется.

Гофман, как и Клейст, как и все поздние романтики, знает цену и власть современности; реальный, земной, исторический мир в структуре гофмановского мира занимает чрезвычайное место; сознание не в силах его преодолеть, не в силах, как у Новалиса, возвыситься до вечности. Каждая из эпох, каждый из повторяющихся друг друга циклов имеет свою внешность, свои «местные» и «национальные» особенности, свой ритм и цвет, у него есть «лица необщее выраженье». Концепция исторического развития, созданная Гердером (природа и общество естественно, закономерно движутся от несовершенных

форм к более высоким и совершенным формам; природа и общество поставлены под знак становления), как нетрудно убедиться, поздними романтиками, в сущности, была отвергнута, но ими была воспринята и своеобразным образом интерпретирована гердеровская мысль о том, что в «историческом процессе каждый этап имеет самостоятельное значение», содержит «свой идеал добродетели и счастья, соответствующий разнообразным модификациям исторической жизни»⁹. На почве гердеровской идеи разнообразия и самостоятельности каждого исторического этапа и возникает романтическая теория «местного» колорита, романтическое погружение в исследование исторических, национальных, этнографических, даже сословных примет изображаемого. Романтики погружены во время, в историю, они постоянно озабочены хронологией, они ее лелеют, они наполняют произведения датами, тщательно выверяют изображаемое по научным источникам. Но хронология не препятствует, скорее, наоборот, способствует разграничению истории на повторяющиеся друг друга циклы. Каждый из изображенных циклов равен остальным циклам, потому что все они характеризуются одними и теми же конфликтами, одной и той же сущностью, сводящейся к борьбе неба и земли, света и тьмы, добра и зла, красоты и безобразия, природы и цивилизации; суть мировой истории и заключена в этой борьбе. Мир у романтиков охвачен движением, но это движение не меняет мира; охваченный движением мир находится под знаком неподвижности.

Для Гофмана, как и других представителей позднего романтизма, характерно столкновение двух временных сфер. С одной стороны, это время быта, повседневности, время явлений, земное, историческое, оно одновекторно и необратимо. С другой же стороны, это космическое, сак-

⁹ Жирмунский В. М. Очерки по истории классической немецкой литературы. Л., 1972, с. 260.

ральное время, время мифа, вечность. Мир гофмановской вечности охвачен борьбой, но борьбой, не ведущей к развитию, становлению, созиданию, борьбой, длящейся в бесконечности, не имеющей предела. Гофмановская вечность — арена борьбы Господа и Сатаны. В «Ночных произведениях», в «Эликсирах дьявола», в ряде других созданий сверхреальные силы являются предметом непосредственного изображения, не метафорой, а мифом. Вечность, прежде понимаемая как сфера Господа, как сфера блаженства и гармонии, становится сферой борьбы. Гофманом ущемлена власть Господа и возвышена власть Сатаны. В вечность опрокинуты земные конфликты, вечность объявлена не антитезой, а проекцией истории, точнее говоря, земное, историческое время является отражением, частным проявлением времени сакрального. Земной мир Новалиса был антитезой вечности, но земной мир Новалиса был устремлен к вечности как к цели, как к всемирно-историческому заданию; земной мир перерастал в вечность; личность была у Новалиса той могущественной силой, которая преображала космос. У Гофмана же земной и небесный миры сближены как разные уровни одного и того же, но одновременно они и бесконечно разделены, разделены абсолютной зависимостью земного от небесного. На этой почве возникает и трагическая позднеромантическая ирония: человек и человечество, погруженные в бытовое, историческое время и уверенные в развитии, в движении, оказываются обреченными на неизменность; человек, объявивший себя субъектом, оказывается лишь субъектом бытового времени. В сущности же, он является не чем иным, как объектом, марионеткой вечности. Все это и делает неизбежным появление в позднеромантическом сознании такой категории, как судьба, судьба, человеку враждебная, ведущая к гибели.

Исключительное место в творческом наследии Гофмана занимают капрично и капричнообразные сказки («Золотой горшок», «Крошка Цахес», «Выбор невесты», «Ко-

ролевская невеста», «Принцесса Брамбилла», «Повелитель блох»). Если в романах и новеллах Гофман, как правило, отнимает надежду, декларирует господство мрака и безысходности, то в одновременно создаваемых сказках и капрично звучит апология надежды, света, «блаженной страны». Структура художественного мира сказок подобна структуре художественного мира новелл. Как и в новеллах, Гофман с предельной тщательностью изображает повседневность, совершающуюся в повседневности человеческую историю; герой заброшен в низкий мир, в бытовое, историческое, в земное время, этим временем предопределены его сознание, его образ жизни; история взаимоотношений студента Ансельма с семейством конфектора Паульмана («Золотой горшок») — это земная история, в меру банальная, в меру трогательная, в меру комическая. Но одновременно, как и в новеллах, есть сфера высшего, внечеловеческого, внеисторического, есть сфера вечности. Вечность неожиданно стучится в повседневность, неожиданно обнаруживает себя в повседневности, рождая переполох в трезвом рационалистическом и позитивистском сознании, не верящем ни в бога, ни в черта. Система событий, как правило, берет свой отсчет с момента вторжения вечности в сферу бытовой истории. Ансельм, не ладящий с вещами, опрокидывает корзину с яблоками и пирожками; лишая себя праздничных удовольствий (кофе, двойного пива, музыки и созерцания нарядных девушек), он отдает торговке свой тощий кошелек. Но комическое это происшествие оборачивается нешуточными последствиями. В резком пронзительном голосе торговки, отчитывающей незадачливого юношу, звучит такое, что повергает в ужас и Ансельма, и гуляющих обывателей. В реальное заглянуло сверхреальное, точнее, сверхреальное обнаружило себя в реальном. Земля, погруженная в быт, в суету сует, в игру ограниченных интересов, не ведает высшей игры — игры космических сил, игры вечности; она слепа и глуха, она видит явление, не видя его сущности (видит

Линдгорста в качестве архивариуса, а не мага, видит торговку, а не ведьму, видит яблоки, а не «милых» ведьминых деток и т. д.). Но реальное всегда преломляет сверхреальное, время всегда содержит в себе вечность. В сказках и каприччио, как и в иных созданиях Гофмана (за исключением некоторых поздних новелл), сквозь посюстороннюю человеческую историю «проглядывает некая глобальная мифическая модель мира»¹⁰. Кстати говоря, здесь коренится первопричина свойственной Гофману мифологизации быта. Миф, входя в быт, быт мифологизирует, мифологизируется история. Гофман исследует историю, но поверяет ее вечностью как высшей инстанцией; поэтому в структуре гофмановского мира присутствует не только мифологизированная реальность, но и сама вечность, запечатленная в мифе, введенном в сказку в качестве своего рода «вставной новеллы»: таков миф о Фосфоре и Лилии, рассказанный Линдгорстом с весьма значительным комментарием: «То, что я вам сейчас рассказал, есть самое достоверное из всего, что я могу вам предложить...» (Г 1, 82); таков миф «О короле Офиохе и королеве Лирис» в «Принцессе Брамбилле», которому предшествуют опять же в высшей степени характерные слова, на этот раз уже авторские и обращенные непосредственно к читателю: «Здесь тебе, благосклонный читатель, придется терпеливо выслушать некую историю, стоящую особняком, как будто не имеющую прямой связи с теми событиями, о которых я взялся тебе рассказать. Но как нередко бывает, что якобы неверная дорога вдруг приводит тебя к цели, так и этот побочный эпизод, быть может, введет нас в самую суть основного повествования» (Г 2, 260—261). Мифология каприччио и каприччиообразных сказок отлична от мифологии новелл; в новеллах господствует христианская мифология; ее всевозможными приметами и тронута созидаемая в новеллах вечность. Миф

¹⁰ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976, с. 287.

каприччио — продукт гофмановской фантазии, он ориентирован на условную восточную пышность, яркость, нарядность, он тронут восточной образностью («восточной напыщенностью» называет Геербранд рассказ Линдгорста о Фосфоре и Лилии). Главное же в другом: миф каприччио восходит к мифу Новалиса; у Гофмана новалисовские формы мифа, новалисовское введение его в повествование. В «Учениках в Саисе» в центр помещен миф о Гиацинте; история Гиацинта — это прошлое, настоящее и будущее учеников в Саисе, земной истории. «Блаженная страна» в «Генрихе фон Офтердингене», о которой сообщает Клингзор и которая должна была осуществиться в финале в некоем всемирно-историческом масштабе, именуется Джиннистан. Так же именуется и «блаженная страна» в «Крошке Цахесе». Гофмановские Джиннистаны и Атлантиды откровенно напоминают новалисовский Джиннистан, к нему апеллируют. Новалис — художник, для Гофмана чрезвычайно важный; новалисовские идеи рассыпаны едва ли не во всех произведениях Гофмана, но, несмотря на привлекательность и обаяние Новалиса, новалисовская концепция мира в романах и новеллах Гофманом отвергнута, в каприччио же она становится до некоторой степени предметом реставрации; Гофман как бы создает собственную версию, собственную модель новалисовской концепции истории. Новеллы и романы демонстрировали безысходность, пессимизм; новеллы и романы — торжество гротеска, страха, ужаса, торжество чужого мира. В каприччио Гофман исповедует надежду, верует в прогресс, в торжество человеческого, в Золотой век; именно поэтому Гофману и важен опыт Новалиса, опыт раннеромантического искусства. Творчество Гофмана, как и сознание Гофмана, — вечное снование между отчаяньем и надеждой, между разрушением и построением Золотого века; этот пронизательнейший и пронзительно видящий художник носил в себе детскую веру в добро; художник, творчество которого стало классическим воплощением позднего романтизма, не изжил до конца

раннеромантическую убежденность в торжестве идеала. Миф Гофмана — это миф о начале истории, о начале времени, о праистоках современной цивилизации, о некогда состоявшемся разрыве природы и человечества, духа и материи, о проистекшей от того борьбе света и тьмы¹¹. Распалось единство мира; как индивидуальная, так и всечеловеческая история является частным проявлением универсального, космического конфликта; миф, являющийся своего рода инвариантом, в земной жизни находит преломление в бесчисленном количестве вариантов. Рядовая посясторонняя история конректора Паульмана, его дочери Вероники и претендентов на ее руку — студента Ансельма и регистратора Геербранда введена в контекст борьбы, которую ведут старая Лиза, обязанная «своим существованием любви одного из... драконовых перьев к какой-то свекловице», и ее «величайший враг» Саламандр-Линдгорст; их же борьба в свою очередь возведена к борьбе высших космических сил — князя духов Фосфора и черного дракона. Герой «Золотого горшка» студент Ансельм, заключенный в Дрезден, особенен тем, что враждует с вещами, слышит голоса природы, голоса вечности, но, как всякий гофмановский человек, как герой «Ночных произведений» или «Эликсира дьявола», он несвободен, в нем, помимо его воли, играет потустороннее, играет космос, им играет космос. Душа Генриха фон Офтердингена, постепенно наполняющаяся вечностью, возносит Генриха над миром. Генрих не только субъект, но и творец. История Ансельма — история человека, закабаленного сверхреальным, закабаленного вечностью, это история марионетки. Кабала вечности (Ансельм) это нечто совершенно от-

¹¹ Strich F. Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner. Bde I—II. Bern und München, 1910; Negus K. E. T. A. Hoffmann's other World. The Romantic Author and his New Mythology. Philadelphia, 1965; Мелетинский Е. М. Поэтика мифа, с. 286—290.

личное от растворения в вечности (Генрих). Биография Ансельма от первого до последнего момента определена Линдгорстом и старой Лизой; шарахания от Серпентины к Веронике и от Вероники к Серпентине совершаются в результате переменных успехов в борьбе духов; манускрипты Ансельм не столько списывает, сколько они списываются, находящийся во власти Линдгорста, он силой интуиции проникает в знаки, читает их, не читая, душе его открывается душа природы; но как только активизируется старуха, манускрипты перестают списываться, более того, все усилия воли и разума оказываются недостаточными, чтобы постигнуть и воспроизвести манускрипт. В финале изображен поединок Саламандра и старухи, победа Саламандра, в результате которой и становится возможным конечное торжество Ансельма — переселение в Атлантиду. Показателен комментарий Линдгорста к духовным смятениям героя. «Ансельм,— сказал князь духов,— не ты, но враждебное начало, стремившееся разрушительно проникнуть в твою душу и раздвоить тебя с самим собой, виновно в твоём неверии» (Г 1, 149). Вот это «не ты» чрезвычайно существенно; герой капрично в жизни всегда оказывается в положении «не ты»; каждый шаг, им сделанный, есть шаг по велению; даже абсолютная, страшная власть Цахеса достигнута не Цахесом, а по прихоти феи, пожалевшей уroda. Золотой век, век единства всего сущего, век всемирного синтеза, заменен трагическим веком разъединенности, односторонности; если воспользоваться терминологией А. А. Блока, историческая позиция которого восходила к романтизму, век «культуры» заменен веком «цивилизации». Но отметим еще раз, что гофмановская вечность — сфера поединка, сфера драмы; она движется вместе с временем, она, будучи сверхреальной, обретает приметы времени, обретает историю: вечность-единство трансформирована в вечность, охваченную конфликтами, тронутую распадом.

Но пафос гофмановских каприччио и каприччиообразных сказок заключен в преодолении настоящего, в преодолении современности, в достижении и восстановлении первородного мифического единства. В этом состоит принципиальное отличие каприччио от новелл и романов, в которых современности отдано последнее слово, в которых торжествует ночь. Как и Клейст, Гофман сосредоточен на изображении настоящего, на изображении земного мира с его дисгармонией, в определенном смысле он демонстрирует торжество времени. Но, подобно Новалису, он из настоящего устремлен в будущее, равное давно прошедшему, в то будущее, которое, как и прошедшее, расположено за гранью истории, устремлен в вечные в своей гармонии и блаженности Атлантиды и Джиннистаны. В причудливом синтезе позднеромантической бесперспективности (Е. А. Баратынский: «Век шествует путем своим железным») и раннеромантической апологии света, надежды, грядущей победы человека и состоит феномен Гофмана; беспощадная трезвость видения соединена с пророческими иллюзиями. Оптимизм, не покидающий Гофмана, и вводит в мир его произведений юмор, праздник, карнавал. Современность перестает развиваться по выработанным ею законам, современность перестает укладываться в прокрустово ложе догм, канонов, иерархических ценностей; современность усваивает законы сказки, карнавала; карнавал — это проверка временной реальности вечной жизнью, это прорыв к неким первоэлементам источникам жизни, это преодоление времени в жизнетворчестве; сказка, карнавал — это не эпоха, не история, это жизнь, именно жизнь, а не игра в жизнь, жизнь, вырывающаяся из-под толщи социальных, политических, бытовых установлений; это не время, а вечность; графически определенный, гротескный мир становится играющим, игровым, смеющимся миром. В «Золотом горшке», в «Крошке Цахесе» в систему реальных отношений и судеб включена сказка как эле-

мент первостепенной важности, как элемент, строящий мир (классическая волшебная сказка в основе своей имеет именно миротворчество, жизнетворчество). «Принцесса Брамбилла» — это торжество карнавала; карнавал является здесь едва ли не важнейшей, все организующей стихией, он преодолевает, он возрождает, он создает, карнавал — это не только смех — не только свобода, это творчество¹². Карнавал интересовал Гофмана как особенный, игровой мир; по этой же причине Гофмана влекло и искусство, носившее подчеркнуто игровой характер, — комедия дель арте, фьябы Гоцци, комедии Шекспира; во многих произведениях Гофмана, в «Необыкновенных страданиях одного директора театра» в особенности, звучит апология игрового, карнавализирующего искусства. Кстати говоря, в этом Гофман тоже является воспитанником раннего романтизма; ранние романтики упоены Гоцци, комедии Шекспира им едва ли не дороже, чем его трагедии, потому что в них все поставлено под знак свободы, под знак веселья, в них в юморе, в игре творится радостный, свободный мир. Высокое в «Принцессе Брамбилле» начато мифом, продолжено карнавалом, но карнавал это

¹² О карнавале см.: Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 213—301. Позволим себе большую цитату из книги М. М. Бахтина: *«участник карнавала — народ — абсолютно веселый хозяин залитой светом земли, потому что он знает смерть только чреватой новым рождением, потому что он знает веселый образ становления и времени, потому что он владеет этим «stirb und werde» в полной мере. Дело здесь не в степени субъективной осознанности всего этого отдельными участниками карнавала, — дело в их объективной причастности народному ощущению своей коллективной вечности, своего земного исторического народного бессмертия и непрерывного обновления — роста»* (с. 271, курсив наш. — Ф. Ф.). Сказанное М. М. Бахтиным относительно и к гофмановскому карнавалу, с той только разницей, что гофмановский карнавал гармонизирован, в нем отсутствует стихия гиперболизированной телесной жизни, герой его — не народ как явление социальное, а человечество как явление внесоциальное, этическое.

еще и продолжение мифа, его возвращение; благодаря карнавалу миф перестает быть «вставным», он оживает, вторгается в повседневность, в реальность, проникает в вещи, начинает править людьми, перестраивать мир; мир карнавала родственен высокому миру мифа; карнаваль- ный мир, как и мир мифа,— антипод мира реального; карнаваль- ный мир, как и мир мифа, творит непреходящее, вневременное, вечное; карнавал, в сущности, есть «телеско- пирование» событий в «неопределенное «некогда», т. е. эпоху, в которой вообще нет «до» и «после»¹³. Есть и другая сторона: люди участвуют в восстановлении мифи- ческого первородного единства, протягивают мифу (при- роде) руку помощи. Так осуществляется союз земли и космоса, природы и человека, материи и духа; так дости- гается Золотой век. «Принцесса Брамбилла» открывается картиной торжествующей реальности, и герои каприч- чо — это герои, закабаленные реальностью: актер Джильо Фава, самоуверенный и высокопарный, одержим лю- бовью к Брамбилле, не замечая, что возлюбленная его — швея Джачинта Соарди — и есть сказочная принцесса; так же и Джачинта грезит об ассирийском принце Кор- нельо Кьяппери, которым является не кто иной, как Джильо. Брамбилла в Джачинте и Кьяппери в Джильо занавешены, уничтожены повседневностью; шоры повсе- дневности ограничили их видение, сузили горизонты, отъ- единили их друг от друга. В карнавале же совершается пробуждение, самооткрытие личности. Благодаря карнава- лу человек проникает в суть природы (Урдар-озера), в суть истории (замка ди Пистойи), искусства (комедии дель арте), и лишь тогда он обретает свое собственное «я», «я», наполненное бесконечностью. Вглядевшись в Урдар-озеро, человек освобождается от двойничества, обретает не знаемую им прежде целостность.

¹³ Стеблин-Каменский М. И. Миф. Л., 1976, с. 51.

Существенно еще одно. В «Принцессе Брамбилле» (как и в иных каприччио и каприччиообразных сказках) царствует юмор. Этот юмор рожден атмосферой карнавального праздника, буффонного театрального действия. Алиса Коонен вспоминает один из прославленных спектаклей Камерного театра — «Принцессу Брамбиллу», и сказанное о спектакле относимо и к произведению Гофмана. «Стремительно пронеслись бесчисленные персонажи карнавала. В ироническом контрасте вымысел смешивался с действительностью. Танцы, интермедии, забавные пантомимы, дуэли, трагикомические похороны, шуточные процессы пронизывали основное действие. Феерическая смена красок, головокружительная сложность конструкции замечательного художника Якулова, карнавальные костюмы, маски — все это сочеталось с удивительной изобретательностью мизансцен Таирова. Карнавальная стихия оправдывала любые превращения»¹⁴. Но не только буффонада рождает юмор, юмор рождает и речевая структура, особенно речь персонажей. Таковы речи Джильо, заимствованные из псевдотрагедий, произносимые в «трагических» ситуациях и вызывающие гомерический смех, как абсолютно не соответствующие ситуации. Какова же функция универсального гофмановского юмора? В «Предисловии» к «Принцессе Брамбилле» со ссылкой на Гоцци сказано: «целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь» (Г 2, 220). В финале же устами Челионати — ди Пистойи говорится: «Я мог бы сказать, что ты фантазия, в крыльях которой юмор нуждается прежде всего, дабы воспарить; но что без тела, без плоти юмора, ты, фантазия, осталась бы только крыльями и, оторвавшись от земли, носилась бы по при-

¹⁴ Коонен А. Страницы жизни. М., 1975, с. 257.

хоти ветра в воздухе» (Г 2, 334—335). Юмор объявлен неким универсальным явлением, без которого немыслима фантазия. Юмор не только (и не столько) отвергает несостоятельное, сколько, рождая смех, благодаря смеху создает идеальную действительность, действительность раскованного сознания. Юмор в «Принцессе Брамбилле» подобен укниверсальной иронии Ф. Шлегеля: в произведениях, основанных на иронии, согласно Ф. Шлегелю, «живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри них царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность» (ЛГ 177). Мир, пронизываемый юмором (иронией), это мир необусловленности, невоплотимости, текучести, мир игры и свободы, мир бесконечного, Золотого века. Задача Гофмана в «Принцессе Брамбилле» глубоко была осмыслена А. Я. Таировым в процессе работы над уже упомянутым спектаклем в Камерном театре: «Задачей «Принцессы Брамбиллы» было создание подлинной сценической арлекинады, рождающей бодрость смеха. Это роднит нас и с Гофманом, ибо, несмотря на все потрясения, которые переживает Джилио, герой гофмановского каприччио, Гофман хочет дать общую большую радость, большое жизнеутверждение и жизнепрятие»¹⁵. Естественно, структура мифа (в частности, о короле Офиохе и королеве Лирис) и структура карнавала различны, но карнавальнй мир Гофманом мифологизирован, он обретает достоинства мифологической общезначимости и универсальности. Через карнавал, благодаря карнавалу Гофман строит в «Принцессе Брамбилле» грандиозный миф об «общей большой радости», о человеческих и мировых первоосновах. В сказках и каприччио Гофмана, как и у Новалиса, история движется от Золотого века, на-

¹⁵ Таиров А. Я. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. М., 1970, с. 275.

ходящегося в мифологическом прошлом, через «одичание» и разъединение к новому Золотому веку, к всеобщей радости и гармонии.

Но, сближаясь с Новалисом, с раннеромантической концепцией истории, Гофман тем не менее не повторяет Новалиса. У Новалиса грядущий Золотой век есть результат естественного закономерного движения, есть результат становления настоящего. У Гофмана Золотой век есть результат движения не исторического, а карнавального времени, есть результат не истории, а игры. Мир Новалиса, в сущности, единый мир, мир, в котором, как уже говорилось, настоящее колеблется на стыке времени и вечности, в котором настоящее растворено в вечном. У Гофмана господствует комика, юмор, а юмор не только рождает, но и отрицает, юмор не только строит мир «общей большой радости», но и предполагает реальность, являющуюся предметом смеха, опровержения. И в капрично присутствует реальность, постоянно взрываема смехом, ежеминутно преодолеваемая карнавалом; в сущности, в «Принцессе Брамбилле» сквозь карнавал просвечивает бытовой мир, мерцает классическое гофмановское двоемие. Гофман, как и Шекспир в комедиях, как и Гоцци во фьябах, строит весьма конкретные, текущей историей продиктованные конфликты, но смех, звенящий от первого до последнего слова, как бы преодолевает сущее и создает, как того и требуют законы сказки, капрично, фьябы, комедии дель арте, должное, жизнерадостное, гуманное, прекрасное; через смех сущее возводится в должное. Воздвигая должное, Гофман удовлетворяет вечную человеческую потребность в радости, в стремлении освободиться от ляжки времени и истории и обрести вечное блаженство. Но гофмановское вечное блаженство есть блаженство, даруемое не реальностью, не историей, а игрой, карнавалом. Строя вечное блаженство, Гофман тем не менее убеждает не доверять обретенному его героями вечному блаженству, не доверять построенному Золотому веку. Дело в том, что

в гофмановский Золотой век фантазмагорически введен быт, Золотой век наполнен «конечными» вещами; в достигнутом «бесконечном», в каждой его частице вопиет, топорщится конечное; в царство духа предусмотрительно захвачена материя; в Золотом веке растворен вполне конкретный современный быт; Золотой век выглядит идеальным бытовым веком; идеальные миры, к которым устремлены гофмановские герои, недаром именуются «усадьбами», «поместьями», «именьями». Самый разительный и самый знаменитый пример — «именье», даруемое Проспером Альпанусом Бальтазару («Крошка Цахес»). «Ежели ты поселишься с Кандидой в моем сельском доме, то счастье вашего супружества обеспечено. За прекрасными деревьями сада произрастает все, что необходимо для домашнего обихода. Помимо чудеснейших плодов — еще и отменная капуста, да и всякие добротные вкусные овощи, каких по всей округе не найти. У твоей жены всегда будет первый салат, первая спаржа. Кухня так устроена, что горшки никогда не перекипают и ни одно блюдо не подгорает, даже если ты на целый час опоздаешь к столу. [...] Наконец, всякий раз когда твоя жена устроит стирку, то на большом лугу позади дома будет стоять прекрасная ясная погода, хотя бы повсюду шел дождь, гремел гром и сверкала молния. Словом, мой Бальтазар, все устроено так, чтобы ты мог спокойно и нерушимо наслаждаться семейным счастьем подле прекрасной своей Кандиды!» (Г 1, 420). Достигнутый Золотой век — век еды и кухонной утвари, век избытка хозяйственных благ, век «семейного счастья»; гофмановский Золотой век подозрительно напоминает осуществленный идеал германских бургеров; Золотой век не что иное как торжествующее «конечное»; «конечное» же, как известно, в романтическом сознании антитетично «бесконечному», прекрасному, антитетично идеалу. Примечательно, что Гофман, озабоченный восстановлением Золотого века, в финале своих сказок и капризно не воздвигает миф о восстановлении Золотого века, не воздвигает

миф как реальность, подобную мифу о праистоках истории (в «Принцессе Брамбилле», например, в финале не возникает структуры собственно мифологической, структуры, подобной структуре мифа об Офиохе и Лирис); мифологические персонажи изъяты из мифологического мира и помещены в странный мир идеального домохозяйствования, в финале построен не миф во всей его конкретности и весомости, а некое его приблизительное подобие, некий намек на него. Воздвигнутый Гофманом Золотой век тронут иронией; ирония, проникая в Золотой век, этот Золотой век не разрушает, потому что нет необходимости разрушать иллюзию, мечту, человеческую тоску по будущему, по прекрасному. Но ирония, проникая в Золотой век, ставит этот Золотой век под знак вопроса, под знак безусловности. Подобно ранним романтикам Гофман в капрично и капричнообразных сказках демонстрирует прогресс, строит новалисовскую временную триаду; и в этом смысле его концепция истории отлична от концепции, декларируемой в романах и новеллах, от концепции, характеризующейся отниманием радости и надежды, отниманием будущего. Но вместе с тем у Гофмана настолько силен иронический пафос по отношению к Золотому веку (будущему), что безусловность прогресса оказывается едва ли не мнимой; Золотой век захватывает с собою из современности многие ее черты, Золотой век захватывает с собою многие черты века железного. Гофман демонстрирует прогресс, но прогресс сомнительный, не безусловный по своей сущности. Сквозь обретенную «большую радость» героев просвечивает откровенный скепсис автора. «Большая радость» Ансельмов и Бальтазаров имеет право на существование, но «большая радость» мира, вселенной, космологическая «большая радость» едва ли возможна, едва ли состоятельна. Бальтазар и Ансельм — не филлисты, но и не художники, они не творцы (как Глюк, как Крейслер), они ведомые, закабаленные, они не способны на самостоятельность мысли и независимость действия;

Бальтазар и Ансельм с их подругами — это гофмановский вариант Филемона и Бавкиды («Фауст» Гете), Евгения и Параша («Медный всадник» Пушкина); их «большая радость», их Атлантиды и Джиннистаны — патриархальная идиллия, патриархальная утопия. Но Гете и Пушкин (спустя десятилетие) показали невозможность патриархального Золотого века в реальной истории. У Гофмана есть сочувствие романтическим Филемонам и Бавкидам и есть скепсис по поводу достигнутого ими Золотого века. Художественный мир каприччио и каприччиообразных сказок отличен от художественного мира новелл и романов, отличен прежде всего демонстрацией надежды, исторической перспективы, демонстрацией времени, устремленного к Золотому веку. Но вместе с тем страх и безнадежность, властвующие в новеллах и романах, оказывают воздействие и на концепцию каприччио и сказок, пронизывают построенный Золотой век изрядной долей иронии и скепсиса. Скажем в заключение и о том, что снятие антитетичности вечности и истории, осуществленное в новеллах и романе и свидетельствующее о важных сдвигах в романтическом сознании, ведет к снятию вечности как особенной, самостоятельной сферы, к снятию, осуществленному в реалистическом мышлении и реалистической литературе.

Д. В. ЖИТОМИРСКИЙ

ГОФМАН
И МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР¹

Отношение Гофмана к видам искусства, к их относительной ценности, к их связям и соотношениям не поддается однозначному определению. Перед нами как бы два слоя. Внешний, образуемый легко уловимым буквальным смыслом многих гофмановских высказываний и многими фактами, весьма противоречив. Внутренний же слой, наоборот, обнаруживает логическую стройность. Этот внутренний слой — отношение Гофмана к глубинной сущности, к «музыкальной душе» всякого подлинного искусства. Здесь дифференциация видов искусства по их духовному рангу сама собой отпадает, на первый план выступает их единый источник и единая цель; здесь рождается идея полноценного («на равных») художественного синтеза, и общая концепция художественного творчества обретает целостность. Во всем, что отмечено выше, Гофман тесно связан с идеями своих старших современников — немецких романтиков рубежа XVIII и XIX столетий.

Как известно, музыка по Гофману — высшая ступень в иерархии искусства. Ее собственная вершина — музыка «абсолютная», т. е. в полной мере свободная от ассоциаций со словом или изображением. Все подобные ассоциации, навязывающие музыке «определенные ощущения или даже события», в той или иной мере снижают силу «самого

¹ Фрагмент включен автором в работу «Музыкальная эстетика Э. Т. А. Гофмана».

романтического из всех искусств» (Г 3, 27). Однако и личность и вся творческая практика Гофмана спорят с такой концепцией. С юных лет и до конца жизни он трудится для музыкального театра. Автор сценической музыки, автор и обработчик театральных текстов, декоратор, оперный дирижер,— он именно в такой многообразной роли полнее всего проявлял свою удивительную одаренность. Эта многосторонность была органичной — вытекала из внутренних потребностей и склонностей Гофмана, из его страсти подмечать скрытые связи явлений. Отсюда же и характерная черта его поэтики — синтетичность художественных впечатлений, сближающая различные виды искусства. Музыка мгновенно рождает поэтическую метафору (как, например, в импровизации Крейсlera), ассоциируется с живописью или с архитектурой. «Я вижу в восьмиголосных мотетах Баха,— говорит Крейслер,— смелое чудесное романтическое зодчество [Страсбургского] собора со всеми фантастическими украшениями, искусно соединенными в одно целое, которое горделиво и великолепно возносится к небу, а в благочестивых песнопениях Беневолы и Перти — чистые и грандиозные формы храма святого Петра, где даже громадным массам придана соразмерность и душа возвышается, преисполняясь священным трепетом» (Г 3, 37).

Так же обстоит и с художественным словом: оно перенасыщено у Гофмана музыкальными и живописными ассоциациями, во многих случаях создает специфическое впечатление театральности; например, в «Принцессе Брамбилле», в «Песочном человеке» говорится о поисках живописности художественного слова: «Быть может, мне повезет, подобно хорошему портретисту-живописцу, так метко схватить иные лица, что ты найдешь их похожими, не зная оригинала...» (Г 1, 241). И для Гофмана это не просто метафора: его собственные рисунки совершенно адекватны литературным портретам и служат лучшим доказательством синтетичности его замысла.

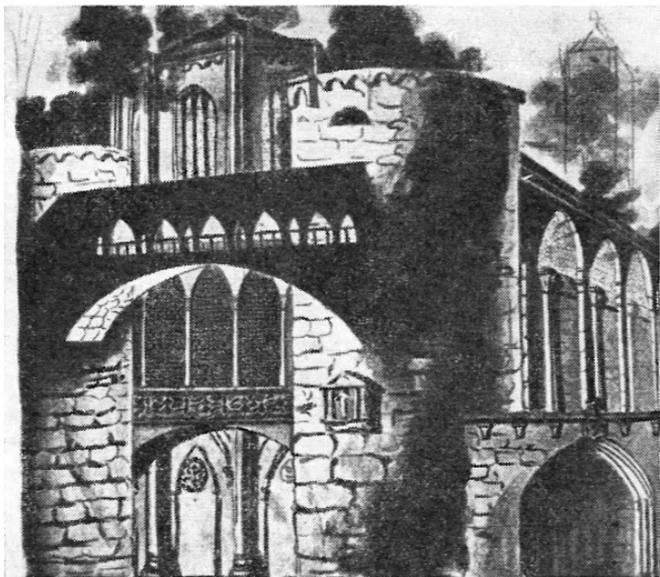
Воображение Гофмана порою связывает между собой отдельные чувственные впечатления — звуки, цвета, запахи. Так, в аромате темно-красной гвоздики автору «Крайне бессвязных мыслей» чудятся звуки бассетгорна, «словно издалека нарастающие и снова меркнушие» (Г 3, 37). Иногда в такого рода сопоставлениях очевиден произвол субъективного воображения. Так появляется, например, «платье в *cis-moll*» и «воротник цвета *E-dur*» (Г 3, 66). Здесь есть типичная для Крейсlera шутовская бравада, — впрочем, психологически весьма сложная: на поверхности дерзкий каприз, намеренно подчеркнутая ненормативность восприятия; за ними самопародирующая ирония; еще глубже — причастность к некоей тайне, доступной только интуиции художника. По поводу взаимосвязей, цветов, звуков и запахов Крейслер замечает: «Мне представляется, что все они одинаково таинственным образом произошли из светового луча и потому должны объединиться в чудесной гармонии» (Г 3, 37). То же относится и к слову. «Поэт и музыкант, — говорит Гофман, — глубочайшим образом связанные между собой члены одного братства, ибо ведь тайна слова и звука — одна и та же...» (*Hff Aufs 1, 310*).

Упоминания о «тайне» возвращают нас к общеромантическому мифу об искусстве как проникновении в сущность мира. И вот что особенно важно в связи с проблемой синтеза: в рамках указанной онтологической концепции музыка выступает не просто как вид искусства с его особым материалом и с его специфическими художественными возможностями. Для романтических философов музыка прежде всего — наиболее чистая сфера духовности; главное в ней — способность лирически обобщать и через предметное, отдельное проникать в духовно изначальное, что может наилучшим образом послужить высшей цели познания. Ибо, говоря словами А. В. Шлегеля, «понятие способно описывать только каждую вещь в отдельности, в то время как поистине обособленных вещей не существует».

вует; чувство же охватывает все в целом»². Но именно в такой трактовке музыка теряет свою исключительность и свою обособленность. Ведь и все иные, но точно так же ориентированные виды художественного творчества способны служить той же цели. Ранние немецкие романтики доказывали это всей своей практикой. Культивируя музыку, они оставались только художниками слова. Их эстетический идеал выражался лишь в своеобразном омузыкаливании литературы. Точнее говоря, он был усилением в литературе лирически обобщающих элементов. Такого же рода усиление вполне осуществимо и в живописи и в драме. Причем слияние всех этих средств отнюдь не рассматривалось теоретиками романтизма как компромисс. Наоборот, в нем видели повышение духовной силы творчества. Отсюда принципиальная возможность и желательность художественного синтеза. Как известно, обоснование такой возможности в масштабах и в полноте, значительно превышающих то, что известно было искусству предшествующих эпох, явилось одной из крупных заслуг романтизма. В музыке стремление к синтезу окрасило собой весь XIX век.

Но вернемся к Гофману. И для него основа художественного синтеза — определенная ориентированность всех элементов. Это означает, в частности, адекватность духовного ранга и эстетического качества, а также наличие множества тонких соответствий, вытекающих из природы отдельных видов искусства, из требования стиля, жанра, психологической естественности. Целое в высшей степени чувствительно к каждому из этих условий и к их одновременному действию. Когда они соблюдены, происходит чудо искусства; когда нарушены или хотя бы поколеблены, целое мгновенно разрушается. Гофман-критик порицает не

² Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе.— В кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980, с. 133.



*Декорация Гофмана «Пожар в замке»
к пьесе Клейста «Кетхен из Хейльбронна». 1812*

синтез как таковой (хотя и поет дифирамбы чистой музыке), но лишь его профанирующие нарушения.

Поучительны упреки по адресу именно изобразительной музыки. Гофман жалеет композиторов, зря затрачивающих силы на музыкальную иллюстрацию батальных сцен, бурь, восходов солнца (Г 3, 28). Он зло высмеивает Тобиаса Хаслингера, который пытается в фортепианной пьесе изобразить, «как военачальник развивает план битвы», затем «приказ военачальника о занятии окопов», наконец, кавалерийскую атаку. В чем же критик видит ошибку? Читая сетования Гофмана-Крейслера по поводу того, что композиторы «стремятся изображать в звуках определенные ощущения или даже события», можно подумать, что поклонник Моцарта и Бетховена считает вообще все

чувственно-конкретное, понятийно-определенное чуждым музыке. Он ставит вопрос: «Да и как могло прийти вам [композитерам.— Д. Ж.] в голову пластически разрабатывать искусство прямо противоположное пластике?» (Г 3, 28). Трактовать предмет внешнего мира «пластически», т. е. скульптурно, в данном контексте — предметно, значит, по Гофману, максимально отдалить его от возможностей музыки. Но если «определенные ощущения», «события» входят в русло *идеи или страсти*, они уже не кажутся Гофману чужими для музыки. В этом мы легко убеждаемся, читая его анализы увертюры к «Дон Жуану» и музыки к «Эгмонту». Взаимопроникновение музыкального и литературно-театрального ощущается здесь не только как вполне естественное, но и как усиливающее ту самую духовную мощь, которую Гофман прославляет в чистом инструментализме.

Виды искусства и наиболее соответствующие им предметы идут навстречу друг другу и допускают естественное слияние в той мере, в какой они одухотворяются, обретают нимб «музыкального». Такова в конечном счете позиция Гофмана по отношению к художественному синтезу. Теоретически унаследованная от раннего романтизма, она получает у автора «Крейслерианы» лишь некоторую детализацию. Она теснее связывается с художественной практикой и особенно с конкретными проблемами музыкального театра.

* * *

Взгляды Гофмана на театр в целом и на музыкальный театр в частности обнаруживают тесную связь с мыслями крупнейших теоретиков XVIII в. — от энциклопедистов до «штюрмеров» и молодого Гете. Оперный идеал для него связан прежде всего с именами Глюка и Моцарта. Ему особенно близок создатель «Дон Жуана», чей путь в музыкальном театре он называет шекспировским. Он видит аналогии в сопоставлениях: Глюк — Моцарт и Софокл —

Шекспир. В интерпретациях театральных теорий прошлого и мира идей отдельных художников Гофман весьма заметно проявляет свою собственную романтическую тенденцию. Здесь имеет место то, что проявилось, в частности, в связи с интерпретацией Бетховена: некоторые акценты передвигаются, кое-что оказывается в тени. Но при этом остаются в силе многие очень важные элементы прогрессивной эстетики прошлого.

Это легко заметить, например, в новелле «Кавалер Глюк». Портрет героя носит резко выраженные романтические черты. Странности поведения незнакомца, его сомнамбулические речи, бурная и откровенная впечатлительность — все это более напоминает Крейсlera, чем реального композитора Глюка (последний, как известно, был человеком весьма трезвым, скупым на внешние проявления, не склонным к экзальтации). Вместе с тем Гофман с удивительной органичностью объединяет в портрете героя черты, в равной мере свойственные и Глюку и Крейслеру: творческую одержимость, бескомпромиссность художественных требований. В устах обоих одинаково естественно звучат сетования на царящую вокруг профанацию искусства, на жалкое состояние оперной сцены. Для обоих одинаково характерно отношение к творчеству как к полной самоотдаче художника.

Высказывания о театре разбросаны на широком поле художественной прозы Гофмана и в его рецензиях. Об опере он наиболее полно говорит в статьях о Глюке, Спонтини, Вебере, в анализах оперных либретто Коцебу, в диалоге «Поэт и композитор». Попытаемся извлечь из этих текстов несколько наиболее важных положений, прямо относящихся к эстетике музыкального театра.

Прежде всего выясним какова в целом гофмановская концепция *романтической оперы*.

В легенде о таинственном пришельце из дальних стран, которую писатель ввел в биографию Крейсlera, есть одна примечательная деталь: когда незнакомец, наполнив

кубок, рассказывал о далеких землях, о диковинных людях, «речь его вдруг переходила в чудесное пение и оно без слов выражало Неведомое Таинственное» (Г 3, 98). Здесь Гофман в художественной форме выразил глубоко занимавшую его мысль о закономерной связи поэтического и музыкального. Именно эта мысль и лежит в основе его представления о «романтической опере». Последняя для Гофмана — вовсе не какой-то особый род или направление оперного искусства, но прежде всего утверждение *действительной природы* оперы. Почему в театральном представлении, именуемом оперой, пение может быть не только естественным, но и художественно необходимым? Какие для того требуются условия? Гофман стремится ответить на этот вопрос, движимый главным образом критическими наблюдениями над практикой. Здесь он на каждом шагу видит нарушение некоторых неперенных условий, что исключает естественность пения. Не спасает положения и сюжетная мотивировка музыкальных номеров, вроде, например, переходных реплик: «Спой, милая дочка, твою любимую песенку». Подобные мотивировки, ловко вводимые Коцебу дабы разукрасить действие приятными музыкальными номерами, Гофман считает полным непониманием сущности оперы. Стихи, которым уступает место проза, пение, которое вбирает в себя стихи и затем господствует над ними, — все это, по Гофману, разные ступени той *возвышенной речи*, которую с необходимостью порождает *возвышенное содержание*. При таком единстве никаких внешних мотивировок уже не требуется. Пение теряет свою условность. Возникает полная гармония «романтического» мира чувств, явлений, событий и «романтического» языка музыки. В этих счастливых случаях «музыка, пение, даже само действие и ситуация, паря в мощных звучаниях, властно захватывают нас» (*Hff Aufs*, 2, 268).

Итак, основная предпосылка подлинной оперы заключена в ее содержании. Поэт должен переступить некий

порог, за которым начинается царство романтического. Тот же самый рубеж, как уже отмечалось, присутствует во многих литературных произведениях Гофмана: это момент, когда интенсивная лирика переходит в фантастику или, шире говоря, в качественно новую, более свободную фазу существования. Именно на этом рубеже лирика обретает ту особую активность, которая делает ее «музыкальной». Здесь она становится уже не только рефлексией, переживанием, но и интенсивным познанием, жаждой прикоснуться к сущностному, универсальному.

Обращаясь к желанному либреттисту, Людвиг³ («Поэт и композитор») говорит: «Пусть поэт приготовится лететь в дальний мир романтизма», ибо только в этом мире «музыка у себя дома» (*Hff Aufs* 1, 311). Где же творится этот романтический «дальний мир»? Подробно об этом сказал Вагнер в «Опере и драме» (1851). В этом же направлении развивается художественный идеал Гофмана. Для него содержание оперы естественно, если оно приподнято над эмпирическим, сгущено до концепции, символа, обладает одновременно и смысловой емкостью и чувственной конкретностью. Такое содержание заключено чаще всего в сказке, легенде, трагедии. Цель Гофмана-критика состоит в том, чтобы обновить эти источники, очистив их от рутины и профанации.

По поводу сюжетов «с феями, духами, чудесами и превращениями» Людвиг говорит: «Ты конечно понимаешь, что я глубоко презираю те жалкие продукты фантазии, создаваемые лишь для забавы праздной толпы, где дурачатся перед зрителями глупые черти и чудеса громоздятся на чудеса без всякой связи и смысла». Приобщить нас к романтическому царству по плечу лишь «гениальному, вдохновенному поэту», только ему введомо «сила поэтической

³ Под именем Людвига выступает композитор, иначе говоря сам Гофман. Его собеседник Фердинанд, поэт,— друг Гофмана Гиппель.

правды», лишь он один может связать чудесное с жизнью, т. е. представить его как окрыляющее воздействие на нас самих высшей духовной силы (*Hff Aufs 1, 311—312*).

Образцы такого именно истолкования сказки Гофман видит у своего любимого Гоцци. В «Поэте и композиторе» подробно разобран сюжет «Ворона». Снова подчеркнута сила «Поэтической правды», проникновение фантастических элементов в жизнь и слияние их с темой подвига (самопожертвование Дженарро и Армиллы).

В «Принцессе Брамбилле» Гофман чисто художественными средствами показывает, сколь одухотворенной и значительной может стать романтическая сказка. Моделью этого каприччио послужил опять-таки театр Гоцци. Уже в предисловии пересказывается важная мысль комедиографа: «Целого арсенала нелепостей и чертовщины еще недостаточно, чтобы вдохнуть душу в сказку, если в ней не заложен глубокий замысел, основанный на каком-нибудь философском взгляде на жизнь» (*Г 2, 220*). «Брамбилла» — апофеоз гофмановской театральности, хоть она и выражена здесь чисто литературными средствами (полная аналогия с литературной музыкой Гофмана). Вихрь приключений, с первых же строк увлекающий читателя, — это одновременно и безудержно веселая карнавальная игра, и рождение сказки, и постепенное прояснение ее внутреннего нравственно-поэтического смысла: «Может быть и ты, мой читатель, — пишет Гофман, — тоже того мнения, что человеческая душа это самая дивная на свете сказка?» А сказка — душа, увидевшая в себе «неистощимые алмазные россыпи». В романтическом театре и совершается это «чудо преображения» и самопознания (*Г 2, 271, 335*).

По примеру «Турандот» Гофман вводит в каприччио театральную дискуссию. Его главная мишень — трагедия, ставшая пустой фразеологией и эффектной жестикуляцией. Недавняя популярность актера Фавы это только успех его вычурных поз, в которых «он застывал, скашивая глаза

на ложи» и «давая возможность красавицам любоваться им», это успех его мнимо значительных монологов, «когда он, выкатив глаза, пилил воздух руками» (Г 2, 245). Таковы же в своей основе и пьесы аббата Кьяри (Гофман даже не меняет здесь имени одного из главных антагонистов Гоцци). «Он всячески избегал преподнести публике ужас трагических событий, не смягчив, не сдобрив его обильной патокой красивых слов и фраз, отчего зрители без дрожи отвращения проглатывали это приторное месиво, не почувствовав горькой сути. Даже адское пламя умел он умерить, заслонив его пропитанным маслом каминным экраном своей риторики, и в кипящие волны Ахерона лил розовую водицу мартеллианских стихов, дабы адская река лилась плавно и нежно, превратившись в поэтический ручеек» (Г 2, 274).

Романтическую оперу Гофман отстаивает, критикуя все виды ее искажения, в том числе — ложно трагическое, ходульное, мещански-чувствительное. Как образец перед ним всегда остается строгость и монументальность античного театра и его лучшего наследника Глюка. Но душе Гофмана еще ближе живая драма страстей в «Дон Жуане».

Реализация идеала романтической оперы требует, по мысли Гофмана, определенных условий. Он имеет в виду чаще всего те самые условия, которые позднее усилиями Вагнера и вагнеристов были не только исчерпывающе разъяснены, но и разжеваны, и стали с тех пор общими местами в любых рассуждениях об опере. Это обязывает автора данного очерка к краткости, но не освобождает от необходимости информировать читателя, так как в истории оперной эстетики Гофман всегда остается в тени.

Первое из упомянутых условий — художественная полноценность всех элементов оперы и их действительный синтез. Обращение Бетховена к гетевскому «Эгмонту» Гофман расценивает как факт глубоко значительный прежде всего потому, что здесь он видит идеальный случай художественного соответствия драмы и музыки (*Hff Aufs*

2, 64). Либретто Коцебу представляют для него типичное явление убогой оперной повседневности: поэта здесь подменяет ловкий ремесленник, его изделия основаны на ложном принципе, согласно которому композитору лишь остается проиллюстрировать музыкой вполне готовую драматическую схему. Между тем опера, по Гофману, есть не переложение на музыку театральной пьесы, но создание целостного музыкально-драматического произведения, где музыкальные идеи присутствуют уже в самом замысле (*Hff Aufs 2, 263—273*).

Оперный синтез зависит также от уровня исполнения, от таланта и тщательности всех оформителей сцены. Вспомним монолог странного незнакомца, слушающего у окон берлинского театра «Армиду» Глюка: не видя сцены, он все же с горечью замечает все нелепости спектакля, губящие произведение. «Чары разрушены! Идемте!» — восклицает его друг. И вот в тихой комнате ту же «Армиду» исполняет загадочный незнакомец, который потом признается: «Я — кавалер Глюк». Чары возникают даже и без сцены, без оркестра, рождаемые только силой вдохновения (*Г 1, 57—58*). О роли сценической иллюзии, об ее чувствительности к каждому нарушению синтеза Гофман говорит в шутовском рассказе «Совершенный машинист». Надев маску скептика, объявившего войну поэтам и музыкантам, он вспоминает: «Оба они [декоратор и машинист] исходили из того глупого принципа, что декорации и машины должны незаметно участвовать в представлении и что зритель, под впечатлением всего спектакля, должен словно на невидимых крыльях совершенно унести из театра в фантастический мир поэзии. Они полагали, что мало еще с глубоким знанием дела и тонким вкусом создать декорации, предназначенные для высшей иллюзии, и машины, действующие с волшебною, необъяснимою для зрителя силой, — самое важное, дескать, заключается в том, чтобы избегать всего, даже мельчайших деталей, противоречащих задуманному общему впечатлению» (*Г 3, 46*).

В идеальной опере все внимание сосредоточено на *ситуациях, характерах, развитии драмы*. Именно эти моменты более всего привлекают к себе Гофмана в операх Глюка, Моцарта, Спонтини. По его наблюдениям, многие современные композиторы склонны иллюстрировать музыкой отдельные слова либретто. Не так поступал Глюк, всегда схватывавший целое и ограничивавший себя только главным⁴.

Столь же опасно для оперного композитора поставить в центре своего внимания не драму, но некоторые внешние свойства вокальной музыки, которые обуславливают красоту или эффектность пения. В этом грехе, по мнению Гофмана, повинны многие из его современников, и прежде всего Россини. И Россини, и все апологеты новой виртуозной оперы, как полагает их суровый критик, «растоптали вокальную певучесть, которая обычно ценилась как необходимое основное условие всякого музыкального произведения» (имеется в виду отличие замысловатых виртуозных пассажей, скачков и трелей от того, что Гофман считает естественным пением и что расценивает как огромную заслугу итальянской школы) (*Hff Aufs 2, 378*). Конечный результат такой переакцентировки — превращение музыкальной драмы в костюмированный концерт. И в этой связи Гофман пишет: «Оперы Глюка суть подлинные музыкальные драмы, в которых действие неудержимо движется вперед от момента к моменту. Все,

⁴ По наблюдению Гофмана, в монологе Агамемнона («Ифигения в Авлиде», № 32) Глюк вовсе не обратил внимания на столь бросающиеся для музыкальной иллюстрации слова, как «трепет», «клики Евменид», «шипение змеи», «он воплотил в звуках не слова Агамемнона, но состояние его духа...» (*Hff Aufs 2, 287*). Здесь Гофман очень близок к одному из критических замечаний Руссо. В разборе «Армиды» Люлли французский писатель говорит о некоторых словах, ставших для композитора «ловушками» («чары», «сон»): поддавшись их собственному смыслу, Люлли забыл о *гневе* Армиды (см.: Рассуждение о современной музыке. — В кн.: Жан-Жак Руссо об искусстве. Л.; М., 1959, с. 240).

что мешает этому движению, все, что ослабляет напряжение слушателя, что может направить его внимание на второстепенное — хотелось бы сказать — увести от образа к внешнему облачению, — все это весьма тщательно избегается. И возникающая благодаря этому высочайшая точность сообщает целому энергию и силу» (*Hff Aufs 2, 286*).

Соответствующие требования предъявляются к либреттисту. С исчерпывающей полнотой они сформулированы в «Поэте и композиторе». Поэт должен, подобно декоратору, набросать широкими и сильными мазками всю картину в целом. Слова должны кратко выражать «страсть и ситуацию». Никаких украшений не требуется. Действие, соответствующее «природе вещей» и законам драмы, должно быть столь ясным и естественным, чтобы зритель понимал его даже без слов (*Hff Aufs 1, 326*).

Эти и подобные высказывания Гофмана указывают на связь его идеалов с прошлым и вместе с тем вплотную подводят нас к эстетике немецкой романтической оперы, как она сложилась в эпоху от «Ундины» до музыкальных драм Вагнера⁵. Серьезность задачи обусловила все подчеркиваемые Гофманом требования к сюжету и к его музыкально-драматургическому воплощению. Восприняв в качестве основы оперную реформу XVIII в., Гофман и

⁵ Попутно отметим, что связь идеалов Гофмана с историческим прошлым оперы более широка, чем это можно заключить из его высказываний. Известно, что идея чуткой музыкальной декламации, неразрывно связанной с возвышенным поэтическим содержанием, родилась вместе с возникновением оперного искусства, т. е. еще в XVI в. во Флоренции. Она развивалась затем у Монтеверди, Люлли и Рамо. Но Гофман разделял с Дидро и Руссо резко отрицательное отношение ко всему до-глюковскому наследию оперы и исторически это отрицание было вполне правомерным. Можно исторически объяснить и односторонние суждения Гофмана о вокальной виртуозности и об операх концертно-номерного типа; он разделил пристрастность многих непримиримых сторонников романтической серьезности искусства — вплоть до Вагнера, который не видел у Россини ничего, кроме «забавного фиглярства».

вслед за ним Вебер вовсе не стремились копировать Глюка и Моцарта. Они создавали в опере свой мир. Во многом этот мир определялся общей, чрезвычайно важной особенностью немецкого романтизма, которая у Гофмана проявилась весьма определенно,—взаимопротяжением абстрактного и жизненно конкретного, склонностью художника сплести эти как будто полярные противоположности в некое причудливое единство. Поэтому в романтической опере новое значение получает элемент национально-почвенный и бытовой. Углубляется и элемент индивидуальной характеристики. Лирика становится более психологичной и процессуальной. И вместе с тем по-новому интерпретируются обобщающие мотивы. Они даны не как готовые формулы, а скорее как поиски,—как устремление мысли в таинственные глубины всеобщего, как трепет прикосновения к неизведанному. Возникал мир в чем-то более ограниченный, умозрительный, а в чем-то более углубленный, живо и непосредственно связанный с новыми потребностями времени. И то и другое достаточно отчетливо заметно в гофмановской «Ундине».

* * *

Как театральный композитор Гофман дебютировал в 1799 г. зингшпилем «Маски» на собственный текст. Дальнейшее его творчество для театра представляет собой картину довольно пеструю: многое возникало, по-видимому, из чисто практических побуждений и в связи со случайными обстоятельствами. Но насколько об этом можно судить по имеющимся данным, ряд произведений тесно связан с художественными симпатиями автора и ближайшей к нему среды.

Характерны обращения Гофмана к Кальдерону; вызывавшему, как известно, живой интерес немецких романтиков. Из пьес Кальдерона в переводе Августа Шлегеля («Испанский театр», 1803—1804) Гофман пытался исполь-

зовать несколько сюжетов. Осуществленной оказалась лишь трехактная опера «Любовь и ревность» (1807), в основу которой положена пьеса «Ленты и цветы». Несколько музыкально-театральных пьес Гофман написал на сюжеты своих видных современников. Назовем зингшпиль «Шутка, хитрость и месть» по Гете (1801), зингшпиль «Веселые музыканты» по Клеменсу Брентано. Со своим другом Захарией Вернером он сотрудничал в постановке пьесы «Крест на Балтийском море» (1804—1805); с ним же он замышлял создание «Фауста» (неизвестно, оперы или пьесы с музыкой).

Два крупных произведения для театра, предшествовавших «Ундине», имели подзаголовок «романтическая опера». Это «Напиток бессмертия» (1808) на либретто графа Юлиуса Зодена, руководителя театра в Бамберге, и «Аврора», сочиненная на текст приятеля Гофмана, певца Франца фон Гольбейна (1811—1812).

Гофман был первым музыкантом, обратившим внимание на «Ундину» Фридриха де ла Мотт-Фуке как на сюжет для музыкального театра. Уже через год после появления сказки в печати он активно хлопочет о создании либретто (лето 1812 г.). Зингшпиль с подзаголовком «волшебная опера» был закончен в 1814 г. (Лейпциг). Премьера состоялась в Берлине 3 августа 1816 г. И первый и последующие многочисленные спектакли имели огромный успех — крупнейший в жизни Гофмана-композитора⁶. Последний спектакль прошел 27 июля 1817 г.

⁶ Сразу же после премьеры «Ундины» К. М. Вебер писал своей невесте: «Вечером была «Ундина», на которую я шел с напряженным ожиданием. Музыка необычайно характерна, остроумна, часто даже поразительна и написана весьма эффектно, так что я испытал большую радость и наслаждение. Исполнили ее очень хорошо, и красота декораций поистине из ряда вон выходящая. Я был так наполнен всем этим, что сразу же после театра побежал к Гофману, чтобы выразить ему мою благодарность и участие» (цит. по кн.: *Istel E. Die Blütezeit der musikalischen Romantik in*

Три дня спустя пожар в Берлинском «Национальном театре» погубил все декорации и костюмы. С тех пор «Ундина» навсегда сошла со сцены.

Музыка Гофмана подчеркнула то, что ему было ближе всего в сказке Фуке: любовь как пробуждение души, мотив «природной стихии», холодной и грозно таинственной, мотив демонических сил, скрыто управляющих драмой жизни. Композитор подчеркнул и свой излюбленный контраст обыденного (рыбачья хижина, простодушные и трогательные приемные родители Ундины) и фантастического (Кюлеборн, «духи воды», Ундина — русалка). Все остальное явилось в зингшпиле скорее сюжетным антуражем, нежели равноценным элементом содержания.

Все когда-либо писавшие о гофмановской «Ундине» сходились в одном: произведение от начала и до конца несет на себе печать уверенного композиторского мастерства. Изложение отточенно ясное, всюду заметны поиски интересных форм, богато использованы средства гармонии, полифонии, инструментовки (последнее в клавираусцуге Г. Пфицнера отмечено с большой тщательностью). Вместе с тем очевидно, что музыка «Ундины» очень неравноценна по степени оригинальности и яркости. Лишь в немногих эпизодах, главным образом лирических и характерных, автор приближается к уровню своих выдающихся современников. В остальном выразительность музыки остается средней и ниже средней.

Однако не это решает вопрос об ее историческом значении. Важнее всего проявляющиеся в «Ундине» *музыкально-драматургические тенденции*. Именно они делают произведение Гофмана важным звеном в истории музыки XIX в. На это обращал внимание видный исследователь

Deutschland. Leipzig, 1909, S. 142). Вскоре Вебер опубликовал обстоятельную рецензию о гофмановской «Ундине» — свидетельство глубокой творческой солидарности этих двух художников (Allgemeine musikalische Zeitung, 1817, Bd. XIX, S. 201).

немецкого музыкального романтизма Эдгар Истель: «Сколько музыки будущего (Zukunftsmusik) заключено в этом великолепном произведении»,— говорил он об «Ундине»⁷.

В рамках краткого очерка нет возможности углубляться в анализ «Ундины». Отметим лишь две важнейшие общие черты ее музыкальной драматургии: 1) внимание ко всему индивидуальному, характерному, проявляющееся и в обрисовке персонажей, и в передаче важных моментов действия, и в создании особенного колорита; 2) заботу об единстве всей композиции в целом, прежде всего об единстве музыкально-тематическом.

Музыкальная портретность «Ундины» для ее времени является на редкость последовательно и тонко разработанной. Более всего это заметно в партии главной героини сказки. В соответствии с ее странной природой композитор рисует ее очень по-разному. В некоторых скромных и нежно-лирических напевах говорит о себе ее проснувшаяся человеческая душа. Такую Ундину вспоминал Гейне, когда пересказывал французам сказку Фуке: «Гений поэзии поцеловал спящую весну, и весна улыбаясь раскрыла глаза, и все розы заблагоухали, и все соловьи запели...»⁸ Из чисто лирических эпизодов, лучших в опере, следует отметить арию прощания Ундины (II акт), которая явно приближается к некоторым мелодическим кантиленам Шуберта и Шумана.

В других эпизодах мы видим Ундину частью таинственного «инога мира» — то загадочно заклинающую, то беспечно веселую, игривую, похожую на струи воды.

Характеристика водяного Кюлеборна, наоборот, единообразна — он всюду носитель демонической угрожающей

⁷ *Istel E.* Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. S. 143.

⁸ *Гейне Г.* Романтическая школа.— Собр. соч.: В 10-ти т. М.: Госполитиздат, 1958, т. 6, с. 252.

силы. Неизменный элемент его вокальной партии — широкие октавно-квинтовые ходы — обнаруживает сходство с партией Командора из моцартовского «Дон Жуана» (у Моцарта, благодаря строго ограниченному применению этих «необычайных» интонаций, они несомненно выигрывают в своей выразительной силе). Отчетливые портретные черты есть и в других партиях — рыбаков, рыцаря Гульдбранда, Бертальды, священника.

С помощью особенных, индивидуализированных штрихов композитор фиксирует внимание на смысловых кульминациях сказки. Эти штрихи сразу же приобретают значение лейтмотивов. К ним относятся, например, момент заклятья Ундины (предупреждение о роковой связи ее судьбы с верностью Гульдбранда, финал I акта), момент таинственных появлений и исчезновений Ундины в речном тумане и некоторые другие.

В «Ундине» (как и в «Фиделио» Бетховена) форма зингшпиля с чередованием разговорных диалогов и музыки явно сковывает внутреннюю динамическую тенденцию последней. Все же Гофману удалось создать впечатление целостной композиции. Это очень чутко отметил Вебер в своей рецензии на «Ундину»: «Она действительно представляет собою нечто монолитное, и после многократного прослушивания рецензент не может припомнить ни одного места, где он хотя бы на один момент вышел из того магического круга образов, который вызвал в его душе композитор. Да, композитор так властно, от начала и до конца возбуждает интерес к музыкальному развитию, что действительно после первого прослушивания схватываешь целое, а отдельное исчезает с истинно художественной невинностью и скромностью»⁹.

Этому впечатлению в принципе способствует то самое, что впоследствии обосновано было Вагнером как главные

⁹ Weber C. M. von. Über die Oper «Undine». — In: Kunstansichten. Ausgewählte Schriften. Leipzig, 1969, S. 137.

условия музыкальной драмы. Конечно, у Гофмана эти новые условия еще только формируются, мирно сосуществуя с традицией номерной оперы. В какой же форме музыкальное развитие действительно присутствует в «Ундине»? Во-первых, оно выражается в стремлении композитора объединить множество различных эпизодов в целостные широкие композиции. Здесь Гофман — прежде всего блестящий ученик Моцарта, стремящийся распространить принцип построения моцартовских финалов на целые действия оперы. Во-вторых, развитие выражается в системе музыкально-тематических реминисценций. В этом отношении Гофман идет значительно дальше Моцарта. Почти все важные музыкальные темы, характеризующие Ундину, проходят в опере неоднократно, причем нередко возвращаются в новых вариантах. Моменты особенно многозначительные становятся, как уже упоминалось, лейтмотивами с очень емкой — в вагнеровском духе — семантикой. Однажды закрепившись в связи с определенной ситуацией, они затем возвращаются, неся большую смысловую нагрузку. В качестве примера укажем на мелодраму Гульдбранда в III действии. Внутренняя борьба и страх, вызванные в его душе мыслью об измене, выражены репликами, которые чередуются с лейтмотивными «напоминаниями» оркестра: проходят темы Бертальяды, затем темы заклатья и прощенья Ундины, затем снова темы Бертальяды, наконец, бодрая маршевая тема Гульдбранда, означающая преодоление страха и сомнений. Другой еще более многозначительный момент — последнее появление Ундины и исполнение ее заклатья (III действие, финал). Весь этот эпизод основан на развитии таинственной темы туманного облака — символа загадочной природы девушки-русалки.

Можно заметить, что главные стремления Гофмана как музыкального драматурга в широком смысле слова совпадают с его идеалами в области инструментальной музыки. И все это свидетельствует о тесной связи Гофмановской

эстетики, как общей, так и музыкальной (в данном случае оперной), с эволюцией европейской музыки от начала к середине XIX столетия.

* * *

В эпоху расцвета европейского музыкального романтизма XIX в. многое в творчестве немецких литературных основоположников этого течения казалось непереносимо устаревшим, почти карикатурным в своей старомодности. С особенной прямоотой это выразил Гейне: «В самом деле,— писал он,— это постоянное воспевание рыцарских доспехов, боевых коней, владелиц замков, достопочтенных цеховых мастеров, карликов, оруженосцев, замковых часовен, любви, веры — как там еще называется та средневековая ветошь — в конце концов стало нам в тягость»¹⁰. Гейне полемически заостряет свою мысль, но вместе с тем высказывает нечто очень существенное. Устаревание некоторых сюжетов, их тяжеловесной романтической символики (к тому же огрубляемой в условиях оперной сцены) не могла превозмочь даже гениальная музыка. В операх Вагнера громоздкие мифологические сюжеты в гораздо большей мере принадлежат *своему* времени, чем музыка с ее живой, нестареющей эмоциональностью.

Устаревали, конечно, не только сюжеты, но и вся атмосфера рафинированной книжной философичности и отвлеченности, которую культивировали ранние немецкие романтики. В этом процессе Гофман выступает как явление очень значительное. То, что отобрал он из наследия своих старших литературных современников, хотя и не было вполне однородным, несомненно концентрировало в себе самые жизнеспособные элементы этого наследия. Какая-то могучая и коренная сторона его таланта сохранила в нем трезвый критицизм и прочную связь с жизнью. Его неистовое фантазерство, мечтательность, любые эксперимен-

¹⁰ Гейне Г. Романтическая школа.— Собр. соч. в 10-ти т., т. 6, с. 253

ты ищущей мысли не теряли главных ориентиров, не давали себя погубить в лабиринтах надуманных абстракций. Раскрывая открытые романтизмом новые творческие возможности, поражая современников смелостью исканий, Гофман вместе с тем оставался учеником и во многом продолжателем гуманистического искусства предшествующего столетия. Вот почему его творчество образует прочное историческое звено, соединяющее зрелый романтизм середины XIX в. и с духом Моцарта — Бетховена и с той новой волной, которую обозначил на рубеже столетий ранний немецкий романтизм.

Одно из своих лучших и самых типичных произведений Шуман назвал «Крейслерианой». Это не было капризом фантазии; в Гофмане он видел своего духовного собрата. Напомним, что «поэтическое будущее», которое Шуман отвоевывал как композитор и как публицист, он неразрывно связывал с защитой и утверждением самого великого в «недавнем прошлом». Он прежде всего имел в виду Бетховена, но также и Шуберта. К этому необходимейшему «недавнему прошлому» принадлежал и Гофман,

О. К. ЛОГИНОВА
РИСУНОК ГОФМАНА

Восемнадцатого июля 1815 г. Гофман отправляет в Бамберг письмо своему издателю Кунцу. К письму Гофман приложил рисунок пером (*Bgr 2, 65—67*). К этому времени Гофман прожил в Берлине примерно год, а рисунок должен был дать Кунцу представление о новой квартире, куда Гофман переехал накануне. Под пером Гофмана рисунок или «вид из окна» превратился в рассказ о себе, своих друзьях и своих героях. Это как бы *orbis pictus* — «пестрый мир, полный магических видений», который, по словам писателя, «сверкает и мерцает вокруг» (*Bgr 1, 183*). И в этом рисунке Гофман остается самим собой — живой, остроумный, обладающий острым взглядом художника и слухом музыканта, умеющий подметить и главное и забавную деталь, и передать все это в свойственной только ему иронической манере, соединяющей серьезное и комическое и доходящей иногда до едкого сарказма.

* * *

Квартира на Таубенштрассе 31 была для Гофмана последней; там, отдыхая от своей скитальческой жизни, он провел семь лет и умер 25 июня 1822 г. Находилась она на углу Таубенштрассе и Шарлоттенштрассе в *доме тайного советника фон Альтена*¹, Гофман рисует господина

¹ Курсивом мы воспроизводим подписи Гофмана на его рисунке.

советника возле его дома с линейкой, разделенной на дюймы, которую тот подносит к мышеловке, сооруженной в виде готической церкви.

Квартира, занимаемая Гофманом, в противоположность окружающим ее с трех сторон квартирам неведомых людей и *vassit'u* (советник юстиции Гофман хорошо знал латынь и часто ею пользовался), изображена им со всей обстоятельностью: 2 марша лестницы, прихожая, парадная комната, комната жены, рабочая комната, спальня, кабинет. В спальне Гофман нарисовал себя и жену, покоящихся на постелях, он с колпаком на голове, ближе к окну. Из окон квартиры три выходили на Шарлоттенштрассе и пять — на Таубенштрассе. Одному из окон на Таубенштрассе было суждено стать историческим. Когда Гофмана настиг смертельный недуг и паралич приковал его к креслу, он проводил целые дни перед этим окном в комнате жены — угловым окном. Последний его рассказ так и назван — «Угловое окно». Этот рассказ, может быть более, чем какое-либо другое из его произведений, связан с живописью и сам по себе как бы является собранием эскизов художника. Герой рассказа говорит: «Ноги мои — непокорные вассалы, изменившие голове своего господина и не желающие иметь ничего общего с остальной частью моего достопочтенного трупа... Но вот это окно — утешение для меня; здесь мне снова явилась жизнь во всей пестроте, и я чувствую, как мне близка ее никогда не прекращающаяся суетня» (Г 2, 490).

В «Угловом окне» Гофман упоминает и тех художников, чье творчество казалось ему не только образцом высокого мастерства, но, более того, было чрезвычайно близко ему по духу; в своих произведениях он совершенно сознательно стремился запечатлеть все то, что находил в творениях этих мастеров. Жизнь в движении, изображенная с юмором или чаще с хлестким сарказмом, люди со всеми своими особенностями, неистощимая, причудливая фантазия, временами переходящая в жуткий гротеск — все

это роднит Гофмана с любимыми им Хогартом и Калло. Из этих двух художников Гофман особенно почитал Калло. Недаром свое первое произведение — сборник, включивший столь характерные для Гофмана вещи, как «Крейслериана», «Золотой горшок» и другие, сам автор назвал «Фантазиями в манере Калло» (первоначально «Капричио в манере Калло»). А в более поздней его вещи, «Принцессе Брамбилле», как бы оживают многочисленные офорты Калло, посвященные маскам итальянской комедии.

В «Угловом окне» Гофман набрасывает эскизы многообразных групп людей, которые он наблюдал из своего окна в тот момент, когда в рыночный день на *Жандармском рынке*, расположенном на Шарлоттенштрассе по обе стороны театра, кипит пестрая толпа. Новелла была написана позднее, в 1822 г., но уже на этом рисунке, в 1815 г. Гофман набрасывает фигуры трех дам, которые направляются к *Жандармскому рынку*, где их поджидают со своим товаром *торговки овощами*.



Из окна рабочей комнаты высовывается голова государственного советника Гофмана в профиль, который энергично выпускает клубы дыма (может быть, это кнастер «Цвети, Саксония!», который он упоминает в «Королевской невесте»). Из окна соседнего дома, что на Шарлоттенштрассе 38, высовывается голова знаменитого актера *Людвига Девриена* (1784—1832) с характерным римским профилем, который также усиленно дымит навстречу своему другу и постоянному собеседнику Гофману.

Гофман познакомился с Девриеном по приезде в Берлин и постепенно их знакомство перешло в крепкую дружбу. Любимым местом их постоянных встреч был изображенный на нашем рисунке в левом нижнем углу *кабачок Лютера и Вегнера*. Этот кабачок стал знаменитым именно потому, что два столь известных человека были его завсегдатаями. Обычно Девриен приходил после спектакля, где он играл или Шейлока, или Франца Моора, или Лира, или еще какую-нибудь из ролей своего обширного репертуара. Гофман уже ждал его, расположившись за столиком в глубине зала, который они всегда занимали. Иногда они могли молчать целыми вечерами, обмениваясь только многозначительными «гм», которые, тем не менее, были им понятны, иногда же, напротив, Гофман был в ударе и рассыпал блестящие импровизации. Но самым важным для Девриена был, разумеется, отзыв Гофмана о его игре в тот вечер. Обыкновенно Гофман щипал Девриена за ногу, причем, чем сильнее был этот щипок, тем лучше была игра, тем счастливее были оба и тем больше пустых бутылок выстраивалось на столе. Однако не всегда все проходило так гладко. Однажды Девриен, игравший в «Генрихе IV» Фальстафа, тщетно ожидал какого-либо знака одобрения со стороны друга. Нетерпеливо метался он взад и вперед, пока, наконец, не произнес своего вопросительного «гм?». «Ты играл, как свинья»,— последовал ответ. Девриен, сорвавший в тот вечер шумные аплодисменты, был в ярости. «Садись и слушай меня!— произнес неумолимый Гофман,—Первую половину пьесы ты сыграл, как бог! Но вторую часть ты сыграл— я уже сказал, как ты сыграл». Гнев Девриена не поддавался описанию. «Разве тебе не приходило в голову, что Фальстаф, который в первой половине пьесы является как шутник и фигляр, насмехающийся над всеми, во второй части сам становится предметом насмешки и, следовательно, превращается совершенно в другого человека— поэтому ты и играл как...» «Сатана,— воскликнул Девриен,— сатана,

ты прав!» С тех пор Фальстаф зажил на сцене новой жизнью, а Девриен с улыбкой потирал свою ногу².

На рисунке Гофмана в левом нижнем углу, где расположен кабачок Лютера и Вегнера, художник набросал фигуры двух мужчин за столом, которые с раскрытыми книгами в руках горячо спорят о чем-то. Видимо, Гофман изобразил здесь самого себя и Девриена, хотя их совместные беседы и споры относятся в основном к более позднему времени. Иногда, когда у него было настроение, Гофман, сидя здесь же, за столом, набрасывал на куске бумаги или салфетки лица гостей, которые привлекли его внимание. Эти рисунки хозяин кабачка хранил довольно долго, но очень немногие из них уцелели.



Неподалеку от кабачка Лютера и Вегнера на углу Шарлоттенштрассе и Егерштрассе изображена группа четырех жестикулирующих евреев; над ними надпись — *наша компания*. Фарс «Наша компания» был написан бреславльским врачом и автором комедий Карлом Сессой (1786—1813) на еврейском диалекте и поставлен на сцене Национального театра 2 сентября 1815 г. с известным актером и певцом Альбертом Вурмом (1783—1833) и Девриеном в заглавных ролях. Еще в период подготовки спектакля Девриен часто исполнял целые отрывки из фарса в кабачке Лютера и Вегнера.

Три окна квартиры Гофмана, выходящие на Шарлоттенштрассе, обращены прямо на здание театра, которому суждено было сыграть в его жизни очень большую роль. Приехав в Берлин в конце 1814 г. и вернувшись снова на поприще юриста, Гофман, несмотря на все трудности и разочарования, постигшие его в течение предыдущих семи

² См.: Schollenheiber W. H. E. T. A. Hoffmanns Persönlichkeit. München, 1922, S. 167—171.

лет, когда он в качестве свободного художника был и композитором, и режиссером, и дирижером, и театральным декоратором, и учителем пения, мечтал поскорее бросить ненавистную службу, завоевав себе имя в искусстве. Свои надежды он возлагал прежде всего на оперу «Ундина», клави́р которой он привез в Берлин. Если эта опера будет иметь успех, то карьера композитора — самая желанная для него всегда — наконец станет его подлинным призванием в жизни. В середине 1815 г. все, казалось, благоприятствовало планам Гофмана. На рисунке в правом нижнем углу он изображает открытую коляску, запряженную тремя лошадьми, в которой, облеченный в придворный мундир и треугольную шляпу с плюмажем, мчится барон Фуке из Неннхаузена³. Барон Фридрих де ла Мотт Фуке (1777—1843) к тому времени не только был



знаком с Гофманом, но и стал его большим другом. Еще в 1812 г., когда, плененный «Ундиной»⁴, казавшейся ему необычайно музыкальной, Гофман через своего друга Эдуарда Хитцига (1780—1849) обратился к Фуке с просьбой помочь найти поэта, который мог бы переработать сказку в оперное либретто; Фуке, узнав о намерении Гофмана написать «Ундину», согласился сам быть либреттистом будущей оперы.

³ Имение Фуке близ Ратенова около Берлина, где не раз бывал Гофман.

⁴ Здесь невольно вспоминается и работа П. И. Чайковского над оперой «Ундина».

Эта работа, продолжавшаяся в течение 1812—1814 гг., дала Гофману очень много и как композитору, и как писателю, и как критику. Все свои мысли и переживания, связанные с работой над «Ундиной», он изложил в диалоге «Поэт и композитор», написанном в 1813 г.⁵, где изобразил себя под именем музыканта Людвига, а Фуке — поэта Фердинанда. Этот диалог, подобно «Дон Жуану» Гофмана, является одновременно и художественным произведением и произведением теоретическим, отстаивающим нерасторжимость музыки и текста в опере, — то, что позднее получит дальнейшее развитие в практике европейского музыкального искусства XIX в.

Когда Гофман, преодолевая все трудности военного времени — ведь под Дрезденом и Лейпцигом, где ему пришлось писать «Ундину», решались судьбы Европы, — закончил клави́р оперы, Фуке взял на себя первые хлопоты по ее постановке еще до окончания партитуры. 15 февраля 1815 г. Фуке обратился к вновь назначенному интенданту зрелищ камергеру графу фон Брюлю (1772—1837) с просьбой рассмотреть рукопись оперы на его текст, которую написал «гениальный Гофман» (Br 2, 39). 29 мая 1815 г. Брюль сообщил Фуке о своем согласии включить оперу в репертуар осенью или зимой следующего года, хотя она и ставит весьма трудные задачи перед декораторами и машинистами. Поэтому, когда на своем рисунке Гофман изображает в здании театра кабинет директора, а в нем высокую чопорную фигуру графа Брюля с лентой и при шпаге, перед которым угодливо согнулись в подобострастных поклонах четыре поэта, протягивающих Брюлю плоды своего вдохновения, то в этой сцене немало горькой иронии, обращенной к самому себе. Конечно, решение было принято, и работа над партитурой

⁵ Диалог «Поэт и композитор» был написан в сентябре-октябре 1813 г. Напечатан во «Всеобщей музыкальной газете» 8 и 15.XII 1813 г.

шла полным ходом, но она шла далеко не так гладко и быстро, как хотелось бы Гофману. Кроме того он страдал от сознания, что его считают дилетантом, и это глубоко его задевало. Приходилось также прислушиваться к предложениям его высокопревосходительства и не раз переделывать уже готовые сцены.



Однако все же самое трудное было позади — опера принята к постановке, и шли репетиции. Поэтому полна глубокого значения сцена в центре театрального здания. В *ресторане театра* изображен толстый *капельмейстер* *Бернард Ансельм Вебер* (1766—1821), держащий в обеих руках блюда с изысканными яствами. На полу — гора *бифштексов*, слева бокал *мадеры*, справа — *шамбертена*. Перед Вебером — худенькая фигурка *Йоганнеса Крейслера* — этого alter ego Гофмана; скрестив руки на груди, он выжидательно взирает на громадного толстяка Вебера, от лысины которого валит пар. История их взаимоотношений весьма интересна. Когда Гофман в 1807 г. во второй раз приехал в Берлин после пребывания в Познани, Плоцке и Варшаве, он жаждал как можно больше приобщиться к немецкой музыке и, несмотря на безденежье, усердно посещал оперный театр. Свои воспоминания об этом времени он запечатлел в «Кавалере Глюке», где, не называя имени Б. А. Вебера, саркастически отзывался о его дирижировании, особенно возмущаясь тем, что му-

зыка Глюка исполняется без соблюдения воли покойного композитора: выпускались целые куски, увертюра «Ифигении в Авлиде» звучала перед «Ифигенией в Тавриде», темпы не были выдержаны и т. д. Редактор «Всеобщей музыкальной газеты» Фридрих Рохлиц (1769—1842), приняв этот первый литературный опыт Гофмана для напечатания в «Газете», все же просил его ослабить эти высказывания.

Однако, познакомившись лично с Вебером в свой третий приезд в Берлин в 1814 г., Гофман сумел завязать с ним дружеские отношения, которые вскоре стали настолько теплыми, что позднее Гофман обратился к графу Брюлю с просьбой назначить именно Вебера дирижером его «Ундины». Поэтому выжидательная поза Крейсlera весьма красноречива.

Театр тем временем живет своей жизнью. *Партер* пустует — *театральные часы* показывают только 12 часов, но на сцене происходит спевка: весьма безобразные хористы, широко разинув рты, репетируют какую-то сцену. В противовес их старообразным упитанным физиономиям в левом углу театрального здания, недалеко от входа порхают миниатюрные фигурки четырех изящных танцоров — идет *танцевальная репетиция*.

Мир театральных кулис был хорошо знаком Гофману. Работая с сезона 1808—1809 гг. сначала в бамбергском театре у Гольбейна, а потом в труппе Секонды в Дрездене и Лейпциге, он сам провел множество репетиций. Особенно трудно было при переездах в 1813—1814 гг., ему как капельмейстеру необходимо было разучивать все новые оперы, чтобы публика, напуганная постоянно изменявшейся военной обстановкой, все же ходила в театр. Так, в январе 1814 г. Гофман дирижировал операми: «Счастливчик» Мегюля, «*Virtuosi ambulanti*» Фиораванти, «Шкатулка с секретом» Сальери, «Пумперникель» Штегемейера, «Дерево Дианы» Мартин-и-Солера, «Фаниска» Керубини, «Фаншон» Гиммеля, «Швейцарская семья» Вейгля, «Мельничичи»

ха» Паэзиэлло, «Праздник сборщиков винограда» Винтера и «Казачий офицер» Миллера. И одновременно он писал критические статьи во «Всеобщую музыкальную газету», работал над «Ундиной» и «Фантазиями в манере Калло», — в частности, именно в январе 1814 г. он закончил «Золотой горшок». Разумеется, столь напряженная работа, а также усталость и нервное переутомление не могли не сказаться. 25 февраля 1814 г. во время репетиции «*Virtuosi ambulanti*» Гофман поссорился с антрепренером Секондой и потерял место капельмейстера.

Все свои театральные мытарства он описал в повести «Странные мучения одного театрального директора» и в одной из частей «Крейслерианы» — «Совершенный машинист», в которой Гофман выступает больше как декоратор, режиссер и пиротехник. Как бы вспоминая об этой стороне своей театральной деятельности, Гофман на противоположной от входа стороне театра, выходящей на Таубенштрассе, изобразил два пилона с факелами и дал им шуточные надписи — *факел № 1* и *факел № 2*.

Этот театр, в том виде, как его запечатлел Гофман, просуществовал недолго. Два года спустя, 29 июля 1817 г., он сгорел. Из окон своей квартиры Гофман наблюдал этот гигантский пожар. Для него пожар был не только стихийным бедствием, опасным для близлежащих домов. К тому времени «Ундина» была уже поставлена, и в сезон 1816—1817 гг. прошла с большим успехом, выдержав четырнадцать представлений. Гофман, принимавший самое деятельное участие не только в разучивании оперы с оркестром, но и в разработке эскизов декораций и костюмов, для которых по его настоянию был приглашен известный художник и архитектор Карл Фридрих Шинкель (1781—1841), лично вместе с Шинкелем расписывавший декорации, — Гофман, высунувшись из своего окна, выходявшего на Шарлоттенштрассе, видел как в пламени погибали декорации «Ундины», костюмы «Ундины», реквизит «Ундины» и партитура «Ундины».

В письме к своему другу, дяде Рихарда Вагнера — Адольфу Вагнеру (1774—1835), от 25 ноября 1817 г. (Br 2, 146—148) Гофман юмористически описал этот пожар и даже набросал карикатуру под названием «Спасение государственного кредита». По словам писателя, жарче всего горела костюмерная и особенно фантастичны были полеты пылающих париков. Один из этих париков — великолепное произведение парикмахерского искусства с длинной косой, описав гигантскую пылающую дугу, подобно огненному метеору, полетел по направлению к государственному банку и только бдительность храброго караульного спасла государственный кредит: пылающее чудовище было подстрелено и, шипя, упало в укромный уголок кабачка Шонерта, изображенного на этом же рисунке в правом верхнем углу.

Огонь уничтожил все — декорации, костюмы, реквизит и партитуру. И хотя в течение последующих пяти лет — вплоть до 1822 г. — последнего года жизни Гофмана, он хлопотал о возрождении своего детища на сцене, покорно принимая все предложения Брюля о переделках оперы, «Ундина» так и не была больше поставлена на берлинской сцене, а колоссальный успех веберовского «Фрейшютца» в 1821 г. сделал постановку гофмановской оперы невозможной. Пожар берлинского театра, столь красочно описанный Гофманом в «Житейских воззрениях кота Мурра», положил конец карьере Гофмана как оперного композитора.

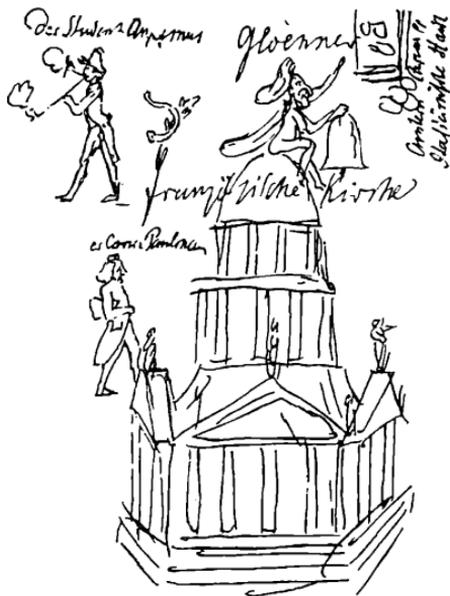
К моменту переезда в Берлин Гофман был не новичком в литературе. Им уже были написаны «Фантазии в манере Калло» и другие произведения. Рисунок 1815 г. достаточно ясно свидетельствует о том, что Гофман нежно любил создания своего поэтического воображения; они для него — живые люди, и поэтому он изображает их на улицах Берлина так же, как и своих друзей и знакомых. Мы уже говорили об Иоганнесе Крейслере, который в своем фраке цвета *cis-moll* с воротником *E-dur* стоит в ожидании перед главным капельмейстером театра Вебером.



Но Иоганнес Крейслер не единственное alter ego Гофмана. В верхнем левом углу он изображает другого своего двойника — несчастного художника *Эразма Шпикера*, который уныло вглядывается в ручное зеркало в поисках своего потерянного отражения, в то время как два других

Упоминали мы и Фуке, фигурирующего в «Поэте и композиторе» под именем Фердинанда, а в «Крейслериане» под именем барона Вальборна (для «Крейслерианы» Фуке даже написал целую часть — «Письмо барона Вальборна капельмейстеру Крейслеру»).

персонажа новеллы «Приключения в новогоднюю ночь» — зловещий *Доктор Дапертутто* под руку с коварной куртизанкой *Джувьеттой* спешат через площадь *Жандармского рынка*. В левом верхнем углу с края изображены персонажи знаменитой дрезденской сказки «Золотой горшок» — студент *Ансельм* в своем щучьем фраке и высокой шляпе, энергично дымя длинным чубуком, прогуливается, отвернувшись на этот раз от своей волшебной возлюбленной — красавицы *Серпентины* — зелено-золотой змейки с голубыми глаза-



ми, которая тщетно извивается ему вслед. Под фигурой Ансельма изображен с треуголкой подмышкой его антипод — конректор Паульман, отец милой Вероники, бывшей сначала весьма равнодушной к Ансельму. Героем гофманской «Крейслерианы» может быть и обезьяна, которая стоит на задних лапах на крыше театра. Возможно, ее фигурка дополняет животный и растительный мир рисунка, но не



исключено, что это «образованный молодой человек, обезьяна Мило», столь преуспевший одно время в обществе, вернувшийся теперь снова в свое прежнее, нецивилизованное состояние.

Рисует Гофман и своих друзей-литераторов. Прежде всего это самый любимый им современный немецкий писатель — Адальберт Шамиссо (1781—1838). Его фигуру он набросал рядом с Эразмом Шпикером. Шамиссо представлен в старонемецком костюме в виде Петера Шлемиля — героя его одноименной повести, которую Гофман даже проиллюстрировал, создав образ Человека в сером. Гофман, очень тепло относившийся к Шамиссо, не только

нарисовал в 1815 г. его превосходный портрет в большом рембрандтовском берете, но позже, в 1816 г., когда Шамиссо проделал кругосветное путешествие в качестве естествоиспытателя на русском парусном судне «Рюрик», набросал карикатуру, где Шамиссо, alias Петер Шлемиль, в таком же костюме, что и на нашем рисунке, и с неизменной дымящейся трубкой в зубах, причаливает в парусной лодке, нагруженной животными, растениями и образчиками горных пород, к высокой льдине, на которой восседает круглолицый Северный полюс в теплой шапке и рукавицах, дружелюбно встречающий приятных ему гостей.



Шлемиль, прогуливающийся по Маркграфенштрассе, движется навстречу другим весьма известным литераторам и друзьям Гофмана — *Людвигу Тику* (1773—1853) и *Клеменсу Брентано* (1778—1842). С ними Гофмана связывали не только дружеские, но и творческие отношения. На слова Брентано Гофман сочинил зингшпиль «Веселые музыканты». Этот зингшпиль был первым сценическим произведением Гофмана, который он увидел на сцене, — «Веселые музыканты» были поставлены в немецком театре в Варшаве 6 апреля 1805 г. (на афише фамилия Гофмана не была указана, значилось только, что музыка написана «местным любителем»).

Навстречу этим двум писателям идет известный в Берлине критик, *Август Фердинанд Бернгарди* (1764—1820), директор Фридрихсвердерской гимназии в Берлине,

прошлом зять Тика — муж его сестры. Почтенные литераторы проходят мимо известного кабака Шонерта, расположенного на углу Маркграфенштрассе и Гаубенштрассе. В ресторации восседает адресат письма — толстый вино-торговец *господин Кунц из Бамберга (1785—1849)*, погруженный в чтение бесконечной карты вин, в то время как столь же бесконечно длинное меню лежит у него на столе. Кунц, разбогатевший на виноторговле, был прирожденным дельцом и постепенно присоединил к своему основному занятию и издательское дело. Он был первым издателем Гофмана, понявшим всю его талантливость и



издавшим его «Фантазии», но одновременно и бессовестно обобравшим его. Впоследствии Гофман порвал со своим столь «дорогим» другом, но в период написания письма деловые отношения между ними и переписка были весьма оживленными, печаталось второе издание «Фантазий в манере Калло», и Гофман был полон планов, осуществить которые он должен был в сотрудничестве с Кунцем.

На Маркграфенштрассе кроме вышеперечисленных литературных персонажей и литературных друзей встречаются и персонажи театральные. К ним относятся Анна Мильдер-Гауптман (1785—1838) (она жила в том же доме, что Гофман и Девриен), которая изображена в роли Армиды⁶, главной героини одноименной оперы «кавалера

⁶ Первое выступление — 9.VI.1815 г.

Глюка» — самого любимого Гофманом композитора после его кумира Моцарта⁷. Гофману в бытность его музыкальным директором в бамбергском театре и капельмейстером в странствующей труппе Секонды не раз приходилось дирижировать этой оперой. Анна Мильдер-Гауптман — Армида держит в правой руке волшебную палочку, которой она уже очертила заколдованный круг, а в другой — бокал с волшебным питьем.

Недалеко от входа театра в античном костюме с вздытыми руками изображен *Эпименид* — герой одноименной пьесы. Возможно, это персонаж праздничного действия «Пробуждение Эпименида», текст которого был написан Гете, музыка — Б. А. Вебером, а балет был поставлен Констаном Мишелем Телле (ок. 1770—1846). Премьера состоялась 30 и 31 марта 1815 г. Торжественный спектакль должен был достойным образом отметить победу союзников над Наполеоном, до 5 апреля он был повторен 3 раза, несмотря на тревожные известия о бегстве низложенного императора с острова Эльба. Интересно отметить, что в этой постановке дебютировала Иоанна Эунике (1798—1856), будущая первая исполнительница Ундины и последняя любовь Гофмана. По странному стечению обстоятельств она играла одну из добродетелей — Любовь.

Однако Гофман мог иметь в виду не только аллегорическую пьесу Гете, но и пьесу профессора Левецова «Приговор Эпименида», которая, как и пьеса Гете, была написана для антинаполеоновских празднеств и была поставлена в Берлинском оперном театре 16 и 17 июля 1815 г. в честь вступления союзных войск в Париж 9—10 июля 1815 г. Музыку к этой пьесе написал Б. А. Вебер.

В центре Маркграфенштрассе шутовское перо Гофмана очерчивает еще три фигуры — двух зверей и человека.

⁷ Преклонение перед Моцартом у Гофмана было столь сильно, что в честь Моцарта он даже переименовал одно из своих имен — Вильгельм — на Амадей.

Это — весьма выразительный лев с бодро задранным хвостом. Однако лев этот может быть не только представителем животного царства, как *страус*, деловито вышагивающий по людной улице. Возможно, это лев театральный, герой «Сна в летнюю ночь» — одной из самых любимых Гофманом пьес Шекспира, который, подобно Моцарту в музыке, был для Гофмана кумиром в литературе. Здесь же фигура человека, повернувшаяся к зрителю спиной, подписанная *пето* (никто). Эта фигура очень напоминает персонаж будущей карикатуры Гофмана — лопающегося от жира юнкера, некое прусское издание Скотинина, который тупо таращит глаза на что-то, находящееся вне рисунка, на что показывает ему высохший церемонный гофмейстер, напоминающий «музей древностей».

По обе стороны театра высятся здания двух церквей — налево *французской церкви*, направо — *немецкой кирхи*. На куполе каждой из них сидит свой *звонарь* с большим колокольчиком в руках, соответствующий характерным особенностям каждой из наций: на французской — худой француз с вытянутым лицом и горбатым носом, на немецкой — плотный круглолицый немец. Видимо, они подняли страшный трезвон.

Об этом звоне колоколов и уличном шуме Гофман очень красочно писал из Варшавы (11—14 мая 1804 г.). Отрывок настолько интересен и живописен, что мы приведем его целиком.

«В Варшаве удивительно оживленно, а прежде всего в переулке Фрета, так как тут чрезвычайно процветает торговля медом, крупой, хлебом и овощами. Вчера, в день Вознесения, я хотел сделать что-нибудь путное и сел за рояль, чтобы сочинять сонату, но сразу же попал в положение «Безумного музыканта» Хогарта! Под моим окном вплотную вспыхнула ссора между тремя торговками медом, двумя возчиками и одним матросом, все стороны отстаивали свои положения с величайшей энергией перед судом человека, который, сидя на корточках внизу в подвале,

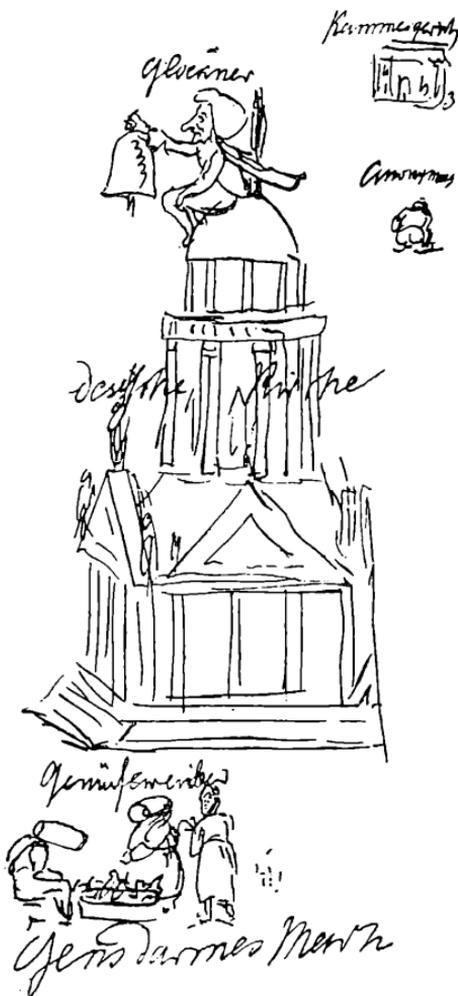
предлагает свои товары — в это время зазвонили колокола приходской церкви — женского монастыря — доминиканского храма (все неподалеку от меня) — во дворе доминиканской церкви (как раз надо мной) колотили в литавры два подающих надежды конфирманда, в ответ на что, подчиняясь могучему инстинкту, лаяли и завывали собаки всей округи — в этот момент там очень весело проезжал цирк Вамбаха в сопровождении музыки янычар — навстречу ему из Новой улицы стадо свиней — великое столкновение посреди улицы — семь свиней раздавлены! Пронзительный визг — О! — О! — некое tutti, изобретенное для пытки проклятых! — Тут я бросил перо — бумагу в сторону, натянул сапоги и бежал из сумасшедшего хаоса звуков через Краковское предместье — через Новый Свет — под гору!» (*Br 2, 190—191*).

Возможно, испугавшись именно подобного перезвона колоколов, около немецкой кирхи парит испуганная птица в полете, а по Шарлоттенштрассе, «подчиняясь могучему инстинкту», убегает собака.

Рисунок Гофмана интересен не только тем, что носит ярко выраженный автобиографический характер. Художник одновременно передает и кипучую жизнь большого города. Это не только театр и Жандармский рынок. На Шарлоттенштрассе, пролегающей в самом центре города, расположен большой магазин напечатанных вальсов, который на рисунке символически изображен фигурами скрипача и танцора; налево, на углу Егерштрассе находится магазин мод, где в окнах выставлены головы причесанных дам и шляпы. Кроме того Гофман, подобно Харрису у Джером К. Джерома, всегда знал «местечко за углом», где можно было раздобыть стакан хорошего вина. Поэтому, кроме кабачка Лютера и Вегнера и кабачка Шонерта, он отмечает на Егерштрассе *Итальянскую торговлю Тирмана — устрицы, икра и т. д.*, а также *превосходный ром*, о котором Гофман упоминает даже в «Приключении в новогоднюю ночь». *Превосходный ром* продавали также и на Фран-

цузской улице в лавке
Итальянского торговца Мо-
ретти.

И наконец весьма приме-
чательна маленькая сценка,
изображенная Гофманом в
правом верхнем углу ри-
сунка. Он набрасывает
здание королевского суда,
в котором вновь начал
службу в качестве юриста
с октября 1814 г. Но о
подлинном отношении со-
ветника юстиции Гофмана
к королевской юстиции
ярко свидетельствует фи-
гура *Aponutis sasans'a*, ко-
торый предвосхищает позд-
нейшие карикатуры Гоф-
мана, в частности его ка-
рикатуру «Гофман в борьбе
против бюрократии»
(1821), где писатель изо-
бразил себя в форменном
мундире и треугольной
шляпе верхом на коте Мур-
ре,— оба устремляются с
копьем наперевес на бюро-
кратию, олицетворяемую
фигурами двух мужчин.
Хотя Гофман родился в
семье потомственных юри-
стов, не только успешно
закончил Кенигсбергский
университет, но в конце
жизни даже довольно да-



леко продвинулся вверх по служебной лестнице, его отношение к чиновничьей карьере не менялось никогда. Правда, ненавистная служба одновременно дала ему огромный материал для многих его повестей и рассказов. Особенно важны в этом отношении два его литературных шедевра — «Крошка Цахес» и, конечно, «Повелитель блох». В «Повелителе блох» Гофман в образе подлеца, шантажиста и доносчика Кнаррпанти создал столь убийственную и одновременно жизненную фигуру, что полицейский директор фон Кампц (1769—1849) даже узнал в ней самого себя, и только тяжелая болезнь спасла мятежного советника юстиции от кары могущественного министра, так как против Гофмана было возбуждено судебное дело, прекратившееся лишь из-за смерти писателя.

А. Б. БОТНИКОВА

СТРАНИЦА
РУССКОЙ ГОФМАНИАНЫ
(Э. Т. А. Гофман и М. Ю. Лермонтов)

Когда в марте 1840 г. Белинский посетил Лермонтова в Ордонансгаузе, он нашел его за чтением Гофмана (Б XI, 496). Насколько можно судить, свидетельство Белинского до сих пор остается единственным фактом, указывающим на знакомство Лермонтова с творчеством немецкого романтика. Но и без этого предположение, что Лермонтов совсем не был знаком с произведениями писателя, популярного и даже модного в России, выглядело бы маловероятным: Гофмана в эту пору читали все. Достаточно прикоснуться к мемуарам эпохи, чтобы убедиться в этом.

Между тем в творческом наследии Лермонтова свидетельства этого знакомства весьма немногочисленны. Немецкая романтическая традиция не была ему особенно близка и оставила в его творчестве намного менее следов, чем, скажем, традиция Байрона, соревнование с которым отчетливо ощущается в лирике Лермонтова. Правда, к числу ранних его стихотворений относится «Поэт», в строках которого слышны отзвуки чтения только что вышедших в русском переводе «Сердечных излияний монаха — любителя искусств» В. Г. Вакенродера¹.

Проза Лермонтова развивалась в русле иной художественной традиции. С самого начала она была далека от фантастического преобразования действительности, гроте-

¹ См.: Zelinsky B. Russische Romantik. Köln; Wien, 1975, S. 44.

ского смещения ее образов, иронического двоемирия и пр. Едва ли Гофман мог принадлежать к числу наиболее любимых Лермонтовым иностранных писателей. Художественный мир этого романтика скорее всего лежал за пределами непосредственных эстетических интересов автора «Героя нашего времени». Отголосков чтения Гофмана очень мало в его творчестве. Но они есть. Поэтому уместно поставить вопрос о том, в какой мере общее для русской литературы увлечение Гофманом отразилось в наследии Лермонтова, было ли оно продуктивным для творчества писателя и в какой мере соответствовало закономерностям русского литературного развития.

Некоторые критики склонны полагать, что в основе поэмы Лермонтова «Тамбовская казначейша» лежит ироническая перелицовка гофмановской новеллы «Счастье игрока»². Едва ли такое утверждение зиждется на весомих основаниях. Может статься, что Лермонтов читал новеллу Гофмана, которая в 30-е годы не раз появлялась в русском переводе³. Если согласиться с мнением ряда исследователей, что «Казначейша» была написана еще в 1836 г., когда по пути в Тарханы поэт останавливался в Тамбове⁴, то можно предположить, что он должен был познакомиться с новеллой Гофмана по русскому изданию «Сепарионовых братьев», вышедшему в свет как раз в 1836 г. Однако сходство между поэмой и рассказом настолько значительно, что едва ли стоит в этом случае всерьез говорить о связи Лермонтова с Гофманом.

История тамбовского казначея, проигравшего в карты заезжему улану свою красавицу-жену, анекдотична и вы-

² См. *Ingham N. W.* E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974. p. 260.

³ См. Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы. М., 1964, с. 48—49.

⁴ Эйхенбаум Б. М. Примечания.— В кн.: Лермонтов М. Ю. Полн. собр. соч.: В 4-х т. М. Л.: Гослитиздат, 1947, т. 2, с. 499.

держана в подчеркнута фарсовых тонах. Исследователи обычно говорят об этой поэме как о произведении, написанном с «последовательно реалистических позиций»⁵, как о «реалистической повести в стихах, продолжающей жанровую традицию «Графа Нулина» и «Домика в Коломне» Пушкина»⁶. Уже этим она контрастно противостоит романтическому повествованию Гофмана. Шутливая фривольность интонации поэмы никак не согласуется с серьезным и трагическим тоном повеллы немецкого романтика.

История шевалье Менара из «Счастья игрока» — одна из трех судеб, изображенных в рассказе. Писателя интересуют не столько люди, носители этих судеб, сколько странная и волшебная игра случая, таинственно проявляющая себя в карточной игре. Гофману и его современникам игра представлялась отражением запутанной таинственности самой жизни. Непостижимая и загадочная страсть к игре в романтическом представлении связывалась с верой в существование неких внешних, не подвластных рассудку сил, определяющих человеческие судьбы. Карточная игра, по словам одного из героев «Счастья игрока», — это «дикий сплетение случайностей, сменяющих друг друга в причудливом хороводе...» Она указывает на вмешательство некой «высшей силы» и побуждает человека неудержимо стремиться в то «темное царство, в ту кузницу Рока», где вершатся человеческие судьбы (Hff 4. 266). По словам немецкого историка литературы Г. А. Корфа, вера в роковое предначертание жизни является «основным жизненным чувством романтизма»⁷.

В свете всего сказанного становится очевидным, насколько далека лермонтовская поэма от рассказа Гофмана. Если говорить о традиции «Тамбовской казначейши», то

⁵ Удодов Б. Т. М. Ю. Лермонтов. Художественная индивидуальность и творческие процессы. Воронеж, 1973, с. 541.

⁶ Эйхенбаум Б. М. Ук. соч., с. 500.

⁷ Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1958, Bd. IV, S. 608.

Лермонтов действительно опирался на опыт Пушкина прямо и непосредственно, на что указывает хотя бы использование «онегинской строфы» («Пишу Онегина размером...») Но если в «Домике в Коломне» Пушкин хоть отчасти прибегал к перелицовке романтической и даже гофмановской ситуации, намеренно снижая и «заземляя» фабульную схему «Уединенного домика на Васильевском острове»⁸, Лермонтов в «Тамбовской казначейше» минует романтический источник и прямо следует за Пушкиным. Даже если «Счастье игрока» и было ему известно, он воспользовался новеллой не как предметом для пародийной обработки, а взял из нее лишь один мотив, истолковав его в форме забавного анекдота.

Другое дело отрывок из незаконченной повести, обычно печатающийся под условным названием «Штосс». В творческом наследии Лермонтова он занимает особое место, поэтому неоднократно привлекал к себе внимание исследователей. Удивляла его необычность для лермонтовского творчества. Включение фантастического элемента в сочетании с подчеркнутым «физиологизмом» описания городских окраин, выбор главного героя заставляли видеть в этом незаконченном произведении что-то новое в художественном наследии безвременно погибшего писателя. Вплоть до сегодняшнего дня фрагмент остается полем для всевозможных догадок и даже домыслов.

Первые исследователи незаконченной повести склонны были видеть в ней отголоски западной романтической традиции, главным образом Гофмана и Ирвинга⁹. Начиная с 40-х годов в нашем литературоведении утвердилось устойчивое мнение о «Штоссе» как об «антиромантической пародии», даже как о пародийной антитезе «повестям Гофмана

⁸ См.: Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. (Первая половина XIX века). Воронеж, 1977, с. 91—94.

⁹ См.: Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой. М., 1914, с. 384—388; Родзевич С. Лермонтов как романист. Киев, 1914, с. 101—110.

о герое-мечтателе»¹⁰. Эта точка зрения нашла себе приверженцев и в зарубежной критике. Некоторые ее представители склонны видеть в «Штоссе» своеобразный «розыгрыш» (hoax), шутку писателя, хотя и обратившегося к гофмановскому наследию, но лишь с единственной целью — пародийно его переосмыслить, вскрыть его жизненную и эстетическую несостоятельность¹¹. В последние годы наша наука все более подвергает сомнению справедливость подобной точки зрения¹². Нельзя не согласиться с мнением В. Э. Вацуро, что «...трактовка всей повести как антиромантической встречает затруднения почти непреодолимые»¹³.

Некоторым основанием для прочтения повести как шутки или «розыгрыша» послужил известный рассказ Ростопчиной об обстоятельствах чтения этого произведения, которое состоялось в марте 1841 г. в салоне Карам-

¹⁰ *Эйнхенбаум Б. М.* Примечания.— В кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 4-х т. М.; Л.: Гослитиздат, 1948, т. 4, с. 469. Впервые такой взгляд на повесть Лермонтова выразил Э. Э. Найдич — в неоднократно публиковавшихся комментариях к сочинениям Лермонтова. См.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.; В 4-х т. М.; Л.: Гослитиздат, 1947, т. 4, с. 468—470; *Лермонтов М. Ю.* Собр. соч.: в 4-х т. М.; Л.: Гослитиздат, 1959, т. 4, с. 658—660. Его выводы оказали воздействие на целый ряд других исследователей и вплоть до последнего времени не подвергались пересмотру. См.: *Слащев Е. Е.* О поздней прозе Лермонтова.— В кн.: *Славянский сборник. I.* Фрунзе, 1958 (Учен. зап. Киргизского гос. ун-та. Филолог. ф-т, в. 5); *Нейман Б. В.* Фантастическая повесть Лермонтова.— Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1967, № 2; *Андроников И.* Комментарии.— В кн.: *Лермонтов М. Ю.* Полн. собр. соч.: В 4-х т. М., 1953, т. 4.

¹¹ *Mersereau J. Jr.* Lermontov's Shtoss: Hoax or Literary Credo?— *Slavic Review*, v. 21, 1962, p. 281—295; *Ingham Norman W.* Op. cit., p. 259.

¹² См.: *Федоров А. В.* Лермонтов и литература его времени. Л., 1967, с. 222; *Удолов Б. Т.* Ук. соч., с. 644; *Вацуро В. Э.* Последняя повесть Лермонтова.— В кн. *Лермонтов М. Ю.* Исследования и материалы. Л., 1979.

¹³ *Вацуро В. Э.* Ук. соч., с. 249.

зиных. Ростопчина рассказывает о том, что Лермонтов заранее оповестил завсегдатаев салона о своем желании прочесть новый роман. «Он потребовал, чтобы собрались вечером рано и чтобы двери были закрыты для посторонних. Все его желания были исполнены, и избранники сошлись числом около тридцати; наконец Лермонтов входит с огромной тетрадью под мышкой, принесли лампу, двери заперли, и затем начинается чтение: спустя четверть часа оно было окончено. Неисправимый шутник заманил нас первой главой какой-то ужасной истории, начатой им только накануне; написано было около двадцати страниц, а остальное в тетради была белая бумага. Роман на этом остановился и никогда не был окончен»¹⁴.

Едва ли однако обстановка чтения повести, пусть даже и обставленная нарочито таинственно, может дать серьезные основания для восприятия ее как пародии. Известная aberrация точки зрения исследователей может быть объяснена лишь тем недоверием к романтическим формам художественного освоения действительности, которое до недавнего времени бытовало в нашей науке. Нет никаких оснований сомневаться в серьезности подхода Лермонтова к материалу и его трагедийной трактовке.

Образ Лугина, как известно, по-своему продолжает ряд лермонтовских «странных» людей от Владимира Арбенина до Печорина в «Княгине Лиговской» и в «Герое нашего времени»¹⁵. Это герои отнюдь не пародийного плана. Можно считать доказанным и автобиографическое содержание фигуры Лугина¹⁶. Это однако не исключает возможности дополнительного литературного воздействия или своеобразного стимула для выдвигания такой фигуры. Думается, что таким стимулом с большой долей вероятности можно считать произведения Гофмана и ту традицию

¹⁴ М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М., 1972, с. 285.

¹⁵ См.: Удодов Б. Т. Указ. соч., с. 646—649.

¹⁶ См.: Герштейн Э. Судьба Лермонтова. М., 1964, с. 236—252.

восприятия его творчества, которая к концу 30-х годов XIX в. достаточно отчетливо обозначилась в русской литературе и могла найти себе поддержку в недавнем чтении Лермонтовым Гофмана.

Подчеркнутая значительность — вероятнее всего, отчасти действительно шутливого свойства, — с какой Лермонтов обратился к первым слушателям повести, была лишь своего рода маскировкой, предпринятой с целью скрыть естественное беспокойство автора, впервые выступающего в новой манере. Примечательно, что Ростопчина, сообщая о «первой главе какой-то ужасной истории», отнюдь не рассматривает саму эту историю как шутку.

Ко времени создания «Штосса» русская фантастическая повесть представляла собой сложившийся жанр со многими разновидностями. Своим существованием этот жанр отчасти был обязан Гофману, интерес к творчеству которого в России с особой силой вспыхнул в 30-е годы, когда после разгрома восстания декабристов действительность предстала перед современниками в своей сложной и неоднозначной сущности. Фантастика Гофмана стала восприниматься как художественное выражение явлений самой жизни, как «поэтическое олицетворение таинственных враждебных сил, скрывающихся в недрах нашего духа» (Б 11, 508).

Предшественниками Лермонтова в создании фантастического жанра были Гоголь, Пушкин, В. Одоевский. Его связи с этими писателями выявлены достаточно основательно. Необходимо учитывать еще и общую духовную атмосферу эпохи. Завсегдатаи светских салонов, в которых бывал Лермонтов, живо обсуждали модную романтическую теорию «животного магнетизма», интересовались скрытыми сторонами жизни. В салоне Карамзиных, где состоялось чтение «Штосса», за год до этого В. Ф. Одоевский читал свою мистическую «Космораму»¹⁷. А еще раньше,

¹⁷ См.: Литературное наследство, т. 45—46, с. 399.

в 1828 г., в том же доме Пушкин рассказал таинственную историю об уединенном домике на Васильевском острове «к тайному трепету всех дам»¹⁸.

Лермонтовская повесть явилась продолжением традиции. Недавнее чтение Гофмана, может статься, натолкнуло писателя на размышления и вызвало к жизни желание попробовать силы в новом жанре, дать свое понимание фантастического, тем более что все культурное окружение писателя давало для этого питательную почву.

В какой мере мог Лермонтов опираться на опыт Гофмана и что нового внес в разработку гофмановского жанра? Сопоставительный анализ «Штосса» с художественной системой немецкого романтика может показать пути исканий русской литературы в области освоения и трансформации художественных форм романтизма.

«Три элемента жизни человеческой,— писал А. И. Герцен,— служат основой большей части сочинений Гофмана, и эти же элементы составляют душу самого автора: внутренняя жизнь артиста, дивные психические явления и действия сверхъестественные» (*Герц* 1, 71—72). Эти «три элемента» мы находим и в лермонтовском фрагменте. В самой общей форме он воспроизводит схему гофмановских повестей. Сходство с Гофманом обнаруживается и в необычном для Лермонтова выборе героя-художника, и в характере отдельных деталей. Однако есть и различия.

Для Гофмана, как и для всего немецкого романтизма, характерно внимание к душевным исканиям художника. Творческая личность для романтиков — носитель высокой духовности, высшее выражение человеческих возможностей. Лермонтова больше занимает проблема самовыявления личности вообще, чем личности творческой. Обратившись к фигуре художника, он не коснулся проблем творчества, столь важных для Гофмана. Искусство не является для Лугина единственным призванием, содержанием и

¹⁸ Дельвиц А. И. Полвека русской жизни. М.; Л., 1930, т. 1, с. 85.

целью жизни, как, например, для гофмановского Крейсера. Лугин менее всего одержим идеей эстетического самовыражения. Занятия живописью для него — лишь способ убить время. Как сообщает автор, Лугин «...три года лечился в Италии от ипохондрии,— и хотя не вылечился, но по крайней мере нашел средство развлекаться с пользой; он пристрастился к живописи; природный талант, сжатый обязанностями службы, развился в нем широко и свободно под животворным небом юга, при чудных памятниках древних учителей»¹⁹. Будучи, по словам автора, «истинным художником», Лугин однако менее всего стремится открыть свои творения людям: «...одни только друзья имели право наслаждаться его прекрасным талантом» (321).

Выбрав нового героя, Лермонтов остался верен своим основным интересам. Тем не менее, в описании облика Лугина проявляются характерные романтические традиции. Лугин некрасив, но «в странном выражении глаз его было много огня и остроумия» (321). Вспомним, что и внешность Крейсера из «Кота Мурра» обличала «нечто странное, необычное» (*Hff* 5, 189), его лицо с одухотворенным сверкающим взором порой искажалось «странной кривой усмешкой» (*Hff* 5, 190).

Книжный характер многих моментов лермонтовской повести очевиден. Пребывание Лугина в Италии, например, вероятнее всего,— дань литературной традиции, едва ли существенная для дальнейшего развития событий повествования. Сравнение с Гофманом почти напрашивается само собой. Вполне естественно, что именно первым исследователям фрагмента сходство бросилось в глаза. И едва ли стоит его оспаривать.

Однако до сих пор критика видела это сходство лишь в отдельных сюжетных моментах. Упоминалось об ожив-

¹⁹ Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4-х т. М.; Л.: Наука, 1981, т. 4, с. 321. Далее цитируется по этому тому. Страницы указаны в тексте.

шем портрете, фатальном характере карточной игры, любви к женщине-призраку, безумии, угрожающем герою и т. д.²⁰

Странная связь портрета с судьбой героя встречается у Гофмана в рассказах «Фрагмент из жизни трех друзей», «Ошибки», «Артусова зала», в романе «Эликсиры дьявола». Роковой характер карточной игры представлен в «Счастье игрока». Безумие как высокая болезнь художественно одаренной личности — тоже устойчивая тема гофмановского творчества. Очевидно и другое. Все эти мотивы достаточно распространены в европейской романтической литературе. Не случайно историю таинственного портрета в «Штоссе» критики связывают не только с Гофманом, но и с «Мельмотом-скитальцем» Мэтьюрина и с «Таинственным портретом» Вашингтона Ирвинга.

Примеры сходных сюжетных ситуаций в отрывке Лермонтова и в произведениях Гофмана можно умножить. Явление призрака Лугину напоминает явление Александру призрака тетюшки во «Фрагменте из жизни трех друзей». Портрет этой тетюшки тоже угнетающе действовал на героя. Поведение призрака, который «...делался то выше, то толще, то почти совсем съезживался...» (329), похоже на ужимки принца Пиявки во франкфуртском погребке («Повелитель блох»). Ср.: «Он как-то ухитрялся то удлиняться, то худеть, то сжиматься в коротконогого толстяка...» (Hff 6, 128). Колеблющаяся воздушная фигура из рассказа Гофмана «Видения»²¹ подобна призраку «воздушной красавицы» и т. д.

Не беремся утверждать, что эти совпадения обязательно свидетельствуют о лермонтовских заимствованиях у Гофмана. Даже если это и было бы так, не они определяют особенности отрывка. Совпадения в деталях лишь указывают на романтический характер задуманного Лер-

²⁰ См.: Семенов Л. Лермонтов и Лев Толстой, с. 384; Родзевич С. Лермонтов как романист, с. 104.

²¹ Перевод рассказа был напечатан в «Литературной газете» 2 октября 1840 г. (№ 79).

монтовым произведения. Художественный метод обусловил всю систему образных средств.

Гораздо значительнее другое. Лермонтов следует за Гофманом в основном принципе повествования: фантастическая повесть разворачивается в гуще реальной, легко узнаваемой читателем жизни. Место действия — современный Петербург с его аристократическим великолепием и мрачными задворками. Фантастика нерасторжимо сопрягается с реальностью, а сама реальность в соседстве с ней обретает странный и таинственный облик.

Принцип проникновения фантастики в гущу реальной жизни был одним из основополагающих принципов гофмановского творчества, его художественным открытием. Писатель был убежден, что «...нет ничего более удивительного и безумного, чем сама действительная жизнь...» (*Hff 2, 388*), что «...реальные факты часто принимают в жизни гораздо более чудесный облик, чем то, что может возникнуть в самой буйной фантазии» (*Hff 2, 533*). Такое убеждение базировалось на романтическом восприятии жизни как тайны, как господства непознаваемого духа, руководящего человеческими судьбами. Оно приводило к широкому использованию фантастического элемента, который в романтическом искусстве превращался в эстетическую категорию. Проникновение фантастики в быт и реальные взаимоотношения людей — художественный принцип, открытый Гофманом, — означал у него также признание окружающей действительности как неестественной, извращенной. «Его истории, — замечает Франц Фюман, — это модели повседневности, становящейся призрачной, причем повседневности в высшей степени конкретной, для более точного определения сущности которой и применимо фантастическое в разных формах»²². Сам Гофман,

²² *Fühmann Franz. Fräulein Veronika Paulmann aus Pirnaer Vorstadt, oder Etwas über das Schauerliche bei E. T. A. Hoffmann. Rostock, 1979, S. 22.*

как известно, воспринимал включение фантастики в обыденную жизнь как собственное новаторство, до него никем не применявшееся (*Br I, 445, 439*).

В русской литературе принцип переплетения фантастического с конкретной исторической реальностью был по-своему реализован Гоголем. Связь лермонтовского отрывка с его произведениями несомненна. Но и гоголевское творчество в переработанном виде включало в себя элементы эстетической системы Гофмана.

Отрывок Лермонтова имеет отчетливо выраженный петербургский колорит. Поход Лугина к дому в Столярном переулке по «физиологически» точно описанным ноябрьским улицам северной столицы подан реалистично: грязные дома под хлопьями мокрого снега, дремлющие возле промокших кляч извозчики, пьяный молодец, выпихнутый из подземной полпивной лавочки и пр. Все детали петербургских задворков увидены живописно: доминируют грязные, стертые краски — зеленые лица прохожих, рыжие полости саней, зеленая шинель пьянчуги — и все это на фоне серо-лилового цвета отдаленных домов и предметов. Не случайно Лугин — художник.

Город как художественное пространство был открыт для литературы романтиками. Гофман больше, чем остальные его современники, чувствовал напряженное движение жизни большого города, вне которого не мыслил своего существования²³. Театры, кофейни, выставки, памятники архитектуры входят в образ городской жизни, образующий фон многих его произведений. Однако гофмановский город, будь то Берлин, Дрезден или Франкфурт, обладает реальностью иного рода, чем отмеченные детали петербургского бытия в лермонтовском отрывке. Несмотря на конкретные названия реальных улиц в реальных городах, по которым автор охотно пускает прогуливаться своих героев, в его городской картине нет конкретности.

²³ См. письмо к Гиппелю от 24 июня 1820 г. (*Br 2, 264*).

Это как бы *город вообще*, с домами, двери которых украшены дверными молотками, сквозь ставни по вечерам пробиваются полоски света, город с погребками и кофейнями, бульварами и увеселительными заведениями. Он не столько место действия, сколько его эмоциональный фон.

Подчеркивая эмоциональное значение городского пейзажа в прозе немецких романтиков, М. Тальман пишет: «В изображении романтиков город теряет непосредственный предметный облик... Здесь больше чем обычно становится очевидным, что внешний мир не являет собой чего-то несомненно данного, связанного с бесспорным значением. Действительность — это что-то такое, что еще подлежит созданию. Ликование дня, грохотание ночи превращаются в краски, растворяются в звуках и перекладываются на музыку. Через всеислие их ощущения город обретает образ и вызывает сложные реакции»²⁴.

Какими бы реальными приметами городской жизни ни снабжал Гофман свои повести, его в первую очередь занимают некие общие вневременные проблемы, а сами изображенные условия, при всей их достоверности, являют собой лишь вариант модели человеческого бытия вообще. Географическая реальность для Гофмана — не что иное, как способ оживить фантазию, придать вечному конфликту конкретное одеяние. Рассуждая об этом, один из серапионовых братьев замечает после прочтения «Фрагмента из жизни трех друзей»: «У тебя были определенные основания поместить действие фрагмента в Берлин и даже назвать улицы и площади. Что до меня, то я тоже считаю, что недурно точно обозначить место действия, благодаря этому все приобретает видимость исторической правды, она помогает ленивой фантазии, а для того, кто знаком с названными местами, целое выигрывает в живости и свежести» (*Hff* 3, 182).

²⁴ *Thalmann M. Romantiker entdecken die Stadt. [München, 1965], S. 91.*

Гофману нужна *видимость* исторической правды. Конкретизация места действия не снимает у него вневременной и максимально обобщенной сущности конфликта. Лермонтовский Петербург обладает конкретностью другого рода. Великосветский салон и грязные улицы задворков столицы образуют широту диапазона действия повести и указывают на непосредственную связь с гоголевской традицией. «...Лермонтов, воссоздавая пейзаж городских окраин, вспоминал колорит и художественные приемы создателя «петербургских повестей»...»²⁵.

Однако образ главного героя — «истинного художника» Лугина у Лермонтова имеет больше сходства с гофмановскими героями, чем с гоголевскими. С самого начала Лугин выступает фигурой, отличной от окружающих. Он выделяется не только «странным выражением» своих глаз, но и манерой поведения, острой наблюдательностью, внутренней серьезностью и сосредоточенностью. Он значительно отличается от Черткова и Пискарева.

Печать необычности, лежащая на образе Лугина, сообщает ему трагический колорит. Его заявление: «Я начинаю сходить с ума» (321) и следующий за этим рассказ о неумолчном голосе, торопливо сообщающем незнакомый адрес: «в Столярном переулке у Кокушкина моста, дом титулярного советника Штосса, квартира номер 27» — не только дает завязку событиям, но и готовит читателя к их необычному развороту.

Типологически повесть близка к страшным рассказам Гофмана, а Лугин напоминает Натанаэля из «Песочного человека». Как и Лугин, Натанаэль живет в ожидании каких-то страшных происшествий. «Мрачные предчувствия грозящей мне страшной участи стелются надо мною, подобно черным тням облаков, которые не проникает ни

²⁵ Нейман Г. В. Фантастическая повесть Лермонтова. — Научные доклады высшей школы. Филологические науки, 1967, № 2, с. 18.

один приветливый луч солнца», — пишет он в письме, начинающем повесть (*Hff 2, 371*).

Насколько позволяет судить написанная часть, «Штосс» должен был строиться по законам поэтики «ночных рассказов», где даже обыкновенные явления приобретают фантастический отблеск из-за общей атмосферы ожидания чего-то необычного. Это излюбленный жанр Гофмана. Подобно тому, как встреча Натанаэля с безобидным на вид продавцом барометров настраивает читателя на грядущую тайну, все обстоятельства, сопровождающие Лугина к незнакомому дому, исполнены внутреннего напряжения. Молчание извозчика, не удостоившего Лугина ответом, уклончивое незнание лавочника, поведение дворника, который отвечает «грубо», «не поднимая головы», — все это получает дополнительное значение, благодаря заданному напряжению. В разговоре Лугина с дворником повседневно-обычное и таинственное, сталкиваясь, образуют своеобразную кульминацию:

«— Чей это дом?

— Продан! — отвечал грубо дворник.

— Да чей он был?

— Чей? — Кифейкина, купца.

— Не может быть, верно Штосса, — вскрикнул невольнично Лугин.

— Нет, был Кифейкина — а теперь так Штосса! — отвечал дворник, не поднимая головы» (*324*).

В рассказе Гофмана «Пустой дом» внимание рассказчика неудержимо приковано к безмолвному дому, стоящему на одной из самых людных улиц Берлина. Разгадка тайны этого дома и составляет содержание рассказа. Какая-то неведомая сила тоже притягивает Лугина к дому в Столярном переулке. «...Что-то ему говорило, что он с первого взгляда узнает дом, хотя никогда его не видел» (*323*).

Романтическое мировосприятие Гофмана основывается на принципе «взаимосвязи вещей». Эта связь таинственна

и непостижима. Она проявляет себя в догадках, предчувствиях, снах. Отдаленные люди или предметы в силу непонятных причин влияют на личность, порой определяют ее жизнь. Загадочность этого явления беспокоит писателя, заставляет задумываться над странным феноменом. Рассказчик «Пустого дома» задается вопросом: «Как это получается, что без всякого известного нам внутреннего или внешнего повода, как бы разрывая цепь наших мыслей, какое-нибудь лицо или даже точный образ какого-нибудь события так живо овладевают всем нашим Я, так входят в сознание, что мы сами удивляемся этому?» (Нф 2, 555).

То, что для Гофмана было связано с вторжением «чуждого духовного принципа» и основывалось на признании фатально руководящих человеком внешних сил, у Лермонтова выглядит иначе. Фантастичность мира не декларируется открыто, но в спрятанной форме она существует. Применительно к поэтике Гоголя Ю. В. Манн называет эту форму «завуалированной» или «словесно-образной фантастикой»²⁶.

В сцене поисков дома и найма квартиры Лугиным фантастическое присутствует как общее настроение, как предчувствие чего-то необычного. Оно не проявляет себя открыто, однако дает знать о себе в чисто словесном изображении ситуации. Например, Лугин обращается с вопросом к дворнику:

«— Новый хозяин здесь живет?»

— Нет.

— А где же?»

— А черт его знает» (324).

Упоминание о нечистой силе не указывает прямо на ее присутствие, но и не исключает этой возможности. Гофман прямо говорит о наличии «чуждого духовного принципа», у Лермонтова этот отголосок романтического миро-

²⁶ Манн Ю. В. Эволюция гоголевской фантастики.— В кн.: К истории русского романтизма. М., 1973, с. 222, 257.

ощущения выступает только как «память жанра» (термин М. Бахтина).

В литературоведении делались попытки рассматривать фантастическое начало лермонтовского фрагмента как своеобразную «драматизацию бреда» Лугина, как результат его разгоряченного воображения. Высказывалось мнение и о том, что сверхъестественные явления в отрывке имеют двойную мотивировку, т. е. на равных правах могут рассматриваться как вторжение ирреального в реальность и как проявление психики, пораженной безумием²⁷. Примечательно, что В. Ф. Одоевский, характеризуя гофмановскую фантастику, тоже усматривал в ней принцип «двойной мотивировки». «Его чудесное,— писал он,— всегда имеет две стороны: одну чисто фантастическую, другую — действительную; так что гордый читатель XIX в. нисколько не приглашается верить безусловно в чудесное происшествие, ему рассказываемое; в обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто [...] естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пытливый дух анализа...»²⁸

Однако столь часто цитируемое мнение Одоевского о чудесном у Гофмана, равно как и предположение о «двойной мотивировке» фантастических моментов в неоконченной повести Лермонтова едва ли полностью соответствуют истине. Давая определение гофмановской фантастике, Одоевский воспринимал ее с той стороны, которая была наиболее близка его собственным творческим исканиям. Он блестяще использовал этот принцип в рассказе «Сильфида». С двойной мотивировкой сверхъестественных событий мы встречаемся и в «Пиковой даме» Пушкина; как писал Достоевский, «вы верите, что Германн действительно имел видение и именно сообразное с его мировоззре-

²⁷ Вацуро В. Э. Ук. соч., с. 237.

²⁸ Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 89.

нием, 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...» (Д 444).

Фантастическое у Гофмана отнюдь не всегда «может быть объяснено весьма просто», Гегель упрекал Гофмана за «введение сил, стоящих выше нашего понимания»: «В этих неизвестных силах,— по его словам,— заключается будто бы не поддающаяся разгадыванию истина страшного, которую нельзя постичь и понять»²⁹.

В использовании фантастики в «Штоссе» Лермонтов значительно ближе к Гофману, чем к Пушкину. Если явление старика с дочерью и можно было бы расценить как галлюцинацию взвинченного сознания Лугина, то золотые, которые он проигрывает, подлинные. В конце отрывка мы узнаем, что «он уже продавал вещи, чтобы поддерживать игру; он видел, что недалеко та минута, когда ему нечего будет поставить на карту» (332). Фантастика в этом случае приобретает самостоятельное значение и не поддается рациональному истолкованию.

Невозможно с уверенностью сказать, как бы развернулось дальнейшее течение событий в повести. Из плана лишь с очевидностью явствует ее трагическая развязка. Сохранившийся в альбоме Лермонтова план заканчивается словами: «Доктор: окошко...» (468). Присоединяясь к мнению И. М. Болдакова, можно предположить, что отчаявшийся Лугин в финале должен был выброситься из окна³⁰, подобно бросившемуся с колокольни Натанаэлю из «Песочного человека» Гофмана.

Лермонтов, однако, отнюдь не подражает Гофману. Серьезно воспринимая его опыт, он развивает его в соответствии с особенностями своего творчества и собст-

²⁹ Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. М., 1968, т. 1, с. 251.

³⁰ Лермонтов М. Ю. Соч. / Под ред. и с примеч. И. М. Болдакова. М., 1891, т. 1, с. 446.

венными художественными задачами. Как уже упоминалось выше, Лугин — типично лермонтовский герой. В нем нет безотчетной художнической экзальтированности гофмановских «энтузиастов». Он многое воспринимает умом, а не чувством, владеет «искусством и привычкой тайно трогать некоторые струны человеческого сердца» (320); анализируя свой любовный опыт, он признается, что к его страсти «примешивалось всегда немного злости» (320). Словом, ему «и скучно, и грустно...» И этим он близок к Печорину. Однако в «Штоссе» этот герой оказывается не только в иных обстоятельствах, но и в иной психологической ситуации, чем в «Герое нашего времени».

Появление воздушной красавицы вводит нас в романтическую стихию. Образ, смутно проявлявшийся в рисунках Лугина, его «фантастическая любовь к воздушному идеалу» (328) в видении обретает своеобразную, хотя и бесплотную осязаемость: «Никогда жизнь не производила ничего столь воздушно-неземного, никогда смерть не уносила из мира ничего столь полного пламенной жизни: то не было существо земное — то были краски и свет вместо форм и тела, теплое дыхание вместо крови, мысль вместо чувства; то не был также пустой и ложный призрак ... потому что в неясных чертах дышала страсть бурная и жадная, желание, грусть, любовь, страх, надежда...» (331). Подобно золотисто-зеленой змейке Серпентине из «Золотого горшка» Гофмана, предмет любви Лугина — плод чистого воображения, «одно из тех божественных созданий молодой души, когда она в избытке сил творит для себя новую природу, лучше и полнее той, к которой она прикована» (331).

По словам Белинского, Лермонтов был «внутренним человеком» (Б 4, 517). Это сказывается и в повести, где внимание автора, в отличие от гофмановских «ночных рассказов», сосредоточено не на таинственной ситуации, а на познании тайн человеческой психологии. «Но бывают случаи,— гласит прямое авторское размышление,— когда

таинственность предмета дает любопытству необычайную власть: покорные ему, подобно камню, сброшенному с горы сильною рукою, мы не можем остановиться — хотя видим нас ожидающую бездну» (324).

События повести как раз и сосредоточены на изображении этой «необычайной власти» любопытства, на стремлении личности проникнуть за внешнюю оболочку вещей, испытать себя. В истории с призраком — еще до появления воздушной красавицы — Лугину важно «не поддаться» ему, вступить с ним в поединок, даже навязать свою волю.

Задачу раскрытия психологического состояния героя Лермонтов решает средствами, отличными от гофмановских. У Гофмана взвинченность духа, столкнувшегося с тайной жизни, чаще передается в форме прямого авторского комментария. Мы узнаем, например, что Натанаэль «трепетал от внутреннего восторга» (*Hff* 2, 405), вид Коппелиуса повергает его в ужас и трепет (*Hff* 1,377), волосы становятся дыбом (*Hff* 2, 372) и т. д. Лермонтов воспроизводит состояние Лугина чаще всего косвенным образом, рисуя его жесты или особенности поведения. Он не слышит вопроса Минской, потому что сосредоточен на своих мыслях. К дому в Столярном переулке идет «неровными шагами», будто боится достигнуть цели своего путешествия. У него «опустились руки», когда он узнал, что дом действительно принадлежит Штоссу... Нервное возбуждение меняет в его глазах цветовой облик вещей. «Вот уже две недели,— признается он,— как все люди мне кажутся желтыми,— и одни только люди! добро бы все предметы; тогда была бы гармония в общем колорите; я бы думал, что гуляю в галерее испанской школы.— Так нет! все остальное как прежде; одни лица изменились; мне иногда кажется, что у людей вместо голов лимоны» (320). Душевное состояние вырисовывается при этом более объективно, предвосхищаются дальнейшие формы психологического анализа.

Встреча с идеалом переворачивает жизнь Лугина. Ра-

ационалистическая «опытность ума» уступает место безотчетному порыву: «В эту минуту Лугин не мог объяснить того, что с ним сделалось, но с этой минуты он решился играть, пока не выиграет: эта цель сделалась целью его жизни...» (331).

Одержимость Лугина в этой ситуации сродни одержимости гофмановских героев. Интерес к мучительно-необъяснимым явлениям в жизни человеческого духа — одно из свойств творчества немецкого романтика. «Вот в эти-то темные, недоступные области психических действий не побоялся спуститься Гофман, и вышел — смело скажу — торжествующим», — писал Герцен (*Герц* 1, 76).

Можно сказать, что Лермонтов еще глубже погружается в эти «темные, недоступные области». Он изображает безотчетные движения души человека, обладающего «аналитической опытностью ума», то есть вплотную подходит к художественному постижению иррациональных начал человеческой психики, которое несколько позже составит основу психологизма Достоевского.

Характеризуя особенности его психологизма, Л. Я. Гинзбург замечает: «Многозначительность и многозначность романа тайны Достоевский перенес на психологическую характеристику своих героев. Истолкование мотивов поведения персонажа неоднократно меняется по ходу романа, и каждая новая разгадка не является окончательной»³¹. Мотивация поведения Лугина тоже неоднозначна. Он находится в состоянии перенапряжения душевных сил; есть указания и на его физическое недомогание: перед встречей с призраком «его бросало в жар и в холод; голова болела; звенело в ушах» (328). Подобно тому, как «Достоевский постоянно выдвигает необъясненный остаток при объяснении поступков своих героев»³², Лермонтов тоже нигде не указывает на безумие Лугина. Он про-

³¹ Гинзбург Л. О психологической прозе. Л., 1977, с. 318.

³² Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М., 1964, с. 56.

слеживает движение его душевной жизни от безотчетного беспокойства (сплин), испытания воли в столкновении с потусторонними силами к необъяснимой его логическому уму решимости во что бы то ни стало выиграть.

Есть основания предполагать известную связь между «Штоссом» и повестью Достоевского «Хозяйка» — наиболее «гофмановским» произведением писателя. Это прежде всего — изображение Петербурга — города удручающе будничного и одновременно фантастического, порождающего грусть, ужас и безумие у тех, кто мечется в его домах и улицах. Но помимо «физиологического» описания Петербурга «Хозяйку» роднит с лермонтовским отрывком еще и возможная ориентированность на Гофмана. Достоевский мог читать «Штосса» в 1845 г., как раз в пору работы над «Хозяйкой». Фантастичность изображенных в нем событий, их «гофмановский характер» могли привлечь внимание молодого Достоевского, и без того заинтересованного творчеством немецкого романтика.

Встреча Достоевского одновременно с Гофманом и Лермонтовым свидетельствует о плодотворности гофмановской традиции на русской почве.

По словам современного исследователя, «в основе ряда более поздних по времени новелл, идеологически и эстетически принадлежащих к натуральной школе, лежит тот же принцип органической связи якобы взаимоисключающих поэтических элементов — реального и фантастического. По всей вероятности, «Штосс» может быть расценен как предшественник будущей «натуральной» повести, построенной по законам «фантастического реализма»³³.

Творческое соприкосновение Лермонтова с художественной системой немецкого романтика способствовало эстетическому освоению неоднозначной сложности жизни, а также «странных», но жизненно достоверных свойств человеческой души.

³³ Чистова И. С. Прозаический отрывок М. Ю. Лермонтова «Штосс» и «натуральная» повесть 1840-х годов. — Русская литература, 1978, № 1, с. 121.

В. И. САХАРОВ
Э. Т. А. ГОФМАН
И
В. Ф. ОДОЕВСКИЙ

Сопоставление русского писателя-романтика В. Ф. Одоевского (1803—1869) с Гофманом стало для русской критики общим местом уже в начале 30-х годов XIX в., и такими сравнениями переполнены статьи тех лет, письма и мемуары современников. Достаточно напомнить, что поэтесса Е. Ростопчина называла Одоевского Hoffmann II, а издатель романтического «Московского телеграфа» Н. А. Полевой, разбирая первую книгу писателя «Пестрые сказки», сердито писал: «Что это такое «Пестрые сказки»? Камер-юнкер хочет подражать Гофману, и подражает ему еще не прямо, а на Жанетовский манер... Это сбор мельчайших претензий на остроумие, философию, оригинальность. Чудаки! Не смеют не сделать в условный день визита и пишут à la Hoffmann! Надобно быть поэтом, сойти с ума и быть гением, трепетать самому того, что пишешь, растерзать свою душу и напиваться до пьяна вином, в которое каплет кровь из души — тогда будешь Гофманом»¹. Суждений такого рода об Одоевском можно привести много.

Объясняется это прежде всего тем, что совпали по времени обращение молодого Одоевского к романтической прозе в конце 20-х годов и знакомство широких слоев русской читающей публики с повестями Гофмана — несомненное сходство в сюжетах и деталях произведений этих пи-

¹ Русский архив, 1912, кн. I, № 3, с. 420—421.

сателей всем бросалось в глаза. Труднее было заметить и должным образом объяснить их столь же несомненное различие, этим сходством заслоняемое.

Огромная популярность Гофмана в России и его немалое влияние на русскую литературу 30-х годов XIX в. определялись тем, что романтические повести привлекли напряженное внимание наших писателей в сложный период становления и стремительного развития русского прозаического повествования. Была тогда и неизбежная, но чрезвычайно краткая пора ученичества, подражания Гофману и другим немецким романтикам-фантастам, породившая в ранней прозе наших романиков такое непростое явление, как «русский гофманизм». Но пора эта была краткой, и уже к 1825 г. Антоний Погорельский-Перовский создает оригинальную фантастическую повесть «Лафертовская маковница». Пушкин эту повесть приветствует и сам рассказывает в салоне Карамзиных вполне романтическую таинственную историю «Уединенный домик на Васильевском» (1828), записанную и изданную другом Одоевского любомудром В. П. Титовым,— она свидетельствует о творческом освоении будущим автором «Пиковой дамы» опыта Гофмана-фювеллиста. Николай Полевой в повести «Эмма» (1829) пытается дать свою интерпретацию тем и поэтики гофмановских новелл. А за этими писателями уже виднеются многочисленные авторы фантастических повестей, и прежде всего В. Ф. Одоевский.

Так к концу 20-х годов в русской романтической прозе, прошедшей в своем становлении через краткий период подражательности, «гофманизма», рождается оригинальная фантастика, возникает новый тип повести, где используется романтическая поэтика тайны и чудесного. Тогда-то и приходит пора появления многочисленных русских переводов из Гофмана.

Именно тогда, в самом начале 30-х годов, и создает свои первые романтические повести Владимир Одоевский. Примечательно само это отставание его от других прозаи-

ков-романтиков. Объясняется оно тем, что ранняя проза Одоевского, увлеченного прежде всего философией и эстетикой, очень долго остается доромантической, генетически связана с литературой французского Просвещения. Переход писателя к романтической поэтике затянулся.

Это понимал и сам Одоевский, упорно стремившийся к новому стилю и жанрам прозы. В этих поисках он обращается к творческому опыту литературы немецкого романтизма, и прежде всего к прозе Гофмана. Много позднее Одоевский писал в примечании к «Русским ночам»: «Единственное сочинение Гофмана, тогда мною прочитанное, было «Майорат», с которым у меня нигде, кажется, нет ни малейшего сходства»². Но это не совсем точно, ибо эпиграф первой же его романтической повести «Последний квартет Бетховена» (1830) взят из «Серрапионовых братьев» Гофмана, из новеллы о советнике Креспеле, известной у нас под названием «Кремонская скрипка».

Безусловно, Одоевский, отлично владевший немецким языком, знал многие повести Гофмана в оригинале. Первой его книгой, об этом знакомстве свидетельствующей и закрепившей за Одоевским репутацию «русского Гофмана», были «Пестрые сказки», вышедшие в 1833 г. В этой книге писатель попытался соединить доромантическую прозу с только что познанными правилами романтической поэтики. В результате возникли аллегории, осложненные такими чисто гофмановскими романтическими мотивами, как кукольность, автоматичность и призрачность чиновничьей жизни. Здесь Одоевский обратился к социальной сатире. Но прямолинейный дидактизм и некоторая архаичность сатирической прозы «Пестрых сказок» были замечены и осуждены такими чуткими критиками, как Пушкин и Полевой.

В «Пестрых сказках» прозаичным героям Одоевского некуда уйти из фантастичной, безумствующей реальности.

² Одоевский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975, с. 190.

Однако рядом с ними в прозе писателя рождается новый мир мечты и чувства, соприкасающийся со сферой бесконечного и невыразимого — мир музыки. Гофман в «Крейслериане» сказал об этом мире: «Музыка — самое романтическое из всех искусств, пожалуй, можно даже сказать, единственное подлинно романтическое, потому что имеет своим предметом только бесконечное» (Г 3, 27). Одоевский-любомудр превыше всего ценил философию, а среди искусств первенство отдавал поэзии. Но в начале 30-х годов в его романтических повестях о композиторах стихия музыки и духовный мир ее творцов — Баха, Бетховена сливаются. Музыка превращается здесь в центральный вид искусства, в особый язык высших сфер человеческой души.

Очевидно, что к этому времени Одоевский воспринял многие идеи музыкальной эстетики немецкого романтизма. В частности, он знал написанную немецким романтиком В. Г. Вагенродером и повлиявшую на Гофмана повесть о музыканте Йозефе Берлингере, переведенную на русский язык его другом — любомудром С. П. Шевыревым. И все же в центре внимания Одоевского — «Дон Жуан», «Кавалер Глюк», «Крейслериана» Гофмана. Эти произведения он внимательно читает и как писатель, и как музыкальный критик.

Современный американский исследователь Чарлз Пэсседж считает, что в своих повестях о музыкантах Одоевский попросту пересказал гофмановского «Кавалера Глюка»³. Навряд ли это так просто. Не надо забывать, что Одоевский, как и Гофман, был талантливым музыкальным критиком, композитором и музыкантом. И он знал не только художественную прозу Гофмана, но и его статьи о музыке.

³ См.: *Passage Ch. E. The Russian Hoffmanists. The Hague, 1963, p. 95, 97.*

Цитируя в статье 1833 г. гофмановского «Дон Жуана», Одоевский назвал его автора «неподражаемым»⁴ и советовал читать эту новеллу всем исполнителям оперы Моцарта. Перевод «Кавалера Глюка» появился впервые в редактируемом Одоевским журнале «Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». За этими фактами виден устойчивый интерес русского романтика к тем произведениям Гофмана, где мысль музыкального теоретика сливается с художественным мышлением.

Для Гофмана-романтика музыкальная критика — художественное проникание: «Лишь поэт способен постичь поэта; лишь душе романтика доступно романтическое» (Г 1, 71). Статьи Одоевского о музыке, особенно поздние, суше, теоретичнее, но его романтические повести о композиторах превращаются в художественное исследование судьбы гения и природы музыкального искусства, и это сближает их с музыкальными новеллами Гофмана.

В «Крейслериане» Гофмана сказано о Бетховене: «Музыка Бетховена движет рычагами страха, трепета, ужаса, скорби и пробуждает именно то бесконечное томление, в котором заключается сущность романтизма» (Г 3, 29). Одоевский в своей повести «Последний квартет Бетховена» тоже пишет о чисто романтическом гении, но в философском диалоге, комментирующем повесть в «Русских ночах», уже возникает новый взгляд, отличный от идей «Крейслерианы»: «Ничья музыка не производит на меня такого впечатления; кажется, она касается до всех изгибов души, поднимает в ней все забытые, самые тайные страдания и дает им образ; веселые темы Бетховена — еще

⁴ Одоевский В. Ф. Музыкально-литературное наследие. М., 1956, с. 111. Отметим, что вслед за Гофманом Одоевский написал для пушкинской «Литературной газеты» музыкальную новеллу «Петр Пустынный», где, как и в «Дон Жуане», рассказчик в уединенной ложе слушает оперу и ощущает себя действующим лицом на сцене. См.: Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма. Князь В. Ф. Одоевский. М., 1913, т. I, ч. 2, с. 3—5.

ужаснее: в них, кажется, кто-то хохочет — с отчаяния... Сквозь ее чудную гармонию слышится какой-то нестройный вопль... Я уверен, что музыка Бетховена должна была его самого измучить»⁵.

Для Одоевского Бетховен не просто гений, но гений страдающий, изнемогающий в вечной борьбе со своим великим даром, гибнущий от невозможности выразить все свои колоссальные замыслы на языке музыки. В повести Одоевского о Бахе композитор страдает именно потому, что всю свою жизнь посвятил великой музыке, превратившись в церковный орган и забыв о простых чувствах, о человечности. Писатель, всю жизнь читавший Баха, осмелился тем не менее сказать, что в его музыке нет человека и что она напоминает библейскую легенду о величественном полете творящего духа над безжизненными водами. Уже из этого следует, что в «Русских ночах» дана существенно иная, нежели в музыкальных новеллах Гофмана, трактовка духовного облика и музыки великих композиторов. Здесь же появляются и идеи, Гофману не близкие или же попросту неизвестные, — учение французского философа Сен-Мартена о внутреннем языке, ставшее принципом филологических воззрений и музыкальной эстетики Одоевского, мысль немецкого мистика Якоба Беме о греховности человеческого голоса, преисполненного страстей.

Гофман говорил о глубокой трагичности романтической музыки Бетховена. Одоевский дал свое объяснение этого трагизма. Но он не ограничился объяснениями. В «Русских ночах» Бах и Бетховен становятся символическими лицами, их жизнь делается творческим доказательством идеи, аргументом писателя в философском споре. Философия «Русских ночей» весьма далека от круга идей Гофмана, а музыкальные новеллы играют в книге Одоевского иную роль, чем, например, «Кремонская скрипка» в «Серапионовых братьях».

⁵ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 85.

И здесь следует напомнить, что, сопоставляя этих писателей, иногда забывают о разительном, бросающемся в глаза несходстве культурной роли и типов личности Гофмана и В. Одоевского. Автор «Житейских воззрений Кота Мурра» был художником глубоко трагическим, ощущал свою жизнь как «горький опыт — столкновение поэтического мира с прозаическим»⁶. И потому он так легко уходил от «смехотворности обыденной жизни» в светлый мир фантазии, как бы парящий над землей, в романтический Джиннистан или же сказочную Атлантиду. В дневниках Гофмана особенно явственно видны эти роковые черты распада гнущего романтического сознания. В творчестве и записках Одоевского, напротив, звучат оптимистические ноты — вспомним хотя бы его бодрое «Не довольно» — этот зовущий к практической деятельности ответ на пессимистическое «Довольно» И. С. Тургенева. Гофман понимал, что он завершает исчерпавший себя немецкий романтизм. Одоевский же всегда ощущал себя одним из строителей новой, молодой русской национальной культуры. Памятуя об очевидном сходстве тем и образов этих писателей, одновременно надо и учитывать все несходство их творческого и жизненного пафоса, противоположность мировоззрений.

Некоторые сходные темы и черты в повестях Гофмана и Одоевского объясняются отнюдь не «влиянием» первого писателя на второго, а интересом русского и немецкого романтиков к одним и тем же идеям, именам и явлениям. Гофмана и Одоевского влекло к древнееврейской каббале и масонским тайным знаниям с их сложнейшей аллегорической символикой. Творения алхимиков, и прежде всего фолианты знаменитого немецкого врача и мистика Парацельса, были их любимым чтением, и без трактата Парацельса «О нимфах, сильфах, гномах и сала-

⁶ Гофман Э. Т. А. Крейсериана. Житейские воззрения Кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 467.

мандрах» нам не до конца будут понятны «Золотой горшок» Гофмана и «Сильфида» и «Саламандра» Одоевского. Очевидно, что эти «таинственные» повести о «стихийных духах» имеют один общий источник. Причем здесь надо напомнить не только о трактате Парацельса, но и о повлиявшей на западноевропейскую литературу книге французского аббата Никола Монфокона де Виллара «Граф де Габалис, или Разговоры о тайных науках», анонимно изданной в Париже в 1670 г. и с тех пор неоднократно переиздававшейся. Гофман и Одоевский очень хорошо знали эту книгу о стихийных духах, на нее даже есть прямые ссылки в «Золотом горшке» и «Сильфиде». Так что «сходство» и «влияние», обнаруживаемое в повестях Гофмана и Одоевского, часто оказываются мнимыми (особенно много таких механических «сопоставлений» в книге Пэсседжа). Из этого следует, что сопоставления надо делать осторожно. Гораздо интереснее и плодотворнее выяснить, что и зачем берет у Гофмана Одоевский и как русский романтик понимает немецкого.

Возвратившись в 60-е годы к «Русским ночам», Одоевский задумался о Гофмане, о его литературной судьбе. Главная мысль его была о природе гофмановской романтической фантастики.

Эта мысль характерна и для наиболее проникательных современников Одоевского, довольно единодушно разграничивавших его фантастические повести и новеллы Гофмана. Вяземский еще в 1833 г. писал Жуковскому: «Кажется, род Одоевского не фантастический, то есть в смысле Гофмановском. У него ум более наблюдательный и мыслящий, а воображение вовсе не своенравное и не игривое»⁷. По свидетельству мемуаристов, Пушкин довольно иронически относился к фантастической прозе Одоевского и отказывался видеть в ней сходство с романтическими повестями Гофмана, в то время его чрезвычайно занимав-

⁷ Русский архив, 1900, кн. III, с. 373.

шими. Немецкий писатель Генрих Кениг, наблюдая в 30-е годы XIX в. эволюцию Одоевского-прозаика и опираясь также на суждения друга писателя, любомудра Н. А. Мельгунова, верно заметил: «Произведения Одоевского меняют свой характер: в продолжение некоторого времени он писал фантастические повести во вкусе Гофмана, в которых он является подражателем его более в форме, чем в содержании»⁸. В этих разных суждениях заметно не только стремление оспорить распространенное мнение об Одоевском как о «гофманисте». Здесь также указывается на вполне конкретную тенденцию в русской фантастической прозе, проявившуюся и в повестях Одоевского.

В русской романтической прозе 30-х годов замечается стремление переосмыслить тип фантастики, возникший в результате творческого освоения опыта немецких романтиков, и прежде всего Гофмана и Тика. Одоевский тоже хочет упорядочить и использовать в своих целях поэтику тайны и чудесного. И потому он дает весьма своеобразную трактовку гофмановской фантастики. В бумагах Одоевского появляется запись: «Гофман — его чудесное — аналитическое, единственно возможное в наше время»⁹.

Фантастика самого Одоевского тяготеет именно к аналитичности. Даже в его так называемых «таинственных» повестях — «Сильфиде», «Саламандре», «Орлахской крестьянке», традиционно трактуемых как мистические, есть и чисто научный интерес к тайнам человеческой психики, желание исследовать непонятные явления действительности. «Я хочу объяснить все эти страшные явления, подвести их под общие законы природы, содействовать

⁸ Кениг Г. И. Очерки русской литературы. СПб., 1862, с. 154—155.

⁹ Сакулин П. Н. Из истории русского идеализма, т. I, ч. 2, с. 346. Ср. сходный отзыв романтика Н. В. Станкевича о Гофмане: «Его фантастическое естественно — оно кажется каким-то давишним сном» (Станкевич Н. В. Переписка. М., 1914, с. 583).

истреблению суеверных страхов»¹⁰,— писал Одоевский. Законность художественной фантастики им признается, но область фантастического ограничена и все более суживается. Романтическую фантастику упрямо теснит суровая и обыденная действительность.

Вообще у Одоевского выделенное для фантастики художественное пространство уже, чем у Гофмана. Фантастика существенно потеснена реальностью. Действительность признается таинственной, недостаточно исследованной, но на пути сверхъестественного стоит наука. И потому все чудесное в прозе Одоевского остается таковым лишь для ее персонажей. Читатель ее должен верить в чудесное, превращающееся в главную пружину занимательности, но у этой веры есть свои четко намеченные границы. Фантастика у Одоевского мотивирована, всегда объясняется. Она двуедина, скользит по грани реального и ирреального, часто эту грань пересекает, но все же постоянно возвращается в реальность, для того чтобы ее объяснить. Причем для Одоевского реальная основа фантастики имеет куда более важное значение, чем чистый фантастизм.

Мастером такой мотивированной фантастики Одоевский считал Гофмана и писал в начале 60-х годов в предисловии к «Русским ночам»: «Гофман всегда останется в своем роде человеком гениальным, как Сервантес, как Стерн; и в моих словах нет преувеличения, если слово гениальность однозначительно с изобретательностью; Гофман же изобрел особого рода чудесное... нашел единственную нить, посредством которой этот элемент может быть в наше время проведен в словесное искусство; его чудесное всегда имеет две стороны: одну чисто фантасти-

¹⁰ Одоевский В. Ф. Сочинения. СПб., 1844, ч. III, с. 308. Подробнее о «таинственных» повестях писателя см.: Сахаров В. И. О жизни и творениях В. Ф. Одоевского.— В кн.: Одоевский В. Ф. Соч.: В 2-х т. М., 1981, т. 1.

ческую, другую действительную... В обстановке рассказа выставляется все то, чем это самое происшествие может быть объяснено весьма просто... Естественная склонность человека к чудесному удовлетворена, а вместе с тем не оскорбляется и пылкий дух анализа»¹¹. Легко заметить, что это весьма обедненный образ немецкого фантаста, превращенного в изобретателя хитроумного литературного приема.

Думается, что более прав Достоевский, тогда же писавший в статье «Три рассказа Эдгара По» о Гофмане следующее: «Этот олицетворяет силы природы в образах: вводит в свои рассказы волшебниц, духов и даже иногда ищет свой идеал вне земного, в каком-то необыкновенном мире, принимая этот мир за высший, как будто сам верит в неперемное существование этого таинственного волшебного мира» (Д 114). Интересно, что Одоевский прочел позднее эту статью Достоевского в журнале «Время», но внимание его привлекли не суждения о Гофмане, а следовавшие за статьей рассказы американского фантаста-романтика По. В дневнике Одоевского появилась запись: «У Эдгара По много сходного с моими молодыми произведениями,—и фантастизм, и анализ. Грустно»¹². Это очень точное наблюдение. Тут характерны сближение собственного творчества именно с фантастической прозой По (заметим, что о Гофмане ничего подобного не говорилось) и грусть, вызванная слишком поздней встречей с родственным, близким художественным дарованием. Дидактическая, «научная» фантастика Эдгара По ближе Одоевскому, нежели слишком причудливое и своенравное творчество Э. Т. А. Гофмана. Много, сказанное Достоевским о «материальной» фантастике Эдгара По, можно применить и при анализе фантастических повестей Одоевского.

¹¹ Одоевский В. Ф. Русские ночи, с. 189.

¹² Литературное наследство. М., 1935, т. 22—24, с. 196.

Все это говорит о том, что, сравнивая Гофмана и Одоевского, мы не должны забывать и о весьма существенных различиях. Эти писатели творили в разное время, в разных литературах. Бросается в глаза и несходство их литературной и жизненной судьбы, типов личности и творческого пафоса — трагическое, дисгармоничное сознание романтика Гофмана и ровный, трезвый оптимизм Одоевского, его постоянное тяготение к точному научному знанию о мире и человеке¹³. Надо помнить, что менялся и сам Одоевский; менялось его восприятие творчества немецкого романтика. И тогда мы будем иметь более точное представление о размерах, характере и значении того несомненного и немалого влияния, которое Гофман оказал на творчество В. Ф. Одоевского.

¹³ *Ingham N. W.* E. T. A. Hoffmann's Reception in Russia. Würzburg, 1974, chapt. VIII.

Л. В. СЛАВГОРОДСКАЯ

ГОФМАН И РОМАНТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ПРИРОДЫ

Определенная концепция природы — один из самых существенных элементов романтического мировоззрения, его художественной реализации. В воззрениях на природу особенно четко обозначился разрыв романтизма с искусством предшествующей эпохи. И хотя в произведениях Э. Т. А. Гофмана подробное изложение натурфилософских идей, поэтические картины природы не занимают много места, вклад его в разработку романтической концепции природы весьма значителен и оригинален.

Гофман вступает в литературу позже большинства других немецких романтиков — его первая новелла опубликована лишь в 1809 г. Популярность «новой школы» среди читающей публики существенно выросла. «Философия современного романтизма не связана с конкретной личностью, она — в воздухе эпохи», — говорил об этом этапе в развитии немецкого романтизма швабский романтик Ю. Кернер¹.

«Воздух эпохи» был, по-видимому, основным фактором, определившим романтический круг идей и представлений Гофмана-писателя, однако, как представляется нам, на его концепции природы прежде всего сказалось влияние иенского романтизма.

¹ Kerner J. Briefwechsel mit seinen Freunden. Stuttgart, Leipzig, 1897, Bd. 1, S. 252.

Характерная для иенского романтизма устремленность в бесконечное определяет и отношение романтиков к природе, которая воплощает в их понимании некое бесконечное сверхчуждственное начало. Отсюда особая одухотворенность романтического пейзажа, как бы снимающая грань между живой и неживой природой, между материальным и духовным, снимающая абсолютную противоположность бесконечного и конечного.

Подобные идеи и представления нашли свое наиболее полное выражение и в натурфилософии Шеллинга, для которого «характер природы есть нераздельное, еще до разделения пребывающее единство бесконечного и конечного. Конечное в нем преобладает, но в этом единстве заложен зародыш абсолютного»². Такой подход к проблеме бесконечного свидетельствует об определенной диалектичности метода Шеллинга. На это указал позднее Ф. Энгельс, увидевший в натурфилософии попытку «дать общую картину природы как связного целого»³.

В первые десятилетия XIX в., по мере того как идеи иенцев и Шеллинга проникают в общественное сознание, становится очевидным, что наметившиеся изменения в воззрениях на природу касаются не только литературы, искусства и спекулятивной философии. Они затрагивают все сферы духовной жизни и нераздельно связаны с научным познанием природы. «Выросло новое поколение,— пишет Шеллинг,— которое ощущает себя как бы вооруженным новыми органами мышления и познания, которое предъявляет совсем иные требования как к естественным, так и к историческим наукам»⁴.

² Шеллинг Ф. В. И. Философия искусства. М., 1966, с. 155.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 304.

⁴ Schelling F. W. J. Zur Geschichte der neueren Philosophie. Leipzig, 1968, S. 141.

Естествознание и опыт практической деятельности расширили и углубили к этому времени представления человека об окружающей природе, в первую очередь о границах и формах существования живой материи. По словам Александра фон Гумбольдта, «раздвинулись горизонты жизни»⁵. Эти новые «горизонты жизни» пытается осмыслить идеалистическая натурфилософия. Им предстоит также быть освоенными индивидуальным человеческим сознанием, стать элементом его мироощущения, достоянием мыслящей и чувствующей личности.

Вот почему в эпоху романтизма предельно сближаются в своих поисках и устремлениях естествознание и философия — с одной стороны, художественное творчество — с другой.

Так, если основным положением натурфилософии Шеллинга является утверждение «высшего и абсолютного единства всех вещей»⁶, взгляд на природу как на целостный организм, то А. фон Гумбольдт видит смысл всего научного познания мира в постижении «взаимодействия сил природы как целого»⁷.

С представлением об органической целостности вселенной связано для Гумбольдта эмоционально-эстетическое воздействие природы на человека, «чудодейственная сила, которую таит в себе соприкосновение с органической жизнью природы»⁸: «Везде мы видим страшную стихию сил природы, вечная борьба которых — в небесах или в тончайших живых тканях — разрешается в связующем их единстве»⁹. Нечто аналогичное есть в восприятии природы Йозефом фон Эйхендорфом: «Посмотрите на чудесное строение столетних стволов, на гигантские древние

⁵ *Humboldt A. von. Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse.* — In: *Humboldt A. von. Ansichten der Natur.* Berlin, 1962, S. 97.

⁶ *Шеллинг Ф. В. Й.* Философия искусства, с. 152.

⁷ *Humboldt A. von. Kosmos.* Stuttgart, Tübingen, 1845, Bd. I, S. XIII.

⁸ *Humboldt A. von. Kosmos.* Stuttgart, Tübingen, 1847, Bd. II, S. 74.

⁹ *Ibid.*, S. 75.

утесы и вечное небо над ними,— говорит герой его романа «Предчувствие и действительность»,— посмотрите, как стихии, эти смертельные враги друг другу, воссоединяются, склоняя упрямые выи пред господом, в дружественном союзе, чтобы в мудром миропорядке поддерживать и хранить вселенную»¹⁰.

«Убежденность в единстве и бесконечности вселенной» высказывает и естествоиспытатель и художник К. Г. Карус в «Письмах о пейзажной живописи»: «В свободной, совершенно объективно являющейся нам природе... мы замечаем скрытую, направленную на самое себя единообразную, закономерную жизнь... все следует скрытым вечным законам, власти которых подчинены и мы... но созерцание которых не может не действовать успокаивающе»¹¹.

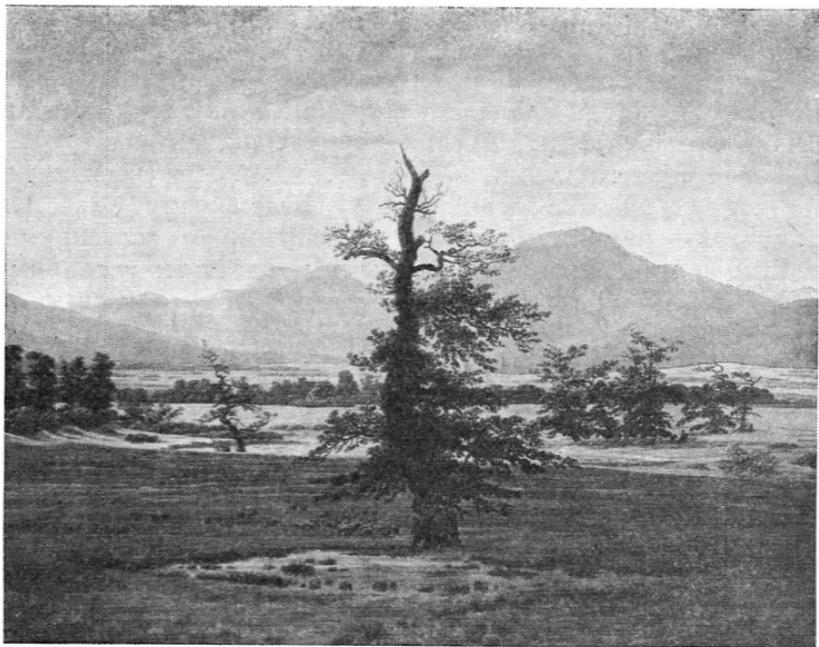
Романтические воззрения на природу связаны и с положительным научным знанием, и с философской абстракцией, они охватывают как сферу эмоционально-эстетического восприятия, так и принципы его художественного воплощения. Все эти стороны романтической концепции природы мы находим у Гофмана.

* * *

Понимание природы как сложного органического единства проходит через все творчество Гофмана от ранней новеллы «Магнетизер» (1813) до последней сказки «Повелитель блох» (1822). В какой бы связи писатель ни говорил о природе, она для него всегда некое целое, пронизанное «всеми чудесными связями и переплетениями органической жизни» (Hff 1, 255). Высшее поэтическое откровение, доступное героям Гофмана, это постижение «великой тай-

¹⁰ Eichendorff J. von. Werke. München, 1978, Bd. II, S. 214.

¹¹ Carus C. G. Neun Briefe über Landschaftsmalerei.— In: Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen / Hrsg. von S. Hinz. Berlin, 1968, S. 209.



К. Д. Фридрих. Одинокое дерево. 1822

ны природы — священной гармонии всего сущего» (*Hff* 1, 374).

Именно эту идею торжества мировой гармонии воплощают аллегорические сны и видения, фантастические финалы сказочных повестей:

«Тут кедры зашумели ветвями, цветы радостно приподняли головки, сверкающие райские птицы полетели по залу, сладостные напевы заструились из темных кустов [...] и высшее блаженство жизни загорелось и воссияло пламенем чистейшего небесного эфира» (*Hff* 6, 184—185).

Вслед за Новалисом, Гофман видит таинственный смысл в «причудливых комбинациях естественнонаучных

явлений» (*Hff* 6, 739) — например, в рисунках на крыльях бабочек, на листьях, цветах и камнях. В казалось бы случайных совпадениях он усматривает знаки глубокой внутренней связи, проявление единой сущности, скрытой обычно за разнородной внешней оболочкой.

Такое представление о взаимосвязанности всех явлений стирает четкие грани между отдельными классами предметов — например, между животными и растениями, травами и минералами, насекомыми и цветами: «странные массы, были ли то цветы, металлы, травы, животные — различить было невозможно» (*Hff* 1, 329)¹².

Для Гофмана в природе нет завершенности, нет абсолютной отграниченности, нет полного разделения. В восприятии природы у поэта-романтика нередко смещаются и меняются местами цвет, звук, запах: «Розовые и небесно-голубые птицы оказались благоухающими цветами, а источаемый ими аромат поднимался из их чашечек тихими нежными звуками» (*Hff* 1, 336).

Романтикам с их поисками внутренних взаимосвязей не могло не быть глубоко враждебно стремление разделить всю природу на простые составляющие, расчлнить ее на раз и навсегда данные классы и виды, навязать ей строго разграниченную систему. Поэтому постоянным объектом насмешек романтиков — в том числе и Гофмана — становится ученый-систематизатор, который подходит к природе с готовой меркой «по Линнею»: «Во всем божьем мире вряд ли найдется травинка или камень, которые мой кузен не знал бы по имени. Любому жуку или крылатому семени он кричал вдогонку его линнеевское название... Теперь он принялся показывать мне свой минералогиче-

¹² Ср. следующее высказывание Ю. Кернера: «Поющие птицы и благоухающие цветы всегда чем-то похожи друг на друга не только в пении и в аромате, но и в окраске... Как много сходства, например, между ночной фиалкой и соловьем!...» (*Kerner J. Die Reiseschatten.— Die Dichtungen. Stuttgart, 1834, Bd. II, S. 93*).

ский кабинет, называя каждый камень и растолковывая его свойства, чем нагнал на меня смертную тоску, ибо хоть я и люблю всей душой камни, растения и животных, но не могу выносить о них речей и рассуждений», — пишет Ю. Кернер¹³.

Гофман заставляет профессора ботаники украсить изображениями растений халат и ночной колпак, снабдив этот *herbarium vivum* аккуратными надписями, чтобы сама одежда ментора пополняла знания прилежных студентов (*Hff* 6, 563). Герой этого же рассказа Эугениус с важным видом наставляет простодушную девочку, к какому классу и порядку следует относить цветы, за которыми она ухаживает, и как она должна впредь их именовать. В ответ она признается: «В этом красивом аристократическом названии мне уже не узнать моих родных подснежников» (*Hff* 6, 553).

Г. Гейне говорил позднее о воздействии натурфилософии на духовную жизнь того времени: «Как выпущенные на свободу школьники, целый день протомившиеся в душных классах под гнетом вокабул и цифр, вырвались ученики господина Шеллинга на лоно природы, в благоуханную, залитую солнцем реальность, шумно ликуя, кувыркаясь и неистовствуя вовсю»¹⁴.

Противопоставление естественного чувства природы сухой книжной премудрости проходит через весь немецкий романтизм. Характерен в этом отношении следующий фрагмент новеллы Эйхендорфа «Морское путешествие».

«Студент Антонио повсюду таскал за собой огромную книгу, в которой, с многозначительностью юноши, он засушивал причудливые растения. Альма же вообразила, будто он хочет засушить сена для корабельного осла, и притащила ему охапку чертополоха и всякой иной негодной для дела травы. Изрядно обиженный, он попытался

¹³ *Kerner J. Op. cit., S. 173—174.*

¹⁴ *Гейне Г. К истории религии и философии в Германии.— Собр. соч., т. 6, с. 129.*

тут же просветить ее относительно пользы и смысла науки, но она лишь рассмеялась в ответ, украсила свою шляпу прекраснейшими яркими цветами и сама стала олицетворением горной флоры»¹⁵.

Такого рода «антинаучное» восприятие природы романтиками вполне соответствовало однако новым веяниям в естествознании, где, по словам А. фон Гумбольдта, «подлинным богатством признается уже не обилие, а связь отдельных наблюдений»¹⁶.

«И в самом деле,— говорит Энгельс,— если до конца прошлого столетия естествознание было преимущественно собирающей наукой, наукой о законченных предметах, то в нашем веке оно стало в сущности упорядочивающей наукой, наукой о процессах, о происхождении и развитии этих предметов, и о связи, соединяющей эти процессы природы в одно великое целое»¹⁷.

Противоречивый характер связи, объединяющей явления в природе,— объект пристального внимания романтиков. Они стремятся постичь гармонию в процессе становления, уловить самый миг ее рождения.

Гофман — профессиональный музыкант¹⁸, для него всякая гармония ассоциируется с музыкальной, и в музыке он ищет закономерности, которые помогли бы ему понять и природу как гармоническое целое. Так, он замечает, что «таинственные нити нередко связуют между собой удаленные друг от друга тональности, тогда как близкие и родственные друг другу иногда разделены непреодолимой идиосинкразией» (*Hff* 1, 455). Итак, гармо-

¹⁵ *Eichendorff J. von. Werke, Bd. II, S. 775.*

¹⁶ *Humboldt A. von. Kosmos, Bd. I, S. 33.*

¹⁷ *Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 21, с. 303.*

¹⁸ И. Ф. Бэлза совершенно справедливо видит особое значение Гофмана для европейского романтизма именно в том, что Гофман утверждал «его в различных областях художественной культуры, прежде всего — в музыке». — *Бэлза И. Ф. Капельмейстер Иоганнес Крейслер.* — В кн.: *Гофман Э. Т. А. Крейслериана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 551.*

ния, рождающаяся из диссонансов, из сочетания различного. Аналогичным образом рисует Гофман таинственные связи бытия в картине аллегорического сна:

«Пereгринус увидел вперемешку цветы, превращающиеся в людей, людей, растворяющихся в земле и возникающих вновь в виде камней и металлов [...] Ни одно явление не соответствовало другому, и в душераздирающих звуках неутолимой тоски [...], казалось, воплотился диссонанс явлений. Но этот же диссонанс еще более возвышал ту глубокую основную гармонию, которая, торжествуя, перекрывала все и соединяла в невыразимом блаженстве то, что представлялось разделенным» (Hff 6, 101).

Таким образом, взаимопроникновение всех начал, вещей и явлений не только не исключает внутренних конфликтов и противоречий, но с необходимостью включает их. Этим обуславливается роль контраста в системе образительных средств. Но не всякий контраст обладает для романтика эстетической ценностью: контрастирующие элементы должны составлять в то же время внутренне единое целое — «гармония, которая... соединяла... то, что представлялось разделенным».

Вернувшийся из кругосветного путешествия А. Шамиссо, подводя итог своим впечатлениям, приходит к выводу, что силой эмоционального и эстетического воздействия обладает лишь контраст взаимосвязанных явлений: «Думают, что путешественнику, попадающему из северной природы прямо в южную, переход этот должен показаться сказочным. Но это не так: ряд северных впечатлений завершен и остался далеко позади; начинается новый ряд впечатлений, совершенно обособленный от первого и ничем с ним не связанный. Нет промежуточного звена, которое соединило бы конечные звенья в единую цепь»¹⁹.

¹⁹ Chamisso A. Reise um die Welt.— Werke, Bd. IV. Berlin, [s. a.], S. 42—43.

Контраст осознается как соотнесение противоположных звеньев одной цепи, в нем потенциально заложено единство противоположностей. Гофман демонстрирует это опять на примере музыки: «Резкие отклонения лишь тогда производят впечатление, когда тональности, несмотря на свою гетерогенность, все же таинственным образом связаны между собой» (*Hff* 1, 454).

Понимание контраста как элемента диалектического целого составляет, таким образом, вклад романтизма в художественное освоение реальности.

* * *

В романтическую картину природы как органического целого закономерно вписывается и человек²⁰. Более того, вся его жизнь определяется этой сложной взаимосвязью, «таинственными узами, которые связуют дух и тело и обуславливают тем самым наше существование» (*Hff* 3, 330). Вместе с «верой в чудеса природы» в душе романтика живет вера «в свое собственное существование в этих чудесах» (*Hff* 1, 342). В тот момент, когда герой Гофмана ощущает, как в нем «действует волшебник микрокосмос», ему становится понятным «язык цветов и вод» (*Hff* 5, 58).

К такому же осознанию своего единства с мирозданием приходит и А. фон Арним в романе «Графиня Долорес»: «Время болезни не прошло для графа даром. Она заставила его обратить внимание на чудесное строение человеческого тела, на связь его жизни со всей природой: как боли приходили в определенные часы, а потом отсту-

²⁰ Этой проблеме уделяли немало внимания иенские романтики. Для них человек — «часть природы, но одновременно и микрокосмос — является живым отражением макрокосмоса» (*Дмитриев А. С. Проблемы иенского романтизма. М., 1975, с. 83*).

пали под воздействием принесенных издалека целебных трав»²¹.

Интересно, что Гофман, как и другие немецкие романтики, часто вводит в свои произведения образ старухи-гадалки — знахарки и ведуньи, которая врачует, толкует сны, предсказывает будущее и при этом обычно владеет и искусством гипноза, и тайнами трав, «целебных сил природы» (*Hff 3, 471*), как, например, старая Маргарита в новелле «Дождь и догаресса». Вещие сны Гофман объясняет как проявление зависимости человека от неведомых ему общих закономерностей бытия: «С тех пор, как хаос превратился в податливую материю, мировой дух лепит из этой материи все образы, из нее же рождается и сон со своими видениями» (*Hff 6, 123*). Сон, сомнамбулизм, гипноз — все это «особые состояния, когда дух, подчиняя себе тело и приостанавливая его деятельность, создает в своем властном проявлении наистраннейшие феномены» (*Hff 3, 330*). Существование подобных феноменов доказывает, с точки зрения романтика, как связь, так и противоположность материального и духовного, физического и психического.

Романтик полагает наличие духовного начала во всех явлениях природы, но лишь в сознании человека это духовное начало противопоставляет себя материальному и вступает с последним в неразрешимый конфликт, разрушая изначальную гармонию: «Мысль разрушает созерцание, и оторванный от груди матери-природы человек бесприютно скитается в безумном своем ослеплении» (*Hff 5, 662*).

Естественная общность со всей природой была заложена в человеке как в существе органическом, — как существо мыслящее он отчуждается от нее: «Человеку, оторвавшемуся от гармонического круга, лишь бесконеч-

²¹ *Arnim A. von. Werke. Leipzig, [s. a.], Bd. II, S. 118.*

ная тоска будет напоминать иногда о волшебном царстве, в котором он некогда обитал» (*Hff* 1, 342).

Оторванность человека от природы определяется не образом жизни, а двойственностью самого человеческого существа. А потому романтический человек Гофмана не может вернуться к природе, изменив лишь форму своего существования. Это демонстрирует один из эпизодов романа «Эликсиры дьявола», герой которого, раздираемый внутренними противоречиями, попадает в уединенное лесничество, где добрые, трудолюбивые люди ведут простую, близкую к природе жизнь. Казалось бы, здесь-то Медард и должен обрести, наконец, душевный покой. Но именно здесь он лицом к лицу сталкивается со своим двойником. Раздвоение личности — необратимо (*Hff* 2, 126—148).

«Мир раскололся, и трещина прошла сквозь мое сердце», — говорил о себе позднее Г. Гейне²². Герои Гофмана воспринимают разорванность мира как личную трагедию: «В чудесных голосах леса Бальтазару слышалась безутешная жалоба природы, и, казалось, он и сам должен раствориться в этой жалобе, и все его существование — лишь чувство глубочайшей непреодолимой боли» (*Hff* 5, 51).

Однако в душе подлинного романтика живет не только боль, рожденная двойственностью бытия, но и тоска по утраченной гармонии, стремление преодолеть разрыв: «Он чувствовал, как в его душе просыпалось что-то неведомое и причиняло ему ту блаженную боль, которая и есть бесконечная тоска, сулящая человеку иное, высшее существование» (*Hff* 1, 301). Романтическая тоска — это для Гофмана не только вечное неосуществимое желание сбросить земную оболочку, слиться с бесконечным, это и стремление вернуться в лоно матери-природы, приобщиться к ее таинствам, найти в них разрешение внутренних проти-

²² *Heine H. Sämtliche Werke*, Bd. X, S. 126.

воречий. В душе романтика «раздается божественный звук, рожденный чудесной гармонией в сокровенной глубине природы». Потому-то он и способен понять «чудесные голоса природы», ибо «на всякий тон откликается тон, ему созвучный» (*Hff* 5, 96—97).

Музыка — самое полное выражение романтической тоски, «ее предмет — бесконечное» (*Hff* 1, 96). Она является в то же время и «всеобщим языком природы» (*Hff* 1, 464): «Разве музыка, живущая в нашей душе, может быть иной, чем та, которая, подобно глубокой, лишь высшему пониманию доступной тайне, скрыта в самой природе?» (*Hff* 3, 439).

Эмоциональный настрой романтической души созвучен «таинственной музыке сфер, которая есть великий неизменный принцип жизни самой природы» (*Hff* 3, 330). В этом созвучии рождается новая гармония, которая является собой высшее достижение духовной жизни человека.

Конфликт, который именно в человеке нашел свое полное воплощение, в человеке же и разрешается: спящий в недрах земли карбункул, символ стихийных сил природы (сказка «Повелитель блох»), пробуждается «к радостной жизни [...] в познании высшего в человеческой натуре», когда рождается душа, «которая бы хранила и лелеяла этот карбункул» (*Hff* 6, 179).

Такое приобщение человека к мировой гармонии, возможное для романтика в моменты особого душевного подъема, совершается как повторяющаяся мистерия природы, никогда не находя воплощения в законченных, раз и навсегда данных формах. «Не из покоя, а из сознания движения, столкновения, настоящей борьбы рождается чувство согласия с миром, возвышенное равновесие чистой жизни», — говорит видный теоретик романтизма Адам Мюллер²³.

²³ Müller A. Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur. Dresden, 1806, S. 105.

Поэтому не сама гармония, а стремление к ней становится основным принципом художественного отображения природы, пронизывает всю романтическую поэтику²⁴, которую в этом смысле можно назвать поэтикой томления и ожидания.

* * *

Сознание человеком своей причастности к всеобщему взаимодействию сил в природе накладывает отпечаток на индивидуальное чувство природы, которое — у романтика — никогда не ограничивается непосредственным эмоциональным восприятием.

«Это ощущение связи с нами всего мироздания, этот торжествующий восторг всего нашего существа, этот аккорд, который в своем звучании затрагивает все струны нашей души!»²⁵ — так определяет художник-романтик Ф. О. Рунге чувство, которое пробуждает в нем общение с природой. Такое общение захватывает всего человека. С другой стороны, в нем участвует и вся природа, независимо от характера конкретно воспринимаемого пейзажа. Эту особую универсальность в отношении романтиков к природе следует иметь в виду, когда речь идет о романтической субъективизации природы²⁶. Дело в том, что романтики не просто связывают пейзаж с чувствами и переживаниями человека, — он становится для них и источником совершенно особого переживания: в доступных зрительному восприятию формах природы они ищут проявление ее внутренней сущности. «Когда то, что обычно постигается лишь мыслью, становится почти доступным фи-

²⁴ «Уже у Тика появляется хрупкая красота, за которую каждую минуту опасается художник» (*Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 224*).

²⁵ *Kunstanschauung der Jüngerer Romantik / Hrsg. von A. Müller. Leipzig, 1934, S. 170.*

²⁶ См. например: *Хорват К. Романтические воззрения на природу. — В кн.: Европейский романтизм. М., 1973.*

зическому зрению — а именно, единство и бесконечность вселенной, мы яснее понимаем... наше собственное отношение к природе», — пишет К. Г. Карус²⁷.

Поэтому поиски художественных средств изображения природы неотделимы у романтиков от интеллектуального познания. И неудивительно, что требования, которые предъявляли к воспроизведению пейзажа художники и теоретики искусства, сформулировал позднее и А. фон Гумбольдт в своем «Космосе»: «Поэтическое должно порождаться ощущением связи материального и духовного, чувством вездесущности (...) и единства жизни природы»²⁸.

Слияние эмоционального и интеллектуального начал определяет особенности эстетического отношения романтиков к природе. Однако художник-романтик приходит к этому синтезу в значительной степени интуитивно, если голос природы находит отклик в его сердце. Именно так понимает смысл пейзажной живописи Гофман. В новелле «Церковь иезуитов в Г.» он формулирует свои взгляды как вполне цельную художественную программу.

Живописец воспроизводит в зримых образах то, что поведала ему сама природа. Тайнопись природы и есть пейзаж: «Как будто странными иероглифами записывал я открывшуюся мне тайну [...] Но иероглифы были чудесным пейзажем, в котором дерево, куст, цветок, гора — все двигалось и жило в радостном звучании» (*Hff* 2, 498).

Если художник чужд тайнам природы, — он списывает пейзаж как текст на незнакомом языке. Если же голос природы коснулся его слуха, знаки полны глубокого смысла, — они отражают скрытые закономерности бытия. Художественная ценность признается лишь за таким изо-

²⁷ Carus C. G. Neun Briefe über Landschaftsmalerei.— In: Caspar David Friedrich..., S. 210—211.

²⁸ Humboldt A. von. Kosmos, Bd. II, S. 74.

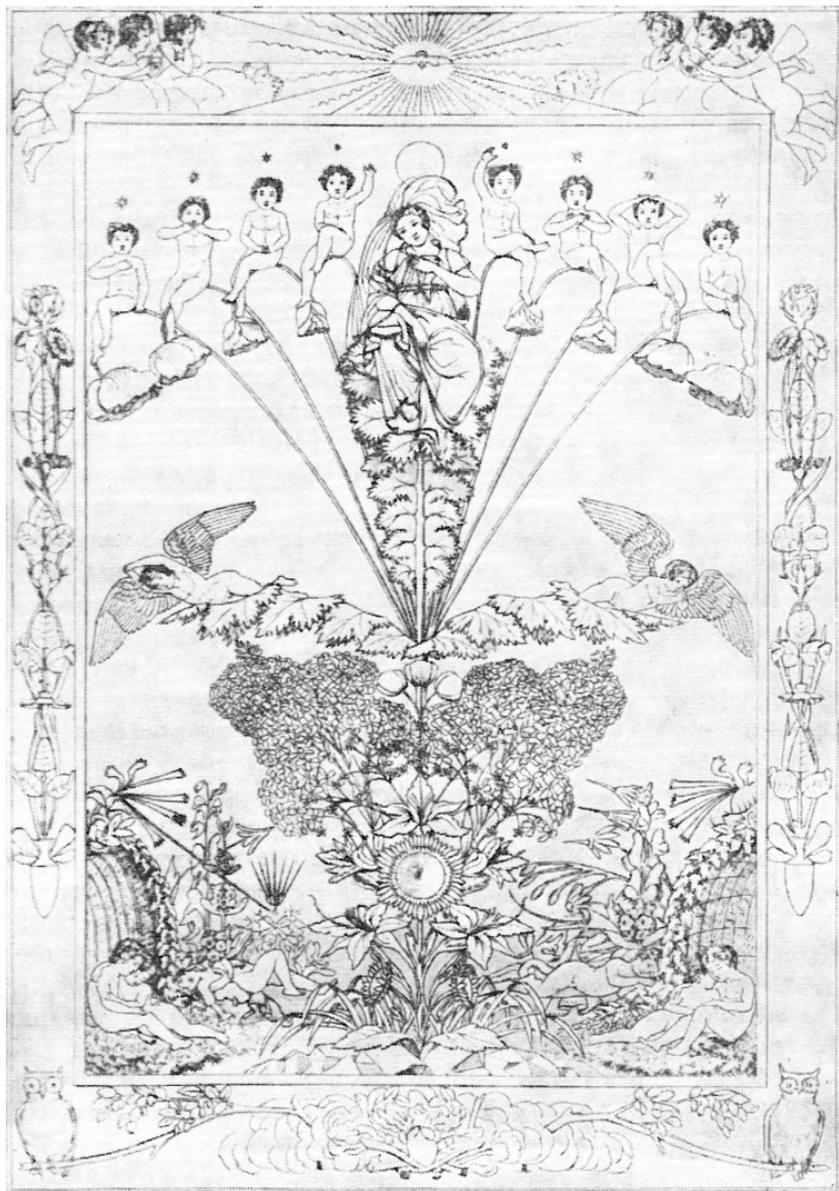
бражением природы, которое, по очень точному выражению А. фон Гумбольдта, «сумело абстрагироваться от локальных явлений»²⁹. А потому героя Гофмана не удовлетворяют пейзажи Ф. Хакерта (1737—1807), при всем техническом совершенстве «в изображении различных пород деревьев и кустарников» в них отсутствует «нечто, что трудно назвать словами» (*Hff 2*, 494). Это «нечто» Гофман находит в живописи старых мастеров: «Не возникало ли у тебя совершенно особое чувство, когда ты смотрел на пейзажи старых мастеров?.. Все пронизывавший дух подымал тебя в высшие сферы, отблеск которых ты, казалось, видел» (*Hff 2*, 497). Но такое же впечатление может произвести на героя Гофмана и взгляд прекрасной девушки: «Один фантаст сравнил ее глаза с озером Рейсдаля, в котором отражается [...] вся яркая, радостная жизнь богатого пейзажа [...] Разве мы можем смотреть в глаза этой девушке, не ощущая, как они излучают чудесные напевы, проникающие к нам в душу?..» (*Hff 2*, 389).

Между пейзажем, портретом и сюжетной живописью нет непроходимой грани, как нет ее между природой и человеком. «Разве произведение искусства не рождается лишь в то мгновение, когда я чувствую мою связь с универсумом?» — восклицает Ф. О. Рунге, для которого «в каждом дереве и цветке есть человеческий дух, или идея, или чувство»³⁰. Один из героев Гофмана также «хотя и изображал красоту природы, всегда видел в ней... прежде всего человеческое начало» (*Hff 2*, 499).

Как в романтической натурфилософии человек и природа являют два полюса единой цепи, так они всегда

²⁹ *Ibid.*, S. 90.

³⁰ *Kunstanschauung der Jüngerer Romantik*, S. 167, 173.



соотнесены и в романтической живописи: романтик и в пейзаже может ощущать «человеческое начало», и человеческое сознание может населить образами природы, ибо «если ты проник в глубокий смысл природы, то картины ее засияют в твоей душе во всем их великолепии» (*Hff* 1, 497).

Именно таков внутренний мир героев Гофмана, у которого одни и те же элементы пейзажа характеризуют и реальную обстановку действия, и душевное состояние героя, и музыку. Например, о дуэте Юлии и Крейсlera в романе «Житейские воззрения Кота Мурра» говорится: «Их голоса взмыли ввысь на волнах мелодии, как два сверкающих лебедя, и, шумно взмахивая крыльями, устремились к сияющим золотом облакам» (*Hff* 5, 280). Образы этой развернутой метафоры повторяются затем в картине вечернего парка: «В пламени заката стояли дальние горы, и золотой отблеск играя скользил по лужайке... Ручной лебедь... плескался на волнах озера... шурша блестящими крыльями» (*Hff* 5, 309). Теперь уже не музыка ассоциируется с природой, а природа — с музыкой: Крейслер смотрит на отражающийся в озере парк, и ему слышится пение Юлии.— «Невыразимо сладостная боль пронзила его» (*Hff* 5, 310). Картина парка включается в эмоциональную жизнь героя, и Крейслеру достаточно мысленно подняться на гору, с которой виден парк, чтобы почувствовать, как к нему возвращается его «вчера», оживает «боль воспоминания о навеки утраченном» (*Hff* 5, 407). Пейзаж в равной мере принадлежит здесь как реальному миру, так и внутреннему миру героя, в равной мере является фактором как внешней, так и духовной жизни человека.

Гофмана мало интересует конкретная картина природы в ее неповторимости. Обычно пейзаж лишь намечен в самых общих чертах или просто назван. Чаще всего перед нами панорама, увиденная с какой-либо высокой точки: «Вид, который открывался с холма из окон аббатства,

возвышал дух и радовал сердце» (*Hff* 5, 434). «Влюбленные стояли рука об руку на самой высокой галерее башни и смотрели на теряющиеся в дымке леса, за которыми горы подымались вдали, подобно гигантскому городу» (*Hff* 2, 410).

О пейзаже у Эйхендорфа литературовед Андреас Мюллер говорит: «Перспективу, открывающуюся с возвышенности, Эйхендорф настолько явно предпочитает всякой иной, что напрашивается мысль, не кроется ли за этим какое-либо личное переживание, раз и навсегда определившее его вкусы»³¹. Панорамный пейзаж соответствует потребности романтиков раздвинуть границы видимого, передать бесконечное в конечном. Не случайно Г. Лаубе пользуется именно этим приемом, когда говорит о всеобъемлющем характере поэтического мировосприятия А. Шамиссо: «Чтобы составить представление о поэте Шамиссо, я мысленно ставлю его на самую высокую вершину Альп, откуда его взгляд достигает, через все моря и зоны, самых отдаленных уголков земли»³².

Это же стремление преодолеть локальную ограниченность заставляет романтиков объединять в одной местности всевозможные виды ландшафта, так что пейзаж как бы вмещает в себя всю природу в ее многообразии: «Долина эта простиралась до подножия высоких гор. Многочисленные стада паслись на зеленых лугах, прорезанных прозрачными ручьями... призывные звуки рогов доносились из далекого темного леса... тяжело нагруженные барки плыли по широкой реке» (*Hff* 5, 434). «Окруженная высокими горами, эта маленькая страна с ее окутанной дымкой лесами, цветущими лугами, шумными реками и

³¹ Müller A. *Landschaftserlebnis und Landschaftsbild*. Hechingen, 1955, S. 213.

³² *Der exotische Roman. Eine Auswahl mit Einleitung und Kommentar* von A. Maler. Stuttgart, 1975, S. 9.

весело журчащими ручьями... походила на дивный сад» (Hff 5, 17)³³.

Желанием ввести в повествование обобщенную картину природы как целого объясняется в значительной мере и пристрастие многих романтиков к изображению пейзажного парка. Свободно сочетая элементы реальной природы, пейзажный парк позволяет писателю дать своеобразную модель мира, отражающую представления романтика о природе и человеке в ней. Гофман уделяет парку зачастую больше места, чем естественному ландшафту. В романе «Житейские воззрения Кота Мурра» на фоне парка разворачиваются все ключевые сцены, связанные с Крейслером. Но для самого Крейслера парк в Зигхартсгофе — «всего лишь частица необъятного сада, созданного природой» (Hff 5, 207). Гофман подчеркивает это, лишая парк четко обозначенных границ: в него можно забрести случайно или заблудившись, незаметно для себя покинуть его; иногда его называют лесом. Характерно, что несколько позднее писал князь Пюклер-Мускау, теоретик и практик садового искусства; он советует скрывать ограду пейзажного парка в гуще растительности, чтобы «не ставить предела фантазии»³⁴, ибо «красота выигрывает от всего полускрытого, когда воображению есть что угадывать»³⁵. Тот же эффект «полускрытости» и вместе с тем безграничности создают в романтическом пейзаже затуманенные дали, которые мы нередко встречаем и у Гофмана: «Окутанный голубой дымкой, в глубокой долине лежал передо мной монастырь» (Hff 2, 56). «Погруженный в предрасветный туман, расстилался подо мной Зигхартсгоф» (Hff 5, 406).

³³ Сравнение с садом относится к излюбленным образам Гофмана; см.: Hillmann H. Bildlichkeit der deutschen Romantik. Frankfurt a. M., 1971, S. 177.

³⁴ Pückler-Muskau H. Andeutungen über Landschaftsgärtnerei. Stuttgart, 1834, S. 30.

³⁵ Ibid., S. 37.

Дымка, растворяющая очертания предметов, становится в романтическом пейзаже почти обязательной. Она вводит в него определенный аспект восприятия природы, соответствующий мироощущению романтиков. «Туманная даль создает впечатление бесконечности реального», — говорит А. фон Гумбольдт³⁶. У Адама Мюллера этот постоянный атрибут романтической пейзажной живописи получает даже теоретическое осмысление: «Человеческий глаз так устроен, что взгляд его обязательно схватывает одновременно и землю, и небо и тем самым дает урок душе, чтобы и она поступала так же [...] Земля и воздух сливаются друг с другом... а в далекой дали границы стираются... Этому основному аккорду подчинены все те чувства, которые могут вызывать в нас отдельные детали пейзажа»³⁷.

Так у романтика чувство природы обогащается интеллектуальным ее познанием. А романтический пейзаж — пейзаж без границ, с непрерывным ощущением бескрайних далей, готовых открыться с каждого холма, — выражает стремление почувствовать и передать в образах видимого мира все богатство и многообразие таинственных связей, ведущих в бесконечное, сочетающих каждое явление с мировой гармонией. «Все предметы связаны друг с другом, — говорит А. В. Шлегель. — ... Каждая часть универсума отражает целое»³⁸.

* * *

Наряду с интуитивно-поэтическим проникновением в тайны природы и художественным ее отображением для героя Гофмана возможно и научное ее познание. «... Неудержи-

³⁶ *Humboldt A. von. Kosmos, Bd. I, S. 38.*

³⁷ *Müller A. Etwas über Landschaftsmalerei. — In: Kunstanschauung der Jüngerer Romantik, S. 196—197.*

³⁸ *Schlegel A. W. Kritische Schriften und Briefe / Hrsg. von E. Lohuer. Stuttgart, 1963, Bd. II, S. 251.*

мое влечение побуждает нас созерцать внутреннюю сущность природы,—говорил Шеллинг,—и исследовать глубины этого изобильного источника, который извлекает из себя с неизменным единообразием и закономерностью такое множество великих явлений»³⁹.

Отвергая «линнеевское» естествознание, романтики отнюдь не отрицают целенаправленного изучения природы как такового. Жизнеописание любимого литературного героя Гофмана — Петера Шлемиля⁴⁰ не случайно заканчивается словами: «Я изучил основательнее, чем кто-либо до меня, землю, ее строение, ее высоты, температуры, атмосферу со всеми изменениями, явления магнетизма, органическую, в первую очередь — растительную, жизнь...»⁴¹. По верному замечанию немецкого исследователя, такой финал романтической сказки мог создать только «поэт, который был в то же время и естествоиспытателем»⁴². «Она блестящая художница-пейзажистка, а кроме того естествознание — ее любимая наука» (*Hff* 2, 155) — так Гофман характеризует одну из своих героинь.

Высокая миссия рационального постижения природы сближает, с точки зрения романтиков, художника и ученого, если оба они «ищут и находят в науках или искусствах, ими избранных, прекраснейшую и единственную цель всех своих действий и устремлений» (*Hff* 6, 556). Гофман готов простить герою рассказа «*Datura fastuosa*» «обличье мелочного педанта, которое придает ему порой его наука», ибо «в душе именно таких людей горит святой огонь высшего познания» (*Hff* 6, 556). «Любимцами природы» называет писатель тех, кто способен постичь ее

³⁹ Шеллинг. *Философия искусства*, с. 56.

⁴⁰ О впечатлении, которое произвела на Гофмана новелла Шамиссо, см.: Е. Т. А. Hoffmann in *Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten* / Hrsg. von F. Schnapp. München, 1974, S. 283.

⁴¹ Chamisso A. von. *Werke*, Bd. III, S. 209.

⁴² Ebner E. *Deutsche Dichter auf Reisen*. Nürnberg, [s. a.], S. 80.

«глубочайшую сущность» (*Hff* 4, 476). Подлинная наука восстанавливает связь человека с матерью-природой.

Но если наука берет на себя роль посредницы между человеком и космосом, то ее ошибки могут иметь роковые последствия. Ложные научные методы не только бесплодны для процесса познания, но и враждебны человеку. В своих сказках Гофман нередко превращает лжеученых в злых магов, а доброму волшебнику Просперу Альпанусу придает облик «человека, познавшего глубочайшие тайны природы» (*Hff* 5, 64). Профессор Мош Терпин, заключивший «всю природу в удобный маленький компендиум» (*Hff* 5, 27), не только смешон, но и страшен: «Когда профессор говорит о природе... меня охватывает зловещий ужас... Его так называемые эксперименты представляются мне кощунственной издевкой над божественным существом, дыхание которого слышится нам в природе...» (*Hff* 5, 30).

Как и другие романтики, Гофман выступает последовательным противником механистического направления в естествознании. Попытка объяснить взаимодействие сил природы на уровне механики превращает природу в «пустую игру форм без всякой внутренней жизни»⁴³, низводит вселенную до уровня игрушки, «не вызывающей иного интереса, чем то любопытство, с каким зрители хотят разгадать хитрости фокусника»⁴⁴.

Сравнение ученого с фокусником встречается и у Гофмана (*Hff* 5, 27). Для механистической науки нет ничего необъяснимого, познание подменяется установлением однозначных причинно-следственных связей: «Говорят: совершенно естественно, что шарманка играет,—ведь я верчу ручку» (*Hff* 2, 485),—пародирует Гофман такого рода научные теории.

Но если «все мироздание со всем, что в нем происходит, весь макрокосмос подобен огромному, хорошо нала-

⁴³ Schelling. Zur Geschichte der neueren Philosophie, S. 142.

⁴⁴ Ibid., S. 141.

женному часовому механизму» (*Hff* 4, 464), то в нем нет места духовному началу. Тогда человека можно подменить автоматом, а музыку превратить в усовершенствованную шарманку: «Я воспринимаю как объявление войны духовному началу, когда механики при воссоздании музыкальных звуков стремятся все более искусно подражать человеческому организму или подменять его механистическими приспособлениями...» (*Hff* 3, 436). Подражание природе в ее механической сфере — не только наивно, но и опасно. Ученый, не признающий суверенности природы, игнорирующий ее дух, считает себя вправе произвольно распоряжаться ее оболочкой, отдельными элементами природы как своей собственностью. «Безумные мелочные торговцы природой» (*Hff* 6, 179), — называет таких ученых Гофман.

Не жажда знаний, а жажда обладания становится стимулом научной деятельности. Открывая, ученый присваивает. Протестуя против этого, Адам Мюллер хочет даже вывести из употребления само слово «открытие»: «Как в философской жизни человека вообще невозможно абсолютное изобретение, так и в подлинном исследовании природы нет открытия [...] и завоеватель в науке, добрые намерения которого так часто противопоставляли злым намерениям завоевателя в политике, на самом деле идет по такому же неверному пути, что и этот последний»⁴⁵.

В новелле Гофмана «Хайматохара» борьба за право быть первооткрывателем делает двух друзей смертельными врагами. Они убивают друг друга в поединке. Рассказ завершается гротескной сценой похорон «очаровательной островитянки» Хайматохары — представительницы неизвестного ранее вида вшей, любовь к которой лишила двух естествоиспытателей человеческих чувств.

Между тем, с позиций натурфилософии, механические закономерности — лишь внешнее проявление качественно

⁴⁵ Müller A. Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur, S. 110—111.

инных, бесконечно более глубоких и сложных процессов. Противоположность механического и органического подразумевает их взаимосвязь. А потому «вдумчивому физику и механику, воодушевляемому высокими идеями, здесь открывается широкое поле деятельности и при том подъеме, какой переживает сейчас естествознание, углубленное исследование проникнет, думаю, и в священную тайну природы и сделает доступным для слуха и зрения многое из того, о чем сейчас можно только догадываться» (*Hff 3, 440*). Шеллинг также отмечает, что «уход природы вглубь как мистерия нового мира направил общий интерес на тайны природы»⁴⁶.

«Уход природы вглубь», признание невозможности объяснить ее в пределах механической сферы возрождает для романтического человека понятие чуда: «чудо бытия», «чудо жизни» и самое великое чудо — человек как носитель духовного начала, стоящий на пересечении физического и психического, материального и духовного. «Из жалких семян все еще вырастают огромные деревья... Никто не может запретить пестрым цветам и насекомым расцветивать свои лепестки и крылья ярчайшими красками [...] и странный голос нашептывает мне, что и сам я чудо» (*Hff 5, 58*), — говорит один из героев Гофмана.

Тайна мыслящей материи — человека — особенно волнует романтиков. К этой тайне, казалось бы, и подошло одно из самых романтических направлений естествознания того времени — теория «животного магнетизма», гипноза: «Магнетизм как способ лечения есть не что иное, как сила, которая потенциально заложена в нашем психическом начале и которая оказывается способной полностью подчинить себе физическое начало» (*Hff 3, 330*).

«Животный магнетизм» представляется романтикам смелой попыткой вторжения человека в тайное тайных природы. Именно этим объясняется его огромная популяр-

⁴⁶ Шеллинг. *Философия природы*, с. 152.

ность среди романтически настроенной публики. Но Гофман считает такую попытку «если не кощунственной, то во всяком случае крайне рискованной», т. к. гипноз «предполагает некое нарушение в соотношении физического и психического» (*Hff* 3, 331). «Животный магнетизм» хочет разорвать «узлы, которыми земной человек привязан ко всему земному и от которых он не смеет освободиться, так как ими его связала высшая сила» (*Hff* 6, 612). Вторгаясь в психическую жизнь другого человека, магнетизер навязывает ему чуждые духовные принципы. «Существование, целиком обусловленное чужим духовным началом... заставило меня содрогнуться от ужаса,— признается один из «Серапионовых братьев», наблюдавший случай лечения гипнозом.— Я никогда не перестану считать этот метод проявлением слепой жуткой силы, последствия которой, вопреки всем теориям, остаются непредсказуемыми» (*Hff* 3, 331).

Иными словами, если механицизм пренебрегал духовным началом, то магнетизер берет на себя смелость свободно им распоряжаться по своему усмотрению. Произвольно нарушая органическую связь между материальным и духовным, он совершает насилие над природой, которая нередко является для него лишь средством подчинить своей воле других людей. В новелле «Магнетизер» Гофман показывает, как стремление к власти «над духовным началом жизни» (*Hff* 1, 266) оборачивается безудержным эгоизмом, презирающим какие-либо моральные нормы и принципы.

Поэтому Адам Мюллер говорит как о «двух крайних выражениях ложного познания природы» об «абсолютном наблюдении, которое в некотором роде пассивно отдается явлениям», и об «экспериментирующем, гипотезирующем методе, который завоевывает, захватывает, штурмует природу»⁴⁷.

⁴⁷ Müller A. Op. cit., S. 114.

Так критический пересмотр методов естествознания выводит романтика за пределы вопросов науки в узком смысле слова: он пытается выявить формы взаимодействия человека с природой на новом этапе познания.

* * *

Романтический человек оказывается перед лицом бесконечно усложнившегося мира: из суммы явлений, более-менее доступных простому причинно-следственному анализу, природа превратилась для него в гигантский организм, в котором все взаимосвязано; но механизм этих связей непостижим пока для человеческого разума.

Более того — частью этого сложного целого ощущает себя и сам человек, который должен поэтому заново определить свое место в мироздании, свое отношение к окружающей природе. Натурфилософские проблемы оборачиваются проблемами этическими: от того, как понимает человек свою связь с остальной природой, зависит его поведение, так как природа является для него не только объектом восприятия и изучения, но и полем практической деятельности.

Чувство причастности к мировой гармонии, постоянно-го соприкосновения с бесконечной и неисчерпаемой природой придает особый характер самоутверждению романтической личности: оно совершается не только в каком-то конкретном окружении, но и в мироздании, в природе, в космосе. Отсюда гигантские масштабы, универсальность всех проблем в романтизме: удел его героев — конфликт с миром, «мировая скорбь», всеобъемлющая любовь или абсолютное отрицание.

Гофман и его герои также ищут новые принципы поведения в усложнившемся мире. При этом романтическая концепция природы дает писателю критерии нравственной оценки индивидуалистических устремлений. «Наша так называемая внутренняя жизнь обусловлена жизнью внеш-

ней, первая — лишь отражение последней...», — писал Гофман (*Hff 1, 238*). Зависимость индивидуального сознания от природы исключает произвол романтической личности: «Природа не просто помогает человеческому духу в его деятельности, она являет собой в пространстве и времени ту мастерскую, в которой он, мнящий себя вольным мастером, лишь работник, действующий в ее целях» (*Hff 1, 238*).

Для Новалиса идея мистического единства бытия, пронизанного духовным началом, открывала человеку безграничные возможности овладения этим всеобщим духовным началом: «Мы связаны со всеми частями вселенной, а также с прошлым и будущим. Лишь от направления и сосредоточенности нашего внимания зависит то, какую именно связь мы преимущественно захотим осуществить»⁴⁸. «Человек способен в любой момент стать сверхчувственным существом. Без этого он не был бы гражданином мира, а был бы животным»⁴⁹. Напротив, Гофман воспринимает зависимость внутреннего мира человека от внешнего как предел, положенный его духовной свободе: «Мы и психически, и физически так тесно связаны со всем, что находится вне нас, со всей природой, что если бы и могли порвать эту связь, то такое освобождение разрушило бы самое наше существование» (*Hff 1, 238*).

А потому человек не может «достичь власти над духовным началом жизни», не рискуя произвольно нарушить таинственные связи бытия и тем довести до гибели себя или окружающих. «Если бы человеку удалось завладеть сокровенной тайной природы, то мне это представлялось бы столь же опасным, как если бы в руки детей случайно попал хорошо отточенный инструмент, с помощью которого мать умела им на радость делать множество прекрасных вещей, но которым они, пытаясь ей подражать, пора-

⁴⁸ *Novalis. Dichtungen und Prosa/Hrsg. von C. Träger. Leipzig, 1975, S. 405.*

⁴⁹ *Ibid., S. 387.*

няют себя» (*Hff* 1, 256)⁵⁰. Как и все романтики, Гофман пытается решить проблему «человек и природа», не выходя за рамки субъективного сознания. Но в закономерностях жизни природы он хочет найти аргументы, которые можно было бы противопоставить индивидуализму. Развивая идеи романтической натурфилософии, Гофман приходит к мысли об опасности, которую таит в себе дерзкое проникновение в тайны природы,— Прометей, овладевший божественным огнем, обрек себя на вечное страдание: «Грудь, в которой проснулись неземные желания, терзал коршун [...], возжаждавший небесного, вечно ощущал земную боль» (*Hff* 2, 483). Тот, кто захотел вновь зажечь «искру Прометея», «идет по краю пропасти»; он может погубить не только себя, но и других (*Hff* 2, 484).

Переосмысление темы «Прометеяева огня» как предостережения людям характерно в это время не только для Гофмана. Нельзя не вспомнить в этой связи научно-фантастический роман Мэри Шелли «Франкенштейн, или Современный Прометей» (1818), написанный почти одновременно с новеллами Гофмана о «животном магнетизме».

Франкенштейн — ученый-романтик, который мечтал «приобщить человечество к глубочайшим тайнам приро-

⁵⁰ Исследователи до сих пор не обращали внимания на то, что Гофман приводит здесь в свободном переложении знаменитые слова Ж.-Ж. Руссо: «Народы, знайте же раз и навсегда, что природа хотела уберечь вас от знания, как мать, которая вырывает опасный предмет из рук своего дитяти; что все тайны, которые она от нас скрывает,— это беды, от которых она нас ограждает» (*Rousseau J.-J. Oeuvres complètes. Tome III, p. 15.* Цитируется русский перевод в кн.: Руссо Ж.-Ж. Трактаты. М., 1969, с. 18—19). О значении Руссо для Гофмана см. соответствующую главу в кн.: Buck R. Rousseau und die deutsche Romantik. Berlin, 1939. О популярности Руссо в Германии конца XVIII в., т. е. в период формирования мировоззрения Гофмана, см.: Weissel B. Von wem die Gewalt in den Staaten herrührt.— Beiträge zu den Auswirkungen der Staats- und Gesellschaftsauffassungen Rousseaus auf Deutschland im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts. Berlin, 1963.

ды»⁵¹. Ему удалось «постичь тайну зарождения жизни»⁵² — своими руками он создает разумное живое существо, реализуя, таким образом, в невиданно смелом эксперименте идею неразрывной связи духовного и материального.

Но возникшее этим способом существо вырвано из естественной взаимосвязи явлений. Тщетно хочет оно «стать звеном в цепи всего сущего»⁵³, в которой ему не находится места. Обманутое в своих надеждах, оно с неслыханной жестокостью обрушивается на людей. Франкенштейн, потерявший в борьбе с созданным им чудовищем родных и близких, понимает, «какие опасности таит в себе познание», какие беды может навлечь на людей тот, кто «хочет вознестись выше поставленных природой пределов»⁵⁴: «Я содрогнулся при мысли, что будущие поколения будут клясть меня как их губителя»⁵⁵.

Так же, как и Гофман, М. Шелли приводит своего героя к осуждению индивидуалистических устремлений: «Бойтесь честолюбия, бойтесь даже невинного, по видимости, стремления отличиться в научных открытиях»⁵⁶. Новый Прометей, «возжаждавший высшей власти», «прикован цепями к вечному аду»⁵⁷.

При анализе таких, иногда почти дословных совпадений в творчестве столь различных писателей речь, конечно, может идти отнюдь не о заимствовании или влиянии, а лишь «об общности того типа художественного сознания, который складывается в этот исторический момент»⁵⁸. Подобные типологические параллели, однако, тем более

⁵¹ Шелли М. Франкенштейн, или Современный Прометей. М., 1965, с. 67.

⁵² Там же, с. 71. ⁵³ Там же, с. 163. ⁵⁴ Там же, с. 72.

⁵⁵ Там же, с. 182. ⁵⁶ Там же, с. 237. ⁵⁷ Там же, с. 229.

⁵⁸ Неупокоева И. Общие черты европейского романтизма и своеобразие его национальных путей.— В кн.: Европейский романтизм. М., 1973, с. 8.

оправданны, что тема использования науки во зло человеку появляется в это время и в немецкой литературе.

Так, в 1810 году выходит в свет произведение берлинского писателя Юлиуса Фосса «Ини. Роман XXI столетия»⁵⁹, о котором рецензент пишет: «XIX веку есть чему позавидовать в XXI, если он хоть наполовину похож на описания господина Фосса... Однако и в XXI веке ведутся войны, и орудия убийства доведены до высшего совершенства»⁶⁰.

Утопический роман Ю. Фосса относится к тому потоку развлекательной литературы, которая ориентируется на широкий круг читателей и приспособливает к их вкусам как упрощенный просветительский рационализм, так и романтические тенденции. Жестокая действительность эпохи наполеоновских войн кашла в романе отражение в страшных картинах всемирной войны между континентами. При этом автор показывает, что прогресс естествознания и техники несет людям не только всевозможные блага, но и угрозу уничтожения: «Война на море велась гораздо более страшным образом, чем когда-либо раньше... Существовали химики, которые изготовляли горючие вещества, обладающие еще большей разрушительной силой, чем сбрасываемые с воздуха горящие шары... Существовали корабельные механики, управляющие восхитительными машинами... Еще значительнее были бои, которые велись под водой... Казалось бы, при таких разрушительных средствах судьба целых флотилий должна была бы решаться в несколько минут, однако аналогичные средства противника восстанавливали равновесие сил, и если обе стороны проявляли одинаковое искусство, то исход часто зависел от случайностей»⁶¹.

⁵⁹ *Von J. Ini. Ein Roman aus dem ein und zwanzigsten Jahrhundert.* Berlin, 1810.

⁶⁰ *Bibliothek der redenden und bildenden Künste.* 7. Bd., 1810, Sp. 401.

⁶¹ *Von J. Ini, S. 280—281.*

Итак, создав невиданные ранее средства борьбы, человек утрачивает власть над ними: случай решает исход борьбы. Мысль эту наглядно подтверждает эпизод, когда во время военных учений отчаявшийся матрос стреляет боевыми зарядами. Через несколько мгновений внутри одной флотилии уже идет кровопролитный бой, который с трудом удастся прекратить⁶².

Эти страницы романа Ю. Фосса служат как бы иллюстрацией к мыслям Гофмана: смертоносное оружие, выдуманное к жизни наукой и поставленное на службу игре страстей и честолюбий, уподобляется опасной игрушке в руках детей и лишь от воли случая зависит, против кого оно обратится.

Так идея взаимосвязи природы и человека приводит Гофмана к мысли об огромной ответственности естествоиспытателя как перед природой, так и перед человеком.

* * *

Проблема природы получает, таким образом, в творчестве Гофмана всестороннее освещение. Это и тема мировой гармонии, и проблема «человек и природа», и непосредственное восприятие пейзажа, отражение его в искусстве, и, наконец, вопрос о цели и методах научного познания природы.

Гофман всегда исходит из представления о природе как о сложном органическом целом — представления, характерного уже для иенского романтизма. В то же время он принадлежит к тому поколению немецких романтиков, которое особенно остро ощущает отрыв человека от мировой гармонии, двойственность человеческого существования.

Но если гейдельбергские романтики видят выход из противоречий бытия в отказе от материального во имя

⁶² Ibid.. S. 283—285.

духовного и, как правило, приходят в своих исканиях к идее религиозного отречения⁶³, то Гофман признает противоречивое единство материального и духовного внутренне закономерным и не отрицает права человека на самоутверждение в реальном мире. Однако он безоговорочно осуждает индивидуалистические попытки достичь господства над природой ради власти над людьми.

Поскольку все в природе взаимосвязано, то произвольное вторжение в нее может иметь непредсказуемые последствия. А потому Гофман видит в ложных методах познания природы смертельную угрозу для человечества, предвосхищая тем самым некоторые проблемы развития науки в XX в.

⁶³ См.: Жирмунский В. М. Религиозное отречение в истории романтизма. М., 1919.

Н. М. БЕРНОВСКАЯ
ОБ ИРОНИИ ГОФМАНА

Принцип романтической иронии имел для эстетики романтизма первостепенное значение — он стал отправной точкой при создании нового, «универсального» романтического искусства.

Не будучи в состоянии что-либо изменить в реальной действительности, несовершенство которой они воспринимали с большой остротой, романтики ощущали глубокое противоречие между своими стремлениями и возможностями. Романтическая ирония должна была помочь преодолеть его актом сознания.

«Существуют древние и новые произведения поэзии, во всем своем существе проникнутые духом иронии. В них живет дух подлинной трансцендентальной буффонады. Внутри нас царит настроение, которое с высоты оглядывает все вещи, бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство, и добродетель, и гениальность», — говорит Фридрих Шлегель в одном из своих фрагментов (ЛТ 177). Круг замыкается. Действие романтической иронии уже не имеет пределов, ее значение становится абсолютным. Таким видимым разрешением противоречия трагический характер восприятия жизни, разумеется, не снимается, но оно с какого-то момента осознается как амбивалентное: трагическое самочувствие, идущее от реальности, и ироническое, привнесенное, философское. Эта принципиальная двойственность определила своеобразие всей «романтико-ирони-

ческой» литературы. Универсальное назначение и амбивалентность как основные свойства романтической иронии подчеркивал в своих работах и К. В. Ф. Зольгер. Согласно Зольгеру, «ирония — не единичное случайное настроение художника, а внутренняя сущность всякого искусства вообще»¹. «...Истинно юмористическое,— говорит он в другом месте,— никогда не бывает только смешным, но всегда носит оттенок некоей печали, в свою очередь трагическое обязательно имеет какое-то комическое звучание... Сказанное выше характеризует юмор в противоположность объективному равнодушию древнего искусства... возвышенное тоже может принимать характер комического и точно так же часто обыденное существование является в возвышенном свете...»²

Взгляд Гофмана на романтическую иронию очень близок к этой позиции. Доказательством тому могут служить многие высказывания друзей-писателей в «Серапионовых братьях». Романтическая ирония — это мировоззрение, позиция художника. Ироническое состояние духа возникает от несоответствия его потребностей и реальной жизни, а также требований художника к своему искусству и его возможностей. Последнее порождает «самоиронию». Болезненное ощущение такого несоответствия побуждает особенно чувствительную натуру (художника) к самым различным «гримасам». Таким рассуждением Теодора начинается рассказ о советнике Креспеле. Часто по различным поводам Гофман говорит и о возможности смешения в искусстве противоположных начал. Но ироническое не просто сосуществует с ужасным, трагическим, таинственным, оба начала находятся в активном взаимодействии. Роль иронического заключается в том, чтобы, взорвав ситуацию изнутри, снять напряжение, прервать нарастание в тот момент, когда достигнут предел, резко изменить

¹ Solger K. W. F. Vorlesungen über Aesthetik. Berlin, 1829, S. 245.

² Ibid., S. 217.

атмосферу и все происходящее поставить под сомнение. В «Характере немецкого сатаны,—говорит Отмар по поводу рассказа «Сообщения из жизни одного известного лица»,— есть удивительная примесь бурлеска, в нем растворяется, снимается потрясающий душу ужас, кошмар, который как будто размалывает нервы» (Hff 4, 26).

Но Гофман не ограничивается теоретическими соображениями. Романтической иронии он посвятил произведение, которое стало своеобразным обобщением, выражением его credo. Это «Принцесса Брамбилла». По глубине анализа и блестящему мастерству немецкий романтизм не создал ничего равного этой сказке-каприччио. Уже обозначение жанра — каприччио в манере Калло — позволяет судить о характере произведения. Определение формы предполагает свободную причудливую композицию, ссылка на Жака Калло — стиль гротеска.

Действительно, композиция «Принцессы Брамбиллы» настолько необычна, что в течение многих десятилетий она мешала и критике, и публике оценить эту сказку по достоинству³. Обрамление действия — римский карнавал, в него вписаны другие сюжеты, меньшие по охвату, в них — еще меньшие, которые затем расходятся на отдельные линии, скрещиваются, переплетаются, снова расходятся.

Римский карнавал — это не просто красочная кулиса. Это атмосфера происходящего — атмосфера праздничной приподнятости и, с другой стороны, условности, гротескной сдвинутости всех понятий, свободы и раскрепощения от повседневности. В рамке карнавала две основные сюжетные партии — реальная (бытовая) и гротескно-фантастическая. Главные герои участвуют в обеих и, непрерывно-

³ Современная немецкая и, немного позднее, русская критика почти единодушно признала «Брамбиллу» неудачей Гофмана. Первым и на многие годы единственным, кто отдал должное «Принцессе Брамбилле», был Гейне.

но перевоплощаясь, играют в каждой по несколько ролей. Остальные персонажи оказываются то разделенными мирами и веками, то связанными невидимыми фантастическими узлами, а иногда являются лишь разными воплощениями одного и того же образа, дважды или даже трижды зашифрованного символа.

В «Принцессе Брамбилле» ирония — мировоззренческий и эстетический принцип, и весь сюжет сказки — его проверка и подтверждение, поиски и демонстрации приемов его художественного воплощения. Поэтому персонажи здесь служат лишь для реализации мысли в действии. Это не индивидуальные характеры и не обобщения человеческих свойств, не люди, а ожившие категории. При всем внешнем сходстве они отличаются от своих прототипов из итальянской комедии масок полной абстрактностью. Понятия формы и содержания в произведении такого рода как бы сливаются. Так, композиция в «Принцессе Брамбилле» не только представляет собой очень удачную конструкцию для размещения сюжетных планов, но сама по себе является виртуозно выполненным воплощением романтико-иронического взгляда на мир⁴. Анализируя структуру «Принцессы Брамбиллы», можно наметить пять основных планов повествования в рамках одного сюжета.

Повседневная реальность. Джачинта Соарди здесь швея. Джильо Фава — популярный актер. Действие происходит в Риме.

Театр как одна сторона этой реальности. Джачинта — восторженный зритель. Джильо — трагический герой, любимец публики. Здесь же действуют аббат Кьяри — прославленный автор патетических трагедий (поставщик ролей для Джильо) и прижимистый антрепренер. Второй этап — театр преобразенный. Джильо и Джачинта — блестящие импровизаторы, актеры комедии масок. Аббат

⁴ См. *Strohschneider-Kohrs I. Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung.* Tübingen, 1960.

Кьяри осмеян и изгнан, а портной Бескапи выступает как антрепренер, умный, чуткий и преданный высокому искусству.

Римский карнавал. Джачинта — принцесса Брамбилла, Джильо на перекупье — высокопарный герой в гротескной маске ассирийского принца. Появляется шарлатан Челионати в роли уличного торговца и церемониймейстера карнавала. Впоследствии он же князь ди Пистойя.

Сказочность трудно вычленишь из целого, но элементы ее выступают явственно. Гофман воспроизводит даже традиционные фольклорные мотивы. Основные действующие лица — волшебник Гермод и шарлатан Челионати. Место действия — дворец Пистойя. Помимо них, действуют фантастические животные и птицы, пестрая свита Гермода, дамы, которые вяжут филе (иронический символ). Для Джильо вступление в сказку становится кульминационным моментом перерождения.

Мир аллегорий — легенда из далекого прошлого. Здесь заключено все философское содержание «Принцессы Брамбиллы». Оформление этой линии отчасти создают беседы в кафе «Греко». Пружина действия — Челионати. Основные фигуры — волшебник Гермод, королева Лирис и принцесса Мистиллис. Джачинта и Джильо попадают в этот высокий мир только для того, чтобы заглянуть в источник Урдар. Тут завершается их перерождение.

При всей своей усложненности композиция «Принцессы Брамбиллы» не аморфна (как утверждала критика). Это хорошо слаженное целое, мастерски организованное из элементов, казалось бы, несовместимых. Свой излюбленный прием — столкновение контрастов, сведение в одном образе противоположных или даже взаимоисключающих моментов — Гофман применяет здесь с величайшим искусством. По-видимому, многоплаковое повествование, состоящее из отдельных линий, внешне мало связанных между собой, — наиболее подходящая форма для того содержания, которое Гофман должен был в нее вместить.

Гофман пользуется разными приемами для скрепления этих линий во внешнее целое: это перевоплощение героя при вступлении в новую роль или в другой мир, прямое вмешательство автора или Челионати (оба они в разных смыслах выступают как проводники по запутанному лабиринту сюжета), всевозможные виды нарушения иллюзии. Целое, которое возникает в результате, весьма условно, однако Гофман не только не стремится этого скрыть,—сгладить швы, замаскировать соединительные звенья, но, наоборот, подчеркивает их, демонстрирует мозаику контрастных сочетаний. Этим он достигает того восприятия произведения, которое лежит в основе самой идеи романтической иронии. Искусство выступает как таковое, само себя разоблачает как игру, осознает и провозглашает ограниченность своих возможностей. Гофман не обнажает технику писательского труда (как Тик в сказке «Кот в сапогах»), но в то же время не дает читателю оказаться целиком во власти иллюзии. Тонко и ненавязчиво он поддерживает ощущение искусственности и «сделанности» произведения. Темой «Принцессы Брамбиллы» является сама идея романтической иронии, ее смысл и возможности, ее значение в искусстве. Она пронизывает все планы повествования, и каждый пассаж и поворот действия демонстрирует ее в новом ракурсе и освещении. В поисках иллюстраций и аргументов Гофман устремляется в самые разные области, чтобы вновь возвратиться все к той же исходной точке, к самому существенному и важному.

Гофман вводит в мир своих героев в тот момент, когда этот мир начинает терять устойчивость. До сих пор все было ясно и благополучно. Джилио Фава — знаменитый римский актер — играл благородных героев в пьесах аббата Кьяри, греясь в лучах своей славы, не зная сомнений и забот.

Джачинта — простая швея — работала не покладая рук, любила своего героя, гордилась им и была счастлива. Но вдруг все изменилось, и началось это с Джачин-

ты. Виной тому были костюмы для карнавала, которые Джачинта шила уже несколько лет. Причудливые маски, великолепные одежды ослепили и околдовали Джачинту, повлекли ее за собой в сказочно прекрасный, неизведанный мир фантазии. Собственная жизнь вдруг стала серой и тусклой.

Аллегорическим обобщением главной авторской идеи, фокусом, где так или иначе скрещиваются все линии сказки, является История короля Офиоха и королевы Лирис, которую рассказывает немецким художникам маэстро Челионати. Он рассказывает о том, как волшебник Гермод умудрил короля и его супругу и научил их правильно видеть мир: в стране Урдар-Сад он создал источник Урдар. Всякий, кто заглянул в него хоть раз — будь то король или бедный крестьянин, — становился веселым и счастливым. Прозябавшая в горе и бедности земля Урдар-Сад возродилась и расцвела. Животворящая сила источника Урдар — это смех в аллегории Челионати или юмор, как поясняет немецкий художник Франц Рейнгольд, переводя аллегорию на общедоступный язык: «...то, что мы, немцы, называем юмором — чудесная способность мысли путем глубочайшего созерцания природы создавать свой двойник — иронию, по шальным трюкам которого мы узнаем свои собственные и — да будет мне разрешено воспользоваться столь дерзким словом — шальные трюки всего сущего на земле — и тем забавляемся» (Г 2, 269).

Вот первое определение романтической иронии. Здесь отмечены обе основные ее функции — амбивалентность и универсальность. Обсуждению проблемы в теоретической форме посвящены три сцены — обе встречи в кафе «Греко» и последний разговор Челионати с Джильо и Джачинтой. Не ограничиваясь только эстетической сферой, Гофман пытается делать философские умозаключения общего характера. Он стремится представить себе, напри-

мер, процесс познания и создает в этой связи какое-то подобие диалектической триады. Вот пример из истории короля Офиоха (слова волшебника Гермода): «Мысль разрушила представление, но из хрустальной призмы, в которую, борясь и сочетаясь, слились воедино огненный поток и пагубный яд, воссияет, вновь родившись, представление — зародыш самой мысли!» (Г 2, 265).

Юмор вносит в вещи и явления, окружающие человека, какое-то новое эмоциональное содержание — само отношение к ним человека. И тогда, получив некую духовную власть над миром, человек примиряется с ним. Таким образом, романтическая ирония становится средством познания жизни и овладения ею. Воплощенное в искусстве, это познание приобретает общезначимость и объективную ценность. Так вырисовывается в «Принцессе Брамбилле» взгляд Гофмана на романтическую иронию. Уже в первом определении, данном немецким художником Рейнгольдом, ироническое восприятие жизни, самое совершенное, по его убеждению, может возникнуть лишь на основе глубочайшего созерцания природы, — оно интересует Гофмана прежде всего как путь осмысления и воспроизведения действительности в искусстве. Для Гофмана главное — живая действительность человеческого существования, человек, мир, в котором он живет, а искусство — активная сила, преобразующая жизнь.

В последней сцене «Принцессы Брамбиллы» это кредо Гофмана в прямой форме высказывает князь Пистойя (бывший шарлатан Челионати). Вот оно:

«В маленьком мире, именуемом театром, следовало найти молодую пару, которая была бы не только воодушевлена подлинным юмором, подлинной фантазией, но могла бы объективно, как в зеркале, разглядеть в себе это душевное настроение и воплотить его в такие образы, чтобы оно воздействовало на большой мир, в который заключен малый мир сцены» (Г 2, 335).

Эстетические взгляды Гофмана — обобщение практического опыта писателя. Недаром свои основные мысли об искусстве он высказывает в последние годы жизни⁵.

Его искусство — романтическое, и оно осознано как таковое. Интуитивное проникновение в законы жизни, чувство — как основное средство познания действительности, исключительная роль фантазии, герои, живущие в мире духа, условная романтическая типизация — таковы основные характеристики этого искусства.

Однако разрешение конфликтов жизни только в сфере духа и средствами духа не удовлетворяет Гофмана, и он постоянно стремится преодолеть идеалистическую умозрительность романтического художественного идеала, приблизиться к непосредственному отражению реальной жизни. Эта тенденция, осознанная Гофманом в его эстетических размышлениях, реализуется прежде всего в критике современной ему немецкой действительности, которая, начиная с «Крейслерианы», проходит через все его произведения. В этом смысле в художественном мире Гофмана изменяются и переосмысляются все основные романтические стимулы, в том числе и принцип романтической иронии. Реальная действительность немецкой жизни организуется в творчестве Гофмана в особый гофмановский мир.

* * *

1

Человечество распадается для Гофмана на две неравные половины, каждая из которых имеет свою жизненную сферу, свои позиции и своих героев. Согласно этическому критерию, эти миры равно тяготеют к полюсам добра и зла; по критерию эстетическому — они воспринимаются как высокое и прекрасное, причастное к искусству, с одной стороны, и безобразное, прозаическое, к искусству не при-

⁵ «Принцесса Брамбилла» — 1820 г., соединительные беседы «Серрапионовых братьев», 1821 г., «Угловое окно» — 1822 г.

частное — с другой. Сфера зла и безобразия — это для Гофмана окружающая его действительность, увиденная то близко и непосредственно, то в неразгаданных мистифицированных связях. Там действует обыватель, бюргер, чиновник, преуспевающий делец, владеющий всеми благами жизни. К числу последних надо отнести и непоколебимую, проверенную временем систему понятий о том, что хорошо и что плохо в этой жизни, о пользе, о выгоде, престиже и т. д. И еще одно благо — это согласие его с собой и с миром. Обыватель доволен, он не знает ничего вне пределов своего существования. Герой противоположной сферы отличается от него во всем. Реальная действительность отталкивает его. Ее блага для него не существуют. Смысл его составляют другие ценности жизни — это ценности духовные. Но герой, который видит мир глазами романтика, не умеет реализовать эти ценности, не может противопоставить пошлости существования большинства свою реальность. Его цель — борьба за сохранение своей личности в ничтожном окружении. Защита внутреннего мира, независимость, незапятнанность — единственный вид сопротивления натиску жизненной прозы. Для Гофмана, мастера романтической иронии, положительный герой существует не как чисто романтический энтузиаст (вроде Йозефа Берлингера у Вакенродера). Его герой всегда многозначен, всегда сочетает в себе противоположные, если не вовсе взаимоисключающие качества. Это иронический возмутитель спокойствия с гротескно преувеличенной ориентацией на необычность, которая должна максимально увеличить дистанцию, отделяющую его от обывателя.

Энтузиасты — главные хранители добра и красоты. Но они — явление в высшей степени странное с точки зрения окружающего мира, той традиционной общественной иерархии, где значение каждого определяется только местом, занимаемым им в этой системе. Энтузиасту чуждо все, что имеет вес в этом обществе, — деньги, титулы, имя, карье-

ра, все, что связано с пользой и здравым смыслом. Энтузиаст по природе своей фигура трагическая, он обречен на непонимание, изоляцию, одиночество. Самый яркий образ в этом отношении — капельмейстер Крейслер, основной герой творчества Гофмана. В нем все преувеличенно и резко. Все чудачество и одновременно трагизм. Крейслер — носитель и воплощение романтической иронии. Она определяет его взгляд на мир, тем же критерием и автор оценивает своего героя. Крейслер — гениальный музыкант, наделенный многими чертами своего автора. Натура неуравновешенная, постоянно раздираемая сомнениями в людях, в мире, в собственном творчестве. От восторженного экстаза он легко переходит к резкой раздражительности или к полной мизантропии по самому незначительному поводу. Фальшивый аккорд вызывает у Крейслера приступ отчаяния. Он весь состоит из причудливых сочетаний: комические, резкие гримасы на благородном одухотворенном лице, невиданный костюм, почти карикатурная жестикуляция. Крейслер нелеп, почти смешон, он постоянно шокирует respectable окружение аристократов-обывателей. Достаточно вспомнить сцену первого появления Крейслера в княжеском парке Зигхартсвейлера, когда банальная светская реплика принцессы Гедвиги разрушила его вдохновенный порыв, — Крейслер разразился таким каскадом неистовых, бурлескных сетований, исполненных почти болезненного раздраженного юмора, что принцесса убежала, сочтя его сумасшедшим. Эта неконтактность с миром отражает полное неприятие окружающей жизни, ее тупости, невежества, бездумия и пошлости вплоть до человеческих жертв и преступлений, совершенных во имя власти и честолюбия, — за право жить по законам человечности, за добро и красоту, против насилия над личностью. Ярче, чем кто-либо другой, это новое понятие свободы личности, которое определилось в немецком романтизме, воплощает Крейслер. Ослаблен пафос гражданственности и общественной активности, с такой силой прозвуч-

чавший у французских просветителей. Зато сама идея свободы обогащается и углубляется в эмоциональном и психологическом смысле. Это первый этап на пути становления индивидуальной личности и утверждения ее ценности, которая позднее стала основой буржуазного гуманистического сознания. Но Крейслер восстает один против целого мира, и он обречен. Свою идею Гофман доводит до логического конца: мятежный дух Крейслера гибнет в душевной болезни, когда тело его еще продолжает жить.

В творчестве Гофмана, кроме образа энтузиаста, выступает фигура иронического чудака. Мастер Абрагам на страницах романа «Житейские воззрения кота Мурра» — органичный мастер, изобретатель всяких технических курьезов, великий знаток старинных музыкальных инструментов. Этот маленький, плохо одетый человек удивляет людей странными манерами и совершенно неожиданными поступками. Он не нажил ни богатства, ни имени, однако вызывает уважение и в тех, кто способен оценить его бескорыстное благородство и незаурядную одаренность, и в тех, кто совсем его не понимает.

Много чудаков в «Серапионовых братьях». Советник Креспель строит дом, пренебрегая традициями и законами архитектуры, окна в нем прорублены на самых неожиданных местах и самых неожиданных размеров. Но даже строители поняли все преимущества этой постройки, лишь когда она была закончена. Сродни этому чудачеству советника его обращение с Антонией, его прекрасной обреченной дочерью. Только после гибели Антонии становится понятен трагический смысл его странных к ней требований. Он знал о болезни Антонии то, чего не знали другие, — пение для нее было смертельно. Чудаки Гофмана всегда знают то, чего другие не знают. В этом их мудрость, предчувствие, прозрение. В этом, да и не только в этом, они похожи на шутов Шекспира. Недаром ведь Шекспир был кумиром романтиков. Их преклонение перед Шекспиром Гофман вполне разделял.

Пьетро Белькампо, он же Петер Шенефельд, парикмахер из «Эликсиров дьявола», своими бурлескными эскападами словно острыми лучами прорезает зловещую атмосферу готического романа. Пьетро Белькампо тоже знает о жизни больше, чем те, кто определяет главное действие романа. В его комических речах на фоне мрачной панорамы возникает другая, светлая сторона человеческого существования, для которой нет места в душевном мире монаха Медарда.

Тем более это свойство высшей мудрости присуще волшебникам и магам, которые тоже предстают в каком-то смысле фигурами ироническими. Почти в каждом крупном произведении Гофмана они действуют как вдохновители и организаторы событий: архивариус Линдгорст («Золотой горшок»), золотых дел мастер Леонгард («Выбор невесты»), шарлатан Челионати («Принцесса Брамбилла»), Проспер Альпанус и фея Розеншен («Крошка Цахес») ... Все они существуют в двух ипостасях — в своей основной функции магов, существ сверхчеловеческих, и в простом бюргерском обличении чиновника, ремесленника, врача. Ироническая двойственность восприятия Гофмана выступает здесь с полной наглядностью. Сочетая обе сферы, Гофман не стремится сгладить швы и создать иллюзию плавного перехода. Создание каких-либо иллюзий вообще не его задача. На стыках этих ипостасей возникают иронические взрывы, которые совершенно непосредственно обнаруживают глубокий смысл явления. Когда в какой-то ситуации, будничной и прозаической характер которой подчеркнут и предметным антуражем, и средствами языка, вдруг приподнимается завеса мира сказки и волшебства, обыватели не в состоянии понять истинного смысла происходящего и увидеть то, чего видеть им не дано. И тот, кто приподнял эту завесу, кажется им совершеннейшим чудачком. Так, волшебник Саламандр в обличении архивариуса, сидя в пивной, рассказывает как об обычной семейной ссоре о том, что он повздорил с братом триста

лет назад из-за священного карбункула и т. д. А золотых дел мастер Леонгард, отклонявшись по всем правилам, покидает своего собеседника, чтобы сразу же оказаться в другом городе.

* * *

В переломный исторический момент движение бытия, его вечная незавершенность воспринимаются с особой силой; прошлое и будущее сталкивалось и переплеталось в творчестве Гофмана, жизнь устремлялась к нему как поток впечатлений и образов.

Основным средством изображения у Гофмана является гротеск, который в его творчестве становится главным смысловым и конструктивным принципом. Виртуозно пользуясь этим приемом во всех доступных ему регистрах, Гофман создал целую систему гротескных образов, разветвленную и многозначную. Два крайних полюса, между которыми в этой системе располагается все остальное — гротескные «готические» воплощения зла и столь же гротескные романтико-иронические изображения представителей добра и красоты. Крайними точками этой линии добра и зла (основной линии для Гофмана) оказываются монах Медард («Эликсиры дьявола») и капельмейстер Крейслер. Эти два образа составляют самый резкий контраст в творчестве Гофмана, как образы гротескные, диаметрально противоположные. Сгущая краски, переходя к черно-белой гамме, Гофман пытается построить картину мирового зла, воплотить в поэтических видениях движущие силы мира, несправедные и опасные, угрожающие человеку. Самая значительная фигура этого плана — преступный монах Медард, который всюду несет с собой смерть и разрушение. Атмосфера тайны, окружающая Медарда, связанная с двойником и перевоплощениями, сгущает и без того мрачные краски. Недосказанность и незавершенность служат той же цели. Примерно такой же смысл имеют образы монаха Киприана и советницы Бенцон

(«Житейские воззрения кота Мурра»). Правда, в последнем случае готическая атмосфера уже нарушается ироническими диссонансами.

Помимо чисто человеческих образов, выведенных в более или менее конкретных жизненных положениях, силы зла представлены и множеством других фигур, которые постепенно удаляются от сферы человеческого существования, причем гротескно-фантастический элемент в их изображении все усиливается. Преступные, аморальные представители мира зла уступают место носителям сверхчеловеческих или даже сверхъестественных сил. Атмосфера вокруг них не просто сгущается, но приобретает характер трагической и неотвратимой фатальности.

Антиподы стихии зла — герои из мира прекрасного. Чисто романтических образов благородных энтузиастов у Гофмана очень немного. Донна Анна («Дон Жуан»), Антония («Советник Креспель»), Юлия («Житейские воззрения кота Мурра») — романтически возвышенные служители искусства, лишённые индивидуальности, одно-сторонне охарактеризованные. Здесь Гофман сохраняет романтически-возвышенный без примеси иронии тон повествования. Но он долго не выдерживает высокой, отвлеченной патетики. Чаще главные герои — энтузиасты, носители основной идеи — это всегда в большой мере образы иронические. Именно в них с самой большой полнотой выражено не только мироощущение, но и поэтическое видение Гофмана. Все образы этого плана в большей или меньшей степени представляют собой романтико-иронические гротески, построенные на столкновении контрастов.

В Ансельме смешное, нелепое поведение и благородные помыслы составляют неразрывное целое. В Бальтазаре банальные поступки влюбленного соединяются с высоким и чистым внутренним лиризмом. Крейслер велик в своей гениальности, благородстве и мужестве, в своей нетерпимости и беспредельной раздражительности, когда его страдания слишком уж не соответствуют незначительному

поводу, он почти смешон. Часто употребляя в этих случаях слово *skurill*, Гофман резко усиливает комическую сторону контраста и придает ей почти бурлескное звучание. Крейслер дурачит, высмеивает, мистифицирует окружающих. Кульминации отношения Крейслера с миром достигают в романтико-иронических взрывах. В этих сценах трагическое напряжение доходит до предела и резко переводится в остро-комический план. Происходит разрядка. Возникает гротеск предельной напряженности и остроты.

Гротескный образ часто выступает как бы посланцем мира чудесного в прозаической повседневности. Злорадно ухмыляющийся чайник предостерегает Веронику, давая понять, что не так все просто со студентом Ансельмом — героем ее мечтаний, что в борьбе за него ей придется столкнуться с явлениями необычными, не входящими в мир ее понятий. Правда, у Вероники есть и помощники того же сорта — колдунья Лиза с совой и котом, подручным в ее колдовских операциях. Но и они производят на нее не менее гнетущее впечатление. Животная травестия — она включает в себя все тона и оттенки от мрачных и зловещих до остро-комических. Гротескное звучание создается постоянным привнесением в сферу человеческих проблем и отношений элемента животной примитивности. Животные, как и предметы, наделяются человеческими свойствами чисто символически, как орудия в руках того, кто воплощает основную идею. Они не получают никакой характерности и никакой самостоятельности. Единственное обязательное качество, приобретаемое ими вместе с умением мыслить и говорить, — это острая ироничность. Птички и необычайные растения в библиотеке архивариуса Линдгорста («Золотой горшок») смущают и запутывают Ансельма своими насмешками и подтруниванием, создавая новые препятствия на пути его испытаний. Еще в большей мере эту задачу выполняют попугаи и обезьяны из свиты волшебника Гермода («Принцесса Брамбилла»). Активно участвуя в перевоспитании главно-

го героя, они доводят ситуацию до предельного гротескного заострения в сцене во дворце Пистойя. Вслед за этим наступает разоблачение и перелом. Именно птицы воспринимают в этой сцене Джилио как желторотого птенца и тем самым выносят ему окончательный приговор (прием двойного смысла — для Гофмана обычный).

Цветы, лягушки и пеликаны в саду волшебника Проспера Альпануса («Крошка Цахес») по-разному воздействуют на обоих его гостей: для студента Бальтазара в них оживает родной и понятный ему мир поэтических иллюзий; Фабиана же, трезвого рационалиста, они должны поколебать в его позициях, а поскольку это не удается, то отомстить ему за неверие в чудеса.

Подобную ироническую кульминацию создает и сцена из «Выбора невесты», где в качестве партнера советника Тусмана выступает метла. Вальсируя с метлой в бешеном вихре, Тусман впервые сталкивается с силами волшебства, с которыми ему предстоит неравная и безнадежная борьба. Таким образом, у Гофмана каждая деталь находит свое место в целом, оказывается необходимой и органической составной частью единой и стройной системы. Именно благодаря романтической иронии в его творчестве возникает мастерски организованный, в высшей степени осмысленный мир образов Гофмана, основанный на глубокой и безошибочной внутренней логике.

Идею романтической иронии Гофман воспринял как мировоззренческий и художественный принцип. Реализуя этот принцип в своем подходе к миру, в изображении противоречий действительности, Гофман достиг той жизненной конкретности и масштаба в отражении конфликтов своей эпохи, которые сделали его писателем мирового значения.

Г. А. ШЕВЧЕНКО

К ПРОБЛЕМЕ
ЛИТЕРАТУРНОГО ХАРАКТЕРА
В ТВОРЧЕСТВЕ ГОФМАНА
(«*Datura fastuosa*»)

Одной из проблем, которые могут быть поставлены на материале творчества Э. Т. А. Гофмана, является проблема литературного характера. И если правомерность применения термина «литературный характер» к гофмановским персонажам может представляться сомнительной, то причиной тому — художественная манера этого писателя, которой свойственны такие черты, как внешний произвол в трактовке материала и фрагментарность, деформация реальных очертаний действительности, атмосфера гротескно-отчужденного мира его произведений, очевидная многослойность образов и как (разновидность этого явления — знаменитое «двоемирие» гофмановских героев). Г. А. Корф писал, что гофмановские персонажи очень напоминают ему паноптикум или театр марионеток¹. Подобное же замечание мы находим и в работе западногерманского исследователя Т. Крамера — в главе о стиле гротескного письма автор указывает на «демонстративную произвольность воссоздания событий в произведении»² как одну из существенных особенностей гофмановской манеры. «Писатель играет со своими действующими лицами, как с марионетками, он может неожиданно останавливать их, а потом снова приводить в действие, когда и как ему за-

¹ *Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1958, Teil 4, S. 607.*

² *Cramer T. Das Grotleske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1966, S. 47.*

благорассудится, ...»³ Несколько осторожнее высказался в свое время В. Шерер: «Ему (Гофману.— Г. Ш.)... удавалось оказывать мощное воздействие на фантазию своих читателей. Однако сила его воздействия зиждется скорее на показе событий и ярких картин, чем характеров и внутренней истории души. Но, может быть, именно поэтому на его долю выпал столь шумный успех...»⁴

Новелла «*Datura fastuosa*» (1820—1821) не относится к числу произведений, утвердивших бессмертную славу писателя. Но, несмотря на кажущуюся легковесность — в основу ее положен полуанекдотический сюжет, рассказанный Гофману Адальбертом Шамиссо, — она обнаруживает все основные особенности авторской манеры, типично гофмановский арсенал художественных средств и приемов, включая те, которые определяют специфику построения образа романтического героя.

Центральный персонаж — студент Эугениус, страстно увлеченный ботаникой, любимый ученик и секретарь профессора Хельмса. Он — энтузиаст своего дела; ботанические штудии и уход за экзотическими растениями в профессорской оранжерее поглощают его целиком, без них он не мыслит своей жизни. Человек из породы романтических мечтателей, таких, как Ансельм и Перегринус Тис, он так же замкнут в своем кругу и устремлен в мир своей фантазии. Хотя Гофман в этой новелле не пользуется приемом сопоставления и взаимопроникновения двух миров — реального и фантастического, смысл намеченного конфликта очень близок конфликту гофмановских сказок, и в первую очередь сказки «Золотой горшок». В оранжерейном мире Эугениуса без труда угадывается мир фантастический, мир романтической мечты, — этот мир диковинных тропических цветов по своей роли не так уж далек от Джиннистана и Атлантиды, он находится «внутри»

³ Ibid., S. 47—48.

⁴ Scherer W. Geschichte der deutschen Literatur. Berlin, 1902, S. 679.

реального, земного мира, он тоже внешне выглядит вполне земным, он является его частью, и все же частью особой, качественно иной, возвышенной и таинственной. Герой новеллы оказывается на перепутье этих миров, каждый из которых предъявляет на него свои права. При этом Эугениуса, как и героев сказок, влекут в полной мере жизненные соблазны, ему грозит та же опасность быть втянутым в бездну мертвящего филистерского быта⁵.

Характеры Гофмана, как правило, вписываются автором в сюжетную схему, строящуюся по принципу поляризации занятых в ней персонажей. Примерно та же расстановка персонажей сохранена и в рассматриваемой новелле: с одной стороны — Эугениус, с другой — вдова Хельмс, студенты, городские обыватели, позднее иезуиты и итальянская актриса — силы, толкающие героя в болото филистерского существования, хотя каждый из них — на свой манер.

При явном параллелизме исходных ситуаций сказки и рассматриваемой новеллы между ними, как и между их центральными персонажами, имеются существенные различия. Ансельм, например, являет собой тип человека, открытого поэзии, но еще не ушедшего из мира житейской прозы. Он еще волен выбирать свою судьбу, хотя, по представлениям поэта-романтика, выбор предрешен самой натурой героя. Заметим при этом, что в сюжетных обстоятельствах сказки (герой на стыке миров) Гофману нужен не просто некоторый образ молодого человека с наивной поэтической душой, ему нужен именно нерешительный характер: разработка такого типа героя, во всем неуверенного, несмелого, непоследовательного, но увлекаю-

⁵ Именно поэтому неверно трактовать эту новеллу в духе «литературы бидермейера», как это делает западногерманский исследователь Томас Крамер (*Cramer T. Das Grotleske bei E. T. A. Hoffmann. S. 112*).

щегося, таит в себе неисчерпаемые возможности для конструирования комических ситуаций, возникающих из-за его боязливой нерешительности, и для эффектного решения темы,— что и было реализовано художником с высочайшим мастерством. В новелле «*Datura fastuosa*» мир филистерства более силен и более агрессивен, и потому основной задачей для героя является противодействие натиску своего окружения. В этом пункте Эугениус, пожалуй, ближе к Бальтазару, герою сказки «Крошка Цахес».

Экспозиция новеллы обещает занимательный сюжет: после кончины профессора дальнейшее пребывание Эугениуса в доме вдовы Хельмс уже невозможно, и во избежание кривотолков со стороны соседей и знакомых госпожа Хельмс, любящая Эугениуса как родного сына, считает своим долгом объяснить ему, что пришла пора расстаться. Ее слова для Эугениуса — словно гром среди ясного неба; мысль о необходимости покинуть оранжерею и эти удивительные цветы для него невыносима. Госпожа Хельмс, видя страдания Эугениуса, предлагает ему единственный выход — стать ее супругом, но сохранить сложившиеся между ними отношения матери и сына. Надо сказать, что, несмотря на столь своеобразный сюжет, Гофман не обнаруживает склонности обыгрывать его в чисто комедийном плане⁶.

Подобно центральным персонажам гофмановских сказок, образ главного героя новеллы раскрывается по принципу иронии. Ирония дает себя знать не только в оценке тех или иных устремлений, мыслей и поступков героя, она определяет и подчиняет себе всю образную структуру произведения. Ирония — в построении сюжета. Гофман, по-видимому, развивает события как бы в желаемом для героя направлении, ведя его к «счастливому

⁶ Между прочим, похожий сюжет встречается у Арнима — в первом томе романа «Хранители короны» (1817); имело ли здесь место заимствование (через Шамиссо) — сказать трудно.

концу», но все оборачивается иначе, чем ожидает Эугениус. Внешне это выглядит вполне естественно и убедительно: герою — и это вполне в духе Гофмана — обязательно необходимо материальное владение объектом, на который направлена его романтическая мечта; Эугениус стремится к реальному обладанию своим романтическим миром.

Эта тема относится к числу важнейших тем гофмановского творчества — если в сказках дается ироническое ее решение, то в новелле «Церковь иезуитов в Г.» или в романе «Житейские воззрения Кота Мурра» она разрабатывается и завершается драматически: попытки Бертольда и Эттлингера «вступить во владение» романтическим идеалом влекут за собой духовную смерть героев, душевную болезнь и, в конце концов, физическую гибель. Поражение на этом пути — на стыке миров — потерпел и Эугениус. Ирония очевидна и в том, что Эугениус стремится соединить и примирить мир своей мечты с миром обыденного (вещь, по Гофману, невозможная и немислимая) — и ему это на какое-то время, по-видимому, удастся. Ирония проявляется тем сильнее, что именно романтический герой выступает инициатором подобного примирения, в то время как филистерский мир его отвергает.

Есть еще один момент, сближающий Эугениуса и Ансельма как образы, построенные по «ироническому» принципу. Эугениус, подобно Ансельму, не испытывает острого, активного протеста против действительности и гораздо более, чем Ансельм, способен выносить свое филистерское окружение. По этой причине он может быть только комическим характером — в отличие от романтических энтузиастов типа Крейсlera, которые являются характерами трагическими.

Эугениус — детски наивная натура, стремящаяся к познанию сокровенных глубин природы, наделенная божественным даром сопричастности тайному миру растечий, — все это как будто в духе Новалиса. И все же в

изображении Эугениуса — любимого ученика профессора — уже чувствуется типично гофмановская ирония: с первых страниц новеллы молодой ботаник предстает не как созерцатель, охватывающий природу в высшем единстве всех ее многообразных явлений, его научная активность направлена скорее в прямо противоположную сторону: пафос его поиска — это пафос разъединения, анализа, классификации. Уже в обыгрывании педантической привязанности Эугениуса к латинским названиям растений (в эпизоде с Гретхен) видна явная издевка писателя над своим героем и его наукой. Немалая доля иронии проявляется и в показе необычайно прочной связи Эугениуса с его оранжерейным миром, — он так крепко с ним сросся, что сам стал как бы его частью и заранее готов отказаться от всего на свете, лишь бы его не отрывали от его ботанических штудий, — еще не дослушав до конца длинной и торжественной речи госпожи Хельмс, предлагающей ему свою руку, и не желая хоть немного поразмыслить, Эугениус в восторженном порыве выражает свое согласие.

Итак, сюжетный стержень новеллы и ее завязка держатся, как мы видим, на изначальной наивности героя: Эугениус не знает о том, что его решение во что бы то ни стало остаться при оранжерее и для этого вступить в брак с госпожой Хельмс закрывает ему доступ к той сфере человеческого бытия, которая у писателей-романтиков считается высшей ценностью — романтической любви.

Предлагая свой собственный, иронически-романтический вариант Симплициссимуса, автор опять-таки лукавит. Во-первых, женитьба Эугениуса едва ли могла, вообще говоря, служить столь уж серьезной преградой для романтической любви, если бы таковой суждено было зажечь душу Эугениуса. Во-вторых, страсть героя к экзотическим цветам поглощает его целиком, без остатка, и, по-видимому, вполне заменяет ему романтическую любовь.

Но автор не намерен в то же время оставлять героя в состоянии абсолютной наивности. Он, так сказать, «просвещает» его задним числом, и внутренняя борьба в душе героя, закончившаяся, не успев начаться, вдруг разгорается со всей остротой. Эугениусу во сне припоминается одно забытое событие — день свадьбы юной племянницы профессора Хельмса; он хорошо помнит, как эта девушка в праздничном наряде ошеломила его своей красотой, «образ ангельски-прекрасной невесты» (*Hff* 6, 561) вновь возникает перед его внутренним взором, и «безмерная, невыразимая мука того мгновения с новой силой сжимает ему грудь» (*Hff* 6, 561), герой испытывает настоящую страсть к этой девушке. Теперь образ госпожи Хельмс предстает как кошмар, и Эугениус с криком просыпается.

В этом томлении не столько по конкретному живому человеку, сколько по прекрасному видению мы опять-таки узнаем Гофмана: этой «слабостью» страдают многие его герои, и не только герои сказок: в романе «Эликсиры дьявола», например, до конца так и не ясно, действительно ли приходила исповедоваться к Медарду очаровательная незнакомка или это тоже было видение. В этом эпизоде мы уже видим также, что тихая и «детски-чистая и добрая душа» (*Hff* 6, 554), каким автор старательно рисует нам Эугениуса на первых страницах новеллы, способна на неожиданно сильные взрывы чувства и на «внутреннее неистовство», как говорил Гофман о «Кавалере Глюке» (*I* 1, 49), — свойство, которое при обычных условиях жизни героя никак себя не обнаруживает. Однако взрыв этой страсти оказывается столь же мощным, сколь и непродолжительным. Утром следующего дня пыл Эугениуса быстро остывает; доброта, предупредительность и матерински нежная забота госпожи Хельмс заставляют его совсем по-иному взглянуть на сложившуюся ситуацию и по-новому оценить ее. Теперь он, наоборот, склонен считать, что сон был пустой и опасной химерой, коварным сатанинским наваждением, посланным ему дьяволом, что-

бы сбить с истинного пути, и вечером того же дня госпожа Хельмс становится его невестой.

Когда внутренний конфликт в душе героя исчерпывает себя, назревает конфликт внешний, конфликт со средой. В первую очередь герою приходится выдержать натиск со стороны Севера, человека сугубо практического и «делового», который уверен, что Эугениус «запутался в густой сети недоразумений» (*Hff* 6, 565) и стал жертвой «тяжелого помрачения рассудка» (*Hff* 6, 564). Мнение Севера весомо постольку, поскольку оно совпадает с мнением местного общества. И все же Эугениус остается непоколебим. Он романтик, влюбленный в свои диковинные цветы, он живет их жизнью, и ему нет никакого дела до общественного мнения. Однако события складываются неблагоприятным образом — местные обыватели дружно ополчаются против него и госпожи Хельмс. Эугениус, «слишком непосредственный, неопытный и слишком благородный юноша» (*Hff* 6, 555), не мог предвидеть, что его предстоящая женитьба станет темой скабрёзных анекдотов для всего города. Когда дело доходит до публичного оскорбления, он вынужден отстаивать свою честь на дуэли, причем не на оптических трубах, как Сваммердам и Левенгук в сказке «Повелитель блох», не на деревянных мечах, как герои «Принцессы Брамбиллы», а всерьез.

Эпизод дуэли, являющийся высшей точкой развития сюжета в первой половине новеллы, раскрывает героя уже с новой стороны. Получает достаточно эффективный выход скрытая энергия души, на которую туманно намекал автор в эпизоде видения невесты. Образ Эугениуса-дуэлянта входит в противоречие с тем образом, который был создан автором на первых страницах. И это дает основание убедиться, что пассивный человек, поддающийся давлению обстоятельств, неспособный расстаться со своей оранжереей, это, как видно, далеко не весь Эугениус. Это та сторона его натуры, которая создает герою репутацию безобидного книжника, чудака-ботаника, который боится

высунуть нос за пределы своего крохотного мирка (любопытно отметить, что и сам автор как будто заинтересован в том, чтобы представить своего героя в первую очередь именно в таком виде). Заметим, что раскрытие образа героя ведется здесь, как и во многих других гофмановских произведениях, через последовательность «ложных образов», деформированных фрагментов личности героя. Но мы знаем теперь, что в этом человеке могут «просыпаться фурии бешенства» (*Hff* 6, 568), что он может остро реагировать на обиду и с оружием в руках защищать свою честь и свои интересы,—этим намечается сосуществование в личности героя двух или нескольких внешне несовместимых стереотипов поведения или автономных пластов⁷.

Рассматриваемая новелла интересна еще в одном отношении. Романтические сказки Гофмана («Золотой горшок», «Крошка Цахес») заканчиваются эпизодом женитьбы героя; бытовое «заземление» романтической мечты и романтического идеала является логическим концом произведения, дальнейшая судьба героев которого уже не интересует автора. В этой же новелле автор как бы ставит своего рода художественный эксперимент, задавшись целью проследить судьбу героя и после этой вехи в его биографии, что естественно, если учесть, что женитьба Эугениуса никоим образом не связана с романтической страстью. Автор как бы ставит вопрос: сможет ли выстоять его романтический герой под натиском филистерской стихии, так сказать, без поддержки Линдгорста или Проспера Альпануса. В том, как Эугениус борется с этой стихией, опять-таки проявляется тонкий иронический почерк Гофмана. В этой борьбе герой раскрывает себя как сильный характер; однако позиция его и здесь отмечена

⁷ Ср. у А. Б. Ботниковой: «Гофман в ряде своих произведений показал многомерность самовыявления личности». — *Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. Воронеж, 1977, с. 32.*

странной комической двойственностью: счастливая семейная жизнь, как обычно у Гофмана, оказывается опаснее самых агрессивных обывателей, она властно и незаметно втягивает Эугениуса в тину «абсолютного филистерства» (*Hff* 6, 571) своей несокрушимой упорядоченностью и однообразием, а более того — духовной диетой, как сказал бы Гофман, автор «Крейслерианы». Север, зайдя однажды в оранжерею, застаёт Эугениуса облаченным в диковинный по своей пестроте необъятный профессорский шлафрок и в не менее красочный колпак и раздражается хохотом. Госпожа Хельмс ещё до их свадьбы любезно предоставила в распоряжение Эугениуса гардероб покойного супруга. В ходе повествования Гофман несколько раз возвращается к «ботаническому шлафроку», который постепенно вырастает до размеров символа филистерского существования.

Н. Я. Берковский использует эту новеллу как один из примеров того, что у Гофмана вещи наделены коварной силой, что платье и обстановка формируют человека по своей мерке (*Берк* 494—495). В изображении семейной жизни Эугениуса Гофман пользуется испытанным набором характерных деталей, призванных рисовать типично филистерский быт: вставание в пять утра, по удару колокола, облачение в «ботанический шлафрок» и занятия науками до семи, пока не прозвенит маленький колокольчик, служащий сигналом того, «что профессорша встала, оделась, а в ее комнате приготовлен кофе... и трубка табака» (*Hff* 6, 575—576). «В дружеской беседе незаметно проходил час...» (*Hff* 6, 576). В восемь Эугениус отправлялся в сад или оранжерею и погружался в ботанические штудии до одиннадцати, а ровно в двенадцать, уже одетый, сидел за обеденным столом, на котором весело дымился суп. «Больше всего профессоршу радовали похвалы Эугениуса, умевшего по-настоящему оценить, что рыба хорошо приправлена, а жаркое получилось отменно сочным и аппетитным» (*Hff* 6, 576). После обеда госпожа Хельмс

пускалась в пространные рассказы о жизни покойного профессора, которые Эугениус уже знал наизусть, но слушал с неизменным вниманием и интересом. В восемь ужинали, в десять «уходили на покой». «Так один день был точно-точно похож на другой, и только воскресенье было исключением» (Hff 6, 576), когда Эугениус, облачившись в выходной костюм покойного профессора «странного цвета и еще более странного покроя», шел с профессоршей в церковь.

Выходом Эугениуса «в свет», а точнее, бегством из этого уютного круга открывается вторая половина новеллы, заметно отличающаяся от первой и разработкой характера центрального персонажа, и общей тональностью повествования. Если до этого момента Гофман рисовал — хотя и явно иронически — образ романтического мечтателя, борющегося за доступ в свою Атлантиду, то теперь он рассказывает довольно мрачную историю «светского воспитания» героя такого типа, историю разращения его пустыми мирскими соблазнами.

Знакомство Эугениуса с людьми сомнительной репутации — двумя иезуитами, выступающими под маской испанского графа и его секретаря, и итальянской танцовщицей по имени Габриэла — чуть не приводит его на край гибели. Обуреваемый неожиданно вспыхнувшей страстью к «графине» Габриэле, Эугениус готов пойти на преступление, чтобы отделаться от госпожи Хельмс, которая стала для него досадным препятствием на пути к осуществлению его замысла.

Гофман, как мы видим, явно стремится объединить две вещи, уже намеченные им ранее: развить тему наивного романтического мечтателя в филистерском окружении (как в сказке «Золотой горшок»), а затем провести своего героя через ряд испытаний, ошибок и заблуждений (полагая их как закономерный путь земного человека при постоянном стремлении его к романтическому идеалу). Это отдаленно напоминает схему романа «Эликсиры дьявола»,

только без мотивов рока; таким образом варьируется тема жизненного становления героя в романтической литературе.

В показе ошибок, заблуждений, нелепых поступков Эугениуса в конце концов просматривается система и единый замысел: в каждом повороте сюжета, в каждой критической ситуации автор как бы заставляет Эугениуса признать, что мир гораздо сложнее, чем он кажется, что мир загадочен и непроницаем, что совершенно невинные стремления и поступки человека влекут за собой непредсказуемые последствия и провоцируют вмешательство неких таинственных сил. Эугениус, охваченный страстью к недостойной женщине, обнаруживает цветок невероятной, фантастической красоты, по сравнению с которым такое же растение в профессорской оранжерее выглядит просто жалким; цветок этот становится символом несправедливой, дьявольской красоты, и, думается, не случайно Гофман выбрал именно это растение (*datura fastuosa*⁸). К концу становится ясно, что за всеми метаморфозами героя и перипетиями сюжета стоит все та же концепция человеческого существования, которая была сформулирована Гофманом в «Дон Жуане»: «Из столкновения божественного начала с сатанинским проистекает понятие земной жизни, из победы в этом споре — понятие жизни небесной» (Г 1, 72).

⁸ *Datura fastuosa* — великолепный, роскошный дурман (по Линнею). Сейчас считается формой индийского *Datura metl*. См.: Флора СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1955, т. XXII, с. 111—112.

А. В. СКОБЕЛЕВ

К ПРОБЛЕМЕ СООТНОШЕНИЯ РОМАНТИЧЕСКОЙ ИРОНИИ И САТИРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ГОФМАНА

(«Крошка Цахес»)

Европейский романтизм возникал в переходную эпоху, когда старые формы жизни и сознания теряли свою устойчивость.

К. Маркс писал в «Критике гегелевской философии права»: «История действует основательно и проходит через множество фазисов, когда уносит в могилу устаревшую форму жизни. Последний фазис ее всемирно-исторической формы есть ее комедия. ... Почему таков ход истории? Это нужно для того, чтобы человечество весело расставалось со своим прошлым»¹.

Эта «человеческая комедия» никогда не бывает, да и не может быть комедией в чистом виде: в ней слышен смех всех оттенков — от светлого и праздничного до горького смеха обреченных. То, что объективно смешное может быть в то же время и подлинной трагедией, первыми поняли романтики, ибо сама жизнь доказала им это. Поскольку старые ценности теряли свое значение, а новые еще не утвердились, и те и другие казались сомнительными. Все чаще мировоззрением становилась ирония — выражение скепсиса в форме комического. Такая ирония всегда созвучна комедии «последнего фазиса всемирно-исторической формы», и именно благодаря ей человечество по возможности «весело расстается со своим прошлым».

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд., т. 1, с. 418.

Чем острее противоречия в обществе, тем отчетливее проявление в нем духа иронии.

Романтическая ирония непосредственно связана с неудовлетворенностью художника окружающим миром; ей свойственно «преодоление» действительности смехом, ироническое принижение последней. Конечно, такая победа над реальностью иллюзорна, и эту иллюзорность понимали сами теоретики и практики романтической иронии. Но эта же ирония, по Ф. Шлегелю, «... бесконечно возвышаясь над всем обусловленным, включая сюда и собственное свое искусство» (ЛТ 177), утверждала безграничную волю индивида, а, следовательно, и абсолютную свободу творческого начала. Однако исходным моментом для субъективного самовыражения оставалась реальная жизнь. По мере того, как историческая действительность открывала все меньше перспектив для свободного развития личности, деформированные образы этой действительности в произведениях романтиков стали отражать ее страшную, враждебную человеку суть, ее дисгармоничность.

Поэтому гротеск, фантастика — творческий произвол автора, — обусловленные той же концепцией иронии, зачастую обнажают страшные стороны действительности. Романтические гротескные образы, по выражению М. Бахтина, «пугают» читателя², даже оставаясь в области комического³. Тем самым ирония создавала питательную почву для возникновения сатиры — формы комического, выражающей непримиримое отношение художника к изображаемому осмеиваемому явлению. Очевидны сатирические тенденции в творчестве таких немецких писателей,

² Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, с. 46.

³ Гейне об Арниме: «Иногда Арним остроумен и вызывает наш смех; но все же мы смеемся так, будто смерть щекочет нас своей косой» (Гейне Г. Собр. соч.: В 10 т. М., Гослитиздат, 1958, т. 6, с. 235).

как Л. Тик, К. Брентано, А. Арним, А. Шамиссо, Э. Т. А. Гофман, В. Гауф, Г. Гейне.

«Самой яркой и характерной фигурой немецкого романтизма явился Гофман, крупнейший юморист и сатирик, замечательный мастер сказки и фантастической новеллы»⁴. Именно в сказке с наибольшей полнотой и яркостью проявилось характерное для Гофмана взаимодействие романтической иронии и сатиры. Особенно показательна в этом отношении сказка «Крошка Цахес» (1819).

Главный персонаж этого произведения Гофмана наделен «странным таинственным даром», «в силу коего все замечательное, что в его присутствии кто-либо другой помыслит, скажет или сделает, будет приписано ему, да и он в обществе красивых, рассудительных и умных людей будет признан красивым, рассудительным и умным и вообще всякий раз будет почтен совершеннейшим в том роде, с коим придет в соприкосновение» (*Hff* 5, 95)⁵. Эта завязка («странный таинственный дар») управляет остальными компонентами сказки, определяет и трансформирует их, обеспечивая интегрированность ее структуры. В конечном же итоге именно неясность природы этого «волшебного дара» порождает ту особую форму сатиры в сказке, где отсутствие рационального объяснения причины конфликта соседствует с острейшей критикой общественного устройства.

Сатирическому осмеянию в «Крошке Цахесе» подвергнута вся система феодальной государственности: ее духовная и материальная жизнь, жалкие потуги на реформы с большими претензиями, система чинов, капитул орденов. Могучим средством критики смехом является романтический гротеск, который в известной мере был «...реакцией

⁴ Миримский И. В. Гофман.— В кн.: История немецкой литературы. М., 1966, т. III, с. 209.

⁵ В тех случаях, когда имеющийся перевод А. Морозова полностью соответствовал подлиннику, мы пользовались им.

на те элементы классицизма и Просвещения, которые порождали ограниченность и одностороннюю серьезность этих течений: на узкий рассудочный рационализм, на государственную и формально-логическую авторитарность, на стремление к готовности, завершенности и однозначности, на дидактизм и утилитаризм просветителей, на наивный или казенный оптимизм и т. п.»⁶

Гофман определил жанр «Крошки Цахеса» как сказку. Известно, какую важную роль играла сказка — «канон поэзии» (Новалис) — в творчестве романтиков, предшественников Гофмана. Может быть, еще большее значение этот жанр приобретает в творчестве Э. Т. А. Гофмана. Однако Гофман развивает жанр, отказываясь, прежде всего, от принципа сказочной гармонии. А. Карельский справедливо отмечает, что «чистая сказка все-таки не выдерживает нагрузки целого мировоззрения, если оно понимает себя всерьез»⁷. В «Крошке Цахесе» — компромисс «чистоты» сказочного жанра⁸ и серьезности мировоззрения: и то, и другое половинчато, относительно. Поэтому фантастические сказочные моменты в «Крошке Цахесе» иронически принижены и обытовлены, они утрачивают свою самоценность и играют подчиненную роль. Собственно, перед нами уже не сказка, а повесть с сильно выраженным эффектом авторского присутствия, что для сказки не характерно. А если точнее, то перед нами повесть, иронически оглядывающаяся на сказку, условно сказочная повесть, повесть, играющая в сказку ироническим подражанием ей.

В подзаголовке к «Золотому горшку» сказано: «Сказка из новых времен». Это же можно с полным правом отнести

⁶ Бахтин М. М. Ук. соч., с. 43—44.

⁷ Карельский А. В. Повесть романтической души.— В кн.: Немецкая романтическая повесть (на немецком языке). М., 1977, с. 23.

⁸ О законах жанра волшебной сказки см.: Пропп В. Я. Морфология сказки. М., 1969.

и ко всем прочим сказкам Гофмана — «... в них столько же от сказки, сколько от нового времени: сказочное проявляется в сфере принесенного этим временем буржуазного бытия. И произведения его совсем не воспринимаются как сказки — это скорее до ужаса правдивые повести о силах могучих и неразгаданных, управляющих человеком и жизнью»⁹. Односторонность сказки «снимается» прежде всего иронически заостренными намеками на события и явления, легко узнаваемые современниками автора.

Гофман разворачивает действие «Крошки Цахеса» в какой-то условной, окруженной горами стране, замкнутой в себе самой, отделенной от внешнего мира. Однако при всем при этом место действия все-таки накрепко привязано к Германии. Об этом говорит и сам факт «микроркняжества», и немецкие имена большинства героев; даже съестные припасы типичны для Германии: пумперникель, рейнвейн, лейпцигские жаворонки и данцигская водка. Фея Розабельверде фигурирует как «фрейлейн» с калькированной на немецкий язык фамилией — Розенгрюншен. Писатель сознательно подчеркивает современность происходящего, давая полемически заостренные приметы своего времени.

Но при всем при этом он не забывает и о второй — условно сказочной стороне произведения, которая связана, прежде всего, с образами феи Розабельверде и мага Проспера Альпануса. Ироническая условность этих чисто функциональных образов (Розабельверде создает причину конфликта, а Проспер Альпанус устраняет ее) обуславливается и подчеркивается их сугубо литературным происхождением.

Фея Розенгрюншен — это перемещенная в новые условия героиня *conte des fées* — популярного в конце

⁹ Чавчанидзе Д. Л. «Романтическая ирония» в творчестве Э. Т. А. Гофмана. — Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина, № 280. М., 1967, с. 354.

XVII — начале XVIII в. жанра изощренной искусственной сказки, жанра галантно-изящного, отражающего общую поэтику рококо¹⁰. Эти «новые феи» в отличие от фей из народных сказок, по мысли одной из сочинительниц таких произведений, графини Генриетты де Мюра, «...заняты только важными делами; самое меньшее из них — дать ум тем, у кого его нет, красоту — уродам, красноречие — невеждам, богатство — беднякам, славу — самым безвестным...»¹¹. Изрядной доли литературности не лишен и маг Проспер Альпанус¹².

При этом в «Крошке Цахесе» (как и в других произведениях Гофмана) изменяется характер подачи фантастического как по сравнению с *conte des fées*, так и сказками старших романтиков. Если у последних фантастическое обуславливало иронический акт, превосходя собой естественное, реальное, то у Гофмана «...фантастическое перестает восприниматься само по себе, оно, перенесенное в человеческий мир, выглядит как проявление сил, не подвластных ни законам общественного устройства, ни человеку. Фантастическое, которое выражало у романтиков первого поколения «иронию» над реальным миром, обращается у Гофмана неким общим знаменателем, уравновешивающим реальное с идеальным»¹³.

Носителям этой фантастической сказочности в «Крошке Цахесе» приходится приспособляться к реальным жизненным условиям Германии середины XVIII в. (приблизительно тогда князь Пафнутий насаждал просвещение) и конца второго десятилетия века XIX (к этому

¹⁰ См. подробнее по этому вопросу: *Морозов А. А.* Немецкая волшебнo-сатирическая сказка. В кн.: *Немецкие волшебнo-сатирические сказки.* Л., 1972, с. 156—157.

¹¹ Цит. по кн.: *Storer M. E.* *La mode des contes des fées (1685—1700). Un episode litteraire de la fin du XVII-e siècle.* Paris, 1928, p. 152.

¹² См. *Морозов А. А.* Ук. соч., с. 199.

¹³ *Чавчанидзе Д. Л.* Ук. соч., с. 353.

времени, надо полагать, относится основное действие сказки): фея Розабельверде становится канониссой приюта для благородных девиц, маг Альпанус — частнопрактикующим доктором. Ирония «сообщает фантастическим мотивам дополнительное звучание и раскрывает сложность писательского мировосприятия»¹⁴.

Традиция иронического переосмысления и пародирования волшебной сказки в немецкой литературе сложилась задолго до Гофмана: ее мы можем увидеть в творчестве таких писателей, как К. М. Виланд и Ф. М. Клингер. Ко времени Гофмана *conte des fées* вообще переходит из области чистой литературы в область театральнoй оперы-буфф. А. А. Морозов пишет: «Феи и волшебники европейской литературной сказки весело доживали свой век на театральных подмостках. Отсюда тянется нить к сказочному творчеству Э. Т. А. Гофмана, в котором они обрели новую жизнь»¹⁵. М. Тальманн уже рассматривала зависимость сказок Гофмана от фабульной схемы «Волшебной флейты» Моцарта¹⁶. Может быть именно здесь лежит основа театральности сказок Гофмана, которая связана с романтической идеей синтеза искусств¹⁷.

Театральность сказки усиливает в ней эффект комического. Сама по себе она включает в себя как бы два аспекта. Условно обозначим их как «режиссерский» и «актерский». Первый определяет наиболее общие принципы построения сюжетных ситуаций, характер их подачи, выбор фона, конструирование «сценической площадки», формирование точки — или угла — зрения на происходя-

¹⁴ Ботникова А. Б. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков. — В кн. Проблемы художественного метода. Ученые записки Латв. ГУ, т. 125. Рига, 1970, с. 125.

¹⁵ Морозов А. А. Ук. соч., с. 177.

¹⁶ Thalmann M. Das Märchen und die Moderne. Zum Begriff der Surrealität im Märchen der Romantik. Stuttgart, 1961, S. 83.

¹⁷ См.: Федоров Ф. П. Эстетические взгляды Э. Т. А. Гофмана. Рига, 1972, с. 48.

щее. Второй аспект («актерский») рассматривает театральность как «качество поведения людей [а в художественном произведении — персонажей.— А. С.], неизменно присутствующее в игре актеров на сцене: эффектная и броская выраженность чувств и намерений в произносимых словах и физических движениях (жестах)»¹⁸.

Усиление театральности подчеркивает условность происходящего, его специфическую искусственность, обнажает ироническую позицию автора с тем, чтобы читатель (или зритель) мог правильно настроиться именно на тот тон, в котором работает автор. В «Крошке Цахесе» мы видим, что «Гофман бросает на поле боя целую машинерию чудес, головокружительных превращений и трюков (вспомним хотя бы сценку разоблачения Цахеса). В этом фейерверке чудес отчетливо ощутим нарочитый перебор, утрировка; *Гофман играет в сказку* (подчеркнуто нами.— А. С.), и вся эта поэтическая пиротехника призвана образовать дымовую завесу, чтобы за нею тем убедительнее предстала победа добра»¹⁹, обязательная в жанре сказки.

С любовной тщательностью театрального художника Гофман подбирает и демонстрирует костюмы своих героев; характерно, что именно *театральный* портной появляется на сцене в тот момент, когда необходимо изобрести способ закрепления на уродливом тельце Цахеса орденской ленты опереточного ордена. То же относится и ко всему прочему сказочному и несказочному реквизиту «Крошки Цахеса»... И, может быть, не без основания прозаичный Мош Терпин уверял окружающих, что за всеми чудесами, сверкавшими в сумеречном небе после свадьбы Бальтазара в силу могущественных чар Проспера Альпануса «скры-

¹⁸ Хализов В. Е. Театральность как эстетическая категория.— Эстетические категории в литературоведческом и искусствоведческом анализе. Всесоюзная научная конференция. (Тезисы докладов). Днепропетровск, 1978, с. 65.

¹⁹ Карельский А. В. Ук. соч., с. 31.

вається не хто иний, как продувной молодчик — оперный декоратор и фейерверкер князя» (*Hff* 5, 128).

В «Крошке Цахесе» Гофман доказывает и свою приверженность комедии дель арте: наиболее показательна в этом отношении сцена разоблачения Циннобера в доме Моша Терпина (гл. VIII), которая выбивается из общего тона предшествующего и последующего повествования уже тем, что рассказывается в настоящем времени; всем своим стилем она откровенно напоминает принципы динамичных сказок Гоцци.

Однако, если относительно части персонажей «Крошки Цахеса» можно говорить о театрализации по принципам оперы-буфф и комедии дель арте, то на некоторых других лежит печать поэтики театра марионеток, заключающейся в снимающей всякую серьезность игрушечности фигур, жестов и поступков, преувеличенной до комического патетики, нарочи-



*Крошка Цахес.
Гравюра по рисунку Гофмана*

той элементарности в изображении внутренней жизни персонажа и ее проявлений, гротесковой условности и т. д. Фриц Мартини пишет: ««Крошка Цахес» должен быть прочитан как танец гротескных, пестрых марионеток, как пронизательная и злая сатира, как игра между действительностью и мечтой»²⁰. Театр марионеток — это, так сказать, театр в квадрате: марионетка, помимо всего прочего, пародируя, изображает людей как таковых, а не только определенные отношения между ними.

Примером такой марионеточности героев может послужить сцена оплакивания Циннобера князем и его семью камергерами: печаль их чисто внешняя, чего не могут скрыть ни скорбная патетика, ни подчеркнуто трагические жесты, поскольку первая насквозь лжива, а вторые — механичны. Сюда же Гофман вводит пародийные рассуждения лейб-медика о причинах смерти Циннобера. Фигура Доктора, несущего околесицу, основанную на метафоризации медицинских терминов, выдумывающего «медицинские» неологизмы, употребляющего комически многозначные слова — типична для европейского кукольного театра. Но Гофман усложняет эти приемы, наполняет их глубоким социально-критическим содержанием. Лейб-медик полагает, что «психическое начало» послужило причиной смерти Циннобера, ибо «...сперва появились мрачные мысли о тайном самопожертвовании на благо государства через болезненное ношение ордена и тому подобное; состояние становилось все более опасным» (Hff 5, 121).

Понятно, что такая марионеточность образов князя и его придворных придает сказке дополнительное сатирическое звучание. По словам Г. А. Корфа, она «относится как раз к следствиям романтической иронии (уменьшающейся серьезности и усиливающемуся игровому характеру), свойственным всем романтическим произведениям,

²⁰ Martini F. Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns.— In: Hoffmann/Hrsg. von H. Prang. Darmstadt, 1976, S. 177.

лежащим на этой линии»²¹. Это суждение представляется справедливым, хотя необходимо учитывать и тот факт, что «образ мира как театра марионеток, управляемых чьей-то властной рукой,— устойчивый мотив гофмановского творчества, где постоянно подчеркивается кукольный характер жизни и человека»²².

Марионеточность свойственна и образу Цахеса-Циннобера. Уже своим внешним видом Цахес больше похож на какую-то диковинную куклу, страшную уродливую игрушку, чем на человека. Его движения комичны из-за их примитивной механичности, несерьезности. Цахес то прыгает, то ковыляет, то он напоминает картезианского чертика...

Но крошка Цахес — марионетка и по большому счету. Он сам находится под властью «странного таинственного дара» Розабельверде, который действует с железным автоматизмом и иногда не в пользу уродцу: вспомним сценку в княжеском зоологическом кабинете, где иностранцы, восхищенные некой обезьянкой, предлагают Цинноберу сладости (гл. VII)... Полученный свыше дар Циннобера отделен от своего носителя; Цахес, как и пострадавшие от этого «дара», — только объект его слепого действия.

В литературоведении стало традицией толковать конфликт и идею сказки, исходя из образа главного персонажа. Делались многочисленные попытки представить Цахеса «божком денежного обращения»²³, оборотнем, владеющим таинственной силой «животного магнетизма»²⁴, «бюрократ-

²¹ Korff H. A. Geist der Goethezeit. Leipzig, 1958, T. IV, S. 608.

²² Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература (первая половина XIX века). Воронеж, 1977, с. 166.

²³ Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 506. См. также: Ванслов В. В. Эстетика романтизма. М., 1966, с. 66; Фридлендер Г. «Новеллы» Э. Т. А. Гофмана.— Литературное обозрение, 1937, № 6, с. 38; Савченко С. Мастерство Гофмана-сатирика в повести «Маленький Цахес». — Ученые записки филологического факультета (Киргизский университет), вып. 12, 1964, с. 214 и др.

²⁴ Schenck E. von. E. T. A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen. Berlin, 1939, S. 109.

тическим демоном»²⁵, воплощением собственно гофмановских переживаний несоответствия внешности и сути, бытия и успеха²⁶ и т. д.

Однако эти попытки одностороннего, по сути рационалистического, толкования образа Цахеса и связанных с ним темы и идеи сказки наталкиваются на сопротивление самой природы романтического гротеска, который в большинстве случаев иррационален и многозначен в силу формирующей его авторской иронии. Хотя в то же время сами указания на вполне «земной» характер темы и идеи «Крошки Цахеса» безусловно справедливы.

Суть гофмановского гротеска Т. Крамер метко определил как «перевод комического в иррациональное с помощью разрыва связи между действием и его причиной»²⁷.

Как же Гофман осуществляет этот «перевод»?

«Искусство или талант комика, юмориста, сатирика состоят в том, чтобы, показывая объект насмешки с его внешней стороны, таким путем раскрыть его внутреннюю недостаточность или несостоятельность», — писал В. Я. Пропп²⁸. Противоречие между внешностью и сутью, о котором говорил В. Харих²⁹, несомненно, присутствует в образе Цахеса, но оно является не собственно философским содержанием сказки, а основой ее комизма.

Одна из особенностей гофмановской сатиры в этой сказке состоит в том, что противоречие между видимостью и сущностью заглавного персонажа возникает и реализует-

²⁵ *Thalman M.* Das Märchen und die Moderne. Stuttgart, 1961, S. 100.

²⁶ *Harich W.* E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. Berlin, [s. a.], B. 2, S. 164—167; ср. также: *Fühmann Franz.* Nachwort.— In: *Hoffmann E. T. A.* Klein Zaches genannt Zinnober. Leipzig, 1978, S. 124 u. f.

²⁷ *Cramer Th.* Das Grotteske bei E. T. A. Hoffmann. München, 1966, S. 19.

²⁸ *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976, с. 145.

²⁹ *Harich W.* Op. cit., S. 164—167.

ся только в обществе, которое и создает эту видимость. Это противоречие носит социальный характер и не заложено в самом образе Цахеса, духовному уродству которого вполне соответствует уродство физическое. Комизм несоответствия возникает только тогда, когда общество, надеясь Циннобера всяческими талантами и всевозможными достоинствами, постепенно раздувает его славу.

Само это общество изначально предрасположено к процветанию Циннобера: его «странный таинственный дар» и удивительное действие этого дара далеко не в диковинку и не в новинку для Керепеса. Здесь людей ценят не по их истинным качествам, награды раздаются не по труду и не по реальным заслугам. Крестьянка Лиза (мать Цахеса) и ее муж работают до седьмого пота, и едва-едва могут утолить голод; девицу Розенгрюншен отказываются помещать в приют для благородных девиц ввиду того, что она не может представить свою родословную в тридцать два предка; камердинер князя Пафнутия становится министром потому, что вовремя одалживает своему господину, забывшему кошелек, шесть дукатов и т. д.

Больше того. Люди пытаются применять дар Цахеса себе на пользу: Мош Терпин мечтает женить уродца на своей дочери, чтобы подняться по общественной лестнице; министр фон Мондшейн надеется заслужить похвалу князя, дав прочесть некий мемориал его любимчику. В последнем случае присвоение себе чужих заслуг становится многоступенчатым: министр приписывает себе труд секретаря Адриана, а Циннобер в результате получает похвалы от князя вместе с министерским портфелем неудачника Мондшейна, вынужденного подать в отставку.

Цахес совсем не активен. Все получается само собой, в силу действия какого-то непознанного, но явно несправедливого закона человеческой общественной жизни. Цахес только охотно принимает то, что само плывет в его руки. Вина же его, по словам Розабельверде, в том,

что в душе его не пробудился внутренний голос, который бы сказал: «Ты не тот, за кого тебя принимают, но стремись сравняться с теми, на чьих крыльях ты, немощный, бескрылый, взлетаешь ввысь» (*Hff* 5, 119).

Сатирическому осмеянию Гофман подвергает в сказке не «пасынка природы» маленького Цахеса, глупого и беспомощного избранника феи, а среду, способствующую процветанию Циннобера, то общество, которое склонно принимать уroda — за красавца, бездарность — за талант, абсолютную тупость — за мудрость, недочеловека — за «украшение отечества».

Однако при этом Гофман, сатирически и очень точно показывая симптомы «болезни века», уклоняется от рациональных объяснений ее причин. В «Крошке Цахесе» присутствуют несколько предположений об источнике возникновения цинноберов, каждое из которых все же остается недоказанной (и недоказуемой) гипотезой. Это: власть денег, людское безумие, различные проявления волшебных сил. Так возникает специфический параллелизм версий, связанный с романтической иронией. Н. Я. Берковский писал: «В чисто познавательном смысле ирония означала, что тот частный способ освоения мира, который практикуется в данном произведении, самим автором признается неокончательным, но выходы за его пределы тоже всего лишь субъективны и гипотетичны»³⁰.

Для автора, как и для читателя, дар феи Розабельверде маленькому уродцу — это «...весьма условная первопричина несуразиц, творящихся в повести»³¹. Но жанр сказки, выбранный Гофманом, оправдал это условное ироническое предположение, поскольку «отражение социальных процессов в волшебной сказке очень сложно и имеет

³⁰ Берковский Н. Немецкий романтизм.— В кн.: Немецкая романтическая повесть. М., Л., 1935, т. I, с. XXX.

³¹ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 147.

не «натуралистический» и не «символический», а обобщенно-типизирующий характер»³².

Этот «обобщенно-типизирующий характер» проявляет себя в картине мира, изображенного писателем. Перед нами разворачивается не только тупость псевдопросвещенного абсолютизма, но и его откровенно антинародная сущность. «Генерал-директор всех совокупных дел по части природы во всем государстве» Мош Терпин защищает княжескую казну в ущерб арендаторам, и даже маг Альпанус, приспособившись к обстоятельствам, вынужден доказывать, что «без соизволения князя не может быть ни грома, ни молнии и что если у нас хорошая погода и отличный урожай, то сим мы обязаны единственно лишь непомерным трудам князя и благородных господ — его приближенных, кои весьма мудро совещаются о том в своих покоях, в то время как простой народ пашет землю и сеет» (*Hff* 5, 87).

Ироническое отношение к действительности приводит писателя к сатире. Уродливое княжество Барсануфа представляет всю посленаполеоновскую Германию, празднующую «триумф посредственности» (Гегель). И современная Гофману Германия, ее общественно-политическая жизнь, попав в поле романтической иронии, подвергается действию сил комического и приобретает гротескные черты: она деформируется, абсолютизируется, ей придается «универсальный смысл» (Новалис) и все же остается современной Германией с ее актуальными для конца второго десятилетия проблемами, многие из которых приобретают в сказке остро-сатирическое звучание. «Сказка из новых времен» сталкивается с явлениями действительности, требующими по отношению к себе однозначной, жестко определенной оценки, свойственной сатире. Ирония рождает сатиру, и, в свою очередь, сатира отчетливее выявляет романтическую иронию. Ирония позволяет автору увидеть жизнь

³² Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М., 1958, с. 8.

как явление многогранное и многозначное, намечает тенденции к «объективному» изображению жизни.

В творчестве Гофмана по сравнению с творчеством романтиков старшего поколения «... происходит своеобразный сдвиг объекта иронического осмысления. ...У Гофмана ироническому осмыслению подвергается и сам возвышенный мир поэтической мечты. Под сомнение ставится не только самоценность творящего субъекта, но и сам возвышенный объект»³³. Конечно, Бальтазар — это еще далеко не поэтизирующий юноша-«романтик» из «Королевской невесты», уморивший своими ужасными стихами злокозненного жениха Анхен, и не восхитительный приспособленец Мурр, но образ Бальтазара подготавливает почву для этих пародийно-сатирических образов.

Повествователь отделяет себя от главного героя: сравнив речь автора и речь Бальтазара, мы увидим, что в последней романтический стиль откровенно утрирован и даже пародирован. Речь автора более спокойна, рациональна и проста.

Романтичность Бальтазара явно преувеличена Гофманом. Как и положено романтическому герою, он — натура творческая, понимает язык природы и влюблен. Однако предмет его любви Гофман преподносит читателю с такой характеристикой, что Бальтазар выглядит обрисованным весьма иронически.

Бальтазар схож с главным героем «Золотого горшка» Ансельмом; их объединяет энтузиазм, противостояние филистерской обыденности, устремленность в область идеального, — но одновременно и отличен от него. Для Бальтазара уже нет эстетического выхода в поэтическую Атлантиду. Дар Проспера Альпануса превращает его в финале повести в благополучного собственника. «Ирония Гофмана здесь имеет двойную направленность. Она не только заземляет фантастику, но и показывает прозаическую

³³ Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература, с. 35.

банальность блаженного удела, выпавшего на долю романтического героя. Осуществляясь в реальности, мечта с неизбежностью оборачивается мещанским счастьем. Насмешка простирается не только на героя, но и на саму сказочную фантастику. Тем самым ставится под сомнение не только возможность, но и необходимость бегства от действительности в мир романтической мечты»³⁴.

Романтическая ирония в творчестве Э. Т. А. Гофмана с необходимостью принимала некоторые черты сатиры, порождала ее, но зачастую делала романтическую сатиру обобщенной, относительной, непоследовательной, поскольку ирония «двойственна в себе самой — она уничтожает то, чему сама же дала видимость жизни»³⁵...

³⁴ Ботникова А. Б. Функция фантастики, с. 124—125.

³⁵ Зольгер К. В. Ф. Эрвин. М., 1978, с. 382.

ИЗ ИСТОРИИ СОВЕТСКОГО ГОФМАНОВЕДЕНИЯ

Агапий Филиппович Шамрай (1896—1952) — первый советский автор большого труда, посвященного Э. Т. А. Гофману. Он окончил в 1921 г. Харьковский университет, заведовал кафедрой зарубежных литератур в ряде городов Советского Союза, с 1944 г. — кафедрой Киевского университета. В 1940 г. им была завершена докторская диссертация о творчестве Гофмана. Позднее, в начале 50-х годов, он подготовил монографию о писателе, которая была напечатана в Киеве в 1969 г.¹

Исследователем был собран обширный материал, для того времени безусловно ценный. Впервые в нашей науке творческая деятельность Гофмана оказалась «вписана» в сложный контекст немецкого романтизма.

Личность писателя дана в книге широко и полно, во всей специфике присущего ему разностороннего дарования. Автор книги сумел показать, как органически слиты в Гофмане музыкант, художник и поэт и как это единство обусловило неповторимое своеобразие художественного видения замечательного романтика.

¹ Шамрай А. П. Ернст Теодор Амадей Гофман. Життя і творчість. Київ, 1969. Подробно о кн. см.: Чавчанидзе Д. Земное начало романтизма.— Вопросы литературы, 1970, № 2; Демченко В. Шамрай А. П. Ернст Теодор Амадей Гофман. Життя і творчість. Київ, 1969.— Радянське літературознавство, 1971, № 6.

Труд А. Ф. Шамрая, естественно, несет на себе отпечаток некоторых точек зрения, распространенных в 40—50-е годы и не приемлемых для литературоведения на нынешнем его этапе (об этом говорит, в частности, недооценка романтизма). Поэтому некоторые положения в книге сегодня не выглядят убедительными.

Публикуемый ниже переведенный с украинского фрагмент книги Шамрая должен познакомить с некоторыми материалами исследования широкого советского читателя; автор стремился показать в этом разделе своего труда (заглавие раздела дано редколлегией) новые пути художественного постижения мира, которые были проложены романтизмом и в значительной степени Гофманом. Перевод осуществлен В. Д. Демченко.

А. Ф. ШАМРАЙ

ЭСТЕТИЧЕСКИЕ СУЖДЕНИЯ
ГОФМАНА

В ряде произведений Гофман своими образами не только раскрывает внутренний мир художника, но и стремится раскрыть процесс поэтического и музыкального творчества. Иногда в них разворачивается целая система взглядов на искусство и на его роль в общественной жизни. Эти произведения по своей форме не являются критическими работами, однако дают представление о Гофмане как о критике и теории литературы.

Кроме серии гофмановских рецензий на музыкальные произведения, высказывания по вопросам литературы и искусства содержат и такие его шедевры, как «Крейслериана», цикл новелл «Серапионовы братья», новеллы «Удивительные страдания одного директора театра», «Поэт и композитор» и другие.

Подходя к анализу собственно литературных взглядов Гофмана, мы не должны забывать, что и до появления Гофмана в литературе немало сложных эстетических вопросов было блестяще разработано в трудах многих немецких мыслителей и художников. Начиная с Лессинга и Канта, вопросы теории искусства стоят в центре внимания писателей и критиков. Качественно новые концепции искусства появляются как в художественной практике, так и в теоретических сочинениях романтиков (братья Шлегели, Вакенродер, Шлейермахер), а также в работах философов-идеалистов (Гегель, Шеллинг, Фихте). Их тонкие определения основных принципов искусства и от-

дельных вопросов творчества не потеряли своего значения и поныне. Нельзя согласиться с историками литературы, которые утверждают, что теоретические взгляды романтиков отжили свой век.

Центральное место в поэтике Гофмана занимает проблема комического, в частности иронии. Гофман трактовал иронию как специфическую особенность человеческого сознания, ведущего борьбу с неразрешимыми для художника противоречиями жизни. Эта борьба должна была иметь умозрительный характер, потому что именно способность воображения свободно парить над «жалкой повседневностью», создавать фантомы, которые становятся для художника какой-то новой «магической реальностью», признавалась романтиками самой глубокой «субстанциальной» чертой творческой мысли. Исходя из идеалистического представления об «автономии» человеческого духа, романтики считали, что сущность духовного развития человечества заключается в «свободном» и «независимом» раскрытии вечных противоречий бытия.

Отсюда и возникает романтическая концепция комического в искусстве как способа познания действительности. Комическое, утверждают романтики, раскрывается не столько в противоречиях личной и общественной деятельности человека, сколько составляет саму сущность бытия, проявляясь как вечное противоречие между духом и материей. Комическое в искусстве, согласно романтической доктрине,— это «свободная» игра фантазии, которая лишает обыденность какого-либо смысла. Доведение до абсурда «пошлых фактов» повседневности земной деятельности и дальнейшее их вытеснение новой фантастической реальностью — вот суть романтической иронии. Такая концепция иронии определяет отношение романтиков к жанру комедии.

«Древняя комедия,— говорит, например, Август Шлегель в своих «Драматических чтениях»,— это такой независимый и самостоятельный жанр, как трагедия; она сто-

ит на одинаковой с ней высоте. Иначе говоря, она одинаково далеко возносится за пределы реальной действительности в сферу свободной творческой фантазии. Трагедия — поэзия высочайшей серьезности, а комедия вся целиком шутивая. Но серьезное [...] состоит в сосредоточенности душевных сил на одной определенной цели и в связи с этим — в ограничении деятельности. Противоположный принцип, таким образом, состоит в мнимой бездеятельности, в снятии всех рамок, которые ограничивают деятельность душевных сил. И этот вид искусства стоит тем выше, чем шире используются эти душевные силы и чем правдоподобнее становится видимость бесцельной игры и неограниченного произвола» (ЛТ 233).

Говоря о положительных качествах античной комедии, Август Шлегель особенно подчеркивает ее способность эстетически воспроизводить с помощью фантазии «сумасшествие мира», что в его трактовке представляет собой прямую антитезу трагическому восприятию действительности. Перенося проблему комического в сферу гносеологии, он усматривал в комедиях Аристофана ту глубину познания действительности, которая позволяет воспринимать мир как какой-то «гигантский гротеск», выпадающий из цепи причинности:

«Комедия [нового типа.— А. Ш.] является, таким образом, смесью шутки с серьезным. Разница лишь в том, что поэт уже больше не проводит веселую игру с жизнью и с поэзией, не отдается больше комическому вдохновению, а стремится отыскать комическое в самих объективно данных вещах. Он изображает в человеческих характерах и состояниях именно то, что настраивает на юмор, иначе говоря, смешное, комическое уже больше не дается как чистое создание его личной фантазии, но должно казаться действительным...

Высочайшая трагическая серьезность, как было выше сказано, в конце концов всегда связана с бесконечным; настоящий предмет трагедии — борьба между конечным

внешним бытием и безграничным внутренним призванием. Напротив, умеренная серьезность комедии так и остается в пределах опыта...» (ЛТ 239—240).

Эти идеи о сути комического были чрезвычайно близки Гофману, наиболее зрелые его произведения проникнуты идеей «всемирного хаоса», который несет в себе «нескончаемую стихию комического». Исходя из трактовки Шеллингом интуиции как основополагающего фактора художественного творчества, Гофман расценивает это «высшее проявление человеческого духа», которое у Шеллинга названо «гениальностью», как какую-то мистическую способность творческого «я» художника юмористически осмысливать феномены действительности. Этого он достигает только потому, что «вечное зеркало природы» дает возможность человеку, одаренному талантом, наблюдать в нем самого себя, познать полностью свою ограниченность и ничтожность...

В результате константной противоречивости между «слабостью человека» и могуществом сил, создавших ее, и рождается, по Гофману, особое «художественное мироощущение». Вот почему высшим проявлением художественного гения и становится прежде всего его способность, пользуясь элементарными средствами комического, а иногда даже трагического, «юмористически» воспроизвести в эстетической действительности «хаос мира». Гофман пишет: «Судорожные порывы горя, понижывающие жалобные стоны отчаяния *развязываются смехом* чудесной радости, которую именно горе и отчаяние только что вызвали к жизни. Полное проникновение в эти удивительные особенности человеческой природы наверное и есть то, что мы называем юмором, тем самым определяя истинную суть юмористического, что, по-моему, тождественно действительно юмористическому»².

² Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести. Л., 1936, с. 182.

Рассматривая юмор как одну из наиболее существенных сторон познания, Гофман близок позиции иенских романтиков, но вместе с тем идет дальше их, возвышает юмор до главной и основной категории творческой мысли.

Из определения Августа Шлегеля вытекает, что для романтиков комическое — это прежде всего антитезис трагического. Гофман, развивая это положение и одновременно в каких-то аспектах не принимая его, выдвигает свою формулу: юмористическое становится высшим модулем развязки трагического конфликта. Вот почему, согласно концепции Гофмана, юмор в высшем своем проявлении должен быть органичным компонентом трагического. Именно в этом ракурсе Гофман рассматривает бессмертные образы Шекспира, в частности образ Гамлета. Именно осознание несоответствия между внутренним миром Гамлета и окружающей его исторической реальностью, по мысли Гофмана, «порождает в нем болезненную раздраженность, которая проявляется в горькой, злобной иронии. Опечаленное, израненное сердце лихорадочно колотится, и смех становится лишь стоном тоски, затаившейся в сердце»³.

Нерешительность и неуверенность Гамлета, по Гофману, происходят от того трагического ощущения несоответствия между внутренним его миром и объективной реальностью, которое... способно найти свое разрешение только в физической смерти. Именно поэтому осознание всей трагичности неразрешенного конфликта, в центре которого находится герой, должно побудить актера, исполняющего эту роль, юмористически относиться ко всем стремлениям героя «разрубить гордиев узел противоречий». А вместе с тем, сокрушается Гофман, «я не видел ни одного актера, который в этой роли не становился бы на ложный менандрический путь или который по крайней мере не губил бы той или иной существенной черты ха-

³ Там же, с. 187.

рактера, тем самым, собственно, целиком обесценивая его»⁴.

Приписывая Шекспиру романтическое мироощущение, Гофман усматривает гениальность Шекспира главным образом в том, что он умел изображать героев, для которых какая бы то ни была целенаправленная человеческая деятельность лишь одно из «доказательств» тщетности человеческих усилий в борьбе с неумолимым роком. Впрочем, такая трактовка Гофманом шекспировских героев не должна нас удивлять, ибо он, как и большинство романтиков, усматривал «истинную драматичность образа» в «двойственности» сознания героя, в его способности находить в самых идеальных своих поступках и замыслах элементы смешного. Вопреки всей «низменности» таких героев, как шекспировский Шейлок или мольеровский Гарпагон, их «возвышает» присущая им «злая ирония», которая окрашивает их поступки трагическим внутренним светом.

Наследуя концепции Шлегеля, Гофман трактует юмор как способность фантазии художника, который парит в «свободном полете» над «пошлой обыденностью», причудливо изменять контуры реальных предметов и явлений. В образах, рождающихся в процессе этого «парения», он и усматривает проявление «независимого духа» художника, который «юмористически» выравнивает границы «возвышенного и низкого, реального и фантастического». Эстетическим эталоном комического становятся при этом для него комедии Шекспира, драматические сказки Тика и театральные сказки Гоцци, то есть произведения, отличительная особенность которых состояла, как казалось ему, в свободном проникновении фантастического в явления обычной повседневной жизни. Вместе с тем Гофман — и это позволяет нам видеть в нем одного из предвестников реализма — акцентирует в своей теории комического

⁴ Там же, с. 187.

главенствующую роль факторов чисто реалистических. Вот почему для нас фантастическое приобретает эстетическое содержание только в том случае, когда оно юмористически осмыслено, то есть основывается на прочной основе логики.

«Я считаю, что основа всех тех подмостков, на которые хочет взобраться фантазия, должна непременно быть закреплена на реальной почве жизни, чтобы на них легко мог взойти следом за автором каждый читатель. Тогда, как бы высоко ни залетела авторская фантазия, читателям будет видна связь между его и их собственной жизнью, и они сами будут считать себя близкими этому волшебному царству фантазии. Это будет походить на прекрасный сад, выращенный возле городских стен, так что каждый сможет в нем гулять и блаженствовать, не отрываясь от повседневной работы»⁵. Это определение фантастического дополняет очень тонкая характеристика сказок «Тысячи и одной ночи» как произведений, относящихся к области фантастического юмора, поскольку герои, с которыми происходят самые необычные приключения,— обычные люди, действующие в типичных бытовых условиях. «Все эти люди,— ремесленники, сапожники, носильщики, дервиши и купцы, по сути, обычные люди, которых мы сотнями видим в повседневной жизни»⁶. Развивая эту мысль, Гофман подчеркивает, что и фантастическое, которым пронизана романтическая литература, несмотря на то, что оно иногда воспринимается как «шаловливая игра воображения», несет в себе «поэтическую правду» в объективные реалии бытия, ни в коей мере не уничтожая их. Таким образом, фантастический мир гномов, фей, драконов становится, по Гофману, так сказать, объективной формой творческого воспроизведения иррационального в мире разумных вещей. «Вот, например, перед нами

⁵ Гофман Э. Т. А. Собр. соч.: В 8-ми т. М.: Недра, 1929, т. 2, с. 246.

⁶ Там же, с. 246.

наш сосед, который сидит, как обычно, в своем коричневом сюртуке с позолоченными пуговицами, но что с ним происходит в данную минуту? Отчего он корчит такие рожи? Причина проста: в комнате сидели чинные тетушки, няни и томные доченьки, ведя благочестивые разговоры, и вдруг ватага студентов задумала, пуская чертики глазами, дать им серенаду. Казалось бы сам домовый не мог устроить такой суматохи, которая поднялась при этом! Все вскочили, засуетились, запрыгали во все стороны, словно над ними взошла какая-то шальная звезда! Никто ничего не понимает, и самые благородные люди попали в передрагу. В этом неожиданном вмешательстве случая в повседневную жизнь и в смешных недоразумениях, случающихся из-за этого, и заключается, по-моему, сущность оперы-буфф»⁷.

Эти высказывания дают возможность понять, почему именно оперу-буфф считал Гофман тем жанром, в котором только и может будто бы воплотиться во всей полноте иронизирующая фантазия художника. Этими же мотивами обуславливаются интерес и любовь Гофмана к гротеску как к эстетическому способу воспроизведения «юмористической ситуации», воплощающей в себе результат вмешательства причудливого случая в «серую скуку» жизни. Лишь в гротеске, по Гофману, может открыться удивительная ненормальность людей, для которых пошлая обыденность бытия стала нормой существования, ибо, смещая все пропорции, творческая фантазия художника может интуитивно почувствовать внутреннюю человеческую правду, спрятанную под его отталкивающей оболочкой гротеска.

Категория комического в представлении Гофмана становится существеннейшим фактором творческого процесса. Поэтому и критерием одаренности художника, по Гофману, становится то, насколько глубоко воспринимает он

⁷ Там же, т. 1, с. 111.

противоречия действительности и в какой степени осознает в них «вечную комедию» жизни. Рассматривая юмористическое как определенную универсальную черту творческого сознания, Гофман придерживается того же взгляда, что и Шлегель, а именно: истинный юмор проявляется не в разоблачении отдельных явлений жизни с назидательной целью, а в обнажении коренных противоречий существования. Это определяет и его отношение к бытовой сатире. Вот почему и сатира как жанр, ставящий перед собой определенные дидактические задачи, была до определенной степени чужда Гофману. Однако было бы большой ошибкой считать, что в своей художественной практике Гофман целиком отказался от сатиры. Напротив, существеннейшей и наиболее ценной (в познавательном смысле) чертой его произведений становится сатирическая направленность образов, созданных в сказках. Это противоречие объясняется просто. Сатира в его произведениях — это органическая часть юмористического видения мира. Юмористически осмысляя «мировой порядок», являвшийся на самом деле отражением прусской действительности, Гофман раскрывает «нелепость жизни» в разных областях исторического человеческого существования — в духовном опыте человека, в его семейных, бытовых и общественных отношениях. Поэтому, не ставя перед собой специальной задачи сатирического разоблачения, Гофман в своей художественной практике постоянно касается самых актуальных социальных проблем современного ему общества. И в этом его существеннейшее отличие от романтиков, которые в своих художественных произведениях ни на шаг не отходят от чисто романтической концепции комического.

К общим вопросам искусства, которые интересуют Гофмана, относится также вопрос об «органичности» творческого процесса, то есть о том, какие аспекты действительности, какие явления «духовного опыта» должны привлекать внимание писателя в его поисках «внутрен-

ней правды» художественного образа. В беседах Серапионовых братьев необходимость считаться с «поэтической правдой» выдвигается как первое и главное требование к истинному художнику: «... Пусть каждый, прежде чем он решится что-либо писать, сначала непременно убедится, что он действительно видел и наблюдал изображаемый предмет, или, по крайней мере, пусть ревностно постарается украсить как следует штрихами, красками, тенями, светом образы, возникающие в душе, и только после этого, достаточно воодушевившись, выносит изображаемое из внутреннего мира во внешний»⁸.

Нет никакого сомнения, что под видением и наблюдением надо понимать не столько стремление точно изобразить внешний мир, сколько глубину и искренность субъективных переживаний художника, ясность и четкость образов, возникающих в его творческом воображении. Это, по Гофману, возможно лишь тогда, когда художник целиком погрузится в наблюдение изображаемого объекта, когда последний станет частицей творческого «я».

Художественное произведение должно вынашиваться в душе художника и созревать точно так же естественно и органично, как созревает в определенное время плод на дереве. Ценность и истинная талантливость художественного произведения определяются именно этой естественностью и органичностью переживаний художника. В этих общих определениях творческого процесса мы узнаем концепцию, впервые сформулированную Гердером и Гете, а затем развитую в поэтике немецкого романтизма.

При всех отличиях в понимании характера творческого процесса от реалистических концепций Гете до идеалистических сбождений Шеллинга, общее для всех этих определений заключается в признании, что художественное творчество — особая форма познания действительности, которая превращает эти явления в мир прекрасного. На-

⁸ Там же, т. 1, с. 74.

стоящий художник тот, кто, исходя из своего духовного опыта, умеет показать в каждом эмпирическом явлении отблеск вечных законов жизни. Это и есть «поэтическая правда», и способностью видеть ее владеют лишь действительные одаренные художественные натуры.

Теоретики романтизма, защищая такое понимание художественного творчества, резко выступают против теорий классицистов, усматривавших в художественных произведениях лишь гармоническую форму, архитектурную согласованность отдельных частей художественных произведений, которая сама своей гармонией должна была производить эстетическое впечатление на читателя или зрителя. Гегель в своей «Эстетике» критикует такой механистический подход к явлениям искусства. «Был сделан вывод,— пишет он,— что эту деятельность как такую, которая является сознательным проецированием какого-то внешнего предмета, можно также познать и указать, что ее могут изучить и наследовать также и другие [...] если бы все были знакомы с правилами художественной продукции, то каждый, если бы только имел желание, мог бы выполнять эту работу и писать художественные произведения. Из таких соображений и возникли те теории, излагающие правила, рассчитанные на практическое выполнение предписаний, о которых шла речь выше. Но на самом деле, придерживаясь таких правил и указаний, можно создать лишь что-то формально правильное и механистическое. Ибо лишь механистическое имеет такой внешний характер, что для усвоения его нашим воображением, а потом осуществления его необходимо только содержательное волевое усилие и ловкость, следовательно, им совсем не надо приносить с собой ничего конкретного, ничего такого, чему бы не могли научить общие правила»⁹.

⁹ Гегель. Соч. М., 1938, т. XII, с. 27.

Выступая с требованием строго придерживаться «поэтической правды», выражающей различные модификации внутреннего «я» художника, Гофман критикует ту бездуховность, тот автоматизм, которые несет ему механическая манерность филистерской культуры. «Механическая музыка... всегда выводила меня из равновесия... Один лишь намек на сходство живого человека с чем-то мертвым, что выражается во всех этих автоматах, производит на меня тяжелое, угнетающее впечатление. А мертвая машинная музыка действует на меня еще неприятнее, и поэтому хорошо сделанная машина для вязки чулок, по-моему, намного лучше и полезнее, чем все эти роскошные часы с музыкой...»¹⁰.

Такое понимание творческого акта определяет отношение Гофмана и к вопросу, должно ли искусство «следовать природе». Как и Гегель, Гофман видит задачу искусства не в слепом следовании природе, а в создании новой «поэтической реальности», что воплощает в себе разные состояния душевных переживаний художника: «Постижение природы в глубочайшем значении высокой идеи, зажигающей все существа к высшей жизни,— это священная цель всех искусств. Может ли простое копирование природы привести когда-нибудь к этой цели? Конечно нет! Так же, как мертвой и жалкой выглядит скопированная рукопись на чужом языке, которого переписчик не понимает и поэтому не может придать значения содержанию написанного, едва воспроизведенного, так и ландшафты твоего учителя только чистенькие копии оригинала, написанного чужим для него языком»¹¹.

И все же, в отличие от большинства романтиков, Гофман, выступая против натуралистического метода изображения явлений действительности, простого «копирования»

¹⁰ Гофман Э. Т. А. Собр. соч., т. 2. с. 22—23.

¹¹ Hoffmann E. T. A. Sämtliche Werke/Hrsg. von E. Grisebach. Berlin, [s. a.], Bd. III, S. 288.

их, стремится обозначить определенные границы и для субъективного произвола фантазии художника, исходя прежде всего из эстетической необходимости придерживаться «внутренней правды» художественного образа. Только учитывая это, мы сможем понять всю закономерность постепенного отхода Гофмана от эстетической программы «готического романа». Особенный интерес в этой связи вызывает та оценка, которую дают Серапионовы братья новеллам одноименного цикла, написанным еще в духе «ночных повестей»: «Зловещий гость», «Соревнование певцов» и «Вампиры». Переоценивая все, что он написал до сих пор, Гофман устами своих героев провозглашает эстетически несостоятельную «рапсодичность» готического романа, то есть характерную для него наивную веру в «объективное существование сверхъестественных явлений». Безоговорочно выступает Гофман и против трактовки «ужасного» и «сверхъестественного» как своеобразного отражения чисто субъективных переживаний художника. «Ужасное,— подчеркивает Гофман,— только тогда приобретает значение художественного мотива, когда возникает как отражение реальных, повседневных отношений. Ведь ужасное терзает и мучает душу в повседневной жизни так же, как и неизвестные призрачные мучения! Вера в сверхъестественные ужасы — прямой продукт тех реальных страданий, которые испытывают люди в повседневной жизни под гнетом больших или малых тиранов»¹². Одним словом, из этого и других утверждений, разбросанных в беседах Серапионовых братьев, понятно одно: поэтическая правда не должна резко расходиться с правдой жизни. Это суждение Гофмана свидетельствует о том, что писатель не только отвернулся на данном этапе (годы создания «Серапионовых братьев») от традиций «черного романа», который сыграл такую большую роль в формировании творческого метода немецких романтиков, но и

¹² Ibid., S. 104—105.

открыто стал на защиту реалистических принципов в искусстве. Не случайно ведь Гофман заставляет своих героев — братьев Серапионов — так высоко оценивать именно те новеллы, в которых царит ясный и жизнерадостный тон, где материалом сюжета становятся события, свободные от какой-либо фантастики, как, например, «Мадемуазель Скюдери», «Мастер Мартин-бочар», «Дож и догаресса», «Фермата» и др.

Поскольку художественная правда, развивает свою мысль Гофман, не должна быть отгорожена китайской стеной от правды жизни, художник должен иметь не только подвижную фантазию, но и «глаз, который по-настоящему умеет видеть»¹³, иначе творческая фантазия поэта создает фантомы, превращается в бред, как это случилось с патроном братства св. Серапионом.

Гофман, как это видно из бесед Серапионовых братьев, все еще предоставляет в искусстве определенное место фантастическому, но теперь диапазон его действий значительно ограничен и, что самое важное, покоится на реалистической основе: фантастические образы, которые появляются в произведении искусства, гротескно преломляют в себе повседневные явления жизни.

Защищая необходимость тесной связи между «правдой поэтической» и «правдой жизни», «фантаст» и «мистик» Гофман теперь уже более чем скептически относится к фактору «бессознательности» в творческом процессе, о котором так много писали Новалис и Шеллинг. Он срывает мистический покров с творческого акта и, признавая наличие вдохновения в работе художника, считает, что трезвая мысль и холодный рассудок играют довольно важную роль при создании художественной вещи.

Представления о творческом акте как о своего рода опьянении, «сладком безумии», по словам Платона, вызывают лишь ироническую улыбку художника. «Нет ошиб-

¹³ Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести, с. 105.

ки глубже, чем мысль, будто Шекспир, захваченный порывом вдохновения или даже покорившись власти фантазмов, порождений кипящего разума, писал свои произведения произвольно, без какой-либо системы»¹⁴. Гений, даже пребывая на высших ступенях вдохновения, творит сознательно и свободно.

Подобные взгляды идут не от романтиков, а от Лессинга и Гете, у которых особенно подчеркивается необходимость настойчивой и целеустремленной работы в художественной деятельности.

Проводя постоянно в своих произведениях мысль о резком несоответствии между внутренним миром художника и внешними обстоятельствами жизни (одно из основных положений романтической школы), Гофман, однако, не делает на этом основании каких-то крайних выводов. Как бы ни были одиноки его творческие натуры в жизни, они не настолько чужды действительности, как герои Тика, Новалиса или Вакенродера. Причина страданий героев Гофмана в противоречии между их стремлением принять активное участие в жизненной борьбе и «объективными обстоятельствами», которые не позволяют им осуществить эту программу. Вот почему герои Гофмана никогда не провозглашают одиночество нормой своего «отчужденного» бытия. Не становятся они и в позу пророка, которого не поняла презираемая им «толпа». Всегда и при любых обстоятельствах они не теряют той цепочки, которая связывает их с жизнью общества.

Взгляды Гофмана на природу искусства, его суждения о категории комического обусловили и его отношение к литературному процессу в целом в историческом его развитии. В ряде своих произведений Гофман оставил немало беглых, но всегда блестящих характеристик писателей прошлого. Особенную симпатию он чувствовал к классическому, монументальному искусству. Высказывания Гоф-

¹⁴ Гофман Э. Т. А. Новеллы и повести, с. 189,

мана о Шекспире свидетельствуют о том, как глубоко он понимал тайны художественного мастерства гениального драматурга. Оценивая должным образом героичность и цельность сценических образов Шекспира, Гофман особенно отмечает их архитектонику, которая, по убеждению Гофмана, стала модусом выражения цельности и внутренней «органичной ироничности» героев. Подчеркивая исключительную сценичность произведений Шекспира, Гофман в какой-то мере противопоставляет ему в этом отношении Шиллера. Нельзя сказать, что он разделяет резко негативное отношение иенских романтиков к великому писателю (в его замечаниях о Шиллере чувствуется большое уважение к его таланту), но он тонко подмечает риторичность некоторых его трагедий, подмену действия красноречивыми тирадами персонажей.

Безусловный интерес вызывает отношение Гофмана к творчеству зачинателя реалистического романа XIX в. Вальтера Скотта. Высоко оценивая «исключительное умение Скотта рисовать историческую правду в поэтических произведениях», Гофман заметил настоящее эстетическое новаторство английского писателя в создании человеческих характеров: «Я только что прочитал его «Астролога» и узнал автора по правилу: *ex ungue leonem*. Канва романа основана на шотландских обычаях и установлениях, но все это обрисовано так прекрасно, что восхищает даже тех, кто не знает этой страны. Читая этот роман, чувствуешь себя как будто перенесенным в ту страну, где происходит действие. Скотт владеет к тому же исключительным умением ярко подчеркнуть портреты несколькими штрихами так, что они, кажется, выходят из рам и действуют, как живые. Писатель этот, безусловно, чудесное явление в английской литературе, не уступая в живости своих произведений Смоллету, стоит выше него классичностью и благородством своих произведений»¹⁵.

¹⁵ Гофман Э. Т. А. Собр. соч., т. 4, с. 161.

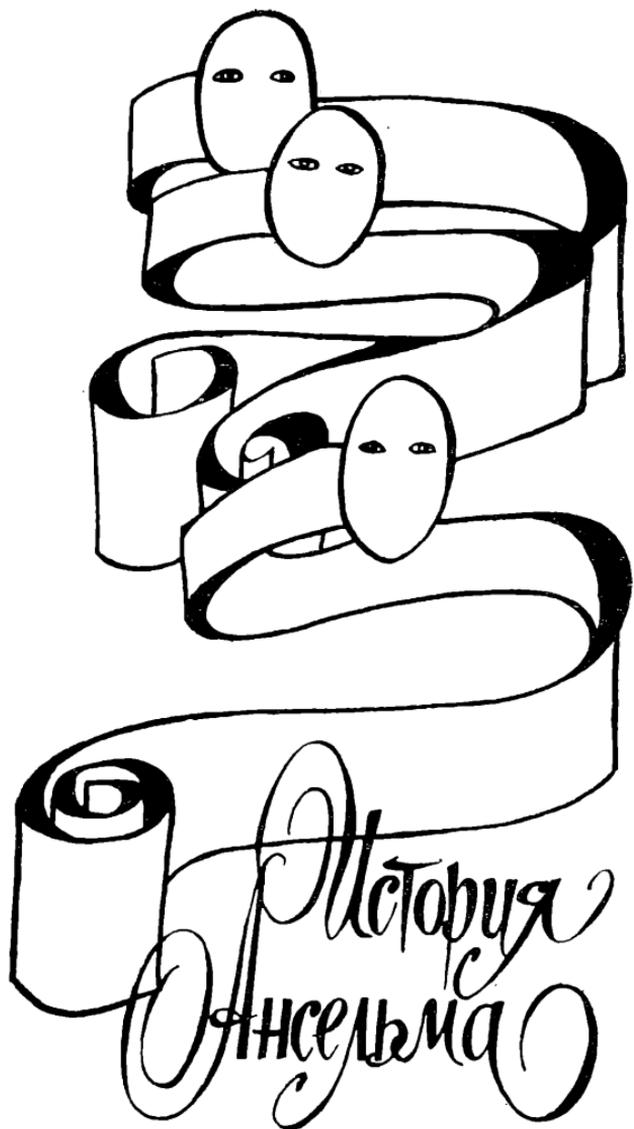
С не меньшей тонкостью подметил Гофман и недостатки Вальтера Скотта, причем недостатки наиболее существенные и бесспорные. Да и как мог такой мастер изображения сложнейшей «диалектики» духовной жизни человека, каким был Гофман, пройти мимо очевидных художественных недостатков Скотта, не заметить наивности в изображении женских характеров, не увидеть поверхностности при изображении «движения страстей». Что же касается нарочито мелких, мещанских идеалов героинь Скотта, их умственной ограниченности, то они должны были казаться Гофману просто отталкивающими.

С нескрываемым восторгом говорит Гофман о другом великом английском писателе — Байроне, в произведениях которого он увидел небывалое мастерство в изображении человеческих страстей.

«Чудесно, — пишет он, — что одновременно с Вальтером Скоттом появился в Англии другой писатель, который начал изображать высокое и прекрасное совершенно иначе. Это лорд Байрон, чей талант, по-моему, намного выше, чем талант Мура. Его «Осада Коринфа» — действительно гениальное произведение, исполненное мужества, блестящих мыслей и картин. В его произведениях вообще видно желание изображать величественное и ужасное вместе»¹⁶.

... Следует подчеркнуть, что взгляды Гофмана на природу искусства в какой-то мере перекликаются с тезисами Гегеля, сформулированными в его «Эстетике». Вот почему можно без преувеличения утверждать, что, подобно Гегелю, Гофман как бы завершает целый блестящий период в развитии эстетических идей. Гофман формулирует свою эстетическую платформу, исходя из эстетической доктрины романтизма. Но, стремясь наполнить ее реальным содержанием, он стихийно приходит к отрицанию мистических концепций Шеллинга и Новалиса.

¹⁶ Гофман Э. Т. А. Серапионовы братья, т. 4, с. 162.



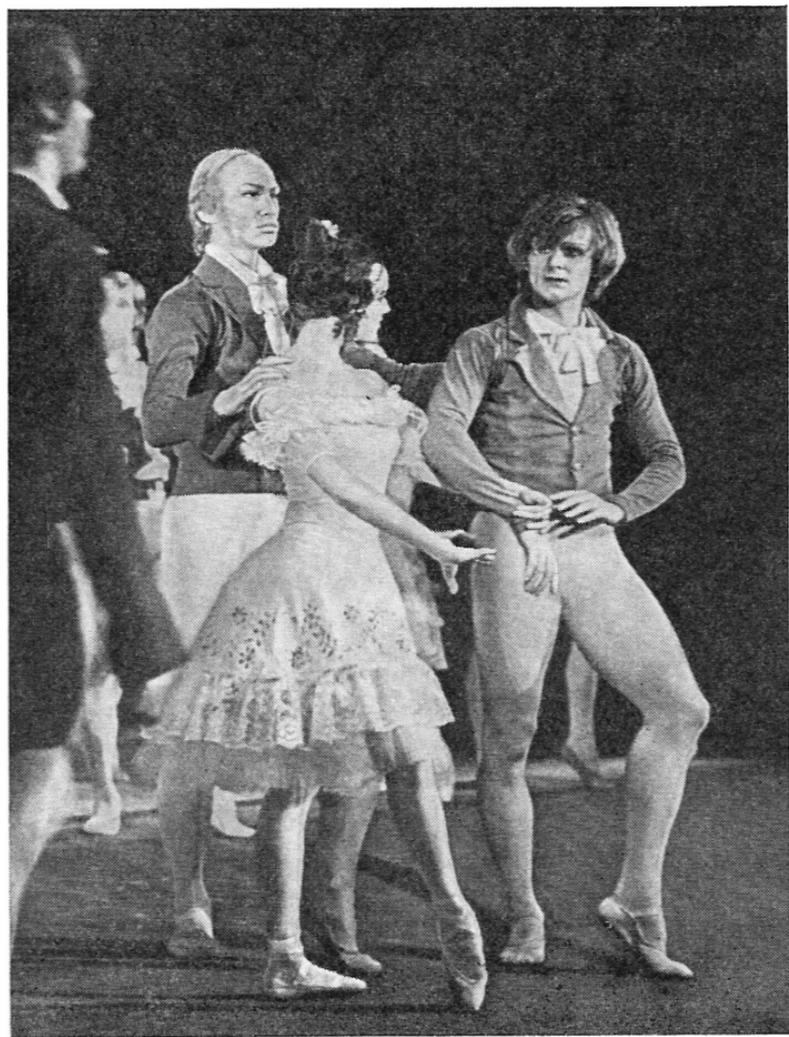
Программа балета «История Ансельма». Таллин, 1978

2 марта 1978 г. в Государственном театре оперы и балета «Эстония» в Таллине состоялась премьера балета в 3-х действиях композитора Лепо Сумера «История Ансельма» на либретто Май Мурдмаа по сказке Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок». Лепо Сумера родился в 1950 г. Композиции учился в Таллинской Государственной консерватории. Важнейшие произведения: «In memoriam» для симфонического оркестра, кантата «О жизни и смерти». Квнтет для духовых инструментов. «Музыка камерного оркестра». Л. Сумера написал музыку ко многим кинофильмам («Человек и природа», «Гнездовье», «В тиши болот», «Охотник» и др.). По словам композитора, «сказка Гофмана привлекла меня взаимосвязью мира поэтического и фантастического и мира реального. У Гофмана они переплетаются, грань между ними весьма расплывчата. Нечто подобное происходит и в жизни, нужно только суметь это постичь, и именно это пытался я передать в музыке».

Засл. деятель искусств ЭССР Май Мурдмаа является не только либреттисткой, но одновременно хореографом и постановщиком спектакля. «Для меня,— говорит Май Мурдмаа,— всегда было неприемлемым примитивно-материальное восприятие жизни, когда конвенциональное ценится выше, чем духовное богатство человека. Меня радует, что сказка Гофмана «Золотой горшок» предоставила мне возможность выразить это своим искусством.

Мысль создать балет на сюжет сказки Гофмана «Золотой горшок» возникла у меня под впечатлением последних ее страниц — автор в убогой тесноте пыльной мансарды, «во власти жалкого убожества скудной жизни» размышляет о счастье, которого можно достигнуть по воле человеческой творческой фантазии — в мире сказки, вне условностей филистерского общества».

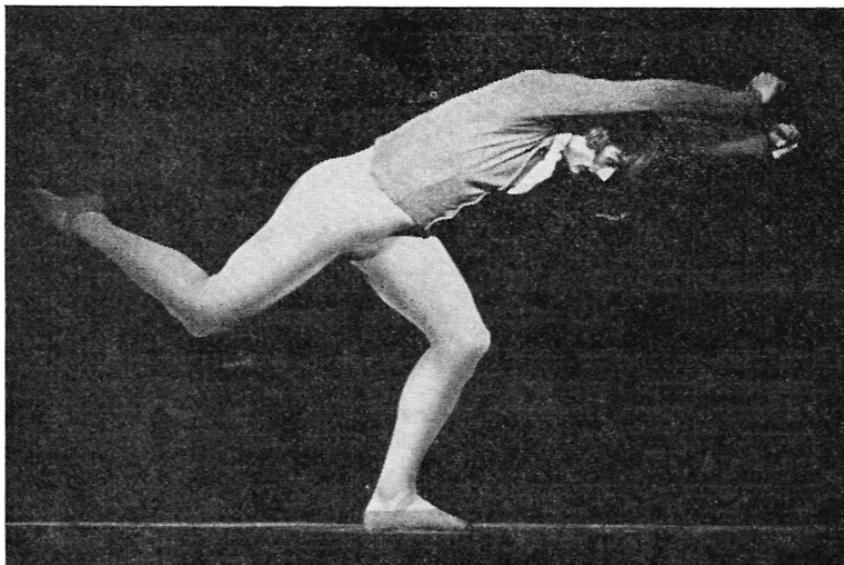
Балет строится на резком противопоставлении мира обыденного, материального, и мира духовного, мира мечты. Романтизм Гофмана раскрывается в этом балете не



Сцена из балета «История Ансельма». Вероника — Инге Арро,
Ансельм — засл. арт. ЭССР Вячеслав Маймусов,
Паульман — Александр Кикинов



*Сцена из балета «История Ансельма».
Серпентина — Лариса Толкачева, Ансельм — Евгений Нефф*



*Сцена из балета «История Ансельма».
Ансельм — Вячеслав Маймусов*

столько в стилистике, сколько в его главной философской направленности. Неприятие обывательско-меркантильного отношения к жизни может быть более резко подчеркнута в балете, чем в литературной сказке. При этом балет создан в наши дни, когда борьба против идеалов «общества потребления» приобретает особую остроту. Герой балета Ансельм мучительно пытается освободиться от пут того маленького мирка, в котором живет Вероника. Он находит силы отказаться от обманчивого блеска служебной карьеры и преодолеть соблазны размеренно-устроенного житейского уклада, которые манят, ослепляют обывателя. Путь к постижению смысла человеческого существования и иллюзорное — в царстве фантазии — обретение этого смысла, когда желание кажется возможным, — это и есть путь героя в «Истории Ансельма».

БИБЛИОГРАФИЯ ПЕРЕВОДОВ
ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. Т. А. ГОФМАНА
НА РУССКИЙ ЯЗЫК
И КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О НЕМ
С 1964 Г. *

А. БИБЛИОГРАФИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Э. Т. А. ГОФМАНА
(В хронологическом порядке)

- Житейские воззрения кота Мурра вкпе с фрагментами биографии капельмейстера Иоганнеса Крейсlera, случайно уцелевшими в макбулатурных листах. Повести и рассказы. Пер. с нем. М.: Худож. литература, 1967. 772 с. 15 илл. («Библиотека Всемирной литературы», сер. 2-я, т. 78).
- Крейслериана.— Житейские воззрения Кота Мурра.— Дневники (Подгот. к печ. И. Ф. Бэлза, А. С. Големба, О. К. Логинова). М.: Наука, 1972. 664 с. илл., портр. («Литературные памятники»). Указатели с. 653—664.
- Золотой горшок.— Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Пер. с нем. (Илл. художников Г., А., В. Траугот). Л.: Художественная литература, 1976, 283 с. илл. («Народная библиотека»).
- Золотой горшок и другие истории. Рисунки Н. Гольц. М.: Детская литература, 1976. 219 с.
- Щелкунчик и Мышинный король: Сказка. Для мл. возраста. Пер. с нем. И. Татариновой.— М.: Дет. литература, 1978. 92 с.
- Маленький Цахес, по прозвищу Циннобер: Повесть-сказка. Для сред. и старшего возраста. Пер. с нем. С. Апта. М.: Дет. литература, 1978. 125 с. илл. фронт. портр.
- Новеллы: Пер. с нем. М.: Худож. литература, 1978. 334 с. («Классики и современность»). Содерж.: Золотой горшок. Крошка Цахес, по прозвищу Циннобер. Повелитель блох.
- Кавалер Глюк. Дон Жуан. (Пер. Н. Касаткиной).— В кн.: Избранная проза немецких романтиков / Сост. А. Дмитриев. Комментарии М. Рудницкого. М.: Худож. литература, 1979, т. 2, с. 57-81.

* Составил Г. А. Шевченко. Настоящая библиография задумана как продолжение библиографического указателя «Э. Т. А. Гофман. Библиография русских переводов и критической литературы», выпущенного в 1964 г. ВГБИЛ и не претендует на исчерпывающую полноту.

Б. БИБЛИОГРАФИЯ КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1964

- Гиждеу С. П.* Эрнст Теодор Амадей Гофман.— В кн.: Краткая литературная энциклопедия. М., 1964, т. 2, ст. 307—309.
- Левинтон А.* Встреча с Гофманом.— Вопросы литературы, 1964, № 2, с. 221—224.
- [Рец. на издание: «Гофман Э. Т. А. Избр. произв.: В 3 тт. М.: Худож. литература, 1962».]
- Савченко С.* Мастерство Гофмана-сатирика в повести «Маленький Цахес».— Ученые записки филол. фак. Киргиз. ун-та, 1964, вып. 12, с. 211—229.

1966

- Миримский И. В.* Гофман.— В кн.: История немецкой литературы в пяти томах. М., 1966, т. 3, с. 209—230.
- Миримский И. В.* Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776—1822).— В кн.: Миримский И. В. Статьи о классиках. М., 1966, с. 79—132.

1967

- Берновская Н. М.* Энтузиаст и обыватель в романтической сатире Э. Т. А. Гофмана.— Ученые записки МГПИ, № 246. М., 1967, с. 3—17.
- Чавчанидзе Д. Л.* «Романтическая ирония» в творчестве Гофмана.— Ученые записки МГПИ, 1967, № 280, с. 341—355.

1968

- Чавчанидзе Д. Л.* Художественный образ Э. Т. А. Гофмана. («Фантазии в манере Калло»).— Вопросы зарубежной литературы. М., 1968, с. 87—102.

1969

- Хренова Н. И.* Герцен о Гофмане.— В кн.: Славяно-германские культурные связи и отношения. М., 1969, с. 285—294.
- Чавчанидзе Д. Л.* Некоторые особенности художественного образа и сюжета Э. Т. А. Гофмана. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1969, 16 с. (МГПИ им. В. И. Ленина).
- Шамрай А. Ф.* Эрнст Теодор Амадей Гофман. (Жизнь и творчество) / Подгот. к печ. и авт. вступ. статьи З. Либман. Київ: Дніпро, 1969, 301 с.— На укр. яз.
- [Рец.: *Чавчанидзе Д. Л.* Земное начало романтизма.— Вопросы литературы, 1971, № 2, с. 224—227.]

1970

- Ботникова А. Функция фантастики в произведениях немецких романтиков.— Ученые записки Латв. ун-та, 1970, т. 125, с. 110—128.
- Перецман Л. С. Экспрессивно-стилистические функции музыкальной терминологии в произведениях Э. Т. А. Гофмана.— Научные труды Ташкент. ун-та, 1970, вып. 282. Вопросы филологии, т. 1, с. 245—258.
- Славгородская Л. В. Трактовка романтического индивидуализма в ранних новеллах Гофмана («Дон Жуан», «Магнетизер»).— Научные доклады высшей школы. Филол. науки, 1970, № 3, с. 37—43.

1971

- Берновская Н. М. О романтической иронии в творчестве Э. Т. А. Гофмана. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. М., 1971. 22 с. (МГПИ им. В. И. Ленина). Библиограф., с. 22.

1972

- Бэлза И. Капельмейстер Иоганнес Крейслер.— В кн.: Э. Т. А. Гофман. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 541—563. («Литературные памятники»).
- Belza Igor. Kapelmistrz Jan Kreisler.— Przegląd Humanistyczny, Warszawa, 1974, N 3, s. 73—92.
- Belza Igor. Kapelmistrz Jan Kreisler.— In: Belza Igor. Portrety romanty—Warszawa, 1974, s. 83—105.
- Belza Igor. Polska kultura muzyczna i E. T. A. Hoffmann.— Notatki Plockie, Plock, 1973. N 5(74), s. 17—21.
- Логинова О. К. Дневники Гофмана.— В кн.: Гофман Э. Т. А. Крейсleriана. Житейские воззрения кота Мурра. Дневники. М., 1972, с. 564—591. («Литературные памятники»).
- Славгородская Л. В. Жанровые особенности романа «Кот Мурр».— Вестник Ленингр. ун-та, 1972, № 2, история, языковедение, литература, вып. 1, с. 95—103.
- Рудницкий М. Фантастическая правда Гофмана. (О творчестве нем. писателя).— Наука и религия, 1972, № 6, с. 86—90.
- Славгородская Л. Романы Э. Т. А. Гофмана. Автореф. дисс. на соиск. учен. степени канд. филол. наук. Л.: Изд-во ЛГУ, 1972. 18 с.
- Федоров Л. В. Эстетические взгляды Э. Т. А. Гофмана. Рига: Звайгзне, 1972. 63 с.
- Рец.: Чавчанидзе Д. Только в одном измерении.— Вопросы литературы, 1973, № 2, с. 281—284.

1973

- Берковский Н. Я. Э. Т. А. Гофман.— В кн.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973, с. 463—537.

290

Логинова О. К. Гофман в Польше.— В кн.: Вопросы историографии и источниковедения славяно-германских отношений. М., 1973, с. 247—271.

Федоров Ф. П. Проблемы искусства в творчестве Э. Т. А. Гофмана. Автореф. дисс. на соис. учен. степени канд. филол. наук. Л., 1973. 22 с. (ЛГПИ им. А. И. Герцена). Список работ автора в конце текста (6 назв.).

Янушкевич А. С. Э. Т. А. Гофман в России. В. Г. Белинский о Гофмане.— Ученые записки Том. ун-та, 1973, № 83, с. 38—49.

1974

Федоров Ф. П. О композиции «Серапионовых братьев» Э. Т. А. Гофмана.— В кн.: Вопросы сюжетосложения. Сб. статей. 3. Сюжет и жанр. Рига, 1974, с. 143—172. (Даугавпилсский пед. ин-т).

1975

Славгородская Л. В. Стилизовое оформление темы музыки в романе Гофмана «Житейские воззрения кота Мурра».— В кн.: Литература и музыка. Л., 1975, с. 106—110.

Э. Т. А. Гофман и его музыкальная деятельность.— В кн.: Музыка Австрии и Германии XIX века. М., 1975, кн. 1, с. 354—408.

Демченко В. Д. Музыкальная новелла романтиков и «Sanctus» Гофмана.— В кн.: Демченко В. Д. Немецкая романтическая новелла первой четверти XIX века. Днепропетровск, 1975, с. 44—54.

1976

Лейгес Н. Конференция, посвященная великому немецкому романтику.— Вопросы литературы, 1976, № 8, с. 310—312.

Чавчанидзе Д. Л. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана.— Послесловие к кн.: Гофман Э. Т. А. Золотой горшок и другие истории. М., 1976.

1977

Ботникова А. Б. Э. Т. А. Гофман и русская литература. (Первая половина XIX века). К проблеме русско-немецких литературных связей. Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1977, 204 с.

[Рец.: Маймин Е. Гофман в России.— Вопросы литературы, 1978, № 5 с. 285—290].

Дмитриев А. С.— Научные доклады высшей школы. Филологич. науки, 1978, № 3, с. 116—117.

Удолов Б. Судьба Гофмана в России.— Подъем, 1978, № 4, с. 154—157].

Бэлза И. Жизнь Э. Т. А. Гофмана.— Вопросы литературы, 1977, № 4, с. 282—288.

СОДЕРЖАНИЕ

От редакции	4
<i>Игорь Бэлза</i> . Э. Т. А. Гофман и романтический синтез искусств	11
<i>С. В. Тураев</i> . Гофман и романтическая концепция личности	35
<i>Д. Л. Чавчанидзе</i> . Романтический роман Гофмана	45
<i>Ф. П. Федоров</i> . Время и вечность в сказках и каприччио Гофмана	81
<i>Д. В. Житомирский</i> . Гофман и музыкальный театр	107
<i>О. К. Логинова</i> . Рисунок Гофмана	129
<i>А. Б. Ботникова</i> . Страница русской гофманнаны (Э. Т. А. Гофман и М. Ю Лермонтов)	151
<i>В. И. Сахаров</i> . Гофман и В. Ф. Одоевский	173
<i>Л. В. Славгородская</i> . Гофман и романтическая концепция природы	185
<i>Н. М. Берновская</i> . Об иронии Гофмана	218
<i>Г. А. Шевченко</i> . К проблеме литературного характера в творчестве Гофмана (« <i>Datura fastuosa</i> »)	235
<i>А. В. Скобелев</i> . К проблеме соотношения романтической иронии и сатиры в творчестве Гофмана («Крошка Цахес»)	247
Из истории советского гофмановедения. <i>Пер. В. Демченко</i>	264
<i>А. Ф. Шамрай</i> . Эстетические суждения Гофмана	266
Балет «История Ансельма»	283
Библиография переводов произведений Э. Т. А. Гофмана на русский язык и критической литературы о нем с 1964 г. <i>Сост. Г. А. Шевченко</i>	288
Список иллюстраций	293

INHALT

<i>I. F. Belza.</i> Hoffmann und das romantische Gesamtkunstwerk	11
<i>S. W. Turajew.</i> Hoffmann und das romantische Persönlichkeitsbild	35
<i>D. L. Tschawtschanidse.</i> Hoffmanns romantischer Roman	45
<i>F. P. Fedorow.</i> Zur Zeitauffassung in den Märchen und Capriccios Hoffmanns	81
<i>D. W. Shitomirski.</i> Hoffmann und das Musiktheater	107
<i>O. K. Loginowa.</i> Zu einer Zeichnung Hoffmanns	129
<i>A. B. Botnikowa.</i> Zur Aufnahme Hoffmanns in Rußland (Hoffmann und Lermontow)	151
<i>W. I. Sacharow.</i> Hoffmann and W. F. Odojewski	173
<i>L. W. Slawgorodskaja.</i> Hoffmann und die romantische Naturauffassung	185
<i>N. M. Bernowskaja.</i> Zur Ironie bei Hoffmann	218
<i>G. A. Schewtchenko.</i> Zum Charakter bei Hoffmann	235
<i>A. W. Schobelew.</i> Zum Verhältnis der Ironie und Satire in Hoffmanns Werk	247
Aus der Geschichte der sowjetischen Hoffmannsforschung	264
<i>A. F. Schamraj.</i> Hoffmanns ästhetische Anschauungen	266
Ballett «Anselmu' Lebensgeschichte»	283
Bibliographie. Zusammengestellt von <i>G. A. Schewtschenko</i>	288

*Художественный
мир
Э. Т. А. Гофмана*

*

Утверждено к печати
Научным советом
по истории мировой культуры

Редактор
А. В. Михайлов

Редактор издательства
О. К. Логинова

Художник
Е. М. Дробязин

Художественный редактор
Т. П. Поленова

Технический редактор
Н. П. Кузнецова

Корректоры
*Е. Н. Белоусова,
М. В. Борткова*

ИБ № 25112

Сдано в набор 21.12.81
Подписано к печати 12.04.82
Т-03281. Формат 70×108¹/₃₂.
Бумага для глубокой печати
Гарнитура академическая
Печать высокая
Усл. печ. л. 13. Усл. кр. отт. 13,2
Уч.-изд. л. 13,8. Тираж 15 000 экз.
Тип. зак. 1212
Цена 1 р. 20 к.

Издательство «Наука»
117864, ГСП-7, Москва, В-485, Профсоюзная ул., 90
2-я типография издательства «Наука»
121099, Москва, Г-99, Шубинский пер., 10

Художественный мир Э. Т. А. Гофмана

Книга представляет собой коллективный труд, в котором рассмотрены основные аспекты творчества великого немецкого романтика. В публикуемых в книге работах Гофман предстает как личность разностороннего — не только литературного — дарования, воплотившая в своей деятельности романтическую идею синтеза искусств. Предметом исследования авторов являются важнейшие стороны мировоззрения европейского романтизма, отраженные в произведениях Гофмана: концепция личности, концепция природы, времени, понимание иронии.

Особый интерес представляет рассмотрение связей русской литературы с творчеством писателя. Гофман является и автором подавляющего числа иллюстраций, которыми снабжена книга.

